

la rivista di **en**gramma
2009

69-72

La Rivista di Engramma
69-72

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 69-72
anno 2009

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **69-72** anno **2009**

60 gennaio 2009 ISBN 9788898260140

70 febbraio/marzo 2009 ISBN 9788898260157

71 aprile 2009 ISBN 9788898260164

72 maggio/giugno 2009 ISBN 9788898260171

finito di stampare dicembre 2019

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-19-3
ISBN digitale 978-88-98260-84-3

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *69 gennaio 2009*

86 | *70 febbraio/marzo 2009*

180 | *71 aprile 2009*

258 | *72 maggio/giugno 2009*

69

gennaio 2009

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 69

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, giuseppe cengiarotti,
simona dolari, katia mazzucco, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, daniela sacco,
antonella sbrilli, linda selmin

SUPERVISIONE TECNICA
elisa bastianello, luca tonin

RELAZIONI CON ASSOCIAZIONE ENGRAMMA
nadia mazzon, federica pellati

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster,
fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 69 | gennaio 2009

©2018 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 9788898260140

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Banfi | Bonetto | Bordignon | Borgherini | Busetto | Bressan | Colombo | Ferlenga
Ioannides | Lagani | Pedersoli | Sbrilli | Stumpo

Luminar 7 | Luminar 8

SOMMARIO

- 1| Luminar-Internet e Umanesimo
ALESSANDRA PEDERSOLI, ANTONELLA SBRILLI
- 5| Luminar VII. Internet e Umanesimo. Teatri antichi e moderni
Archeologia Architettura Web
ATTI DEL CONVEGNO

TEATRI ANTICHI: ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA (GIOVEDÌ 7
FEBBRAIO 2008)
- 9| Teatri di città
ALBERTO FERLENGA
(UNIVERSITÀ IUAV – VENEZIA)
- 11| Il teatro del Pythion di Gortina: brevi note su una ricerca in corso
JACOPO BONETTO, MARIANNA BRESSAN
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA)

MARIANNA BRESSAN
- 21| 'Dioniso architetto'
GIULIA BORDIGNON, ALESSANDRA PEDERSOLI
(UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA)
- 25| Trasmutazioni: dal classico al teatro contemporaneo
MALVINA BORGHERINI
(UNIVERSITÀ IUAV – VENEZIA)
- 27| Biennale di Venezia: notizie da un'esperienza in corso
GIORGIO Busetto
(ARCHIVIO A.S.A.C. DELLA BIENNALE)

- 33| The European Network Database: Goals and Perspectives
GREGORY IOANNIDES
(UNIVERSITY OF ATHENS - THE EUROPEAN NETWORK OF RESEARCH AND
DOCUMENTATION OF PERFORMANCES OF ANCIENT GREEK DRAMA)
- 35| Ritorno a Dioniso
ANNA BANFI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO - ARCHIVE OF PERFORMANCES OF
GREEK AND ROMAN DRAMA)
- 43| I nuovi archivi del Piccolo Teatro: un'architettura a faccette
TOMMASO COLOMBO
(ARCHIVIO PICCOLO TEATRO, MILANO)
- 45| La valorizzazione dello spettacolo e del patrimonio culturale
GIULIO STUMPO (ECCOM)
- 51| Per un Atlante delle immagini: Fanny & Alexander di fronte al modello
Warburg
CHIARA LAGANI
- 69| Luminar 8. Internet e Umanesimo. Cinema & tradizione classica (Venezia
2009)
A CURA DELLA REDAZIONE DI ENGRAMMA

Luminar - Internet e Umanesimo

Editoriale di Engramma 69

Alessandra Pedersoli, Antonella Sbrilli

Questo numero di "Engramma" presenta insieme gli Atti dell'incontro "Luminar 7. Internet e Umanesimo", svoltosi nel febbraio del 2008 sul tema "Teatri antichi e moderni. Archeologia, Architettura, Web" e il programma di "Luminar 8" (5-6 febbraio 2009) concentrato sulle modulazioni del rapporto fra il cinema e l'antico.

L'appuntamento annuale di "Luminar", che prende il nome da un visionario schermo interattivo immaginato da Ernst Jünger nel romanzo Eumeswil, ha affrontato, dal 2002, alcuni temi cruciali del rapporto fra scienze umane e nuove tecnologie (vai alla pagina tematica Internet e Umanesimo, con i materiali delle diverse edizioni di "Luminar").

L'indagine dei mutamenti introdotti – dalle innovazioni tecnologiche in



corso – nel metodo, nella sintassi, nello stile della ricerca, così come nella pubblicazione e nella condivisione dei suoi risultati e processi, si è rivolta, durante gli incontri degli anni passati, verso temi-quadro come il museo virtuale, le riviste on line, l'*auctoritas* delle fonti web, la filologia al tempo di Internet.

In ogni incontro si è discusso se e come le nuove tecnologie possono modificare l'orizzonte epistemologico delle discipline umanistiche, ora contribuendo in modo significativo all'applicazione rapida ed efficace di metodi tradizionalmente assestati nella ricerca, ora generando nuovi paradigmi che mettono talora in crisi tali metodi, e annunciano la possibilità di ripensare criticamente studi e ricerche.

LUMINAR 7. TEATRI ANTICHI E MODERNI. ARCHEOLOGIA ARCHITETTURA WEB (ATTI DEL CONVEGNO 2008)

“Teatri antichi e moderni. Archeologia Architettura Web” ha visto confrontarsi, in linea con la tradizione di “Luminar”, esperti di diversa estrazione: archeologi, architetti, filologi, drammaturghi e attori, archivisti, economisti, amministratori. Dai loro interventi è emersa una gamma di punti di vista multidisciplinari e interconnessi sul ruolo e la forma del teatro in rapporto alla città antica e moderna, al concetto di identità, alla trasmissione dei linguaggi, alle dinamiche storiche e politiche.

Riconoscere il contemporaneo nel classico e la matrice antica nell'attuale (Banfi, Borgherini); conservare e diffondere in modo critico ed efficace



giorni 3 e 4 febbraio, con 1400
spettatori teatri

LUMINAR VIII
cinema & tradizione classica
5-6 febbraio 2009
fondazione scientifica
querini stampalia
castello 5252
venezia

Programma
Lunedì 5 febbraio, con 1400
spettatori teatri
Martedì 6 febbraio, con 1400
spettatori teatri
Da lunedì 5 a venerdì 8
febbraio, con 1400 spettatori
teatri
Lunedì 5 febbraio, con 1400
spettatori teatri
Martedì 6 febbraio, con 1400
spettatori teatri
Lunedì 5 febbraio, con 1400
spettatori teatri
Martedì 6 febbraio, con 1400
spettatori teatri
Lunedì 5 febbraio, con 1400
spettatori teatri
Martedì 6 febbraio, con 1400
spettatori teatri

Logo of the Fondazione Querini Stampalia and other partners.

il patrimonio teatrale, utilizzando al meglio gli strumenti digitali e web (Busetto, Colombo, Ioannides); indagare e costruire una cultura urbana e politica del teatro (Ferlenga, Stumpo) sono alcuni degli argomenti affrontati da relatori e interlocutori: dagli scavi del teatro del Pythion a Gortina (Bonetto-Bressan) al progetto di grandi archivi digitali di eventi teatrali accessibili al pubblico, all'analisi economica degli interventi a favore (o a sfavore) del teatro e della cultura in Italia, senza dimenticare la lezione di Aby Warburg il cui metodo è riconosciuto come modello procedurale

che può nutrire “la stessa concezione estetica, politica, sociale, etica” di un gruppo teatrale contemporaneo (Lagani di Fanny&Alexander).

LUMINAR 8. CINEMA & TRADIZIONE CLASSICA (PRESENTAZIONE DEL CONVEGNO 2009)

“Luminar 8. Cinema & tradizione classica” è dedicato ai rapporti tra il cinema e l’antico; si terrà giovedì 5 e venerdì 6 febbraio 2009 presso la Fondazione Querini Stampalia di Venezia. Due giornate di studio dedicate al rapporto tra cinema e tradizione classica, per analizzare e approfondire l’affinità tra gli studia humanitatis e la cinematografia come veicolo di comunicazione e di trasmissione del ‘classico’.

L’edizione 2009 di Luminar metterà a dialogo filologi, cinefili, storici, studiosi di storia della fortuna del classico, non solo sul tema delle diverse rappresentazioni cinematografiche di storie, eroi e immagini dell’antichità, ma anche sulla diversa ricezione di ‘epica’, ‘commedia’ e ‘tragedia’ nelle pellicole, così come sui presupposti della tradizione-tradimento, della mimesis-fiction, del mythos-plot: su quali idee e quali dinamiche del classico, il cinema – nella sua evoluzione storica – ci trasmette come attuale veicolo della tradizione dell’antico.

Questa edizione di Luminar 8 è promossa e organizzata dalla Associazione culturale Engramma ed è sostenuta dal Dipartimento Ricerche IUAV

L'Olimpico di Sabbioneta

Il teatro di fine cinquecento tra ripresa di Vitruvio, rappresentazione prospettica e spettacolarizzazione.

Filippo Cattapan (f.cattapan@iur.uni-roma3.it), Lucia Sacchetto (luciasacchetto@stampa.it), Giulia Tavone (giulia_tavone@uniroma3.it), Marcello Tavone (m.tavone@uniroma3.it)

Università IUAV Venezia

Questo incontro di studio è dedicato al dialogo dell'architettura della città di Sabbioneta con il teatro di fine cinquecento. Il teatro di Sabbioneta è stato progettato da Francesco Borromini nel 1638. La scelta di un teatro di questo tipo è stata l'opera di un'architettura di fine cinquecento che ha ripreso le forme del teatro di fine cinquecento. Il teatro di Sabbioneta è un teatro di fine cinquecento che ha ripreso le forme del teatro di fine cinquecento. Il teatro di Sabbioneta è un teatro di fine cinquecento che ha ripreso le forme del teatro di fine cinquecento.

La lettura rinascimentale di Vitruvio. Teatro della civiltà, teatro di corte.



Illusione prospettica e tradizione dell'antico nel teatro di Vespasiano Gonzaga.



L'evoluzione tipologica. Verso il teatro barocco.



Filippo Cattapan, Lucia Sacchetto, Giulia Tavone, Marcello Tavone
Il teatro di Sabbioneta

e dalla Presidenza della Facoltà di Architettura IUAV, sotto il patrocinio della Regione Veneto.

Luminar VII. Internet e Umanesimo. Teatri antichi e moderni. Archeologia Architettura Web

Venezia, Fondazione Querini Stampalia giovedì 7 febbraio – venerdì 8 febbraio 2008

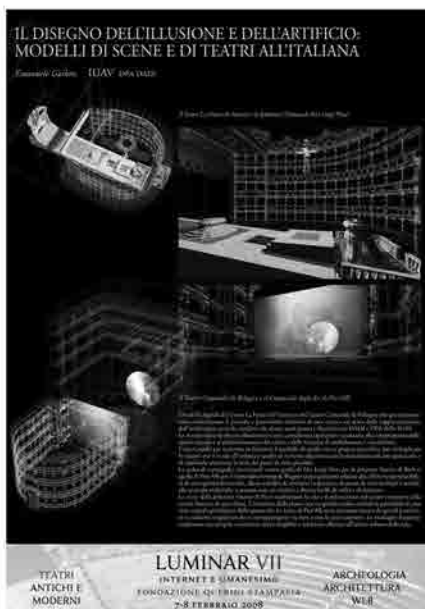
Atti del convegno

“Luminar”, l'appuntamento annuale dedicato ai rapporti tra Internet e Umanesimo, promosso dall'Associazione culturale Engramma, giunto nel 2008 alla sua settima edizione (Luminar 2002-2007) ha affrontato il tema dei teatri, con particolare attenzione al recupero archeologico, alla restituzione architettonica, all'attività teatrale e alla promozione, divulgazione e catalogazione nel web delle arti performative.

“Teatri antichi e moderni. Archeologia, Architettura, Web” è stata un'oc-



Mauro Marzo, Giusy Vitale
Theatra urbis Catinae I-II



Emanuele Garbin
 Il disegno dell'illusione e dell'artificio: modelli di teatri e scene



Marianna Bressan
 Le architetture teatrali in Attica e Peloponneso tra età greca ed età romana. Morfologie, politiche edilizie e contesti culturali tra tradizione e innovazione

casione di confronto e scambio per gli studiosi di diverse discipline, per gli autori e per tutti gli addetti ai lavori che anche attraverso Internet operano nel mondo dei teatri antichi e moderni.

TEATRI ANTICHI: ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA (GIOVEDÌ 7 FEBBRAIO 2008)

Monica Centanni (Università Iuav, Venezia)
 Il teatro greco come invenzione di architettura politica

Alberto Ferlenga (Università Iuav, Venezia)
 Teatri di città

Jacopo Bonetto, Marianna Bressan (Università degli Studi di Padova)
 I teatri romani in Grecia e l'esempio del teatro del Python di Gortina a Creta

Malvina Borgherini (Università Iuav, Venezia)
Trasmutazioni: dal classico al teatro contemporaneo

Testo e messa in scena: web-archivi

Giorgio Busetto (Archivio A.S.A.C. della Biennale)
Biennale di Venezia: notizie da un'esperienza in corso

Gregory Ioannides (University of Athens - The European Network of
Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama)
The European Network Database: Goals and Perspectives

Anna Banfi (Università degli Studi di Palermo - Archive of Performances
of Greek and Roman Drama)

Ritorno a Dioniso: The Archive of Performances of Greek and Roman
Drama

Tommaso Colombo (Archivio Piccolo Teatro, Milano)
I nuovi archivi del Piccolo Teatro: un'architettura a faccette

Giulio Stumpo (Eccom - Roma)
La valorizzazione dello spettacolo e del patrimonio culturale

Chiara Lagani (Compagnia teatrale Fanny & Alexander)
Per un Atlante delle immagini. Fanny & Alexander di fronte al metodo
Warburg

SESSIONE POSTER

Cortile interno Fondazione Querini Stampalia
Allestimento: Sandro Grispan, Mauro Marzo, Pietro Tomasi

SEMINARIO - TAVOLA ROTONDA (VENERDÌ 8 FEBBRAIO 2008)

Discussione sulle relazioni e sui temi, coordinata da Monica Centanni
(Università IUAV - Venezia) e Antonella Sbrilli (Sapienza Università di
Roma). Oltre ai relatori e agli autori dei poster, partecipa Caterina Marro-
ne (Sapienza Università di Roma).

Teatri di città

Alberto Ferlenga
(Università Iuav – Venezia)



Convegno Luminar 7. Internet e Umanesimo. Teatri antichi e moderni. Archeologia Architettura Web | Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 7-8 febbraio 2008

In *Teatri di città*, Alberto Ferlenga propone un percorso nella forma teatro che, partendo dal teatro romano sulle alture del Golan in Giordania, arriva fino agli interventi dell'artista tedesco Anselm Kiefer, passando in rassegna, fra Occidente e vicino Oriente, esempi del dialogo fra la città e il teatro.

Il teatro del Pythion di Gortina: brevi note su una ricerca in corso

Jacopo Bonetto, Marianna Bressan
(Università degli Studi di Padova)

Convegno Luminar 7. Internet e Umanesimo. Teatri antichi e moderni.
Archeologia Architettura Web | Fondazione Querini Stampalia, Venezia,
7-8 febbraio 2008

LE RICERCHE E LA STORIA

La scuola di Archeologia dell'Università di Padova vanta una lunga tradizione di studi sui teatri antichi. Basterebbe ricordare i nomi di Carlo Anti e Luigi Polacco per far venire in mente a molti una stagione di studi che ha fatto proprio del teatro il centro delle sue attenzioni, anche maturate in eccellenti pubblicazioni e prodotti scientifici su edifici per spettacolo di Grecia e Sicilia.

Erede, pur lontana nel tempo e nei metodi, di questa ragguardevole tradizione, la cattedra di "Archeologia e storia dell'arte greca e romana" dell'Ateneo patavino ha scelto dal 2001 di indagare un teatro antico in terra greca in seguito all'invito rivolto dalla nuova direzione della Scuola di Atene, guidata da allora da Emanuele Greco, che propose l'indagine di un'area all'interno della grande metropoli di Gortina di Creta, da sempre palestra prioritaria dell'archeologia italiana in Grecia.

La scelta cadde allora su un complesso teatrale indagato fino a quel momento in forma episodica e settoriale, ma noto per posizione e area d'ingombro fin da epoca rinascimentale, che si pone nelle immediate vicinanze dell'invece ben noto santuario di Apollo Pythios, fondato nel VII sec. a.C. e rimasto in uso fino alla tarda età romana.

Dal 2002 al 2007 sono state condotte in questo contesto cinque campagne di scavo precedute da una campagna di rilievo e prospezioni nel 2001, che hanno avuto durata piuttosto breve per le limitazioni amministrative imposte da parte del governo greco alle missioni straniere.



Fin dalle prime attività di scavo è emerso uno degli aspetti più rilevanti del monumento indagato, rappresentato dall'eccezionale stato di conservazione sia delle sue strutture in alzato sia del crollo *in situ* di parte delle stesse, emerso con grandiosa evidenza dalle prime indagini stratigrafiche.

Lo scavo ha potuto così progressivamente riportare in evidenza tutta la storia del monumento, sfogliando lentamente all'indietro nel tempo il momento dell'abbandono dell'area, il momento del crollo, le fasi del disuso e le fasi del pieno utilizzo seguenti la costruzione.

Non si è ancora giunti invece a comprendere la storia dell'area urbana nell'età che precede l'impianto delle fabbriche teatrali, sebbene questo sia l'obbiettivo che ci si pone a partire dalla prossima campagna di scavi.

L'abbandono, il primo orizzonte stratigrafico rimesso in luce, è segnato da riporti assai consistenti di materiale differenziato, proveniente prevalentemente dalle aree circostanti il teatro e frutto di attività antropiche molteplici, ma costituite principalmente dallo spietramento delle aree finitime per facilitare la coltivazione dei terreni. Il teatro, già in disuso, divenne così tra il V sec. d.C. e l'età contemporanea una comoda discarica che aveva il suo epicentro nel settore dell'invaso della cavea, divenuto ricettacolo stratificato di straordinaria valenza indiziaria.

Al di sotto dei livelli incoerenti di riporto sono stati quindi rimessi in luce i primi indicativi elementi delle vicende che precedettero la trasformazione del teatro in luogo di smaltimento dei rifiuti. Si tratta degli imponenti documenti relativi al grandioso crollo che pose fine alla vita delle strutture per effetto di uno straordinario evento, individuato in uno dei sismi che con frequenza notevole interessarono l'isola dal periodo imperiale

romano in poi.

Le proposte di datazione del crollo dell'edificio scenico e di parte della cavea sono state formulate grazie ad una serie differenziata di indizi. Il primo e più importante è rappresentato dalla carcassa di un animale di specie equina ucciso per l'impatto violento di parte delle murature del teatro al momento del loro collasso. Le analisi al carbonio 14 del collagene delle ossa hanno permesso di indicare come arco di tempo probabile entro cui collocare la morte dell'animale nel quadro del IV sec. d.C., con preferenza per il periodo a cavallo della metà del secolo.

Ulteriori indizi per la cronologia del crollo sono stati forniti da indicatori ceramici presenti nei livelli pavimentali che precedono direttamente l'evento e che determinano un *terminus post quem* affidabile alla metà circa del IV sec. d.C. L'insieme dei dati ha suggerito così l'ipotesi che il grande crollo dell'edificio sia da porre in occasione del violento sisma che diverse fonti tardo romane e medievali pongono all'alba del 21 luglio del 365 d.C., tratteggiandone la violenza e gli effetti disastrosi per Creta; allo stesso sisma sono attribuiti in solida via indiziaria archeologica molti altri crolli nelle città romane dell'isola.

Il terremoto non demolì però un edificio in perfetto stato e ancora funzionante, come ha dimostrato il procedere faticoso e pericoloso delle indagini stratigrafiche giunte a rimuovere progressivamente gli enormi ammassi del crollo.

È stato infatti possibile stabilire che, prima di essere demolito dall'evento naturale, il teatro venne usato per un periodo abbastanza lungo con funzioni secondarie e non più legate alla sua destinazione originaria. L'*aditus* era stato infatti convertito in stalla, dove avevano trovato posto gli equini trovati uccisi dal sisma; il palcoscenico, l'orchestra e la cavea avevano invece conosciuto una rifunzionalizzazione come probabili spazi artigianali di trasformazione dei marmi e dei materiali che via via venivano spogliati dallo stesso teatro e dagli edifici finitimi.

Un indicatore eccezionale di queste nuove attività svolte nel settore del palcoscenico è costituito dal rinvenimento di due statue a grandezza di poco maggiori del vero seppellite dal crollo dell'edificio, ma presenti sui piani di defunzionalizzazione del teatro precedenti al crollo stesso. È assai probabile che i due simulacri non facessero parte del ciclo decorativo dell'edificio per spettacoli, e che provenissero come materiale da trasfor-

mare da vicini complessi. La questione è però ancora oggetto di studio e dibattito. Esse apparivano prive di parti anatomiche e segate in vari punti, così da rivelare processi di lavorazione non compatibili con manufatti semplicemente crollati e *in situ*.

Il riuso dell'edificio come stalla e come probabile laboratorio di lavorazione del marmo avvenne in una fase che precede il grande crollo del 365, ma che segue la definitiva cessazione dell'uso dell'edificio quale luogo per lo svolgimento di spettacoli.

Sulla cronologia e sulle cause di tale evento molto si è discusso nell'ambito della missione. Il termine *ante quem* è costituito ovviamente dal terremoto del 365 d.C., ma un margine di tempo ulteriore va supposto per l'uso del complesso come stalla e come laboratorio artigianale, di cui si è parlato. L'avvio del disuso sembra da collocare ancora all'interno del III sec. d.C. o, al massimo, nei primi decenni del IV sec. d.C., mentre assai difficili da determinare sono le cause di una perdita di funzione in un'epoca ancora relativamente precoce anche in relazione alla vitalità che la città, pure in settori limitrofi al teatro, denota ancora per tutto il periodo che va dal IV al VI sec. d.C.

Tra i possibili scenari di questa evoluzione va certamente richiamata la progressiva cristianizzazione delle istituzioni romane e della società (anche gortinia) che si afferma definitivamente con l'inizio del IV sec. d.C. Questi mutamenti trovano riflesso evidente nelle numerose disposizioni *de pagani e de sacrificiis et templis* contenute nel *Codex Theodosianus*. Da queste e da altri documenti si nota infatti come maturi dall'inizio del secolo, almeno a partire dall'Editto di Costantino (313 d.C.), un processo di progressivo abbandono delle ritualità pagane: la condanna dei sacrifici è già evidente in provvedimenti emanati da Graziano nel 341 d.C. (*Codex Theodosianus*, XVI, 10, 2), che si richiamavano ad analoghi testi di Costantino, e ribaditi da Costanzo tra il 342 e il 356 d.C. con l'ulteriore proibizione del culto delle immagini (*Codex Theodosianus*, XVI, 10, 3; 10, 4; 10, 6). Il processo è completato dalle costituzioni di Teodosio I (391 e 392 d.C.), in cui vengono proibiti i sacrifici, vietato il culto anche in sede privata e di fatto chiusi gli edifici religiosi pagani (*Codex Theodosianus*, XVI, 10, 10; 10, 11; 10, 12). In questo clima è possibile che il santuario di Apollo e il teatro che ad esso era strettamente connesso, abbiano perso la loro funzionalità fino ad essere abbandonati.

Non va però esclusa un'altra possibilità da porre all'origine dell'abbandono-

no del teatro quale luogo di spettacoli e la sua trasformazione con riuso diverso. Lo scavo del 2006 ha permesso infatti di approfondire problematiche di microstratigrafia e di geoarcheologia con l'esecuzione di una serie di analisi (dimensionali, chimiche, sedimentologiche, diffrattometriche) su campioni delle unità stratigrafiche depositatesi per prime a diretto contatto con il pavimento dell'orchestra, e pertanto collegate al processo di abbandono dello stesso.

Le analisi hanno rivelato tracce chiare (sabbie e resti di trasporto idraulico) di possibili eventi alluvionali che interessarono lo spazio teatrale e che poterono costituire la causa prima dell'avvio della sua defunzionalizzazione.

L'ARCHITETTURA E I CONFRONTI CON LA GRECIA CONTINENTALE

Marianna Bressan

Le ricerche hanno permesso di ricostruire l'assetto architettonico del teatro e di fornirne un inquadramento cronologico.

Lo scavo si è concentrato in corrispondenza della sola metà orientale dell'edificio, ma è possibile proporre una ricostruzione completa, sfruttando il principio di simmetria che regola tale tipo architettonico, e grazie all'ottimo stato di conservazione della parte inferiore della cavea e per lo meno della parte anteriore dell'edificio scenico.

Le parti fondamentali del teatro sono organizzate in un corpo edilizio compatto, senza soluzione della continuità strutturale tra cavea/orchestra ed edificio scenico. La cavea, volta a nord, ha base a semicerchio prolungato e muri di sostegno rettilinei ortogonali all'asse ed era suddivisa orizzontalmente in due ordini, separati da un corridoio curvilineo (noto anche come *diazoma* o *praecinctio*) mediano, ancor oggi in parte conservato. L'ordine inferiore delle gradinate (*ima cavea*) poggia su una gettata di cementizio; si conservano 9 delle forse 12 gradinate ordinarie con blocchi/sedili in calcare locale, suddivise verticalmente in quattro settori (*cunei*) sicuramente da tre, forse da cinque, scale radiali, realizzate in marmo e decorate con zampe leonine in corrispondenza di ciascuna gradinata ordinaria. L'ordine superiore (*summa cavea*) è scomparso in seguito all'im-

ponente crollo, tuttavia, stando alle tracce del muro perimetrale e alla proiezione della pendenza delle gradinate del I ordine, abbiamo calcolato che potesse essere composto di circa 8 gradinate e fosse coronato da un altro corridoio curvilineo. Nulla si può dire sulla suddivisione verticale del II ordine; restano invece ampie tracce dell'apparato sostruttivo, composto di tre anelli concentrici: il primo e più interno è un ambulacro, che sosteneva il corridoio mediano di separazione tra I e II ordine; il secondo e il terzo anello sono articolati in una serie di vani radiali di ampiezze diverse e coperti da volte a botte rampanti a sostegno delle gradinate del II ordine e del corridoio curvilineo superiore.

L'orchestra, un'area a semicerchio prolungato, è stata indagata solo attraverso una piccola trincea esplorativa, che ha tuttavia permesso di intercettare i resti, se pur in parte spoliati, di una splendida pavimentazione in *opus sectile* di marmi policromi.

Come detto, al blocco edilizio cavea/orchestra si aggancia direttamente quello composto da corridoi rettilinei di accesso (gli *aditus* dei teatri romani, le *parodoi* dei teatri greci) ed edificio scenico. L'unico corridoio di accesso dall'esterno all'orchestra sinora indagato è l'orientale, un percorso a linea spezzata, composto di un tratto parallelo all'asse che, oltrepassato un pianerottolo, ospita una scalinata per salire dal piano del santuario di Apollo al tratto diretto al palcoscenico. Tale corridoio orientale, che, per intenderci, nell'epoca precedente il crollo ospitava la stalla dove abbiamo rinvenuto l'equide vittima del crollo stesso, presenta caratteristiche di tecnica edilizia comuni anche all'edificio scenico: muri con nucleo cementizio e paramento in laterizio, del cui ulteriore rivestimento a intonaco o altro materiale non abbiamo tracce. Il muro del corridoio in comune con la cavea conserva ancora una nicchia, che possiamo immaginare servisse in origine per una decorazione scultorea.

L'edificio scenico è stato sinora scavato soltanto nella parte anteriore. Il palcoscenico è rettangolare, alto appena 1 m, molto largo (5 m), con fronte rettilinea articolata in nicchie – al momento ne abbiamo individuata solo una semicircolare, posta all'estremità della fronte-palcoscenico, ma si può ipotizzare un'alternanza tra nicchie semicircolari e rettangolari – e forse dotata di scalette laterali che salivano dall'orchestra. Il piano del palcoscenico è rivestito, per lo meno alle estremità, di lastre di un candido calcare scistoso, esteticamente simile al marmo. La fronte-scena è rettilinea, articolata in nicchie, con tre porte di collegamento con la scena, un vano rettangolare che per il momento ipotizziamo indiviso, sviluppato almeno

su due piani, con una fila di contrafforti lungo il lato interno settentrionale, affiancato da due vani simmetrici, approssimativamente quadrati, forse coperti da volte a crociera. Per il momento non siamo ancora in grado di valutare l'articolazione della facciata esterna dell'edificio scenico; sappiamo che i vani quadrati a lato della scena avevano una porta verso l'esterno, ma l'attuale interro non permette di verificare la presenza di altre porte aperte verso nord.

Vale la pena infine di soffermarsi brevemente sul sistema di circolazione interna all'edificio. Abbiamo detto che l'accesso dall'esterno doveva avvenire, a oriente, dalla scalinata che saliva dal tempio di Apollo; essa conduceva al corridoio, dal quale si poteva accedere certamente al palcoscenico e all'ambulacro sostruttivo tra I e II ordine della cavea. A partire dal detto ambulacro, un ulteriore breve corridoio voltato permetteva di entrare nell'orchestra e quindi forse di salire alle gradinate del I ordine; si poteva inoltre accedere direttamente al II ordine attraverso scale sistemate in alcuni dei vani radiali del secondo anello sostruttivo. Rappresenta una peculiarità l'ambulacro assiale individuato al di sotto della scaletta centrale del I ordine della cavea: esso, che metteva in diretta comunicazione il corridoio sostruttivo con l'orchestra, ricorda un apprestamento più comune negli anfiteatri che nei teatri.

Abbiamo anche un'idea abbastanza precisa del momento di costruzione del teatro, grazie alla valutazione di alcuni reperti ceramici individuati nella fossa di fondazione di un plinto murario alla congiunzione tra il corridoio della stalla e il palcoscenico. Tali reperti ('sigillata orientale A' e ceramica comune in associazione) si inquadrano nel primo venticinquennio del II sec. d.C.; è plausibile pertanto indicare i decenni successivi come periodo di costruzione dell'edificio (età tardo-adrianea/primo antonina).

Allo stato attuale delle conoscenze non abbiamo notizie sulla storia del sito precedente all'edificazione del teatro descritto; sotto il muro con l'accesso che fa comunicare corridoio orientale e palcoscenico abbiamo individuato una struttura muraria dalle caratteristiche affatto diverse da quelle delle fabbriche romane, ma è del tutto prematuro ipotizzarne una qualsiasi interpretazione.

Di fatto, il teatro descritto presenta caratteristiche inequivocabilmente ed esclusivamente romane, o, per dirla con Vitruvio, "latine" (*De Architectura*, V, 3-9), sia dal punto di vista della tecnica edilizia che dal punto di vista morfologico: per il corpo edilizio unico, l'uso di sostruzioni cave

a sostegno della cavea, la pavimentazione in *opus sectile* dell'orchestra, il caratteristico basso palcoscenico agganciato alla cavea/orchestra, ecc. Pertanto, anche qualora in futuro lo scavo dimostrasse che il teatro romano del Pythion ha sostituito un antecedente, magari di età greca, ciò nulla toglierà al fatto che l'intervento di età adrianea o appena successiva abbia realizzato in città un teatro totalmente romano, in nulla debitore alla tradizione greca del tipo edilizio.

Basterà un rapido sguardo a quanto avviene negli stessi anni in Grecia continentale, per comprendere che il caso gortinio partecipa di un fenomeno di più ampio respiro. Se, infatti, nei due secoli successivi alla conquista romana della Grecia, poca attenzione era stata rivolta alle politiche edilizie urbane a causa della particolare disastrosa contingenza economica, dall'età augustea si verifica una ripresa su tutti i fronti, che si ripercuote nella fattispecie anche nella ripresa di interesse per gli edifici teatrali, frequentemente più rimaneggiati alla maniera romana e più di rado realizzati ex novo.

Ma dagli ultimi decenni del I sec. d.C. si avvia un vero e proprio *boom* edilizio, destinato a toccare l'apogeo proprio tra l'età adrianea e la prima età antonina: questo è il periodo in cui si realizzano nuovi teatri, secondo i canoni morfologici e tecnici impiegati negli edifici latini, talora reduplicando i teatri tradizionali già esistenti in città. Ciò accade per esempio a Patraso, ad Argo, a Corinto, ad Atene, ma anche a Messene, nel santuario di Olimpia, a Nicopoli in Epiro.

Come sottolineato nel precedente contributo, il teatro di Apollo Pizio doveva essere caduto in disuso già con la seconda metà del III sec. d.C. o al più tardi agli inizi del IV d.C. Esso pertanto, come si diceva, rimase in uso per un tempo relativamente breve, un secolo o poco più.

Il fenomeno, che a prima vista sorprende, a ben guardare risulta invece ancora una volta in perfetta coerenza con quanto avviene in Grecia continentale, dove, con la seconda metà del III secolo, si assiste da un lato alla repentina diminuzione degli interventi edilizi sui teatri già esistenti, dall'altro alla sostanziale sospensione delle costruzioni ex novo, tanto diffuse invece nel secolo precedente.

Un esempio tra tutti, il teatro ateniese eretto tra il 161 e il 174 d.C. per la munificenza di Erode Attico, all'indomani della tragica scomparsa della moglie Annia Regilla, risulta abbandonato addirittura già nella prima

metà del III sec. d.C., come dimostra la cisterna ricavata nel sottopalco previo l'asporto del tavolato ligneo del palcoscenico.

Per spiegare il fenomeno dell'abbandono, in un'epoca ben anteriore al disinteresse per gli edifici per spettacoli pagani che abbiamo visto essere un portato della cristianizzazione ufficiale di IV secolo, si evocano, relativamente alle regioni continentali, una somma di concause, dalla nuova drammatica contingenza politica ed economica dovuta alle vicende del medio-impero, alle prime ondate di invasioni barbariche (celebre quella degli Eruli in Attica e Peloponneso orientale), al moltiplicarsi degli eventi sismici, che contribuiscono a mettere definitivamente in ginocchio città già provate dalla crisi politica.

Tali fenomeni, che coinvolgono generalmente la Grecia romana, andranno senz'altro tenuti in conto anche in relazione al teatro del Pythion di Gortina, anche se le cause specifiche dell'abbandono di esso, siano scelte di matrice antropica o i fenomeni alluvionali cui si accennava, saranno da valutare nel contesto dell'evoluzione medio e tardo imperiale della città cretese.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bonetto J. (a cura di), *Gortyna (Creta). Lo scavo 2004 presso il Teatro del Pythion*, in "ASAtene", LXXXII, serie III, 4, tomo II, 2004, 581-585 e 599-606.
- Bonetto J., *Ricognizione e prospezioni geofisiche presso il teatro del Pythion di Gortina*, in "ASAtene", LXXIX, serie III, 1, 2001, pp. 377-379.
- Bonetto J., Ghedini F., Rinaldi F., *Ricerche archeologiche dell'Università di Padova in Grecia. Le campagne di indagine 2001 e 2002 al Teatro del Pythion di Gortina (Creta)*, in "Quaderni di Archeologia del Veneto", XIX, 2003, pp. 228-232.
- Bonetto J., Ghedini F., Rinaldi F., *Ricerche archeologiche dell'Università di Padova in Grecia. La campagna di indagine 2003 al Teatro del Pythion di Gortina (Creta)*, in "Quaderni di Archeologia del Veneto", XX, 2004, pp. 83-88.
- Bonetto J., Ghedini F., Rinaldi F., *Ricerche archeologiche dell'Università di Padova in Grecia. La campagna di indagine 2004 al Teatro del Pythion di Gortina (Creta)*, in "Quaderni di Archeologia del Veneto", XXI, 2005, pp. 129-135.
- Bonetto J., Ghedini F., Veronese F., *Gortina. Teatro del Pythion. Campagna di scavo 2002*, in "ASAtene", LXXX, serie III, 2, tomo II, 2002, pp. 885-898.
- Bonetto J., Ghedini F., Veronese F., *Gortyna (Creta). Lo scavo 2003 presso il Teatro del Pythion*, in "ASAtene", LXXXI, serie III, 3, tomo II, 2003, pp. 885-912.
- Bonetto J., De Marco V., *Padova scava a Creta*, in "Galileo. Rivista di informazione, di attualità e cultura degli ingegneri di Padova", 154, settembre 2002, pp. 38-40.

- Bonetto J., V. De Marco V., *Padova torna a scavare a Creta*, in "Galileo. Rivista di informazione, di attualità e cultura degli ingegneri di Padova", 160, settembre 2003, pp. 18-20.
- Bonetto J., Ghedini F., *Lo scavo dell'Università di Padova a Gortina di Creta*, in "Foro Ellenico", autunno 2003, pp. 13-15.
- Bonetto J., Bressan M., Francisci D., Bueno M., Segata M., Ghedini F., *Lo scavo 2005 presso il Teatro del Pythion*, in "ASAtene", LXXXIII, serie III, 5, Tomo II, 2005, pp. 649-672.
- Bonetto J., Ghedini F., *Ricerche archeologiche dell'Università di Padova in Grecia. La campagna di indagine 2005 al teatro del Pythion di Gortina (Creta)*, in "Quaderni di Archeologia del Veneto", XXII, 2006, 117-123.
- Bressan M., *Lessico tecnico per gli edifici teatrali antichi: una proposta*, in "Antenor", 5, 2006, pp. 7-38.
- Bressan M., *Il teatro in Attica e Peloponneso tra età greca ed età romana. Morfologie, politiche edilizie e contesti culturali*, Roma 2009.
- Bressan M., Francisci D., *Lo scavo 2006 presso il Teatro del Pythion di Gortina*, in "ASAtene", LXXXIV, serie III, 6, Tomo II, c.s.
- Bonetto J., Mazzocchin S., Schindler Kaudelka E., *Missione archeologica italiana presso il Teatro del Pythion a Gortina (Creta): i dati preliminari della ceramica comune di età tardoantica*, in "Third international conference on late roman coarse wares, cooking wares and amphorae in the Mediterranean: archaeology and archaeometry" (Parma/Pisa, 26-30 March 2008), edited by S. Menchelli e M. Pasquinucci, c.s.

‘Dioniso architetto’

Materiali dall’archivio INDA per una storia della scenografia contemporanea nei teatri antichi

Giulia Bordignon, Alessandra Pedersoli
(Università IUAV di Venezia)

Convegno Luminar 7. Internet e Umanesimo. Teatri antichi e moderni.
Archeologia Architettura Web | Fondazione Querini Stampalia, Venezia,
7-8 febbraio 2008

Dal 1914 l’Istituto Nazionale del Dramma Antico presenta al Teatro greco di Siracusa i drammi dell’antichità, sottraendo l’edificio teatrale al suo destino di rovina archeologica, e riconsegnandolo alla sua originaria, vitale, funzione: quella di spazio aperto alla rappresentazione.

Se il teatro è innanzitutto ‘spazio della rappresentazione’, uno dei principali problemi nella messa in scena degli spettacoli è quello di connotare questo spazio: di creare cioè un ambiente non solo per l’azione dei personaggi, ma anche per lo sguardo degli spettatori, mediante la scenografia. Si tratta di un’operazione tanto più complessa per le rappresentazioni contemporanee del dramma antico, in cui lo spazio scenico deve anche essere in grado di ‘costruire’ il tempo, di ‘sincronizzare’ l’antico con il moderno. Il contesto archeologico del teatro all’aperto costituisce una facilitazione solo apparente: può portare, a seconda delle sensibilità, alla rievocazione ‘all’antica’ oppure all’attualizzazione; alla valorizzazione del paesaggio naturale oppure al contrasto di un’ambientazione tutta artificiale.

La documentazione e i materiali teatrali conservati dall’archivio INDA – bozzetti, plastici, costumi, frammenti di scenografie, carteggi, fotografie, documenti audio-video – testimoniano le variazioni del gusto e dell’estetica negli allestimenti del dramma antico che si sono avvicinati a Siracusa dal secolo scorso ai nostri giorni: un patrimonio inestimabile per ricostruire la storia della scenografia del teatro classico in Italia.

1914-1930: DALLA "MANIERA ARCHEOLOGICA" AL "GREMBO SCENICO"

Agli inizi del Novecento imperversa nell'allestimento dei drammi antichi la vague archeologizzante. 'All'avanguardia' sono le ambientazioni che richiamano l'arte micenea: gli scavi di Schliemann avevano rivelato, alla fine del XIX secolo, "una Grecia barbarica, inaspettata, diversa dalla Grecia di Pericle", come scrive Duilio Cambellotti, scenografo degli spettacoli INDA fino al 1948. Le prime ambientazioni siracusane alludono infatti esplicitamente all'architettura palaziale di Micene o di Tirinto. Ma l'artista romano si emancipa progressivamente dall'iniziale "maniera archeologica", compiendo un'oculata selezione dei dettagli 'all'antica' nelle scenografie degli anni '20. Cambellotti giunge alla creazione di scene capaci di resistere non solo alle 'seduzioni' dell'archeologia, ma anche a quelle della bellezza paesaggistica del teatro all'aperto, raccogliendo lo spazio in un "grembo scenico" chiuso alla visione dello sfondo naturale.

1933-1948: LA "MANIERA ARCHITETTONICA" DEL DRAMMA

Negli anni Trenta Cambellotti prosegue il suo percorso di ricerca: l'ambiente che l'artista intende ricreare sulla scena è l'"architettura spirituale" propria dei testi tragici. La scenografia deve contrarre la distanza storica che separa la contemporaneità dalla narrazione mitica, al fine di instaurare un contatto più immediato tra il pubblico e "le cose eterne ed universali del dramma". Le scene di questi anni non hanno più nulla di archeologico: sono ambientazioni audacemente antimimetiche – debitorie nel linguaggio formale delle più attuali esperienze dell'architettura e della scenografia modernista, da Craig ad Appia (come dimostra anche la scenografia del 1939 ideata da Pietro Aschieri) – tutte volte a enfatizzare, mediante scalinate e piani inclinati, i movimenti scenici di attori e coro. Luoghi totalmente simbolici, in cui anche la citazione della Porta dei leoni di Micene, realizzata per Oresteia 1948, è inserita quasi come un 'cameo' in una architettura pienamente contemporanea.

1950-1968: SPERIMENTAZIONI MONUMENTALI

La lezione di Cambellotti lascia un segno profondo nell'opera degli scenografi che lavorano a Siracusa dopo la seconda guerra mondiale: in particolare, il rapporto 'polemico' con la mimesi naturalistica e con il paesaggio viene mantenuto fino alla fine degli anni '60. Tuttavia la grandiosità monumentale delle scene (come per Baccanti e Persiani 1950), la ricreazione in chiave totalmente artificiale di elementi naturali (è il caso di Ecuba 1962), e il gusto per la ripresa di forme architettoniche anti-

che in versione post-modern (come per *Elettra* 1968), sono indizi di una sperimentazione che cerca di svincolarsi dalla tradizione scenica degli anni precedenti. Si tratta della ricerca di un linguaggio nuovo che risente, anche nelle ambientazioni, della contemporanea moda cinematografica dello stile *peplum*, e che giungerà a maturazione solo in un momento successivo.

1970-1980: ORIZZONTI MINIMALISTI

È un orizzonte minimalista ed eccentrico quello che contraddistingue le scenografie proposte nei primi anni '70. L'artista che per primo abbatte il fondale scenico e apre lo spazio è Emanuele Luzzati: l'ambientazione che ricrea per *Elettra* di Sofocle nel 1970 è limitata a soli elementi orizzontali e a un intreccio di praticabili. Per *Medea*, dopo soli due anni, lo stesso Luzzati realizza invece un complesso e fantasioso agglomerato di materiale metallico. La scena di Tullio Costa per *Ifigenia in Aulide* nel 1974 segna invece un ritorno la scena verticale con costruzioni solide e strutturate. Giorgio Panni ripropone la scena orizzontale per *Le Rane* nel 1976: un piano circolare lucido allude alle acque della palude dell'Acheronte. Il solo piano dell'orchestra, scevro da elementi verticali, ma sprofondato in un cratere fumante, è invece la scena per *Baccanti* realizzata da Vittorio Rossi nel 1980.

1982-2000: NATURA ET ARS

La contrapposizione tra natura e artificio diviene una costante nelle scene degli anni '80 e '90. L'inclusione dell'elemento naturale, riaccolto in scena, si alterna all'illusione architettonica che spesso scivola nella citazione. Le scene per *Antigone* realizzate da Vittorio Rossi nel 1986 si rifanno alla muraglia cambellottiana del 1924. Lorenzo Ghiglia per la messa in scena di *Medea* di Seneca a Segesta nel 1989 utilizza la struttura architettonica come diaframma che si apre sulla natura retrostante, mentre Enrico Job nel 1996 ricrea un ampio spazio mediterraneo, contrappunto di ulivi, per *Medea*. Con Luciano Damiani si giunge invece alla jungla metropolitana per ambientare *Baccanti* nel 1998.

2002-2007: SPAZI DELLA MEMORIA

Dal 2001 gli spettacoli sono a cadenza annuale e registrano ogni anno diverse accezioni dell'uso spettacolare della scena, legati soprattutto a una lettura dello spazio in chiave storicistica e memoriale. La scena è ampia e ariosa, caratterizzata da elementi evocativi come la monumentale statua



di gusto neoclassico nell'allestimento di Margherita Palli per il ronconiano Prometeo Incatenato del 2002. Una massiccia costruzione d'ispirazione ottocentesca viene invece presentata da Bruno Bonincontri per Eumenidi nel 2003. La scena si annulla sino a scomparire nuovamente nel 2004 con l'ampia piattaforma scura, da 'catastrofe pompeiana', di Piero Guicciardini per Edipo Re, sino allo spettacolare crollo luminoso ideato da Ferdinand Wögerbauer per Medea diretta da Peter Stein. La carena arrugginita di una nave evoca invece la polis sotto assedio, così come concepita da Jean-Paul Chambas per i Sette a Tebe del 2005.

(I documenti e i materiali riprodotti in questo saggio sono conservati presso l'Archivio Fondazione Inda - AFI - di Siracusa)

Trasmutazioni: dal classico al teatro contemporaneo

Malvina Borgherini
(Università Iuav – Venezia)

Convegno Luminar 7. Internet e Umanesimo. Teatri antichi e moderni.
Archeologia Architettura Web | Fondazione Querini Stampalia, Venezia,
7-8 febbraio 2008

Malvina Borgherini presenta una riflessione sul filo, mai interrotto, fra teatro classico e contemporaneo, commentando prima dei brani tratti da Edipo Re e Medea di Pasolini e poi alcune messe in scena della Societas Raffaello Sanzio. L'intervento termina con l'ascolto e la visione dei Cryonic Chants, che:

Sviluppano l'universo musicale della Tragedia Endogonidia (2002-2004), sulla base del significato etimologico del lemma greco *tragodia*, 'canto del capro'. Un capro in carne e ossa diventa corpo di scrittura: le sue sequenze proteiche dettano combinazioni sonore. Letteralmente, la poesia discende dal capro, non è più affidata a un Autore. quattro donne in nero eseguono la partitura vocale risultante da questo procedimento di 'traslitterazione', combinandosi alle potenti sonorità elettroniche di Scott Gibbons, elaborate anch'esse da una sorgente organica.

Biennale di Venezia: notizie da un'esperienza in corso

Giorgio Busetto
(Archivio A.S.A.C. della Biennale)



Convegno Luminar 7. Internet e Umanesimo. Teatri antichi e moderni. Archeologia Architettura Web | Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 7-8 febbraio 2008

PREMESSA

L'organizzazione degli archivi gestiti dall'ASAC e la suddivisione degli oggetti in 'teche' in base al tipo di supporto ha importanti motivazioni inerenti alla gestione degli oggetti stessi, alla definizione delle diverse persone responsabili

della catalogazione e della conservazione.

Detto questo, la creazione del *database* può essere un'ottima occasione per ripensare la classificazione degli oggetti come appartenenti a specifici insiemi (tipicamente, cineteca, fototeca e mediateca). In particolare, la tecnologia dei *database* consente di effettuare delle classificazioni in automatico a partire dalle informazioni contenute, ad esempio sul tipo di formato o di supporto. Non è quindi necessario differenziare la fototeca dalla cineteca, perché queste potranno essere ottenute come 'viste' del *database*.

La peculiarità dei diversi formati, nonché il diverso interesse e la diversa prospettiva dei volumi di accesso, possono comunque portare ad una specializzazione del *database* in diversi elementi che possono corrispondere ad una o più 'teche'. Si è tuttavia lavorato soprattutto nella direzione di

unificare l'approccio alla rappresentazione e alla ricerca dell'informazione all'interno del *database*, in modo da considerarlo un'unica mediateca (nel senso più ampio del termine), che si poteva specializzare in cineteca, fototeca, audioteca e così via.

Per questo motivo si è introdotto il concetto generale di SUPPORTO, che raccoglie in sé le caratteristiche comuni a tutti i tipi di supporto, siano essi pellicole infiammabili o DVD. Anche se non è ancora condotta l'analisi di tutti i fondi, l'approccio proposto ha l'ambizione di rappresentare, minimizzando gli interventi successivi, anche il fondo documentale e il fondo storico, che risultano rappresentati semplicemente da altri tipi di *media*.

Va tenuto presente che, nell'organizzazione attuale del *database*, tutti gli oggetti (fisici e digitali) fanno capo ad un'unica rappresentazione generale, OPUS, che si specializza poi negli oggetti tipici delle attività della Biennale, in gran parte rappresentati tramite le ben note schede ministeriali (OAC, F, S). Analogo tipo di generalizzazione viene fatta per i diversi tipi di testimonianze documentali, facenti tutti capo all'entità TESDOC. Anche se questa informazione può essere trasparente agli utenti, all'interno del *database*, i due concetti sono rappresentati dalla stessa entità, OPUS TESDOC, utilizzando dei *flag* per definire se ogni singolo oggetto sia una OPUS, una TESDOC o entrambe.

In alcuni casi, l'entità SUPPORTO sarà particolarmente 'leggera', perché conterrà pochissime informazioni aggiuntive rispetto a quelle contenute in OPUS TESDOC. Ad esempio per le opere del fondo artistico, descritte dalla combinazione dell'entità OPUS TESDOC e OAC (oltre ad altre entità di supporto), verrà indicata solamente la collocazione e le analisi sullo stato di conservazione. Analogo discorso per le foto e i manifesti. Nel caso delle foto, il SUPPORTO rappresenterà i FASCICOLI.

L'entità SUPPORTO risulta invece particolarmente utile per rappresentare i film presenti in cineteca e tutte le tipologie di dati contenuti nella mediateca, che si suppongono particolarmente legati alle testimonianze documentarie nei settori DMT, il cui inserimento è il prossimo obiettivo del lavoro.

ENTITÀ: SUPPORTO

Generalizza il concetto di FASCICOLO, introdotto per SCATTO, presentandosi come generico contenitore di OPUS TESDOC.

Le tipologie di supporti vanno dalle pellicole, ai nastri audio/video, ai vinili, ai diversi formati digitali. E' necessario un vocabolario controllato, ovviamente estensibile, a cui uniformarsi nella definizione della tipologia.

Caratteristiche generali:

- Ogni SUPPORTO ha una COLLOCAZIONE, quindi è il supporto che indica dove si trova l'oggetto fisico, non l'OPUS TESDOC; infatti fino ad ora non è stata introdotta la collocazione degli oggetti.
- Le REVISIONI, intese come descrizioni incrementalmente dello stato di conservazione e descrizione di eventuali restauri, diventano una caratteristica di SUPPORTO, e non più di OPUS TESDOC.

Al momento non ci dovrebbe essere nessun *record* nella tabella REVISIONI, quindi il cambiamento è assolutamente trasparente.

- Un SUPPORTO può contenere diverse OPUS TESDOC (CDâ€ ROM con collezioni di foto, DVD con due film all'interno o un'intervista), una OPUS TESDOC può essere contenuta in più di un SUPPORTO (FILM di cui sono disponibili diverse pellicole): si tratta quindi di una relazione moltiâ€ molti.

Attributi generali:

- Un numero di inventario, eventualmente ereditato da OPUS TESDOC nel caso di OAC, MANIFESTI e SCATTI, che sarà quello attribuito dai curatori agli oggetti presenti in mediateca e cineteca.
- La teca nella quale l'oggetto è stato catalogato in passato, per mantenere una continuità con il pregresso nel modo di classificare gli oggetti.
- Uno o più Autori, sia PERSONE che ENTI, che possono indicare chi ha realizzato un particolare fascicolo di foto, chi ha prodotto il CDâ€ ROM, chi ha registrato l'esecuzione nel caso di dischi acquistati.
- Un Titolo, con le stesse convenzioni per le lingue utilizzate nel resto del *database*.
- Sono presenti anche informazioni sulle Date (creazione ed acquisizione) più un campo Note.
- In qualità di 'raccolgitore di oggetti', il SUPPORTO avrà tra i suoi attributi anche la Numerosità degli oggetti contenuti (come avveniva

per FASCICOLO). La possibilità di utilizzare un supporto anche per raggruppare oggetti identici (tipicamente per i MANIFESTI) viene invece inserita nella tabella 'ponte' che lega SUPPORTO a OPUS TESDOC.

- Estensione del meccanismo, già introdotto per i singoli SCATTI, per indicare se il supporto è una Copia di altri inventariati.

Attributi specifici, utili per FILM e in prospettiva per il settore DMT:

- Il Formato del supporto, sia analogico che digitale.
- La Tipologia del supporto fisico, utilizzando un vocabolario controllato come detto sopra.
- Nel caso di audio e video, la Durata complessiva.
- Tutti gli attributi utili già introdotti in PELLICOLA (Infiammabile, Sonoro, Lingua)
- Riferimento agli Standard di codifica utilizzati.

Tabella ponte tra SUPPORTO e OPUS TESDOC.

Garantisce la relazione molti a molti tra i supporti e gli oggetti contenuti. Ha quindi tra i suoi attributi i riferimenti di chiave esterna per SUPPORTO e OPUS TESDOC.

Per gestire la collocazione di molte copie dello stesso oggetto, come nel caso di MANIFESTI e SCATTI, indica la Numerosità degli oggetti identici OPUS TESDOC contenuti nello stesso SUPPORTO.

Nel caso di un SUPPORTO che contiene più di una OPUS TESDOC, ad esempio nastri audio con più brani, VHS con due film o CD Rom contenenti anche diversi media, il Percorso per ottenere i dati. Questo può essere nella forma di: numero di traccia audio/video, posizione lungo il nastro, percorso assoluto nel *file system* del CD Rom o DVD Rom. Nel caso della stessa OPUS TESDOC suddivisa in più supporti, il Numero d'ordine del supporto.

ENTITÀ: MULTIMEDIA

Si prevede che, con il passare del tempo, gran parte delle informazioni digitali saranno contenute esclusivamente nel *database*, a causa dell'invecchiamento dei supporti fisici, sia per il rischio di perdita dati per rottura che in termini di irreperibilità dell'*hardware* per la lettura.

Questo già succede per le foto digitali, infatti è presente nel *database* l'en-

tà IMMAGINI, che è legata a OPUS TESDOC con un riferimento di chiave esterna, e viene utilizzata soprattutto per SCATTI. Data l'immediatezza della rappresentazione di immagini digitali all'interno di un qualsiasi *browser*, e data l'importanza e la frequenza di accesso alle foto digitali, l'entità IMMAGINI verrà mantenuta.

Verrà invece aggiunta un'entità MULTIMEDIA, che raccoglie sia i riversamenti in digitale inseriti nel *database* e accessibili via Web (film, concerti) che informazioni non necessariamente presenti negli archivi fisici, ma utili per gli utenti, come ad esempio trailers, spezzoni di interviste, estratti di spettacoli. L'unica differenza tra i due casi è che deve essere indicato il numero di inventario dell'originale nel caso di riversamenti, mentre nel caso di valore "null" viene assunto che l'informazione è presente esclusivamente nel database.

L'entità può essere anche utilizzata per creare una descrizione visuale di una OPUS TESDOC senza voler inserire i metadati di questa informazione (oppure si abbiano altre priorità nell'inserimento dei metadati).

Attributi:

- Nome e Percorso del file.
- Formato
- Durata (visto che non sono immagini sono media che si sviluppano nel tempo)
- Dimensione
- Riferimento all'eventuale *plugin* necessario per la visualizzazione del file, nel caso di formati audio/video particolari (animazioni flash) oppure di tipologie speciali (modelli 3D, realtà virtuale).

COLLOCAZIONE

In base alle descrizioni fatte sulle tipologie di collocazione, si prevede una struttura a cinque livelli. Ci sono tre macroclassi di collocazioni:

- Interna
- Comodato
- Esterna

Nel secondo e terzo caso è ritenuto sufficiente indicare quale tra gli ENTI

conserva fisicamente la OPUS TESDOC, quindi con un riferimento alla già largamente utilizzata tabella ENTI.

Nel caso di collocazione interna, vengono considerati i seguenti livelli:

1. EDIFICIO: raggruppa le informazioni di Nome, Indirizzo, Recapiti, Orario di apertura, Responsabile dell'edificio che contiene fisicamente l'oggetto. Dato che le informazioni sono articolate e comuni a molti oggetti, le informazioni saranno mantenute in una tabella esterna (anche per evitare incongruenze).
2. LOCALE: indica il nome della stanza, sala, corridoio dove è mantenuto l'oggetto. Visto che la denominazione dei locali viene gestita a livello di responsabili degli edifici, e non è sicuramente standard, il campo è di testo libero. Un campo aggiuntivo può indicare, se ritenuto rilevante, la posizione fisica del locale nell'edificio (piano, ala, zona).
3. ARREDO_CONTENITORE: termine che raggruppa le diverse tipologie (armadio, cassetiera, griglia, scaffale) che andranno indicate con una sigla in un campo apposito, mentre l'informazione più importante è il numero di codice dell'arredo, che viene rappresentato con un campo alfanumerico per tenere conto di vecchie denominazioni (tipo A65â€ bis).
4. ARREDO_ELEMENTO: ogni arredo si divide in elementi (ripiano, cassetto, lato) di cui non è necessario specificare il nome, ma semplicemente il numero di codice, anche questo alfanumerico per i motivi suesposti. Questo campo, come il precedente, non è obbligatorio, perché potrebbe non potersi applicare ad alcuni oggetti (opera d'arte messa al centro di una sala) o ad alcuni arredi non frazionabili in elementi.
5. INVOLUCRO: coincide con il supporto, visto che è il raccoglitore finale di uno o più oggetti.

Per alleggerire la gestione del *database*, visto che vi sono delle tipologie di opere che coincidono con il loro supporto (i manifesti, le opere presentate ad arti visive, le foto singole), le informazioni di collocazione sono contenute dentro l'entità SUPPORTO.

The European Network Database: Goals and Perspectives

Gregory Ioannides

(University of Athens - The European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama)

Convegno Luminar 7. Internet e Umanesimo. Teatri antichi e moderni. Archeologia Architettura Web | Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 7-8 febbraio 2008

Gregory Ioannides, dell'Università di Atene, illustra i criteri del database realizzato nell'ambito dell'*European Network of Research and Documentation of Ancient Greek Drama Performances*. Le schede dedicate agli spettacoli raccolgono e organizzano una serie di dati relativi alla rappresentazione di un dramma antico: dalle informazioni di base come il titolo originale della produzione, il nome della compagnia, la data e il luogo della prima rappresentazione; alle informazioni relative al regista, al traduttore, al compositore e al coreografo; dalle notizie sui ruoli, le alterazioni, sui componenti del coro; alle fonti, ai documenti e altro materiale relativo alla rappresentazione, fino ai commenti generali sullo spettacolo. Una sezione dedicata della scheda di catalogazione riguarda i commenti sulle 'convenzioni estetiche': una sorta di descrizione critica della coreografia, della scenografia, della musica, a cui si connette la registrazione delle risposte di critica e pubblico. È inoltre disponibile una raccolta di documenti audio e video. Ioannides mostra una serie di grafici sull'implementazione dei dati a partire dal 2001 fino al 2007, con esempi di schede su singoli spettacoli e notizie sui partner del progetto.

Ritorno a Dioniso

The Archive of Performances of Greek and Roman Drama

Anna Banfi

(Università degli Studi di Palermo - Archive of Performances of Greek and Roman Drama)

Convegno Luminar 7. Internet e Umanesimo. Teatri antichi e moderni. Archeologia Architettura Web | Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 7-8 febbraio 2008

Il Novecento è senza dubbio il secolo della grande rinascita del teatro greco; se già nel XIX secolo non mancano le messe in scena di drammi antichi, è però solo nel XX secolo che questo fenomeno diventa globale e abbraccia paesi e culture anche distanti tra loro.

Fino agli anni cinquanta, sono soprattutto i teatri europei ad aprire alla messa in scena di testi classici greci e latini. Il primo Festival che inaugura in Europa la stagione della rinascita del teatro antico è quello organizzato in Italia dal Comitato per le Rappresentazioni Classiche, fondato nel 1913 a Siracusa; nel 1914 il Comitato affida al filologo Ettore Romagnoli la realizzazione dell'*Agamennone* di Eschilo presso il Teatro greco di Siracusa. L'enorme successo di pubblico e di critica riscosso da questa messa in scena incoraggia i membri del Comitato a continuare l'impresa, proponendo negli anni a venire – con cadenza triennale prima, biennale poi – altre rappresentazioni classiche.

Circa dieci anni dopo, in Inghilterra, apre il Terence Gray's Festival Theatre di Cambridge: è il primo teatro indoor permanente a dedicare il proprio cartellone alle rappresentazioni classiche. L'*Oresteia* di Eschilo va in scena il 22 novembre 1926: nei sette anni seguenti – prima della chiusura del teatro nel 1933 – vengono rappresentate due commedie di Aristofane e cinque tragedie greche, tra cui le *Supplici* di Eschilo, per la prima volta messe in scena in Inghilterra.

Nel 1927 viene inaugurato il primo Festival culturale di Delfi: ideatori e organizzatori dell'evento sono Anghelos Sikelianos ed Eva Palmer. Delusi per il fallimento della Lega delle Nazioni, per la nascita del fascismo che

nel biennio 1924-26 instaura la dittatura del partito unico di Benito Mussolini in Italia, e profondamente colpiti dalla grave situazione dei rifugiati politici greci in Turchia, Sikelianos e Palmer vedono nella rinascita del Teatro di Delfi la realizzazione di un disegno politico: Delfi deve diventare, secondo il loro progetto, l'emblema della pacificazione dei popoli, un luogo che trascenda le divisioni nazionali.

Nel periodo tra le due guerre, anche la Francia si distingue per il tentativo di creare un Festival di teatro antico: nel 1936, il Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne di Roland Barthes mette in scena i *Persiani* di Eschilo nel cortile della Sorbona. Nei primi anni cinquanta, vengono inaugurati in Grecia due nuovi Festival: nel 1954 il Festival del Dramma Antico di Epidauro, nel 1955 il Festival di Atene, presso il Teatro di Erode Attico. Nel 1954 a Epidauro viene rappresentato *Ippolito* di Euripide, diretto da Dimitris Rondiris: l'inaugurazione vera e propria avviene però l'anno seguente, con l'*Ecuba* di Euripide, diretta da Alexis Minotis.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, il fenomeno della rinascita del teatro antico si allarga a diversi paesi extraeuropei: i testi teatrali di Eschilo, Sofocle ed Euripide vengono dunque rappresentati anche in Cina, in Giappone, in Africa, in India e negli Stati Uniti. In Giappone, le produzioni studentesche del dopoguerra sono profondamente influenzate dalla dolorosa esperienza del conflitto: registi come Tadashi Suzuki e Yukio Ninagawa rileggono i testi tragici greci alla luce dell'attualità. Dopo le prime esperienze degli anni cinquanta, Suzuki continua a raccontare la società giapponese attraverso le parole dei classici greci: nel 1986, la sua *Clitemnestra* propone una riflessione sulla disgregazione della famiglia in Giappone e sull'isolamento spirituale dell'uomo contemporaneo, incarnato da Oreste. Negli anni sessanta, le manifestazioni contro la guerra in Vietnam riempiono quotidianamente le strade americane; anche in questo caso il teatro mostra il proprio impegno civile, e drammaturghi e registi cercano spesso nei testi tragici greci le parole adatte a veicolare il messaggio pacifista. La scelta cade spesso su alcuni drammi di Euripide: *Ifigenia in Aulide*, *Troiane*, *Baccanti* e *Oreste*.

Il notevole incremento del numero di paesi i cui teatri aprono alla messa in scena dei testi classici antichi e il costante aumento delle produzioni di tragedie e commedie greche e latine nei cartelloni dei teatri europei ed extraeuropei fa nascere, negli anni novanta, l'esigenza di creare alcuni

archivi che abbiano il compito di raccogliere, catalogare e conservare materiali documentari e fotografici relativi a queste rappresentazioni. Tra gli archivi più interessanti e più aggiornati, che continuano a essere punto di riferimento costante per tutti gli studiosi che da diverse prospettive si occupano del fenomeno della rinascita del teatro antico in epoca moderna e contemporanea, vi sono senza dubbio l'European Network of Research and Documentation of Ancient Greek Drama, nato nel 1995 grazie alla collaborazione tra Oliver Taplin (Magdalen College, Oxford University) e Platon Mavromoustakos (Department of Theatre Studies, University of Athens), e l'Archive of Performances of Greek and Roman Drama (AP-GRD), creato nel 1996 a Oxford per iniziativa di Oliver Taplin e di Edith Hall (Research Professor in Classics and in Drama & Theatre at Royal Holloway University, London).

Se fino ad allora, dunque, la raccolta dei materiali relativi alle rappresentazioni era lasciata all'iniziativa personale di drammaturghi, teatri e compagnie che a loro discrezione potevano decidere se conservare o meno la documentazione dei propri spettacoli, con la creazione di questi archivi negli anni novanta nasce invece la possibilità di coordinare un lavoro più complesso e articolato che, a partire dalla raccolta e dalla catalogazione dei materiali, sia poi in grado di costruire una costellazione delle rappresentazioni, che consenta di interpretare i singoli spettacoli anche nella loro relazione con il contesto storico e politico che ne vede gestazione e realizzazione e che consenta di stabilire eventuali nessi con altre rappresentazioni. Questi archivi consentono inoltre la nascita di una nuova



disciplina finalizzata proprio a indagare materia e forma delle rappresentazioni moderne e contemporanee dei testi classici antichi: per 'performance reception' si intende dunque non solo la raccolta di materiale documentario e fotografico, ma anche la sua interpretazione in rapporto con la situazione politica, storica e culturale in cui uno spettacolo – proprio come ogni produzione artistica – affonda le proprie radici.

Con un database contenente informazioni in merito a oltre diecimila produzioni teatrali basate su testi classici greci e latini, realizzate dal Rinascimento a oggi, l'Archive of Performances of Greek and Roman Drama di Oxford rappresenta senza dubbio la fonte di informazioni più completa e aggiornata per chi si occupa – da una prospettiva di studi teatrali o filologici – di 'performance reception'. Dal 1996 a oggi, l'archivio oxoniense ha nel tempo incrementato il team di studiosi che si dedica alla catalogazione e allo studio della documentazione inerente agli spettacoli, garantendo così uno sguardo internazionale sulle produzioni teatrali moderne e contemporanee; chi accede a queste informazioni può dunque fruire di dati che si riferiscono a rappresentazioni europee ed extraeuropee. Il numero e la qualità degli studiosi che lavorano presso l'archivio ha consentito di realizzare molti degli obiettivi che Oliver Taplin e Edith Hall si erano prefissi al momento della fondazione dell'APGRD. Tra questi, la creazione di un 'archivio fisico' che, accanto a quello virtuale (accessibile all'indirizzo www.apgrd.ox.ac.uk), consente agli studiosi di accedere ai materiali correlati alle moderne rappresentazioni di drammi antichi: programmi di sala, libretti con la traduzione del dramma, recensioni, disegni, fotografie e materiali audiovisivi. L'archivio virtuale è poi costantemente aggiornato: esso non fornisce solo le informazioni-base relative a uno spettacolo (luogo e data della messa in scena, artisti legati alla produzione, testo o testi classici da cui prende avvio lo spettacolo), ma propone un elenco di documenti, testi, pubblicazioni relativi alla messa in scena, specificando di volta in volta la presenza o meno di questi materiali nell'archivio fisico oxoniense.

Tra gli obiettivi dell'APGRD vi è anche la pubblicazione di testi che rendano noti i risultati delle ricerche su queste tematiche: dal 1996 a oggi l'archivio ha infatti pubblicato alcuni studi monografici sulla ricezione delle tragedie e delle commedie greche e latine in epoca moderna e contemporanea. Di recente pubblicazione è *Aristophanes in Performance*, la prima monografia che l'Archivio ha dedicato al genere comico greco. Sul

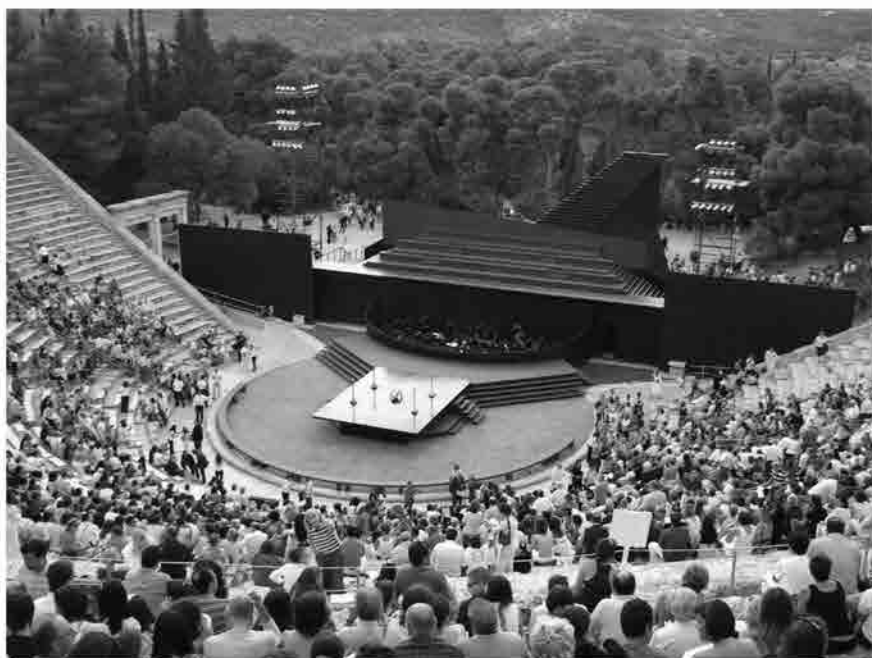


fronte tragico, invece, l'attività dell'archivio ha trovato espressione nella pubblicazione di diversi testi, tra cui *Greek Tragedy and the British Theatre, 1660-1914*, *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, *Medea in Performance, 1500-2000* e *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*.

L'Archive of Performances of Greek and Roman Drama di Oxford non esaurisce la sua funzione nella raccolta di dati limitatamente alle rappresentazioni teatrali: esso contiene infatti importanti informazioni anche su adattamenti e riscritture di testi classici antichi per la televisione, il cinema e la radio. La rinascita del teatro antico, infatti, non passa solo dal palcoscenico di teatri indoor e outdoor, ma anche da nuovi mezzi di comunicazione che, come il cinema, consentono un'ampia diffusione dei testi classici antichi, che si misurano così con uno strumento profondamente diverso dal teatro. Anche in questo campo, l'archivio oxoniense mostra il suo punto di forza, avvalendosi del lavoro e della collaborazione di ricercatori che si occupano proprio dell'adattamento dei testi teatrali antichi al piccolo e al grande schermo.

Il lavoro di archivi come l'APGRD e il Network europeo si rivela interessante e utile anche nell'ottica della costruzione di un alfabeto comune che studiosi di diverse discipline possano condividere per comunicare i risultati delle ricerche sulla messa in scena dei testi teatrali antichi in epoca contemporanea: fondamentale, ad esempio, è la differenza di base tra concetti quali *translation* e *adaptation*, dai quali non si può prescindere nell'analisi di una rappresentazione.

In questi anni in cui la ricezione moderna dei testi teatrali antichi si è ormai affermata come una disciplina autonoma e in continua evoluzione grazie anche all'apporto di scienze che contribuiscono a darle forma, come la filologia classica e i *theatre studies*, è auspicabile che il numero degli archivi aumenti, grazie all'inserimento in questa rete di collaborazione di nuove realtà che hanno tutte le potenzialità per diventare efficienti centri di ricerca e di studio. In Italia, ad esempio, l'Archivio della Fondazione INDA di Siracusa contiene una quantità di materiale documentario, fotografico e audiovisivo che, se catalogato e pubblicato, potrebbe costituire senza dubbio una fonte insostituibile di dati sugli spettacoli classici che da ormai quasi un secolo vengono rappresentati nella splendida cornice del Teatro Greco di Siracusa. Il lavoro in questo senso, avviato e poi interrotto, andrebbe dunque ripreso e valorizzato proprio con la trasformatio-





ne dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico in un polo di ricerca che, relazionandosi con l'archivio inglese e l'archivio greco, potrebbe fornire risultati interessanti, che contribuiscano a chiarire il senso e la portata del fenomeno della rinascita del teatro classico nel Novecento.

I nuovi archivi del Piccolo Teatro: un'architettura a faccette

Tommaso Colombo
(Archivio Piccolo Teatro, Milano)

Convegno Luminar 7. Internet e Umanesimo. Teatri antichi e moderni.
Archeologia Architettura Web | Fondazione Querini Stampalia, Venezia,
7-8 febbraio 2008

Tommaso Colombo presenta alcuni aspetti dell'Archivio multimediale del Piccolo Teatro di Milano, sottolineando la differenza fra motori di ricerca in uso in archivi tradizionali, caratterizzati da una gerarchia ad albero, e archivi 'a faccette' (o multidimensionali) basati sull'idea di descrivere un documento piuttosto che di collocarlo semplicemente.

La valorizzazione dello spettacolo e del patrimonio culturale

Giulio Stumpo (Eccom)

Convegno Luminar 7. Internet e Umanesimo. Teatri antichi e moderni.
Archeologia Architettura Web | Fondazione Querini Stampalia, Venezia,
7-8 febbraio 2008

Da qualche anno il dibattito sulla valorizzazione, intesa come la realizzazione di una entrata finanziaria di breve periodo piuttosto che non come un processo di lunga durata, dello spettacolo dal vivo e del patrimonio culturale si è svolto in modo schizofrenico.

Il valore di un'opera culturale molto spesso prescinde dalla monetizza-



zione dei flussi di cassa, non tanto perché rappresenta una perdita per la collettività, ma perché gli effetti sull'intera comunità in termini di benefici sociali ed economici hanno una prospettiva temporale più lunga della stessa vita umana. Tuttavia appare chiaro a tutti che i benefici in termini economici, sociali e di immagine siano incalcolabili. Occorre comunque chiedersi perché bisogna finanziare i beni e le attività culturali.

Cerco di riassumere quelli che mi sembrano i principali motivi che avvalorano la tesi della necessità dell'intervento pubblico e privato nel settore culturale. La cultura, intesa qui in senso ampio, facendoci rientrare tutte le attività che lasciano una traccia spesso intangibile nelle relazioni umane, è un settore estremamente complesso e vario. L'analisi economica si trova pertanto di fronte a un 'settore merceologico' che difficilmente è assimilabile ad altri settori economici o non economici. La produzione di opera lirica ha caratteristiche estremamente diverse dalla produzione cinematografica, tuttavia entrambe le attività rientrano nello spettacolo dal vivo; l'architettura e il teatro di prosa hanno percorsi e modalità produttive incomparabili, ma entrambi rientrano tra le attività di tipo culturale. Molti si interrogano se sia 'cultura' la produzione di siti internet o di video, magari scaricabili da youtube, ma anche le feste tradizionali, le sagre, tutte quelle iniziative nelle quali il valore identitario è l'elemento di partenza della 'produzione'. Si comincia inoltre da qualche tempo a parlare di *prosumer*, cioè di produttori che sono allo stesso tempo consumatori di cultura. Non è compito dell'economista dire cosa è e cosa non è 'cultura', ma nella prospettiva sopra delineata è evidente che per analizzare un settore bisogna pur compierne una delimitazione. Lasciando sullo sfondo tali questioni, sembra più coerente con lo spirito del convegno affrontare invece il tema di quali benefici economici il settore culturale è capace di generare.

Occupandomi da qualche anno dell'Osservatorio dello Spettacolo presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, mi sono spesso interrogato su come evidenziare i nessi economici tra la produzione di attività culturali e la 'ricchezza' dei territori che li ospitano. Sebbene il documento principale del quale mi sono occupato sia una relazione tecnica al Parlamento sull'utilizzazione dei fondi destinati allo Spettacolo dal Ministero, ho cercato, insieme ai miei colleghi di lavoro, di realizzare uno studio che mettesse in evidenza anche aspetti differenti dal mero finanziamento pubblico.

Chi ha avuto il tempo di dare uno sguardo alla relazione al Parlamento,

si è reso probabilmente conto dello sforzo fatto per integrare le informazioni statistiche di base, vale a dire il finanziamento pubblico statale allo spettacolo dal vivo e al cinema, con informazioni statistiche accessorie che aiutano a qualificare il finanziamento pubblico e a evidenziarne le prospettive dinamiche. Riassumo qui alcune evidenze emerse in questo studio. I lavoratori dello spettacolo risultano essere, in Italia, poco meno di 140.000; gli incassi da botteghino sfiorano il miliardo di euro; il finanziamento pubblico statale, in clamorosa discesa negli ultimi anni, ammonta a poco meno di 430 milioni di euro. Allo stato attuale non si è in grado di valutare l'intervento pubblico a livello regionale e locale ma si può supporre con un certo margine di certezza che superi di gran lunga il finanziamento statale. Tuttavia emerge anche che una gran parte dei lavoratori dello spettacolo lavorino poco meno di 3 mesi all'anno e che abbiano un reddito medio inferiore ai 15.000 euro. I dati riportati sono riferiti agli anni 2005-2006. Per una analisi dettagliata si rimanda alla Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo disponibile sul sito dell'Osservatorio dello Spettacolo <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/osserv/osserv.htm>. La maggior parte di coloro che si occupano di spettacolo nel nostro paese vive, dunque, al di sotto della soglia di povertà. Se consideriamo che l'impegno pubblico è da molto tempo decrescente, anche alla luce dei tagli di bilancio che avvengono in tutti i settori economici, la cornice del quadro che sto cercando di mostrare è desolante.

Se volessimo tralasciare la cornice per guardare il quadro, dovremmo toglierci gli occhiali dell'economista, che ha il vizio di guardare principalmente alle relazioni finanziarie. Ci renderemmo così conto che le relazioni economiche sono ben più intense e intricate. I benefici che il settore culturale è capace di generare per la collettività sono ben più ampi: il rafforzamento dell'identità collettiva, la crescita sociale, l'attivazione di economie relazionali, il processo di capacitazione individuale, la crescita della comunità. Altri benefici collettivi sono dati dalla capacità dei beni culturali (e delle attività culturali) di comunicare l'identità ed allo stesso tempo di essere permeabili alle identità degli altri. All'Esquilino, quartiere multietnico di Roma, c'è il Museo Nazionale d'Arte Orientale, nel quale i cinesi che vivono a Roma possono riconoscere il proprio patrimonio ma possono anche fare una visita guidata in italiano, imparando così un italiano più sofisticato di quello che si impara per strada. Il ruolo della cultura, e il suo valore, si traduce in questo caso in una maggiore coesione sociale, in un più forte scambio di relazioni nella comunità, in un processo di condivisione e di crescita individuale che non ha un prezzo moneta-

rio e non genera scambi finanziari. Non si può però dire che la società non benefici di tale contributo e che non sia alla fine più ricca. Se nel quartiere nel quale abito si chiudesse un supermercato, il prodotto interno lordo del mio quartiere diminuirebbe moltissimo, sicuramente molto di più che se si chiudesse un teatro. Tuttavia se si chiudesse un supermercato la mia vita non cambierebbe molto perché avrei la possibilità di andare a un altro supermercato, magari solo un po' più distante da casa mia, mentre se si chiudesse l'unico teatro che c'è sarei sicuramente molto più povero perché quello che sarebbe accaduto (o sarebbe potuto accadere) all'interno di quello spazio non lo posso trovare da nessuna altra parte.

È stato per me molto stimolante ascoltare chi mi ha preceduto e ricordare che il teatro greco era fatto dalla comunità per la comunità. Il tema della partecipazione del pubblico è assolutamente dirimente. E non bisogna assolutamente credere che la 'colpa' sia tutta dell'amministrazione pubblica che fa troppo poco per il settore culturale. In questi anni nei quali mi sono occupato di spettacolo ho potuto constatare che molte rigidità del sistema dipendono dagli operatori culturali, spesso insensibili alle trasformazioni sociali o, che è peggio, avversi al cambiamento. Per rimanere in tema di integrazione sociale, pochissimi teatri programmano spettacoli destinati agli immigrati, o prodotti dalle comunità immigrate. Eppure essi rappresentano una fetta non trascurabile di popolazione che può avere titolo ad avanzare 'diritti culturali' o quantomeno a essere considerato un pubblico potenziale.

Un'ultima riflessione merita di essere fatta sul ruolo del settore culturale nel contesto internazionale: il ruolo che una istituzione culturale può avere nello scenario mondiale è spesso sottovalutato. Il Teatro della Fenice, visto che siamo a Venezia, che realizza un concerto in Giappone (o in qualunque altro posto del mondo), non rappresenta solo la comunità dei veneziani, ma rappresenta in qualche modo l'intero paese. Seppure con un ruolo più operativo, la cultura è, o può essere, uno strumento di cooperazione internazionale, un biglietto da visita di lusso per mezzo del quale stimolare relazioni economiche e sociali, uno strumento di promozione del territorio.

Valorizzare il patrimonio culturale e lo spettacolo può, dunque, voler dire molte cose e certo non si può fare un'analisi esaustiva di tutte le loro implicazioni. Bisogna però fare i conti con le politiche culturali. Ho accennato in precedenza alle ristrettezze di bilancio con le quali tutti i governi devono confrontarsi; il settore culturale non può però rappresentare una

spesa corrente, ma un investimento sul futuro. 'Tagliare la cultura', usando una semplificazione giornalistica, vuole dire tagliare l'identità, tagliare i valori in base ai quali una comunità si riconosce o si racconta. La cultura non è in nessuno dei programmi elettorali dei partiti politici del nostro paese, non è in nessuno degli approfondimenti proposti nelle televisioni pubbliche o private nazionali o locali, spesso è considerata un ozioso argomento di discussione anche nei dibattiti tra gli intellettuali. Bisogna ricominciare a chiedersi che cosa sia la cultura, perché si deve avere bisogno, nel 2008, di andare a teatro, a una mostra, a un museo, al cinema, a un concerto, in un archivio, in una biblioteca, in una libreria a comprare un libro. Mi piace concludere con questo interrogativo sia perché non voglio avere risposte in tasca, sia per stimolare il dibattito su un argomento sul quale nessuna risposta è sbagliata e nessuna è così scontata come potrebbe sembrare.

Per un Atlante delle immagini: Fanny & Alexander di fronte al modello Warburg

(Compagnia teatrale Fanny & Alexander)

Chiara Lagani

Convegno Luminar 7. Internet e Umanesimo. Teatri antichi e moderni.
Archeologia Architettura Web | Fondazione Querini Stampalia, Venezia,
7-8 febbraio 2008

La prima volta che ho sentito parlare di “Luminar”, di “Engramma” e dei lavori coordinati da Monica Centanni è stato in relazione all’opera di Aby Warburg.

Avvicinarci (come gruppo teatrale *Fanny & Alexander*) agli scritti prodotti da questo gruppo, alla rivista e ai libri (*L’originale assente*, e *Introduzione ad Aby Warburg* e all’*Atlante della Memoria* soprattutto) è stata l’occasione per noi per mettere a fuoco e radicalizzare un procedimento che probabilmente era già in atto da tempo in maniera più o meno consapevole nel nostro lavoro.



Apparentemente questo mio tema si discosta da quello specifico del convegno, “Teatri antichi e moderni. Archeologia Architettura Web”, ma credo anche che partire da una riflessione specifica sull’atto creativo, sul pensiero poetico e strutturale che ho del teatro (e del teatro di *Fanny & Alexander*), sia il modo migliore per me per recuperare la centratura di questo tema, e forse la mia esperienza diretta è anche il solo contributo sensato che io possa portare a questo incontro.

Vorrei farlo proprio attraverso il confronto con il metodo immaginale di Warburg, procedimento che considero assolutamente rivoluzionario, e che in un certo senso è diventato il modello procedurale di ognuna delle pratiche di *F&A*: dall’ideazione generale dei progetti (e del progetto più in generale), all’invenzione dei siti, alla creazione degli spettacoli, fino a nutrire la stessa concezione estetica, politica, sociale, etica che abbiamo dell’idea di gruppo teatrale.

Ugualmente credo di poter definire solo in questo modo, a partire cioè dalla semplice enunciazione di alcuni procedimenti, la nostra relazione con le categorie del classico, dell’antico e con l’idea di teatro antico.

ISPIRAZIONE - SOPRAVVIVENZE - ANTICO

Per prima cosa, dunque, vorrei parlare dell’ispirazione. Se dovessi dare una definizione in poche e semplici parole di una possibile sopravvivenza dell’antico nell’idea di teatro che mi sono fatta in questi anni attraverso il mio lavoro, potrei solo parlare di questo, dell’ispirazione.

In uno degli ultimi spettacoli di *F&A*, *AMORE* (2 atti), tratto da un racconto di Tommaso Landolfi, un uomo estrae certe parole da un nulla composito per consegnarle all’agnella che gli riposa in grembo. Quest’uomo è il poeta. Il suo nulla è fatto dell’aria spessa e densa di fumo di un ristorante, di luci accecanti, di una teoria di svelte camerierine, della presenza degli amici che non lo intendono, di fantasmatiche opere musive che, attraversando la sua mente, si incarnano nella precaria ed evanescente realtà della sua enunciazione, di un’orchestrina che suona indefessamente, del ronzare delle voci intorno. Ma, soprattutto, dell’intuizione di un silenzio, una nota attesa spasmodicamente, un segreto appeso, come dice l’autore:

“alle bocche di fanciulli ricciuti [...] aperte e protese internamente, come animate da un soffio mozzato all’improvviso. Se questa è l’arte perisca. La percepisco anche in tutti gli esseri umani, impetrati da una forza remota e

muti se vogliono dire quello che è loro caro, negli occhi dei cani dei maiali e dei bombi... nelle foglie nei tronchi e fra i calanchi dove come un occhio nascente coperto delle sue palpebre un puro spirito s'accresce sotto la scorza delle pietre. Che vogliono dirci quelle labbra serrate? Di quale mondo luminoso... di quale patria perduta vogliono parlarci?"

Landolfi 1996

La poesia si realizza per una sorta di concrezione spontanea dei corpi circostanti, è una conseguenza o una reazione alla musica intorno, agli odori, alle luci: è, principalmente, un'intuizione che si approfondisce nell'esperienza. Con la parola "esperienza" non si intende mai un possesso, un avere, ma un accadere che ci sconvolge e ci trasforma quasi inavvertitamente. Qualcosa dell'ordine dell'incontro, dell'imprevisto, del trauma: qualcosa che sopravviene (o sopravvive) e appare improvvisamente, enorme, inaggrabile. Quest'esperienza conduce – come ci dice quel personaggio, quel poeta – direttamente al regno dell'immagine ("se permettete mi servirò di un'immagine"). L'opera, la poesia è appunto e ancora un'immagine: strano mondo pulsante e vivo che si compone attraverso altre immagini in maniera complessa e misteriosa. Dove c'è l'immagine c'è quasi sempre una lacuna, una ferita fatta di nulla, che è al contempo la figura di altro (e dell'altro) e "una pura spettralità sulle tracce di una presenza attualmente assente" (Salvarezza 2007). Sopravvivenze, rimanenze, ritornanze, impensati, inconsci del tempo.

Se penso all'ispirazione, al meccanismo che pone l'artista al centro del suo vortice creativo, in quel preciso momento iniziale in cui non è dato nemmeno figurarsi o raffigurarsi l'opera, spesso mi rappresento una serie di immaginette a confronto o meglio affiancate senza apparente relazione, senza una narrazione, senza una spiegazione. Mi immagino un bambino assorto e rapito, seduto a un tavolo, che disponga in vario ordine le sue figurine in configurazioni mutevoli e segrete, religiosamente, rigorosamente.

Spesso Luigi de Angelis, regista di *F&A* e mio compagno di lavoro da sempre, mi racconta di subire violenti assalti immaginali. Dice: "le immagini mi arrivano addosso con una violenza, anche numerica, che non so controllare e che mi atterrisce".

Io credo fermamente che questo stato iniziale, in cui l'artista è in completa balia degli attraversamenti immaginali, sia il presupposto stesso dell'i-

spirazione e, conseguentemente, della nascita dell'opera. C'è qualcosa di feroce, quasi di ascetico nel sostenere la presenza di un invisibile talmente popolato. Il poeta – mi piace definire l'artista come poeta nel senso greco, il *poietés* – a confronto con l'invisibile riattiva le immagini che inevitabilmente subisce e le pone istintivamente a confronto: accetta che le immagini originarie dell'ispirazione si contaminino, si condizionino e si modifichino. Deve lasciare che si organizzino in gran parte spontaneamente e non per sua intenzione e scelta, e solo alla fine può operare una riconfigurazione che le collochi ad un livello mitico (il racconto o testo).

La forma di inquinamento a cui l'artista sempre si espone, assumendosi un grande margine personale di rischio – perché questo procedimento è anche tossico – è il vero germe dell'intuizione poetica: una forma di superpresenza, che è poi quella dell'artista nei confronti delle immagini che gli si sono radunate attorno (sul concetto di 'superpresenza' o super-esistenza dell'artista in relazione alle sue immagini, vedi Menni 2008).

Quando ho letto il saggio di Monica Centanni, *L'originale assente*, sono rimasta molto colpita dalla terminologia specifica usata nella sua ridefinizione dell'idea di tradizione e di classico, ovvero il famoso processo dinamico di trasmissione che prevede "l'alterazione, il fraintendimento e il tradimento". In quel saggio Monica Centanni usava la parola inquinamento come attributo della tradizione classica, sua *vis vitalis*, di contro all'ideale di purezza (e inalterabilità) delle fonti. "Contro l'ideologia della purezza la tradizione classica pratica una poetica del pericolo". In arte, infatti, il contrario di "purezza" non è mai l'impuro ma il "pericolo". E non si dice forse sempre, in maniera anche un po' scontata, che la ricerca e il teatro di ricerca "rischiano", si trovano in una zona di pericolo, appunto? Non parlo, ovviamente, solo del rischio dell'estinzione (evenienza ormai sempre più concreta), ma dell'altro pericolo, quello che si corre sempre in ogni attività cosiddetta sperimentale che, ricercando appunto, contempla l'incertezza e si nutre della possibilità dell'errore. In questo senso si può affermare che il teatro di ricerca si appella legittimamente a un *ethos* di tradizione classica. Se concordassimo fin da ora su questo punto, credo, cominceremmo subito col mettere in crisi l'attuale distinzione tra teatro classico e teatro sperimentale, teatro di tradizione e teatro di ricerca, distinzione – in particolare – squisitamente italiana: di questi tempi, parrebbe, non si hanno le idee troppo chiare su cosa sia classico e cosa non lo sia. Se la tradizione classica è per definizione inquieta perché caratterizzata dal rapporto non garantito, non sicuro che l'uomo intrattiene con le sue radici, allora il teatro che comunemente si dice sperimentale o

di ricerca è quello che per primo dovrebbe essere invece chiamato teatro classico, o tradizionale.

In questo senso vorrei definire il teatro di *F&A* (come quello di molti altri gruppi del cosiddetto teatro di ricerca) un teatro di tipo tradizionale o classico, anzi, un teatro di tipo antico – e vedete che non parlo per una forma di paradossale provocazione ma a seguito di un ragionamento preciso sul senso delle parole. Se la sopravvivenza dell'antico per Warburg era infatti la grande questione rinascimentale, per il teatro di ricerca, oggi, la questione della relazione col classico, con l'antico, con la tradizione, dovrebbe essere non tanto una questione di recupero o di derivazione dall'antico, ma una questione di vera e propria sopravvivenza dell'antico, cioè di incarnazione. Più che di ricerca e di tradizione – se classico è da sempre anche il criterio paradigmatico d'eccellenza – penso sarebbe di gran lunga preferibile parlare di buon teatro e di cattivo teatro. Non è periodizzabile l'antichità che il teatro da sempre incarna. "Ogni epoca ha la rinascita dell'antichità che si merita", diceva Warburg. Quel che oggi ci meritiamo, allora, forse è l'equivoco sconcertante e mistificatorio nato dalla depistante nomenclatura, di stampo burocratico e ministeriale, con cui ci ostiniamo ad approssimare le cose.

GRUPPI CRITICI - *ATLAS MNEMOSYNE* - ARCHIVIO VIVENTE

Sono fermamente convinta che chi oggi si occupa di storia delle arti (e di critica) dovrebbe tentare di riferirsi almeno all'orizzonte etico, se non al metodo specifico, di un modello critico, compositivo ed emotivo del sapere dotato d'altro tipo di complessità, libertà e rigore.

La storia della tradizione classica, intesa come ci suggerisce Monica Centanni, induce a una "diffidenza metodologica verso le scorciatoie analogiche del comparativismo" e insegna ad apprezzare "la lettura lenta e puntuale delle differenze". Sono sempre più interessanti i fattori di discontinuità, di scarto, anche se sono meno economici, più faticosi: talora è necessario sostare a lungo per individuare le differenze, molto più a lungo di quanto non si sosti per classificare le analogie, o le derivazioni. Il criterio analogico fa ormai parte della forma mentis di noi tutti, ma in particolare di chi si trova a dover organizzare il suo sapere a fini storici o critici. Come nelle lingue parlate, invece, è sempre lo scarto, la deviazione a essere più interessante e fruttuosa, a determinare la lingua dell'uso, il linguaggio vivo della collettività.

Vorrei ora parlarvi brevemente di un fenomeno nuovo in campo teatrale che ritengo davvero interessante a questo proposito: la recente nascita di piccoli gruppi critici, individui che chiedono la collaborazione di altri individui – altri critici, ma anche altri studiosi o altri artisti – per riformulare se stessi di fronte al fenomeno misteriosissimo della percezione e della sua oggettivazione in scrittura (per non parlare di esigenze ancor più complesse, quasi titaniche, come la storicizzazione).

Mi riferisco al raggruppamento di osservatori e critici (che gravitano attorno al DMS di Bologna) aggregatosi attorno al Seminario *Fare e Rappresentare* all'interno della Biennale di Teatro di Venezia diretta da Romeo Castellucci nel 2005 e che, dopo una serie sparsa nel tempo e nello spazio di incontri e simposi, nel 2008 ha dato il via ad alcune peculiari residenze di pensiero; inoltre alle redazioni di alcune riviste specializzate, ad esempio ad *Art'o* o alla rivista web "La Differenza"; ma soprattutto penso al gruppo Altre Velocità, che è una delle espressioni più particolari del fenomeno di cui sto parlando, per la sua natura di redazione, sì, ma "intermittente" e di "sguardo collettivo e a un tempo singolare di alcune delle più importanti realtà dello spettacolo contemporaneo del territorio nazionale".

Non si parla mai di queste realtà come si potrebbe fare quando ci si trova di fronte a un fenomeno nuovo, cosa che invece si fa a dismisura quando si citano le nuove generazioni teatrali: al massimo ci si riferisce a questi gruppi come a un insieme di giovani critici, come se la giovinezza fosse sempre il dato più eclatante e più avvincente a cui appellarsi. Invece io vi vorrei parlare oggi brevemente della nascita e della vita di questi gruppi come si parla di un fatto nuovo, di una precisa intuizione o forma di pensiero che può avere conseguenze filosofiche, sistemiche e, perché no, anche economiche, molto precise. Vorrei parlarvene, almeno, come di una nuova, eccitante possibilità. La loro intuizione, mi pare, si rifà, più o meno implicitamente, più o meno consapevolmente, ad un modello che, parlando oggi con voi proprio di questi temi, mi piace definire warburghiano.

Per spiegarvi meglio cosa intendo vi porto un esempio specifico: il caso del gruppo Altre Velocità. Leggendo certi contributi critici che questo gruppo sta producendo negli ultimissimi anni, osservando i suoi componenti muoversi e reinventarsi nelle più varie forme (laboratori, seminari, convegni, fogli volanti di scrittura critica, la rivista web intermittente "Teatri d'oggi", una radio di piazza, progetti all'interno di rassegne e festival, osservatori) alcune delle quali forse ancora provvisorie, si ha davvero

l'impressione che essi intendano assumere una nuova posizione riguardo a una pratica da sempre assai complessa da afferrare nella sua totalità, un fenomeno del tutto irriducibile alla pagina scritta: la produzione del pensiero che accompagna, originandolo e derivandone, il gesto artistico. Più che un sapere in formazione il loro è un sapere in movimento, costituito attraverso una specie di sfaccettatura prismatica prodotta dalla ricchezza dell'oggetto vivo (il teatro e l'arte) che si sono prefissi, ma soprattutto dalla varietà cooperante delle loro differenti indoli: una serie di piccoli scarti personali, di impercettibili spostamenti metodologici, che ampliano e complicano le prospettive di senso di un agire plurale e sempre condiviso.

Spesso li vedi dopo gli spettacoli andarsene a discutere, a lungo e fra di loro, in cerca di un senso che sembra quasi non riuscire a trovar vita e sbocco al di fuori del confronto serrato e accanito, della comunione di cuori e furori, cervelli e roveli; come se quell'atto, la produzione di un pensiero sull'opera, comportasse un livello di responsabilità insostenibile in solitudine, un coraggio pari a quello necessario alla stessa messa in vita dell'opera. Spesso poi, ritornando, portano nuove domande, che rivolgono ad altri e al contempo a se stessi; a volte, sorridendo della loro foga e del loro ardore, mi sono chiesta, forse imprecisamente, se ci fosse davvero una differenza così grande tra il modo che ha di creare opere (spettacoli, pubblicazioni, convegni) e produrre pensiero un gruppo di artisti, come può essere il mio gruppo, o come sono tanti altri gruppi e compagnie teatrali che potrei citarvi, e quello di produrre opere (incontri, scritture, letture) e pensiero un gruppo di critici come il loro. Parlo di una differenza, ovviamente, che va al di là dei singoli obiettivi, delle specifiche finalità; parlo di una differenza animale, d'anime, che si evidenzia in relazione alla modalità complessiva di un agire. Questa domanda sulla natura mista e limitrofa di gruppi artistici e gruppi critici, che ultimamente spesso mi sono posta, lo ripeto, è forse per tanti versi imprecisa, e mi potrebbe anche essere contestata, ma volutamente qui la porgo in modo semplificato, estremizzato e simmetrico perché ritengo che questa semplicità, questa simmetria, abbiano una loro precisa importanza ai fini del nostro discorso. Cercherò di spiegare meglio quel che intendo con queste parole.

La dimensione critica, è stato detto molte volte, è forse davvero quella che definisce l'identità della nostra cultura, quella occidentale. Ma la tradizione classica, in cui si potrebbero serenamente inscrivere anche, come dicevo poco fa, certe forme radicali, mobili e inquiete di ricerca teatrale contemporanea, non è che una proiezione di questa coscienza. La tradizione classica è, infatti, da sempre esposta alla luce di uno sguardo critico

che si manifesta in una scelta precisa dei modelli del passato e del presente, ma anche e contemporaneamente nel confronto, o conflitto, erotico, agonistico e vitale col modello che è stato scelto. Il modello può essere un'immagine artistica, un mito, uno spettacolo, un nome, un albero genealogico, ma anche un fatto, una vicenda passata o recente (la guerra, le cronache). Si tratterà in ogni caso di un frammento. Si potrebbe ridefinire a questo proposito la categoria dell'oggettività (della critica o della cronaca) in relazione a una più o meno raffinata percezione e selezione dei modelli, dei frammenti, dei miti in atto nel tempo. Il modello è usato dal critico per dare espressione politica, culturale e artistica al gioco delle forze (e delle forme) di un conflitto in opera nel tempo. Il modello è usato dal *poietés* per dare espressione politica culturale e artistica al conflitto di forze (e di forme) in relazione a un'attualità o alla sua attualità nel tempo. È chiaro che una morfologia di forme intese come forze sottopone a una pressione grandissima chi vi si accinge: se da un lato è vero che il frammento è un oggetto riconoscibile e condiviso da una collettività – come può esserlo un'opera d'arte classica, uno spettacolo che ha appena debuttato, un'immagine pubblicitaria o di cronaca – e perciò qualcosa a cui ci si può generalmente appoggiare, su cui si può contare quanto a efficacia comunicativa, è anche vero che un frammento è come un'isola che presume sempre degli spazi vuoti attorno, a volte delle vere e proprie lacune di un senso che è tutto da ricreare: questo vuoto è a volte eccitante, a volte spaventoso. Il procedimento critico e quello creativo, in questo senso, si trovano di fronte alla stessa inesorabile questione: saper fissare il proprio sguardo in quegli spazi vuoti, poter contemplarli e anche abitarli, senza più porsi la questione di sapere o di non sapere, accettando il semplice fatto che qualcosa di sé si perderà per sempre in essi, e che qualcos'altro resterà per sempre insondabile, e infine “lasciando uscire da sé i segni che si sono ricevuti”, operazione sommamente creativa. Le proprie opere, i propri atti divengono, in questo modo, dei puri precipitati di creatività, e certo fan parte di un rischioso gioco delle forze.

Che ruolo ha la memoria nella costruzione di questo tipo di percorso? Nella costruzione, appunto, di un'atlante di figure che rappresentano ognuna un gesto artistico, oppure un gesto critico? L'opera di Warburg, vero modello di sapere e di creatività, si chiama, appunto, *Atlante della Memoria*. La Memoria per Warburg è l'intuizione di qualcosa che sarà poi duraturo, ma viene sempre connessa a un'idea di fulmineità (e dunque di vero abbandono), all'istante, al “dio dell'istante”. Il progetto di Warburg è prima di tutto un progetto non terminabile, infinito, un progetto collettivo, che richiede uno sguardo multiplo e che richiede a chi legge,

a chi intraprende quest'irto itinerario del pensiero un senso di responsabilità precisa del proprio cammino: starà a chi guarda, allo spettatore, al testimone attivo, addentrarsi al cuore della grande questione, starà a lui decidere se rimanere dentro a questo strano meraviglioso vortice, o per che via eventualmente uscire, una volta entrato.

L'*Atlante* è un luogo, è un progetto, è un'opera. Ed è anche un libro, un libro-viaggio fatto di tavole immaginali, tavole enigmatiche, le cui domande sono scritte nella lingua di pieni e di vuoti. La cosa che mi ha sempre colpito nelle tavole è proprio lo spazio vuoto che intercorre tra le varie immagini, le intercapedini nere che nella pagina incorniciano quell'universo apparentemente discontinuo ma compatto e coerente di icone: le cornici, i confini, i limiti delle immagini. Costruire un discorso critico sulla base di un procedimento di montaggio visivo, mettendo in un rapporto non gerarchico i nuclei viventi della propria indagine, mutare posizioni e relazioni a seconda dell'evolversi del proprio discorso, ribaltare continuamente i punti di vista, assecondare le scosse telluriche del pensiero, è davvero un'operazione così diversa da quella che ho richiamato all'inizio, quando evocavo l'immagine del fanciullo alle prese con le sue figure, quando parlavo di ispirazione artistica e di metodo immaginale?

Mi è capitato a volte, nei laboratori, che qualcuno mi chiedesse come si comincia a fare teatro. Io, che davvero non lo so dire, ho potuto sempre e solo rispondere: si trovano dei compagni, degli alleati forti e fidati, perché l'agone è molto più grande di una sola persona e si arriva a un punto in cui non basta nemmeno un lavoro radicale e impietoso, non basta nemmeno lo studio, e l'amore, non basta più la verticalità di un solo sguardo che si fissa ostinatamente sulle cose: di fronte alla vita misteriosa delle immagini, di fronte alle sopravvivenze delle domande, ai fantasmi che le domande e le opere da che son nate hanno messo in circolo irrimediabilmente fra di noi, occorre moltiplicare gli sguardi, i punti di vista, gli approcci, le competenze. Credo del resto che voi conosciate benissimo la potenza e la necessità del pensiero condiviso, che praticate assiduamente nel quotidiano. Quello che ruota intorno a "Engramma" è un gruppo di studio veramente compatto e quel che produce lascia sempre tracce notevolissime all'esterno. *Luminar* stesso è un esempio molto importante di applicazione di questo stesso metodo. Eppure io vi assicuro che in ambito teatrale l'intuizione della mescolanza tra gruppi critici e gruppi artistici è ancora un'idea abbastanza inedita, che rischia di superare il concetto stesso di gruppo di lavoro: si tratta di un vero e proprio modello di pensiero in potenza, che ancor prima di esser liberato come pensiero è portato,

dalla natura empirica che ha il teatro, a farsi pratica. Questo pensiero che si trasforma in pratica ribalta subito le gerarchie, scavalcando i confini e le demarcazioni che tradizionalmente sono sancite dalla storia dei ruoli.

Cito come esempio di un modello come questo la nascita di un coordinamento di gruppi, individui, artisti, studiosi e critici che, sotto la sigla "Potere senza potere" ha dato vita a una serie di azioni piuttosto significative nella passata edizione del festival di Santarcangelo, dopo le dimissioni dell'ex direttore Olivier Bouin. Senza la spregiudicata propensione alla mescolanza, senza la condivisione profonda di un modello creativo come quello a cui si è qui accennato, non si sarebbe potuto, con scarsità di mezzi e di risorse e in piena crisi direttiva del festival, dar senso e vita a un'azione così complessa e articolata che ha visto alcuni critici sostenere con forza quel tipo di esposizione pubblica che solitamente ci si aspetta per lo più dagli artisti, e alcuni artisti esercitare una vera e propria funzione critica offrendo i propri gesti performativi e le proprie opere come fossero, prima ancora che opere, possibili strumenti di un pensiero condiviso (v. Donati 2008 e www.altrevelocita.it/incursioni_edizione-18.html).

Penso ricorrentemente e intensamente a un'ideale tavola d'Atlante le cui cellule, i cui nuclei fondamentali siano di nature formali tanto varie quanto le vite di quelli che l'hanno composta: uno spettacolo, un dipinto, una conferenza, un gesto d'attore, un testo, della musica, un frammento di dialogo. Che pieni, che vuoti si troverebbero in questa pagina non scritta? Che lingua impossibile sarebbe sprigionata da questi materiali viventi?

Penso a un grande Archivio vivente che resiste al tempo perché le sue domande non si chiudono mai, perché, come nel modello warburghiano, le sue risposte sono sempre provvisorie e le sue forme rappresentano solo e sempre tentativi, oppure, per usare una parola cara a Warburg, puri "sintomi". Solo così qualcosa di tanto privato, di tanto intimo e segreto come l'atto creativo potrà sempre rinnovarsi come gesto pubblico, aperto, necessitato della presenza di una comunità e a essa fisiologicamente necessario.

ARCHITETTURA - ARCHEOLOGIA - WEB

A Roma, entrando nella chiesa di Santa Maria della Vittoria, si è immancabilmente rapiti da un'immagine indimenticabile: a sinistra, nella cappella della famiglia Cornaro, la scultura in marmo e bronzo dorato di una Santa adagiata su un manto di nubi sembra elevarsi verso il cielo. La



donna, col corpo completamente abbandonato, ha gli occhi rivolti verso l'alto e le labbra socchiuse. Su di lei un cherubino alato dal dolcissimo e struggente volto di fanciullo brandisce una freccia che pare quella di un piccolo Amore, e, scostandole le vesti, si prepara a colpirla al cuore.

Spettatori dell'estasi di Teresa, alcuni membri della famiglia Cornaro, cui la cappella è dedicata, si sporgono da terrazzini di pietra e sembrano quasi commentare sommessamente tra loro quel fatto straordinario.

Questa strana rappresentazione teatrale fatta scultura barocca è, da sempre, un'icona fondatrice nella storia di *Fanny & Alexander*.

In particolare il dettaglio del volto fanciullo, del putto, il Cupido bambino che sta per scagliare il dardo è divenuto negli anni stemma centrale del gruppo, suo vero e proprio marchio di fabbrica.

Quest'immagine simbolo, che rimanda alla metafora della transverberazione, a suo modo una *Pathosformel* antica, uno strano mistero che nella famosissima rappresentazione di Bernini si compie sotto lo sguardo, appunto, di alcuni spettatori, è, nel gioco serio di *Fanny & Alexander*, l'inse-

gna di una vera e propria bottega d'arte, in senso rinascimentale appunto. Immaginate *F&A* come un'equipe di artigiani, di artisti o di operai: *F&A* è solo una firma che nasconde più identità cooperanti sotto lo sguardo obliquo del Fanciullo con la freccia puntata. Anche questa raffigurazione, questo marchio, mi pare, risponde pienamente al modello concettuale fin qui esposto.

Ma vorrei chiudere questo mio intervento segnalando la presenza e l'influenza dello stesso modello anche nelle pratiche quotidiane del mio gruppo, nella stessa idea strutturale che abbiamo di gruppo teatrale, e soprattutto nella produzione dei materiali, dei siti degli spettacoli, nella promozione e nella stessa architettura delle opere.

Consideriamo, ad esempio, brevemente, la pagina di apertura del sito di un nostro spettacolo del 2006, *Heliogabalus*, ispirato alla figura dell'imperatore romano adolescente.

La pagina si presenta come un tavolo d'Atlante e tutto il sito (www.heliogabalus.org) si apre proprio con una citazione warburghiana, a mo' di "istruzioni per l'uso", che incita il visitatore a intraprendere un percorso di indagine intuitiva, procedendo rabdomanticamente da immagine a immagine, saltando per contagio di icona in icona, toccando i vuoti e i pieni di tutto quel mondo, di tutto il materiale a disposizione:



Istruzioni per l'uso. *Heliogabalus.org* è una sorta di Atlante, (ispirato a *Mnemosyne* di Aby Warburg), una "Serie di Figure sulla Funzione ed Espressione dell'Antico" nella Rappresentazione della Vita in Arte. A partire da gennaio 2006, questa collezione di immagini darà vita nel corso dei mesi ad ulteriori configurazioni. Inoltre, tematiche specifiche saranno riconfigurate in occasione di mostre o conferenze. Attualmente la serie delle figure è costituita da 15 tavole. Si tratta di fotografie, riproduzioni di immagini tratte da libri, materiali visivi estrapolati da giornali e/o dalla vita quotidiana, che F&A dispone in modo tale da illustrare una o più aree tematiche. Le figure non sono ordinate (né correlate alle rispettive tematiche) in base a principi di similarità visiva, cioè dal punto di vista di una storia iconografica dello stile; bensì in base a principi di reciproca affinità e di buona compagnia, da decifrarsi attraverso lo studio dei testi (per esempio, condizioni contrattuali o associazioni biologiche). Potete trovare su questo sito materiali di studio, percorsi di vario tipo e anche informazioni (artistiche e pratiche) sullo spettacolo *Heliogabalus* di F&A, il progetto *Homo Vario Sol It Arius*, et cetera, ma sarete voi a scovare le informazioni che di volta in volta vi servono attraverso la foresta dei segni e delle immagini. Buona fortuna, dunque!

La prima tavola, che funge anche da menù intuitivo, istituisce già un contratto specifico con chi visita il sito: essa è già un racconto, acronologico, predittivo, che implica un abbandono e una scelta. L'immagine in questo tipo di procedimento è spesso predittiva, talvolta postuma, come se si riferisse a qualcosa di remoto, come se si trattasse di un reperto, di una traccia geologica antichissima, da riesumare o addirittura da rimettere in vita.

Occorre organizzare la materia mitica per dare lettura di questo racconto, e occorre farlo attraverso una metafora, ripeto, archeologica.

La metafora archeologica gioca un ruolo importantissimo in tutto il progetto: nella sezione *Homo Vario Sol It Arius* si immagina che sia in atto un'indagine di rinvenimento di alcuni reperti che porteranno alla precisazione e alla focalizzazione della figura del giovane imperatore. Un fotografo, Enrico Fedrigoli, produrrà alcune immagini e le raccoglierà in una "mostra fotografica itinerante di reperti e icone imperiali". La ricognizione fotografica va dal 218 d.C. al 2006 d.C. circa.

La mostra, divisa nelle tre sezioni *Ritratti imperiali*, *Figure e Reperti*, è un percorso fotoarcheologico, il cui fine è l'infinita ricostruzione e reinven-



zione dell'Icona Varia. *Homo Vario* è un personaggio storico, di cui si sa tutto e nulla, protagonista dello spettacolo è l'oggetto di uno sfaccettato imprendibile mito; è il trino ragazzo del sole, e anche l'esponente di una razza, di un tipo umano. Nella leggenda Vario commissiona a un artista un ritratto di sé che lo preceda a Roma, perché prima del suo arrivo, prima del suo insediamento imperiale, i romani si possano abituare alla sua immagine inconcepibile. Pensando a questa tremenda e sublime commissione, lo spettatore è invitato a immaginare che il ritratto che l'artista ha composto sia mutevole, invisibile, impossibile eppure perfetto, ogni volta dissimile, ogni volta più vicino all'originale volto, l'immagine cancellata dal tempo. Quest'immagine è certo il ritratto, ma è anche un reperto, in senso etimologico, in senso archeologico, o una sopravvivenza, una ritornanza: è la figura più contraddittoria di tutte nel progetto, quella a cui mai sarà dato essere definitivamente fissata e identificata. Enrico Fedrigoli parla spesso dell'immagine come "mostro": la mostra è l'abominevole femminile di quel bizzarro fenomeno che è l'ostensione pubblica dell'immagine, che denuncia lo spaventoso potere mostrativo dell'immagine, l'intrattabile. Quest'intrattabile, nella ricerca del personaggio, della sua progressiva epifania, diventa a poco a poco un reperto: il fotografo seppellisce alcune immagini fotografiche dei tre attori che dovranno sovrapporsi all'imprendibile figura mitica e, qualche tempo dopo, il suo scavo inizia alla presenza di un critico. Si tratta di Rodolfo Sacchetti, che segue tutto il percorso: è fondamentale la sua figura di testimone attivo nella produzione di questa metafora; sarà lui a disseppellire le immagini, a trovarle, a riesumarle. E così si apre una nuova metafora empirica dentro la metafora: il critico come coadiuvante e artefice manuale nella rielaborazione epifanica della figura mitica.

Il fotografo disseppellisce le immagini che la terra nel frattempo ha modificato, poi le ripulisce e le conserva per mostrarle a noi e agli attori che

nel frattempo tentano di fissare il proprio personaggio in una forma, in un racconto che sia anche solo parziale.

Vorrei mostrarvi ora un'altra tavola, l'ultima, tratta dal sito di un altro nostro spettacolo più recente, "Dorothy, sconcerto per Oz" (2007). Vorrei evidenziare come le tavole spesso precedano la creazione, invece che documentarla, e vorrei anche riportare alla vostra memoria quell'immagine da cui siamo partiti: il fanciullo che dispone le sue carte su un tavolo. Quello era un gioco particolare, l'abbiamo detto, quasi troppo serio per quel fanciullo, certo molto rischioso, una strana caccia al tesoro attraverso un mondo di immagini, attraverso un mondo misterioso al fondo del quale un grande occhio sembra sempre fissare colui che cerca e guarda: un grande occhio scuro e placido si spalanca e sembra l'occhio fermo di un ciclone, dell'uragano che imperversa furioso, tutto attorno. Per Warburg la storia dell'arte è un vortice, un momento-agitatore, al di là del quale il corso delle cose risulta modificato, in profondità. Ecco perché mi piace concludere con questa figura, quest'emblema: l'occhio del ciclone, del vortice. Il vortice è quasi un personaggio, il centro tematico di quest'ultimo spettacolo, quello a cui la tavola sopra si riferisce. È anzi, il suo mito fondativo (la bambina del Kansas, Dorothy, viene spazzata via dal tornado con tutta la sua casa). Lo stesso vortice è anche il contratto specifico della situazione teatrale: gli spettatori, alla stregua di rifugiati, attendono la fine di un orribile ciclone, chiusi dentro a un teatro. Talvolta, durante lo spettacolo, aggirandomi tra i lettini degli spettatori-rifugiati, del pubblico assembrato, nel contratto finzionale, sui pavimenti del teatro, sul palco, e ovunque, mi è venuto spontaneo visualizzarli come una nuova e più potente immagine, emblematica e vivente: un Atlante figurale umano. La più perfetta declinazione possibile delle *Pathosformeln* di questo mito. Ogni loro gesto, ogni loro espressione, il colore dei loro abiti e la configurazione mista che i loro corpi assumevano nello spazio erano come un irripetibile archivio vivente, straordinario perché fatto di uomini e di donne, spettatori e al contempo immagini, guardati-guardanti, artisti-critici.

Qualcosa di strano accadeva in quella stanza, in quel teatro, una domanda incessante e reiterata non poteva trovare soluzione e riposo, come nella figura che ora vi propongo, una breve strisciata fotografica, un piccolo frammento, una faccia di quello stesso mondo prismatico. Un'immagine-rebus, con cui vorrei davvero terminare, in cui un'attrice (o spettatrice?) ha conquistato il centro ad occhi chiusi, con la sua collana di perle; quel personaggio 'pensatore' dietro di lei sembra citare con studiata ca-



sualità la famosa statua di Rodin, e invece, più a destra, c'è una donna che si copre la bocca: forse sbadiglia, forse il suo è solo terrore. E il critico chino sulla sinistra, certamente è un critico, ma è forse anche uno scrittore, che non resiste alla tentazione di proseguire la lettura del suo racconto. Forse invece è un giocatore ostinato, alle prese con un cruciverba irrisol-





vibile; ma quella ragazza che si pettina di lato, a destra, invece, sembra la più noncurante di tutti: tutto diresti di lei ma non che è un'attrice, e di fatto lo è. E poi quel numero di palco, quell'8 arcano che sigla questo rebus misterioso, come quelli francesi di Honoré... per cosa sta? "8" è certo il titolo di questo quadro perché, salvo un braccio impersonale e impreveduto, i protagonisti di questa microstoria sono otto davvero; certo questo è un quadro, non una scena, è un dipinto famoso, antico, contemporaneo, futuro, la cui vera "storia" è fiabesca da raccontare. Storia di fantasmi per adulti" (Aby Warburg, *Mnemosyne*).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Centanni 2005

L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica, a cura di Monica Centanni, Mondadori, Milano 2005

Donati 2008

Lorenzo Donati, *Potere senza potere a Santarcangelo 08*, in "Lo Straniero" n. 100, ottobre 2008

Forster, Mazzucco 2002

Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, Milano 2002

Landolfi 1996

Tommaso Landolfi, *La piccola Apocalisse in Dialogo dei massimi sistemi*, Adelphi, Milano 1996

Menni 2008

Fiorenza Menni, *Il continuo nascere e il continuo morire in nome della poesia*, in "L'Ulisse", n. 10, 2008

Salvarezza 2007

Francesca Salvarezza, *Totalitarismo, immagine e immaginazione*, in *Forme contemporanee del totalitarismo*, a cura di Massimo Recalcati, Bollati Boringhieri, Torino 2007

Luminar 8. Internet e Umanesimo. Cinema & tradizione classica (Venezia 2009)

a cura della Redazione di Engramma

PRESENTAZIONE

Luminar, l'appuntamento che annualmente riunisce a Venezia studiosi italiani e stranieri sul tema Internet e Umanesimo giunge nel 2009 alla sua ottava edizione (Luminar 2002-2008).



giovedì 5 febbraio - ore 14.00
Apertura dei lavori
Monica Chizzoni, Università IRIV Venezia
Medea, Edipo e le altre star
Rizumio Furlan, Università de L'Aquila
Andreas Rüdiger, Università di Verona
Margherita Rubino, Università di Genova
Da Titta a Hollywood
Renzo Barilli, Università di Firenze
Roberto Daneri, Università di Udine
Cristiano Teccar, Università di Udine
venerdì 6 febbraio - ore 10.00
Fabulae sullo schermo e mythos animati
Lucrezio Bossini, Palazzo Te Mantova
Peter Buhler, Studiain Geneva Marcorum
Katali Mazzuccia, Università IRIV Venezia
Alessandra Pedersoli, Università IRIV Venezia
Sara Tezzaroni, Associazione Hamelin
Tavola rotonda
con Giorgio Busetto, ASAC, Biennale Venezia

LUMINAR VIII

cinema & tradizione classica

5-6 febbraio 2009

fondazione scientifica

querini stampalia

castello 5252

venezia

Ministero della
Cultura
Dipartimento Beni e Attività
Patrimoniali



Fondazione Querini Stampalia
Onlus

Luminar VIII – Cinema & tradizione classica, dedicato ai rapporti tra il cinema e l'antico, avrà luogo giovedì 5 febbraio e venerdì 6 febbraio 2009 presso la Fondazione Querini Stampalia, Venezia. Due giornate di studio dedicate al rapporto tra cinema e tradizione classica, per analizzare e approfondire l'affinità tra gli studia humanitatis e la cinematografia come veicolo di comunicazione e di trasmissione del 'classico'.

La recente fortuna di un genere cinematografico che potremmo definire 'classical-fiction' – basti pensare a *Three Hundreds* (2007), *Alexander* (2004), *Troy* (2004), *The gladiator* (2000) – pone alcuni quesiti relativi alla realizzazione dei grandi investimenti hollywoodiani degli ultimi anni legati alla rappresentazione del mondo greco-romano, in rapporto con le ragioni e le dinamiche della tradizione dell'antico nell'età contemporanea.

Questo genere cinematografico ha in realtà una storia sua propria, che risale addirittura agli inizi del Novecento, e che trova un momento di particolare successo nella produzione dei kolossal e delle pellicole peplum – film in costume, di soggetto epico-storico-mitologico – degli anni Cinquanta e Sessanta, ma che ha trovato anche esiti d'autore, come nel caso dei film di Pier Paolo Pasolini tratti dai nuclei mitici della tragedia greca.

Diversi sono stati dunque gli approcci che questo tipo di prodotti cinematografici ha intrattenuto con il suo stesso oggetto: l'antichità classica. Diversi sono stati anche i risultati: in parte legati all'evoluzione tecnica dell'ars cinematografica (si pensi alla ricostruzione degli ambienti e dei costumi), in parte – e forse soprattutto – legati a quali intenzioni e a quali 'visioni' dell'antico hanno animato la realizzazione dei film.

Luminar 2009 mette a dialogo filologi, cinefili, studiosi di storia della fortuna del classico, non solo sul tema delle diverse rappresentazioni cinematografiche di storie eroi immagini dell'antichità, ma anche sulla diversa ricezione di 'epica', 'commedia' e 'tragedia' nelle pellicole, e infine sui presupposti della tradizione-tradimento, della mimesis-fiction, del mythos-plot: su quali idee e quali dinamiche del classico, il cinema – nella sua evoluzione storica – ci trasmette come attuale veicolo della tradizione dell'antico.

>scarica il programma, la locandina e il comunicato stampa

Questa edizione di Luminar VIII è promossa e organizzata dalla Associazione culturale Engramma ed è sostenuta dal Dipartimento Ricerche IUAV e dalla Presidenza della Facoltà di Architettura IUAV, sotto il patrocinio della Regione Veneto.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Chiara Vasta
Venezia • aprile 2018

www.engramma.org

70

febbraio/marzo

2009

ENGRAMMA • 70 • FEBBRAIO-MARZO 2009
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-15-7

Memorie e mnemotecniche: da Giordano Bruno a Joseph Cornell

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-15-7

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

5	L'arte della memoria tra il XVIII e il XX secolo Paolo Castelli
55	Esplorazioni, estensioni, costellazioni. Aspetti della memoria in Joseph Cornell Paolo Castelli, Antonella Sbrilli
78	Aby Warburg, Giordano Bruno and Mnemonics in <i>Mnemosyne</i> François Quiviger
83	L'«armonia di una civiltà macchinista»: un «binario morto» Daniele Pisani

L'arte della memoria tra il XVIII e il XX secolo

Alcuni episodi nell'evoluzione delle mnemotecniche moderne

Paolo Castelli

1. Una storia interrotta

Ho scelto di chiudere la mia storia con Leibniz, perché in qualche punto ci si deve pure fermare e perché è possibile che qui si arresti l'influsso dell'arte della memoria come fattore nei progressi fondamentali dell'Europa. Certo è, tuttavia, che ci furono numerose sopravvivenze nei secoli successivi. Libri sull'arte della memoria continuarono ad apparire, ancora chiaramente riconducibili alla tradizione classica; ed è poco verosimile che le tradizioni di memoria occulta andassero perdute, o cessassero di influenzare movimenti significativi. Probabilmente si potrebbe scrivere un altro libro che estendesse l'esame dell'argomento ai secoli successivi.^[1]

Così Frances Amelia Yates concludeva il suo viaggio attraverso i luoghi della memoria artificiale, un viaggio che era incominciato nell'antica Grecia dalle scaturigini mitologiche di questa esperienza e aveva attraversato due-mila anni di *loci* immaginari e reali, di stanze, palazzi, teatri e città popolati dai più strani personaggi e affollati dei simboli più misteriosi. La tradizione dell'arte della memoria si è fondata sull'elaborazione di un metodo che, nonostante abbia conosciuto diverse metamorfosi nei secoli, è rimasto nel tempo coerente con gli assunti originari. Anche se con la definizione di mnemotecnica si indica qualunque metodo rappresenti un ausilio alla ritenzione e rievocazione di contenuti mnestici, la più diffusa e feconda declinazione della mnemotecnica si può individuare nel metodo classico o metodo topico dell'arte della memoria. Questo metodo ha da sempre fondato la capacità di memorizzare e ricordare sul ricorso alla visualizzazione mentale, applicando questo principio ad altri fondamentali assunti: l'organizzazione strutturata dei contenuti mnestici conseguita attraverso la visualizzazione mentale di una serie di luoghi ordinati e discreti (*loci*) in cui distribuire i ricordi, l'associazione dei contenuti da ricordare con immagini concrete e facilmente visualizzabili (*imagines*), l'enfasi posta sulla originalità o straordinarietà di queste immagini (*imagines agentes*) per imprimerle più efficacemente nella memoria, il tentativo di evitare l'interferenza o sovrapposizione tra diversi ricordi accentuandone la peculiarità e l'individualità^[1].

È questo l'insieme di regole e principi che ha improntato per secoli l'arte della memoria e che la studiosa del Warburg Institute ci illustra ripetutamente nel corso della sua ricognizione storica. L'ultima tappa del percorso è Hannover, dove troviamo Leibniz intento a scrivere quei 'manoscritti inediti'^[III], tra i quali Paolo Rossi^[IV] e la Yates rinvenivano le tracce dell'interesse del grande filosofo e matematico per la tradizione dell'arte della memoria. Sono le ultime battute nel percorso della Yates dal momento che l'autrice ritiene che la critica e la trasformazione attuata da Leibniz (e non da lui solo) sulla mnemotecnica sia, in qualche modo, fatale a quest'ultima, perché finisce con l'escluderla, nel corso del secolo dei Lumi, dalla cultura 'alta' e dalla parentela o dalla consuetudine con le altre scienze, relegandola a un ruolo subalterno rispetto al protagonismo che aveva contraddistinto il suo sviluppo nei secoli precedenti. Una subalternità che avrebbe poi contribuito al suo, paradossale, rapido oblio, se due secoli di *damnatio memoriae* avevano saputo cancellarne le tracce così a fondo che il saggio della Yates, preceduto solo dagli studi di Rossi, ha potuto, a suo tempo, suscitare grande scalpore e una sorta di revival culturale per questo 'fossile intellettuale'^[V]. Tuttavia la stessa studiosa inglese sostiene che "numerose sopravvivenze" permasero nella storia della cultura del XVIII, XIX e XX secolo e che testi di mnemotecnica seguitarono a essere pubblicati.

Si può allora continuare ad insistere sullo stereotipo di un declino irreversibile e di una scomparsa della mnemotecnica dalla ribalta della cultura occidentale degli ultimi tre secoli? Prima di dare una risposta a questa questione si dovrà forse analizzare il problema sotto angolature differenti. In primo luogo teniamo conto del fatto che, anche in seguito agli studi della Yates, rare sono state le ricerche e le pubblicazioni sul tema delle mnemotecniche posteriori al Settecento^[VI] e che anche questo ha contribuito ad alimentare l'equivoco dell'assenza di una tradizione mnemotecnica rilevante successiva a quel periodo. In realtà, una produzione intellettuale di carattere mnemotecnico è ben lungi dall'esaurirsi nei secoli seguenti e, anzi, se come parametro della rilevanza di questa produzione utilizziamo un metro esclusivamente quantitativo, dovremmo ammettere che la tradizione dell'arte della memoria si sia piuttosto intensificata che indebolita, visto che la quantità di pubblicazioni e di edizioni aumenta in modo a stento esaustivamente tracciabile^[VII] nel corso, in particolare, del XIX e del XX secolo. Del resto, fattori concomitanti, primi tra tutti lo sviluppo dell'editoria e l'ampliamento del pubblico, non bastano a dare ragione del fenomeno. Questa voluminosa crescita dello spazio occupato, sugli scaffali di un'ideale 'biblioteca totale', dai trattati di mnemotecnica degli ultimi tre secoli va letta anche nella prospettiva di un mutamento di target, di pubblico e di

un ricollocamento, ovvero di uno spostamento di questa disciplina da un ambito a un altro della storia culturale.

Sofferamoci per un momento sul primo aspetto, quello del cambiamento di destinazione sociale. Fino alla fine del Seicento e poi ancora nei primi decenni del Settecento la mnemotecnica come disciplina non era esclusa dall'insegnamento e dalla pedagogia^[VIII]. Con la critica subita dalla ragione scientifica e illuminista - che scredita l'arte della memoria, sia perché legata all'occultismo e ad altre forme di sapere non accettate come valide dal metodo scientifico, sia perché di per sé fantasiosa e priva di una solida epistemologia - lo studio delle mnemotecniche viene estromesso dalla formazione ufficiale e persino da quel tipo di speculazioni dottissime ed elitarie che impegnavano gli intellettuali e i filosofi dei secoli precedenti. Tuttavia la fama dell'arte restava vitale e, anzi, si può immaginare che fosse ravvivata da questa sua 'censura' ufficiale e che il pubblico alfabetizzato, come già detto sempre più vasto, non introdotto alla disciplina dalle scuole e curioso di conoscere i 'misteri' dell'arte, richiedesse testi in grado di soddisfare il suo interesse, testi sempre più spesso redatti dai nascenti 'esperti di memoria'. La denigrazione da parte della cultura ufficiale, che coinvolgeva anche le più basilari tecniche mnemoniche insieme con i complessi sistemi architettati da Lullo o da Bruno, prosegue nel corso di tutto il Settecento, producendo così una proliferazione di sistemi mnemonici 'popolari', a partire soprattutto dai primi dell'Ottocento. La Francia e la Germania, poi con particolare intensità l'Inghilterra (seguita in questo dagli Stati Uniti, a partire dalla metà del secolo), immettono sul mercato librario decine di nuovi trattati di mnemotecnica, spesso rieditati in più versioni e in centinaia, talvolta migliaia di copie.^[IX]

Alcuni testi, in particolare, conoscono una grande fortuna (pensiamo, ad esempio, che la *Memoria Technica* di Richard Grey, prototipo di questi trattati moderni di vasto successo, dopo la prima pubblicazione a Londra nel 1730 viene ristampata per un secolo e mezzo in numerose edizioni, l'ultima delle quali è del 1880), divenendo il punto di riferimento per molti dei trattati successivi. Restava tuttavia un punto d'orgoglio di ogni autore e una sistematica mossa editoriale il fatto di rivendicare sempre l'originalità del proprio metodo rispetto ai precedenti e ai contemporanei, come una sorta di copyright o di brevetto. Questa presunta originalità, desumibile dal titolo (ad es. *The New Art of Memory*^[X], *A New and Improved System of Mnemonics*^[XI]) o esplicitamente perorata nel frontespizio, garantiva per di più all'autore l'interesse di un pubblico che non si limitava ad essere solo un potenziale acquirente del testo ma anche, e soprattutto, un potenziale

frequentatore dei corsi che, nella maggior parte dei casi, gli autori di queste opere tenevano nelle città in cui pubblicavano i propri scritti e che costituivano un'entrata economica di ben più ampia portata rispetto agli introiti editoriali^[XII].

Buona parte di questi 'memory doctors' prometteva risultati straordinari con l'acquisto dei propri prodotti, si trattasse di libri o di cicli di lezioni. Inoltre, alcuni di loro impartivano i propri insegnamenti solo sotto un vincolo di segretezza, non diffondendo i principi del metodo nemmeno nei propri scritti, i contenuti dei quali mantenevano una calcolata reticenza, funzionale ad attirare il lettore, invogliandolo a saperne di più, piuttosto che ad insegnare i principi dell'Arte. Un testo come *Stokes on Memory*^[XIII], che vede la pubblicazione di un centinaio di edizioni tra gli anni '60 dell'Ottocento e la fine del secolo, risulta essere un'enorme auto-celebrazione di William Stokes e una formidabile trovata pubblicitaria, piuttosto che un vero trattato di mnemotecnica. In esso i contenuti vengono più allusi che sviscerati e, anche attraverso un suggestivo ricorso alle immagini, la chiave metodologica resta solo adombrata, peritandosi tuttavia l'autore di fornire



C upon the SEA is placed. Illustrazione da William Stokes, *Stokes on Memory*, London 1888

dettagliate indicazioni circa il luogo e le modalità con cui esercita la sua professione di insegnante arte della memoria.

Si va dunque profilando, nel corso del XIX secolo, una nuova figura di esperto di tecniche mnemoniche: si tratta di un professionista che non disdegna di trarre profitto dai propri insegnamenti, impartendoli ad un vasto pubblico, anche non particolarmente colto, e che, nel far questo, tende a ricalibrare il profilo e i contenuti dei propri metodi e dei propri scritti sul target di riferimento, in un'ottica che possiamo definire orientata al mercato, più di quanto non lo fosse mai stata in passato. Di qui l'adozione di una serie di strategie market-oriented nelle pubblicazioni: testi più schematici, meno filosofici, proutuari - a volte addirittura tascabili (in sedicesimo) - presenza di illustrazioni accattivanti ma al contempo di facile intelligibilità, applicazione delle tecniche di memorizzazione alle diverse discipline scolastiche piuttosto che a grandi sistemi enciclopedici, quasi a predisporre dei manuali di pronta consultazione, dotati di rime mnemoniche per ricordare la successione dei sovrani inglesi o le coordinate terrestri di Londra, New York o Nuova Dehli, corredati di dizionari mnemonici, di tavole illustrate da ritagliare e montare e di una serie di altri accorgimenti che trasformano notevolmente la struttura dei trattati di mnemotecnica rispetto a quelli dei secoli anteriori.

Non sono solo i testi a cambiare ma soprattutto il rapporto dei loro autori con la società. Come detto, questi ultimi, scegliendo spesso di vivere degli introiti dei propri insegnamenti, incominciano a mettere in atto vari accorgimenti finalizzati a catalizzare l'interesse del pubblico e alla creazione di un'aura di eccezionalità intorno alla propria persona. Lo fanno, come abbiamo visto, pubblicizzando il proprio metodo o, al contrario, circondandolo di un alone di segretezza, oppure scegliendo, in certi casi, la soluzione della dimostrazione pubblica. Non c'è dubbio che tutto questo abbia esitato in un'evoluzione della percezione da parte del più vasto pubblico: a molti la mnemotecnica incomincia a sembrare parte dell'armamentario e del corredo di un tipo di intrattenitore professionista o di venditore-imbonitore che si fa chiamare "mnemonista"^[XIV]. Nell'immaginario collettivo questa figura di banditore e di 'fenomeno da palcoscenico' incomincerà a sovrapporsi all'immagine dello studioso di mnemotecniche, generando un equivoco che verrà sciolto solo molto più tardi^[XV]. Sarebbe stato ingenuo, da parte degli insegnanti di mnemotecniche, lasciare intendere che le proprie straordinarie capacità dipendessero solo dalle potenzialità individuali ed è per questo che, al di là delle dimostrazioni da 'mnemonisti', essi garantivano che ciò che aveva loro permesso quelle prestazioni mnemoniche consisteva in una

serie di regole assimilabili da chiunque (... chiunque avesse pagato per le lezioni o per i libri, naturalmente!).

L'iniziatore di questo tipo di performance aperte al pubblico e annunciate dai giornali si può considerare Gregor Von Feinaigle, monaco di origine tedesca, costretto ad abbandonare la Germania all'epoca delle invasioni napoleoniche e divenuto professore itinerante di mnemotecniche prima in Germania, poi in Francia, Inghilterra, Scozia e Irlanda. Tale fu la sua popolarità all'epoca che persino George Byron nel *Don Juan* ce ne lascia un rapido ritratto, dal quale emerge con una certa evidenza quanto la sua fama si imperniasse non solo sulla sua vasta dottrina ma soprattutto sulle sue capacità di proselitismo e sulla vantata infallibilità del suo metodo.

Her memory was a mine: she knew by heart
 All Calderon and greater part of Lope,
 So that if any actor miss'd his part
 She could have served him for the prompter's copy;
 For her Feinaigle's were an useless art,
 And he himself obliged to shut up shop - he
 Could never make a memory so fine as
 That which adorn'd the brain of Donna Inez.^[XVI]

L'ironia del brano è evidente e coinvolge parodisticamente non solo il personaggio di donna Inez ma soprattutto la figura di Feinaigle. L'uso di termini come *art* e *shop* abbinati rispettivamente a *useless* e a *shut-up* suona come una tagliente critica e un invito a "chiudere bottega" rivolto a chi promulga un'arte, cioè una tecnica, sostanzialmente inutile. Questo tuttavia non diminuisce la rilevanza del fatto che in uno dei poemi più celebri del Romanticismo inglese compaia il nome di un mnemonista coevo e ci lascia immaginare quanto si dovesse essere sparsa l'eco delle spettacolari esibizioni pubbliche di Feinaigle e dei suoi allievi^[XVII]. Queste performance si svolsero in varie città d'Europa, da Parigi, a Londra, a Glasgow, a Dublino (dove Feinaigle fondò anche una propria scuola^[XVIII]). Il "Gentleman's Magazine" di Londra del settembre 1811 così descrive la reazione dei presenti a un'esibizione pubblica svoltasi il 22 giugno dello stesso anno alla Royal Institution:

The exhibition took place before an assembly of several hundred Ladies and Gentlemen, who were astonished and delighted with the result of the experiment.^[XIX]

La performance consisteva in una serie di dimostrazioni di abilità mnemoniche offerte da giovanissimi allievi di Feinaigle, tutti di età inferiore a 14 anni: chi declamava a memoria celebri poemi nell'ordine prestabilito o al contrario, sapendo identificare la strofa e il verso di qualunque parola gli fosse richiesta; chi sommava e moltiplicava numeri di otto cifre, dichiarando di non aver mai studiato aritmetica prima di frequentare il corso di Feinaigle; chi esponeva le coordinate delle diverse città che gli venivano richieste e così via...

Questo tipo di esibizioni riceveva una certa attenzione da parte della stampa, che le annunciava e in seguito riferiva a riguardo. Quando poi si trattava di esprimere un giudizio in merito, i commenti dei critici si schieravano sulle contrapposte posizioni degli oppositori e dei sostenitori. La maggior parte delle riviste inglesi dei primi decenni dell'Ottocento, ad esempio, si scagliava contro i metodi proposti da Feinaigle e, in generale, contro i suggerimenti della mnemotecnica classica, quasi sempre ripresi e aggiornati dagli autori moderni. Il metodo dei *loci* e delle *imagines agentes* e le elaborazioni che vi si erano recentemente innestate, comprese quelle di Feinaigle, risultavano alquanto indigesti allo spirito razionalistico e corrosivo di certa stampa dell'epoca. Considerati farraginose zavorre per la memoria piuttosto che utili scorciatoie, i sistemi di immagini, simboli e nomi da imprimere nella mente prima di potervi associare i veri contenuti da ricordare, sembrano a un critico del mensile londinese *The Eclectic Review* (Londra, ottobre 1813) qualcosa "... as monstrous, as if a man, to save himself the fatigue of walking from London to Leeds, should walk to York and thence take a coach to Leeds; or, to spare the time of going a mile for a loaf of bread, should sit down and grind the corn for making it".^[XX]

Oltre alla ridondanza, un altro tipico bersaglio delle critiche rivolte a questi metodi era il cattivo gusto che dominava nella scelta dei simboli e delle immagini da memorizzare, sempre strani e grotteschi come proprio la tradizione dell'Arte insegnava:

But further, is there no injury likely to accrue to the taste by using symbols like these? Is it to be borne, that instead of the grandeur and elegance of our poets, our children attention is to be employed upon hermits whirling round with lighted candles on their heads, and men putting hens in their ears?^[XXI]

Tutto sommato, queste considerazioni non sono poi così distanti da quelle che in altre epoche erano state formulate dai vari detrattori dell'arte della memoria. D'altra parte, nello stesso periodo, esistevano riviste schierate invece a difesa del valore pedagogico e dell'utilità di queste tecniche di memorizzazione: commenti a favore, quindi, di un loro inserimento nei programmi scolastici^[XXII]. Queste posizioni sottolineano, paradossalmente, come proprio gli stimoli visivi incoraggiati dall'arte della memoria potessero essere di grande supporto nell'apprendimento e nella ritenzione globale di insiemi di concetti.^[XXIII]

Alcuni 'esperti di memoria' arrivarono a lavorare e ad insegnare in istituzioni di un certo prestigio o ad aprire delle scuole private che conobbero una certa fortuna. Tra questi si possono citare autori come Johann Christoph Von Aretin (noto come 'il catalogo vivente'), autore di una serie di scritti di mnemotecnica in tedesco tra il 1804 e il 1810, che nella Germania d'epoca napoleonica fu incaricato di occuparsi della secolarizzazione del patrimonio bibliotecario monastico e contribuì all'allestimento della Hofbibliothek di Monaco; o come lo stesso Feinaigle che vide il suo metodo introdotto nel Collegio Benedettino di Ampleforth, nello Yorkshire, prima di aprire, come abbiamo visto, una propria scuola a Dublino; o ancora come E. Beniowski, che aprì una scuola a Londra, a Bow Street 8, Covent Garden, intorno al 1840 e che brevettò col nome di Phrenotypia un modello di macchina da scrivere da lui inventata; o come, più tardi, William Stokes che tenne delle lezioni al Royal Polytechnic di Londra; o, infine, come T. Brayshaw che fu preside della Keighley Grammar School, nel West Yorkshire, in Inghilterra, dove veniva insegnato il metodo di Feinaigle che egli si impegnò a migliorare.

Nel corso dell'Ottocento e fino ai primi decenni del Novecento, inoltre, non poche scuole private, in particolare in area anglosassone ma comunque in ogni parte d'Europa, Italia compresa, adottarono i testi di mnemotecnica dell'epoca, come supporto all'insegnamento di alcune materie. Si attuava così, nel corso del XIX secolo, un tentativo di reintrodurre le tecniche mnemoniche in ambito scolastico ma con la precauzione di abbinarle ad altre discipline, facendo della mnemotecnica un'ancella della storia, della geografia, dell'astronomia, della matematica, della letteratura... Le tecniche di ritenzione mnemonica di recente introduzione sembravano, in particolare, molto utili alla memorizzazione di date e di eventi in un'epoca che di questa acribia cronologica e dell' 'imparare a memoria' faceva un'imprescindibile direttiva pedagogica.

In base alla breve analisi fin qui condotta dell'evoluzione e delle interazioni con il contesto storico della mnemotecnica tra il Sette e il Novecento, possiamo passare a considerare in modo più esplicito quel ricollocamento o spostamento di campo che questa disciplina conosce nel corso di questi secoli. Come la Yates aveva ben delineato, il percorso dell'arte della memoria si inaugura sotto l'egida della poesia^[XXIV] (nel mito fondante, è proprio un poeta, Simonide, l'inventore del metodo classico), per poi spostarsi nell'alveo della retorica fino a che lo scarso bisogno che di quest'ultima avevano i monaci dell'Alto Medioevo non la fa slittare nell'ambito della meditazione sulle Scritture e della preghiera^[XXV]. Dopo le riflessioni tomistiche sulla memoria – intesa come *vis* piuttosto che come *ars*^[XXVI] – l'*ars memoriae* torna a farsi pratica nella predicazione religiosa del XIV e XV secolo. Conosce poi una metamorfosi con l'immersione nelle speculazioni dell'ermetismo rinascimentale: un 'bagno' che le sarà fatale perché ne segnerà lo scacco all'emergere del razionalismo illuminista. L'inimicizia tra ragione e memoria, come commenta Harald Weinrich, "ha condotto in tutta Europa, dall'Illuminismo in poi, a una guerra generalizzata contro la memoria dalla quale è uscita vincitrice la ragione illuminista"^[XXVII].

Tuttavia, come abbiamo visto, l'arte della memoria sopravvive e, se privata dell'attenzione della filosofia e delle scienze esatte, viene tuttavia circondata dalla considerazione di altri rami del sapere, che non devono essere necessariamente considerati 'cadetti'. Tra questi è importante ricordare la frenologia. La teoria elaborata da Franz Joseph Gall^[XXVIII] ebbe notevole diffusione nel corso dell'Ottocento, soprattutto nei Paesi anglosassoni (prima in Inghilterra e intorno alla metà del secolo anche negli Stati Uniti), dove fu meno osteggiata dalle istituzioni in quanto poteva in qualche modo giustificare la pretesa superiorità della razza bianca sulle razze colonizzate.

In alcuni casi i testi di mnemotecnica ottocenteschi contengono riferimenti espliciti alla frenologia, chiamata in causa come garante della serietà scientifica delle teorie esposte; in altri, la frenologia è evidentemente la base su cui vengono sviluppati alcuni metodi, come nel caso degli scritti di E. Beniowski, *Phrenotypics, or a new way of committing to memory languages, sciences and arts* (London, 1832), o di Francis Fauvel Gouraud, *Phreno-mnemotechny* (New York, 1845). Questo fatto è uno dei segnali che mostrano come l'interesse per le mnemotecniche e in generale per la memoria incominciasse a intrecciarsi e a penetrare nell'ambito di una disciplina nascente: la psicologia empirica o scientifica. L'avvicinamento allo studio delle mnemotecniche in un'ottica più scientifica avviene proprio in questa fase di gestazione della psicologia sperimentale, nel cui

ambito le mnemotecniche si possono tuttora considerare oggetto di studio.^[XXIX]

Nel corso dell'evoluzione che porta dalla psicologia come studio filosofico basato sulla riflessione, sui ragionamenti e sull'introspezione, alla moderna psicologia scientifica e alla neurologia, non si può dire che non si fosse mai prestata attenzione alla memoria artificiale. Ciò accade fin dalle riflessioni di Platone e Aristotele sulla memoria e sull'immaginazione. Aristotele pare fosse infatti a conoscenza delle tecniche di memoria artificiale basate sulla visualizzazione mentale di immagini, già a suo tempo diffuse in Grecia, e sembra che esse possano avere persino influenzato la sua teoria della conoscenza e la stessa teorizzazione dei *phantasmata*, immagini mentali attraverso le quali, secondo Aristotele, operano pensiero, memoria e immaginazione. Si vede dunque che già a partire dalla filosofia antica si era instaurato quel legame tra procedimenti del pensiero e visualizzazione mentale che troverà nell'ambito della memoria i riscontri più evidenti. Basti citare il famoso passo delle *Confessioni* di Sant'Agostino a dimostrazione della radicata concezione visuo-spaziale dei processi mnemonici nella tradizione del pensiero occidentale:

...et venio in campos et lata praetoria memoriae, ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum de cuiuscemodi rebus sensis invectarum. ibi reconditum est, quidquid etiam cogitamus, vel augendo vel minuendo vel utcumque variando ea quae sensum attigerit, et si quid aliud commendatum et repositum est, quod nondum absorbit et sepelivit oblivio. ibi quando sum, posco, ut proferatur quidquid volo, et quaedam statim prodeunt, quaedam requiruntur diutius et tamquam de abstrusioribus quibusdam receptaculis eruuntur, quaedam catervatim se proruunt et, dum aliud petitur et quaeritur, prosiliunt in medium quasi dicentia: ne forte nos sumus? et abigo ea manu cordis a facie recordationis meae, donec enubiletur quod volo atque in conspectum prodeat ex abditis.^[XXX]

L'equazione memoria-immagine e quella memoria-spazio, che Harald Weinrich ci insegna a riconoscere nelle antichissime metafore della "tavolletta cerata" e del "magazzino", alternativamente usate nella tradizione occidentale per riferirsi alla memoria, hanno dunque un'antichissima origine ed è curioso osservare che, se fuse tra loro, generano il triangolo concettuale memoria-spazio-immagine che è alla base del metodo topico o metodo classico dell'arte della memoria.

Il fatto che la tradizione filosofica avesse riconosciuto in più occasioni l'esistenza di un paradigma visivo per i processi del pensiero non sarebbe

bastato alla psicologia moderna per affermare che il funzionamento della memoria avviene tramite il ricorso all'immagine mentale. Non ci si è certo accontentati dell'*ipse dixit* e i *phantasmata* aristotelici hanno lasciato del tutto indifferente la psicologia behaviorista della prima metà del Novecento che è arrivata persino a negare l'esistenza stessa delle immagini mentali. Il dibattito sul tema dell'*imagery* (la visualizzazione mentale) è molto interessante dal punto di vista dell'arte della memoria perché è in realtà proprio dallo stimolo fornito dallo studio delle mnemotecniche che negli anni '60 alcuni studiosi di indirizzo cognitivista hanno riaperto il dibattito sull'immagine mentale e sulla sua importanza nei processi di pensiero.

Contemporaneamente, per così dire ai quattro angoli del mondo, mentre Frances Yates e Paolo Rossi (ognuno per suo conto) andavano scavando e dissotterrando dalla storia della cultura le inaspettate e monumentali spoglie dell'arte della memoria, due psicologi tra loro molto diversi, il russo Aleksandr Romanovič Lurija e il canadese Allan Paivio si rendevano conto di come le mnemotecniche visualizzate fossero ancora vitali e potessero essere utili a spiegare alcuni aspetti del funzionamento della memoria. Il caso del signor S. (Solomon Seresevskij), ad esempio, mise Lurija a confronto con un uso istintivo, spontaneo e implicito, da parte del suo paziente, di pratiche mnemoniche in tutto simili a quelle della tradizione dei *loci*, sebbene questi non ne avesse mai sentito parlare. Paivio, dal canto suo, si era messo a lavorare già nei primissimi anni Sessanta (prima ancora delle pubblicazioni di Lurija e della Yates) sugli effetti dell'*imagery* sulle prestazioni mnestiche, dopo aver assistito, pare, a una dimostrazione di mnemotecnica esibita durante un corso di *public speaking*.

Quando, nel '68, erano ormai state pubblicate le ricerche di Rossi (1960), il fortunato libro della Yates (1966), le prime sperimentazioni di Paivio (1963, 1965) e il "piccolo libro su una grande memoria" di Lurija (1968)^[XXXII], si poteva dire che l'epoca del revival dell'*imagery* fosse iniziata. Quello che avrebbe fatto la differenza sarebbe stato l'approccio empirico, sperimentale, quantitativo al problema della visualizzazione mentale in generale e al tema della memoria in particolare.

In primo luogo si cercò di determinare se le mnemotecniche per immagini avessero un fondamento, cioè se il loro funzionamento avesse una validità verificabile, e fu presto confermato dalle sperimentazioni (Ross e Lawrence, 1968)^[XXXIII] che il metodo visuo-spaziale dei *loci*, come descritto da Lurija e dalla Yates, era decisamente efficace nel migliorare le prestazioni mnestiche di soggetti anche non straordinariamente dotati come i mnemonisti. Altre

ricerche sperimentali furono intraprese in quegli anni da vari psicologi ma sicuramente la figura leader in questo campo rimane quella di Allan Paivio. La sua celebre “teoria della doppia codifica” (Paivio, 1971) dimostrerebbe esplicitamente le ragioni dell’efficacia e del successo attraverso i secoli delle mnemotecniche visualizzate. Esse sfrutterebbero, secondo la teoria della doppia codifica, entrambi i formati rappresentativi (codici) attraverso cui opera il nostro cervello, quello visivo e quello verbale, facendoli interagire: è chiaro, infatti, che un dato depositato in memoria in entrambi i codici è più facile da ritenere e da recuperare.

Nel testo del 1971, *Imagery and Verbal Processes*, in cui espone la teoria della doppia codifica e gli esperimenti che lo hanno portato a questa elaborazione teorica, Paivio passa in rassegna alcuni di quei sistemi mnemonici classici che hanno ispirato i suoi studi sperimentali, sottolineando la rilevanza per la psicologia contemporanea di alcuni assunti teoretici generali che sono alla base dell’arte della memoria. Innanzitutto egli rileva l’enfasi posta dall’arte della memoria sui processi visivi e sul senso della vista come principale sostegno alla memorizzazione. Poi evidenzia in particolare come i sistemi di memoria classici postulassero una continuità, cioè una omogeneità, tra percezione e pensiero, perché i luoghi e le immagini che si dovevano visualizzare nella mente per supportare il ricordo dovevano avere un aspetto realistico e, quando possibile, essere desunti dalla realtà: dovevano insomma essere analoghi ad essa. Rimarca infine la continua transcodifica verbo-visiva operata dai metodi mnemotecnici che “implicano una sequenza di trasformazioni simboliche dalle parole alle immagini e di nuovo alle parole, in particolare nel caso di utilizzo in ambito retorico, dove l’oratore deve prepararsi un discorso, trasformarlo in immagini da memorizzare per poi successivamente ripercorrerle e ritrasformarle in parole [trad. dell’autore]”^[XXXIV].

Tutte queste considerazioni, insieme ai risultati dei diversi esperimenti suffraganti l’oggettiva efficacia dei metodi mnemotecnici figurati nei compiti di ritenzione mnestica, hanno fornito, anche dal punto di vista scientifico, una premessa teoretica esplicita alla vocazione iconografica dei procedimenti mnemotecnici e hanno dimostrato come gli stessi procedimenti dell’arte della memoria potessero fornire spunti teorici alla ricerca psicologica. Un’ulteriore tappa del percorso dell’arte della memoria tracciato dalla Yates fino al Settecento, la vedrebbe perciò spostarsi sotto l’egida della psicologia moderna attraverso le fasi della complessa evoluzione che questa disciplina conosce nel corso dell’Otto e del Novecento.

Dunque, si possono dare alcune risposte all'iniziale quesito sulla liceità di una liquidazione della mnemotecnica moderna come poco influente nell'ambito della storia culturale europea:

1. che la mnemotecnica non si è esaurita con la fine del Seicento e che, anzi, ha conosciuto una particolare forma di exploit nel corso dell'Ottocento, nei modi e nei contesti sopra tratteggiati;
2. che la sua influenza va considerata alla luce di un nuovo "spostamento di campo" del fenomeno, divenuto oggetto di studio ma anche di stimolo e suggestione per la psicologia moderna, in numerose sue declinazioni (psicologia sperimentale, psicologia cognitiva, neurofisiologia...);
3. infine, che non ci si deve lasciar influenzare da un discorso metastorico che riguarda non tanto l'oggetto della presente ricerca, ovvero l'evoluzione delle mnemotecniche moderne, quanto, piuttosto, le indagini su di esso condotte.

Infatti, la scarsità degli studi esistenti sull'arte della memoria post-settecentesca rispetto al recente fiorire di quelli sulla mnemotecnica antica o rinascimentale, non deve indurre nell'equivoco di considerare per questo meno prolifica, o addirittura irrilevante, la produzione degli stessi trattati di carattere mnemotecnico e la vitalità di questa tradizione negli ultimi secoli. Del resto, proprio quella riconsiderazione storica per la mnemotecnica come fenomeno culturale, cresciuta a partire dalla fine degli anni '50 del secolo scorso, è il segnale di una rinascita di interesse legata all'utilità e all'attualità che quei procedimenti possono ancora avere in ambito psicologico, informatico, storico-letterario e storico-artistico. Sono infatti numerosi gli studi proliferati intorno alle regole e alle espressioni, soprattutto visive, della mnemotecnica classica, in relazione a differenti sfere di conoscenza^[XXXV], spesso con un approccio diagonale^[XXXVI].

2. Un campione significativo

Il progetto di stilare una biografia-bibliografia della memoria, che tenesse conto di tutte le pubblicazioni e gli scritti che il sapere occidentale ha prodotto in secoli di riflessioni sull'argomento, poteva apparire chimerico ma tra gli anni '50 e il 1961, quando comparirà *Bibliography of Memory*^[XXXVII], l'oftalmologo e studioso americano Morris N. Young si dedica all'impresa con la passione e la spregiudicatezza che hanno contraddistinto tante delle sue iniziative. Il risultato è sicuramente rilevante e ha rappresentato un contributo utile soprattutto a mettere ordine nel caos editoriale che con-

trassegnava alcuni ambiti periferici dello studio sulla memoria, in particolare quelli legati alla memoria artificiale, alle mnemotecniche, ai fenomeni dell'ipertrofia mnestica e alle relazioni tra memoria e illusionismo. L'interesse di Morris Young per la mnemotecnica in particolare, matura proprio in quegli anni in cui anche Paolo Rossi, Frances Yates, Aleksandr R. Lurija e Allan Paivio sviluppano le proprie ricerche sull'argomento.

Il testo della Yates vede la sua prima edizione, a Londra, nel 1966. Certo, quello di Young è un apporto di tipo diverso: compilativo, tassonomico. Lo dimostra anche il suo progetto di collezionare testi di mnemotecnica di ogni epoca, intrapreso con la sicurezza di poter raccogliere la più grande collezione al mondo di questo genere. In effetti così è stato. Il primato gli è conteso soltanto dalla Bernard Zufall collection on Mnemonics della Yale University Library. Il Fondo Young, conservato nell'appartamento di Manhattan del medico e studioso americano fino al 1991, viene acquistato in quella data dall'Università di San Marino, grazie all'interessamento di Umberto Eco. Dunque la Morris N. Young and Chesley V. Young Library of Memory and Mnemonics, ovvero la collezione a cui Young e la moglie avevano dedicato circa quarant'anni della loro vita, si trasferiva in Italia. Da allora è stata oggetto di attenzione in particolare da parte dell'équipe che collabora con Lina Bolzoni presso l'Università Normale di Pisa (<http://www.cnl.sns.it>). Il progetto di un Atlante delle immagini di memoria^[XXXVIII], che raccolga illustrazioni ed edizioni elettroniche di importanti trattati della mnemotecnica antica, ha trovato in questi anni un fondamentale punto di riferimento nel materiale conservato nel Fondo Young.

Una delle caratteristiche più rilevanti di questa raccolta è il cospicuo nucleo di trattati moderni, posteriori al XVIII secolo. Chiaramente questa parte della collezione, che raccoglie testi di ogni provenienza, non è e non può essere esaustiva ma sicuramente costituisce un campione significativo per percorrere lo sviluppo della mnemotecnica moderna, in particolare di origine europea. Passando in rassegna i volumi con un occhio rivolto principalmente alla ricerca di illustrazioni all'interno di questi trattati, si può rilevare una significativa concentrazione di immagini in alcune categorie di testi. In particolare, sono i trattati di arte della memoria pubblicati in area anglosassone (Gran Bretagna e Stati Uniti) nel corso dell'Ottocento e poi soprattutto negli USA intorno alla metà del secolo scorso (1940-1960) a contenere le illustrazioni più significative e in numero quantitativamente più rilevante. Questa disparità può basarsi sul fatto che gli stessi artefici della raccolta erano anglofoni e che questa specificità linguistica abbia quindi

improntato la collezione. Resta tuttavia un fatto l'interessante materiale iconografico che emerge dal suddetto campione di testi e che può costituire documentazione sufficiente per un'analisi più approfondita. Volendo proseguire da dove Frances Yates aveva deciso di chiudere la sua storia, ci si potrà allora riferire a questo campione ottocentesco di area anglosassone, confrontandolo in alcuni casi con i trattati coevi di diversa origine, per trarre degli spunti di riflessione sull'evoluzione delle mnemotecniche moderne.

I trattati ottocenteschi di arte della memoria che si diffondono in Gran Bretagna (con Londra come principale centro di irradiazione) e negli Stati Uniti (quasi esclusivamente sulla costa orientale, intorno ai poli di New York, Boston e Baltimora) hanno delle caratteristiche più o meno affini. Si tratta di volumi di dimensioni non cospicue, di formato generalmente in ottavo, con un numero di pagine variabile ma che per lo più si attesta sulle due o trecento, con coperta rigida, generalmente sobria e dorso che non sempre riporta autore e titolo dell'opera. Il frontespizio, all'interno, è la pagina su cui tutti i trattati inseriscono, in modo talora molto dettagliato, le principali informazioni sul testo, informazioni che nella fattispecie includono, nella quasi totalità dei casi esaminati, i seguenti dati: il titolo esteso dell'opera (che spesso descrive succintamente anche i contenuti), l'autore (talvolta si tratta di pseudonimi, o di anonimi), gli ambiti di applicazione della tecnica esposta, la presenza di illustrazioni (plates-engravings), eventualmente una citazione letteraria appropriata, lo stampatore, eventualmente il prezzo, la data.

Confrontando queste informazioni in più testi si possono trarre alcune conclusioni: si trattava nella maggior parte dei casi di libri non particolarmente pregiati, con un costo che in Inghilterra variava, a seconda della presenza o meno di illustrazioni a stampa (talvolta ripiegate all'interno del testo per le loro grandi dimensioni), dai 4 ai 14 scellini in media^[XXXIX] (un impiegato poteva guadagnare dai 15 ai 30 scellini a settimana nella Londra del secondo decennio del secolo) e che ne faceva dei testi accessibili, anche se non a buon mercato. Nella seconda metà del secolo i prezzi diverranno in media più contenuti e le dimensioni potranno diminuire fino a 10-15 cm di altezza (in sedicesimo). Trattandosi di stampatori e librai, non ancora di veri e propri editori, la tiratura dei testi era di poche centinaia di copie per ogni pubblicazione ma, come già si è detto, la maggior parte di questi trattati ha conosciuto più di un'edizione, in certi casi, rari^[XL], anche più di una decina. Nel solo biennio 1826-1827 a Londra vengono pubblicati almeno quattro nuovi importanti trattati di mnemotecnica corredati di interessanti illustrazioni^[XLI]. Il fatto che l'autore talvolta rimanga anonimo o si celi

dietro a uno pseudonimo è probabilmente dovuto alla scarsa considerazione – per usare un eufemismo – che questo tipo di pubblicazioni riceveva in ambito accademico. È questo che anche un personaggio come Charles Lutwidge Dodgson (leggi: Lewis Carroll) tiene i suoi appunti di *Memoria Technica* nel cassetto, lasciandoli inediti^[XLII].

Per quanto riguarda i contenuti, i trattati sono per la maggior parte suddivisi secondo un criterio ricorrente: dopo un'introduzione in cui generalmente si difende l'utilità della memoria artificiale e si descrive la genesi dell'opera, con eventuali omaggi agli autori precedenti verso cui il testo è debitore, si passa il più delle volte all'illustrazione del metodo classico dei *loci*, che serve di base alla maggior parte delle applicazioni proposte nel seguito, introducendo successivamente la spiegazione di eventuali altri metodi, nel momento in cui sarà necessaria. Il testo è poi ripartito in sezioni che corrispondono alle varie discipline a cui le tecniche mnemoniche verranno applicate. Talvolta il saggio può avere un taglio più discorsivo e viene inserita anche una storia della tradizione dell'arte della memoria o un elenco dei più noti mnemonisti di ogni tempo. Generalmente, però, la struttura dei trattati è scandita in sezioni discrete. Gli ambiti di applicazione dei metodi esposti sono normalmente la Cronologia, la Storia, la Geografia, la Letteratura (poesia e prosa), i nomi propri, i numeri e le cifre; più raramente l'Astronomia, la Statistica, la Botanica, la Mineralogia, le Sacre Scritture, le lingue, le "necessità quotidiane", gli scacchi, le monete, i pesi e le misure...

Per poter proseguire efficacemente nella descrizione dei trattati di mnemotecnica di cui ci stiamo occupando è utile poterli inquadrare all'interno di una tassonomia che tenga conto del metodo mnemonico scelto o ideato dall'autore. Stiliamo dunque una rapida classificazione dei diversi metodi individuabili all'interno della tradizione della mnemotecnica per poter poi verificare se, a livello storico, si sia verificata una evoluzione o una differenziazione, rispetto al passato, dei trattati del XIX e XX secolo^[XLIII]. Se partiamo dalla premessa che qualunque forma di mnemotecnica prevede la creazione di un legame tra due elementi che potremmo definire come il ricordante (cioè l'elemento che 'sta per', che sostituisce e richiama alla memoria) e il ricordato (cioè l'elemento che viene sostituito e che deve riemergere) si possono in generale distinguere due grandi tipologie metodologiche all'interno della mnemotecnica: una memorizzazione libera, in cui il legame associativo tra i due (o più) elementi (ricordanti e ricordati) si basa su un'associazione evidente, spontanea e istintiva, e una memorizzazione condizionata o vincolata, in cui questo legame viene creato sulla base di un codice intermedio convenzionale e prestabilito (che deve essere preliminarmente assimilato).^[XLIV]

Si può inoltre fare una distinzione tra mnemotecniche puramente verbali, mnemotecniche basate sulla visualizzazione mentale di immagini e mnemotecniche che ricorrono a entrambe le strategie. Procediamo sulla base della prima dicotomica distinzione, quella tra mnemotecniche libere e mnemotecniche vincolate.

All'interno delle mnemotecniche libere, che non richiedono alcuna preparazione preliminare per essere utilizzate, si possono innanzitutto citare i cosiddetti 'promemoria': una varietà di espedienti mnemonici pressoché infinita, anche perché prodotta in maniera soggettiva e deliberata dai singoli individui. Alcuni di questi artifici sono tuttavia tradizionalmente utilizzati sin dall'antichità. Tra i più diffusi, ad esempio, si possono citare i fili colorati (il noto 'filo rosso', i nodi al fazzoletto, le stringhe da annodare al dito, le campanelle in miniatura da attaccare al cappello, l'anello girato al contrario ecc...

Si tratta di espedienti mnemonici molto semplici che presentano per questo alcune peculiari caratteristiche:

1. non si tratta di metodi di memorizzazione virtuali e mentali ma fisicamente concreti e spesso legati alla dimensione corporea dell'individuo (oggetti da portare addosso, che si rendono estranei e talvolta fastidiosi in modo da richiamare l'attenzione);
2. non intessono un rapporto di univocità tra ricordante e ricordato in quanto non rappresentano analogicamente l'elemento da ricordare ma si limitano a fornire un 'allarme' che genericamente indica 'qualcosa' da ricordare e non 'cosa' ricordare.

Rime e ritmica hanno sempre costituito un valido supporto mnemonico nelle culture orali ma ancora oggi non hanno perso la loro pervasiva influenza nella cultura occidentale, basti pensare alla struttura di certi proverbi e filastrocche mnemoniche^[XLV]. L'espedito delle rime mnemoniche (*Mnemonic Rhymes*) è stato abbondantemente usato nei trattati di mnemotecnica di ogni epoca e in particolare nei trattati ottocenteschi, molti dei quali contengono sezioni dedicate alla memorizzazione verbale di date ed eventi, interamente costituite di una successione di frasi o di brani composti di rime mnemoniche.

Esistono poi degli espedienti mnemonici legati alla pura casualità, ad esempio a coincidenze grafiche o fonetiche (il nome del presidente degli

USA AbRAHAM LINcoln contiene in sé il nome dell'allora vice-presidente Hamlin). Anche in questo caso il legame tra ricordante e ricordato è palese, emerge spontaneamente e non necessita di un codice intermedio.

Un altro metodo libero dalla mediazione di un codice e utile soprattutto alla memorizzazione di numeri e date è quello del conteggio delle lettere (*Letter Count device*), che si esplica attraverso la creazione di frasi composte di parole contenenti ognuna un numero di lettere corrispondente alle cifre successive/in sequenza del numero da ricordare^[XLVI].

Un esempio classico e molto spassoso è rappresentato dalla varietà di frasi costruite a partire dalla successione di cifre del π greco, tra le quali una delle più originali, in inglese, recita:

HOW I WANT A DRINK, ALCOHOLIC OF COURSE, AFTER
THE HEAVY CHAPTERS

3 1 4 1 5 9 2 6 5 3 5 8

INVOLVING QUANTUM MECHANICS^[XLVII]

9 7 9

Si potrebbero poi citare altri diffusissimi accorgimenti mnemonici che fanno parte della nostra esperienza quotidiana, come l'uso di acronimi o di acrostici per la memorizzazione di nomi o di elenchi. Generalmente, però, le rime mnemoniche usate nell'ambito della trattatistica mnemotecnica ottocentesca non generano dei veri e propri acrostici, ma tendono piuttosto a creare delle frasi sensate con parole la cui prima lettera coincida con la prima lettera di ogni parola della sequenza da ricordare.

Se fino a questo punto sono stati portati esempi di mnemotecniche libere di tipo prevalentemente verbale, non bisogna pensare che non esistano tecniche di memorizzazione "spontanea" basate anche sul ricorso ad immagini mentali. Del resto l'esperienza quotidiana ci mostra quanto sia pregnante l'uso della memoria visiva e come i nostri ricordi si palesino alla coscienza per lo più visivamente. Il metodo dei collegamenti (o metodo a catena - *Link System* o *Chain System*) è uno dei metodi più elementari della mnemotecnica, appropriato alla memorizzazione di lunghe serie di nozioni (memorizzazione seriale). I collegamenti aiutano proprio a ricordare tutti gli elementi nel giusto ordine. Il metodo dei collegamenti si compone di due fasi: prima ci si forma un'immagine mentale per ogni elemento della

lista da imparare, poi si associa l'immagine di ogni elemento a quella dell'elemento successivo, creando un'interazione tra le due. Si forma così una serie di interazioni tra successive coppie di immagini, in cui ad ogni stadio è necessario ignorare del tutto le associazioni costruite ai livelli precedenti. Con questo metodo, dunque, si collegano gli elementi di una lista in una catena di associazioni. Per richiamare alla memoria una lista memorizzata con questo metodo, si parte dal primo elemento e si procede in sequenza, dato che ogni elemento conduce al successivo essendo ogni elemento implicato in due coppie contigue.

Uno sviluppo del metodo dei collegamenti è il metodo narrativo (*Story System*) che lega la serie degli elementi da memorizzare in un'unica storia, fluida e senza la suddivisione in coppie di immagini associate. In questo caso la sequenza logica ininterrotta delle associazioni può costituire un vantaggio rispetto alla sequenza discreta delle coppie di associazioni del metodo dei collegamenti, anche se 'preparare' la storia completa che lega tutti gli elementi in successione può richiedere più tempo. Inoltre, più lunga è la lista da ricordare, più la storia diverrà complicata e involuta e perciò difficile da ricordare agevolmente. Per di più, la serie creata col metodo dei collegamenti può essere rievocata e percorsa in entrambe le direzioni: dal primo all'ultimo elemento o dall'ultimo al primo, mentre questo è più difficile con una serie di elementi intrecciati in un'unica storia. Evidentemente il metodo della storia può prescindere dalla visualizzazione mentale e basarsi solo sulla memorizzazione narrativa verbale. Tuttavia, risulta comunque più efficace nel momento in cui ci si sforza di rappresentare mentalmente la sequenza di eventi. Se però si prescinde dalla visualizzazione mentale di immagini, si potrà ricorrere a mediatori verbali non necessariamente concreti, cioè si potrà evitare di usare parole sostitutive concrete, facilmente traducibili in immagini, per costruire la sequenza con il metodo della storia.

Questo problema dei termini astratti, di contro a quelli concreti, può costituire talvolta un serio ostacolo alla visualizzazione mentale di immagini sostitutive^[XLVIII]. Per questo si è sviluppato un metodo della sostituzione di parola (*Substitute Word System*) che consente di trasformare in concreti i termini astratti. Consiste nel sostituire a qualunque parola o espressione che possa risultare astratta o intangibile, un termine o un sintagma che suoni simile, che le assomigli o che la rievochi, ma che sia concreto e perciò raffigurabile mentalmente. Questo metodo viene spesso impiegato nella memorizzazione dei nomi di persona e dei toponimi, a causa della loro 'astratta' convenzionalità.

Le cosiddette mnemotecniche vincolate (*Bound Mnemonics*) si distinguono notevolmente dai sistemi finora descritti perché non basano la trasposizione dei contenuti da ricordare (ricordati) su una spontanea o generica analogia fonetica, grafica, formale o contenutistica con i loro sostituti (ricordanti), ma ricorrono a un codice intermediario o a una sequenza ordinata che fornisca le regole di questa “traduzione” dei contenuti in altra forma. In generale le mnemotecniche vincolate sono tradizionalmente considerate più “potenti” delle mnemotecniche libere, in quanto ritenute più precise e soprattutto più efficaci nella memorizzazione di grandi quantità di informazioni, di tipo numerico ma non solo. Per questo sono state un apprezzato strumento didattico in epoche, come il XIX secolo, in cui date e cronologie erano considerate una componente fondamentale nell’insegnamento delle materie storiche. E’ all’interno di questa tipologia di mnemotecniche che si trovano i più interessanti esempi di uso di sistemi di immagini nei trattati moderni e contemporanei.

Il metodo a ganci (*Peg System*) prevede che ci si formi una lista di 10 termini concreti da associare alle 10 cifre della numerazione decimale (1-10). Una versione assai diffusa di questo metodo (conversione per assonanza) suggerisce che questi termini abbiano con le 10 cifre la maggiore assonanza possibile, che rimino con esse o che addirittura raggiungano la completa omofonia. Eccone un esempio:

[Homophonic Peg System]

one – bun	one – won	uno - l'orso bruno
two – shoe	two – tube	due - l'asino e il bue
three – tree	three – tree	tre - la tazza di caffè
four – door	four – door	quattro - il ratto e il gatto
five – hive	five – fife	cinque - tutti mostrano le lingue
six – sticks	six – sikhs	sei - sono tutti miei
seven – heaven	seven – heaven	sette - torta a fette
eight – gate	eight – weight	otto - sia sopra che sotto
nine – wine	nine – dine	nove - ombrello quando piove
ten – hen ^[XLIX]	ten – tent ^[LI]	dieci - pasta con i ceci ^[LI]

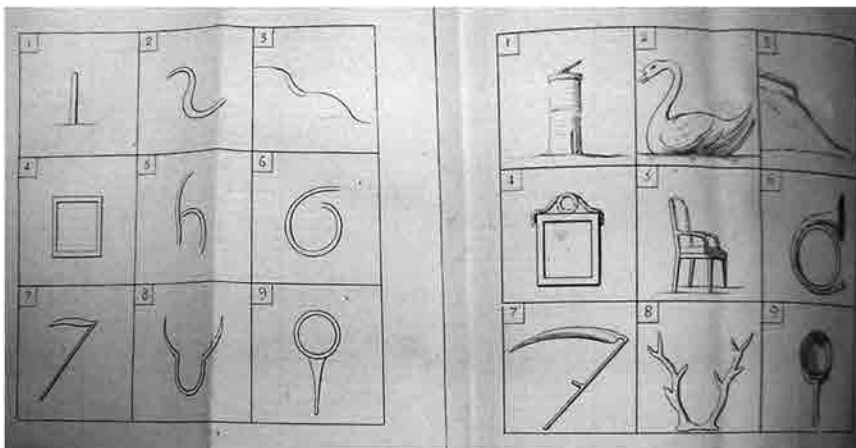
Questi 10 nomi concreti risultano, così, molto facili da memorizzare e soprattutto da visualizzare mentalmente. Viene inoltre normalmente consigliato nei trattati^[LIII] di immaginare non il generico referente corrispondente a quel nome ma un particolare esemplare specifico, noto e familiare a colui che intende memorizzare la lista, in modo da caratterizzarlo il più possibile e da renderne molto vivida l'immagine mentale. Il metodo a ganci si chiama così perché le parole-gancio fungono da sostegni mentali a cui attaccare gli elementi che si vogliono memorizzare. Le cose che si vogliono ricordare, in particolare se si vogliono ricordare in un certo ordine, vengono associate visivamente agli elementi della lista. Per richiamare alla mente nel giusto ordine i 'ricordati' si recuperano mentalmente le parole-gancio e associate ad esse si ritroveranno gli oggetti da ricordare.

Un'altra versione molto diffusa del metodo mnemonico a ganci suggerisce di utilizzare come sistema di riferimento per la sostituzione delle cifre da 1 a 10 non parole foneticamente simili ad esse ma un insieme di

[Number-Picture Peg System]

- 1= candela o torre
- 2= cigno
- 3= forca o clivo
- 4= vela o bandierina
- 5= mano aperta o sedia
- 6= serpente o tuba
- 7= stampella o falce
- 8= clessidra
- 9= fiore o padella
- 10= cucchiaio e piatto o fontana

Anonimo, *Traité Complet de Mnémonique*, Lille 1808



10 immagini visivamente simili alla forma delle cifre numeriche, utilizzando questa lista di riferimento per associarvi gli elementi da ricordare (conversione grafica). Sebbene queste immagini possano variare con i trattati e con le epoche, alcune di esse hanno conosciuto una fortuna e un utilizzo piuttosto costanti. Vediamo un elenco delle immagini mediamente più utilizzate:

Evidentemente questo metodo può essere applicato anche alle lettere, oltre che ai numeri: si possono così produrre i noti alfabeti visivi che hanno ricoperto tante pagine dei trattati della mnemotecnica antica^[13].

Il metodo dei *loci*, o metodo topico (*Loci System* o *Topical System*) è il più antico dei metodi mnemotecnici e, fino al Settecento, si può dire facesse tutt'uno con la mnemotecnica tout court, prima che fossero introdotti altri metodi come quello della conversione fonetica. Noto e diffuso al punto da influenzare persino il linguaggio quotidiano attraverso espressioni come "in primo luogo", "in secondo luogo" ecc., descritto e studiato da numerosi trattatisti e saggisti fino ai giorni nostri per le sue implicazioni con la psicologia cognitiva, con la storia dell'arte e, in tempi più recenti, con l'informatica (information retrieval, mind maps, reti neurali, interfacce grafiche), il sistema dei *loci* è forse il metodo mnemotecnico più significativo, efficace e storicamente rilevante.

Non ci si vuole dilungare nella descrizione del metodo ma solo riassumerlo brevemente e sottolinearne alcune importanti caratteristiche. Si compone di due operazioni: memorizzare una serie di luoghi che si succedano in un ordine reale o logico e inserire in ognuna di queste sedi un'immagine mentale associata agli elementi da ricordare. Tra le caratteristiche peculiari di questo metodo vi è la possibilità di riutilizzare più volte lo stesso sistema di luoghi ma anche, di conseguenza, la necessità di eliminare di volta in volta i contenuti precedentemente inseriti. La possibilità di utilizzare come sistema di luoghi un ambiente reale, magari familiare e quindi molto concreto e molto facile da ricordare e da visualizzare, presenta anche il vantaggio di offrire una serie di location in un ordine sequenziale naturale. Ancor più interessante, sotto l'aspetto immaginativo, è la tridimensionalità del sistema mnemonico che permette di percorrere la serie dei mediatori in modo immersivo e quasi fisico, immaginandosi all'interno di uno spazio in cui aggirarsi e muoversi avanti o indietro alla ricerca degli oggetti ricordanti di cui abbiamo bisogno. Il metodo dei *loci*, dunque, si delinea come un sistema a due livelli di elaborazione: uno, quello dei *loci*, che garantisce il mantenimento dell'ordine in cui si vogliono memorizzare i dati e l'altro, quello delle

immagini, che consente la sostituzione degli elementi da ricordare con dei ricordanti più efficaci.

Se questa dualità di ordine e di transcodifica era presente anche in altri metodi, in questo caso essa si pone come molto più naturale e integrata, in virtù della spazializzazione tridimensionale delle postazioni, cosicché da un ordine convenzionale e artificiale (come può essere quello dettato dalla successione delle cifre da 1 a 10 del sistema a ganci, o quello legato alla concatenazione per condivisione del metodo dei collegamenti) si passa ad un ordine fatto della naturale successione degli spazi di un ambiente o un edificio. Nel caso dei metodi precedentemente elencati, il sistema di riferimento era una lista di oggetti, mentre in questo caso si tratta di una serie di ambienti: questo implica che a livello di visualizzazione mentale, l'associazione non sarà più tra due oggetti, ovvero l'oggetto da ricordare e l'oggetto che funge da gancio (esempio: oggetto X + "cigno", per indicare il 2, cioè la seconda posizione), ma tra un oggetto e un luogo (esempio: oggetto X + "camera da letto" come secondo ambiente di un edificio) e questo rende l'interazione e l'associazione molto più naturale e facile da visualizzare. Sono stati usati come sistemi di *loci* anche luoghi aperti o le parti del corpo o di un oggetto: questo metodo ha così dato vita a una quantità di varianti iconografiche di grande interesse.

Un ultimo metodo da ricordare qui è il cosiddetto metodo della conversione fonetica o metodo cifra-parola (*Phonetic System* o *Digit-Letter Method*). È un procedimento che ha subito revisioni e perfezionamenti da quando è apparso e consiste nell'abbinare determinate cifre numeriche a certe consonanti per poi integrare queste ultime con opportune vocali, in modo da formare parole di senso compiuto. L'abbinamento numeri-consonanti non è arbitrario ma, a seconda dei casi, può avvenire secondo un criterio di omofonia, aut secondo un criterio di somiglianza grafica^[LIV]. In questo modo qualunque cifra può essere convertita in una parola.

In base a questa classificazione dei sistemi mnemonici, andiamo a verificare quali sono le tipologie metodologiche presenti nel campione di testi che abbiamo sottoposto ad indagine.

Se da una parte la continuità con il passato è garantita dal fatto che il metodo classico della tradizione mnemotecnica, ovvero il metodo dei *loci*, viene costantemente ripreso nei moderni trattati di arte della memoria, dall'altra, tuttavia, un'innovazione che si fa strada è l'introduzione del metodo della conversione fonetica, cui i testi dell'Ottocento faranno sistematico ricor-

so. Comparso per la prima volta nel Seicento, in un testo del matematico francese Pierre Hérigone^[LV], questo sistema di conversione dei numeri in parole viene inserito per la prima volta in un trattato di mnemotecnica da Stanislaus Mink von Wennsshein^[LVI] nel 1648, ricevendo in seguito assidue attenzioni da parte dello stesso Leibniz. Da quando Richard Grey ne ha perfezionato l'utilizzo nel suo testo *Memoria Technica*^[LVII], il metodo della conversione cifra-parola non ha più smesso di comparire nei testi di mnemotecnica fino ai nostri giorni. Si tratta di un procedimento puramente fonetico o grafemico che non fa ricorso all'intermediazione dell'immagine. Viene utilizzato per facilitare la memorizzazione di date e di numeri trasformandoli in parole, abbinando determinate cifre numeriche a certe consonanti per poi integrare queste ultime con opportune vocali. In molti impieghi pionieristici, le parole forgiate sono solo un insieme di fonemi privo di senso compiuto e quasi illeggibile (perciò di difficile memorizzazione).

Con l'evolversi del metodo, i numeri verranno tradotti in parole di senso compiuto, cosicché una data possa essere trasformata in una parola da inserire, ad esempio, in una rima mnemonica. Le rime o frasi mnemoniche (*historical sentences o mnemonic rhymes*) conoscono una notevole fortuna nella trattatistica mnemotecnica ottocentesca, e non solo di area anglosassone, proprio in virtù della diffusione del metodo della conversione fonetica. Si può dire che non vi sia trattato, almeno di quelli, per così dire, standard, che nel corso del secolo non ne accolga molti esempi o non preveda intere sezioni ad esse dedicate, talvolta con l'aggiunta di un Dizionario Mnemonico che contenga la trasposizione in numeri di tutte le parole di una o più lingue^[LVIII]. Gregor Von Feinaigle, il cui trattato del 1812, insieme a quello di Richard Grey del 1730 - cui, del resto, si ispira - è uno dei più noti, diffusi e imitati nel corso del XIX secolo, fa ampio ricorso al metodo della conversione fonetica, non trascurando tuttavia di illustrare e utilizzare anche il metodo classico, ovvero il metodo dei *loci*. Sono infatti questi due metodi appena citati i più ricorrenti all'interno della trattatistica mnemotecnica ottocentesca^[LIX]. E' chiaro che la presenza dell'uno non esclude la presenza dell'altro e che, anzi, molto spesso vari metodi vengono fatti interagire o intersecati per fornire un sostegno ancora più efficace alla memorizzazione dei dati. C'è da dire, però, che i casi in cui compare soltanto il metodo della conversione fonetica vedono una riduzione, se non un'assenza totale, del ricorso all'immagine e, di conseguenza, alle illustrazioni, fatto che ne riduce l'interesse, almeno nell'ottica di questo studio.

Un altro metodo adottato spesso nei trattati analizzati è quello della conversione grafica (*number-picture peg system*), tramite il quale i numeri vengono mutati in immagini che abbiano una somiglianza con le cifre che li compongono. Una volta ricavate queste immagini, esse vengono usate per creare direttamente delle configurazioni (se ad esempio la cifra 1 viene sostituita da una candela e 0 da uno scudo, si può immaginare uno scudo sovrastato da una candela o uno scudo illuminato “a lume di candela” per memorizzare il numero 10), oppure possono essere fatte interagire con altre immagini, come la figura della persona a cui si vuole collegare un certo numero (ad esempio, se si vuole ricordare la data di morte di Napoleone si può creare una configurazione in cui Napoleone regge nelle due mani due candele (le due cifre 1), ha in testa una clessidra (cifra 8) e cavalca un cigno (cifra 2) = 1821). Si è rintracciato con frequenza l'utilizzo di questo metodo per la numerazione e per l'ordinamento di una serie di *loci* del metodo topico. In questo caso ognuno dei luoghi individuati viene contrassegnato da un'immagine che indichi la posizione che esso occupa all'interno del sistema. Eventuali successive immagini agenti da collocare all'interno di tali *loci* dovranno interagire o avere come attributo il simbolo che contrassegna il singolo *locus*.

Si può dunque dire che nei trattati ottocenteschi esaminati, il sistema dei *loci* interagisca molto spesso con il metodo a ganci per conversione grafica. Questo fatto potenzia l'aspetto visivo di tali testi, facendo sì che in molte occasioni, oltre a cercare di stimolare la dimensione speculativa e mentale dell'immaginazione, i metodi proposti puntino ad approntare un vero e proprio corredo di immagini che il lettore trova già impostato ed illustrato, non dovendo poi far altro che utilizzarlo, un po' come se si fornissero le regole di un gioco di società e il ‘tabellone’ su cui giocare.

Assai raramente, invece, viene utilizzato in modo estensivo all'interno di un trattato il metodo della sostituzione di parola. L'unico esempio rilevante di ricorso a questo metodo, rinvenuto tra i testi analizzati, è in Robert Rowe Knott, *The new aid to memory*, del 1838^[LX]. In questo trattato ai nomi di personaggi ed eventi si sostituiscono per assonanza o omofonia oggetti concreti da far interagire e da raffigurare in vivide illustrazioni, simili a vignette.

Nell'esempio riportato, la figura 6 vuole ricordare la spedizione in Sicilia del 416 a.C. e mostra una foca, in inglese *sea-seal* (assonante con Sicily) impigliata alla radice di un albero, in inglese *rooted* (le cui consonanti, per il metodo della conversione fonetica, danno 416). Il metodo della sostitu-

zione di parola viene in questo caso aggregato a quello della conversione fonetica ed entrambi sono finalizzati all'uso del metodo dei collegamenti per formare un'unica scena.

Esistono anche sistemi che si discostano dalla tradizione trattatistica dell'arte della memoria, rappresentando delle innovazioni o dei 'casi' tutti ottocenteschi, come ad esempio quello usato da Joseph Broader nel 1827 o quello inaugurato da Robert e William Pike nel 1844. Se poi si tiene conto della possibilità che in molti trattati si faccia accenno a tecniche estemporanee di memorizzazione libera, nella forma dei 'promemoria' ad esempio, si può dire che le principali tipologie di trattati, dal punto di vista metodologico, incontrate nella nostra analisi, siano quelle appena



Tavola con illustrazioni da:
Robert Rowe Knott,
The New Aid to Memory,
London 1838

elencate. Proviamo ora a tracciare un profilo dei modi e delle caratteristiche in cui si esplica il ricorso all'illustrazione nel campione di trattati di cui ci stiamo occupando.

Data la pervasiva presenza del metodo topico all'interno della trattatistica moderna di area anglosassone, è chiaro che il ricorso all'immagine è un elemento molto frequente in questi trattati nel XIX secolo. Si tratta di distinguere i casi in cui questo utilizzo dell'immagine viene solo raccomandato, quelli in cui viene esposto e descritto e quelli in cui viene anche esemplificato con illustrazioni. Il trattato del 1824 di Thomas Hallworth^[LXI], ad esempio, non contiene illustrazioni ma è incentrato sull'importanza e sull'utilizzazione delle immagini mentali. Immagini mentali che devono essere il più possibile concrete e dettagliate per poter essere efficaci ai fini del ricordo:

If it is true that recollection depends on suggestion, suggestion on association, association on mental images, and mental images on the imagination, it follows of course that the more pointedly, powerfully, and judiciously, we exercise our imagination when we think, the more distinct, impressive and true, are our mental images; hence, the more definite, effectual, and correct, are our associations: these render suggestion more probable, and this, recollection more certain.^[LXII]

Oltre all'esposizione del metodo, i testi moderni di mnemotecnica, solitamente nella prefazione e nell'introduzione, sviscerano, con piglio a volte molto filosofico, come in questo caso, i fondamenti della mnemotecnica, arrivando spesso a concentrarsi sull'utilità del ricorso all'immagine e all'immaginazione. Poco più avanti Hallworth conclude l'introduzione con queste parole:

Making the imaginary pictures, and forming the imaginary scenes, if carefully designed and executed, is also an excellent means of improving the mind generally. [...] The pictures, &c. furnish matter for interesting conversation, and the whole, whilst it yields both ornamental and useful knowledge, is productive of the most rational amusement; amusement not at all calculated to lead the mind from its proper object.^[LXIII]

La riflessione intorno all'immagine è dunque un elemento centrale della trattatistica mnemotecnica moderna anche quando l'immagine non compare direttamente all'interno del testo come illustrazione: si danno casi in cui interi manuali sono descrizioni verbali di luoghi e di immagini mnemoniche, senza tuttavia che compaia una sola figura. È difficile quantificare,

in percentuale sul totale, quanti siano i testi di mnemotecnica moderna che riportano al proprio interno delle illustrazioni. Volendo però fare alcune considerazioni generali, si può affermare che nella maggioranza dei casi in cui viene esposto o utilizzato il metodo dei *loci*, il trattato conterrà delle illustrazioni. Inoltre, non dovrebbe essere azzardato affermare che i trattati anglofoni del XIX secolo (britannici o statunitensi) sono i testi che risultano corredati dell'apparato iconografico più cospicuo, interessante e innovativo nel panorama dell'arte della memoria occidentale degli ultimi tre secoli. Infine, si può dire che anche la tradizione illustrativa come quella metodologica, per quanto resti per lo più legata agli esempi e alle norme del passato, presenta nel corso dell'Ottocento alcune interessanti innovazioni e alcune punte di inedita originalità.

Le illustrazioni che compaiono nei testi ottocenteschi di arte della memoria sono per lo più stampe da matrici in legno, ovvero xilografie (*woodcut*) e stampe da lastre di rame, lavorate a bulino (*copperplate*). Il più antico trattato di mnemotecnica a stampa, con illustrazioni realizzate col metodo della xilografia, sembra essere stato quello di Iacobus Publicius^[LXIV], datato dalla Yates al 1482. Sfogliando questo testo si vede come l'esordio dell'illustrazione a stampa avvenga nel segno degli alfabeti visivi e di un sistema di *loci* mnemonici 'immaginari' (nella fattispecie, le sfere dell'universo, schematicamente rappresentate).

Di contro, è interessante notare la concretezza delle *images* con cui vengono trasposte le lettere dell'alfabeto in questo incunabolo della mnemotecnica: si tratta per lo più raffigurazioni di attrezzi e utensili. Elenchi di oggetti, che servivano per la rappresentazione di alfabeti visivi o che costituivano dei repertori di 'immagini di memoria prefabbricate'^[LXV], erano, come hanno messo in luce la Yates e la Carruthers^[LXVI], una costante di questi trattati più antichi e derivavano dalla tradizione mnemotecnica medievale. Johannes Romberch^[LXVII], nel 1520, rappresenta con molta chiarezza e vivacità il possibile utilizzo di questi oggetti all'interno di diversi sistemi, in una serie di illustrazioni che fanno del suo trattato uno dei più fecondi a livello di influenza visiva.

Questa dicotomia tra sistemi di *loci* 'immaginari', fantastici e "astratti" (come i cieli del cosmo, lo zodiaco, i gironi infernali ecc.) e *images agentes* più concrete, reali e dettagliate è frequente nella tradizione dell'arte della memoria antica, anche se non sistematica. All'interno dello stesso trattato del Romberch, infatti, già si trovano, accanto a sistemi di *loci* cosmici e zodiacali, esempi di sistemi di luoghi reali, come edifici e stanze. In seguito, ad

esempio nel trattato di Thomas Watson del 1583^[LXVIII], le stanze possono divenire semplici muri, divisi in scomparti, ognuno contraddistinto da un certo oggetto. La tendenza alla semplicità e al realismo delle localizzazioni, se nel XVI e XVII secolo non è un tratto distintivo della trattatistica mnemotecnica (pensiamo, ad esempio alla complessità, anche visiva, dei sistemi di memoria enciclopedici, concepiti come 'teatri del mondo'), sarà però, alla fine, vincente nelle epoche successive.

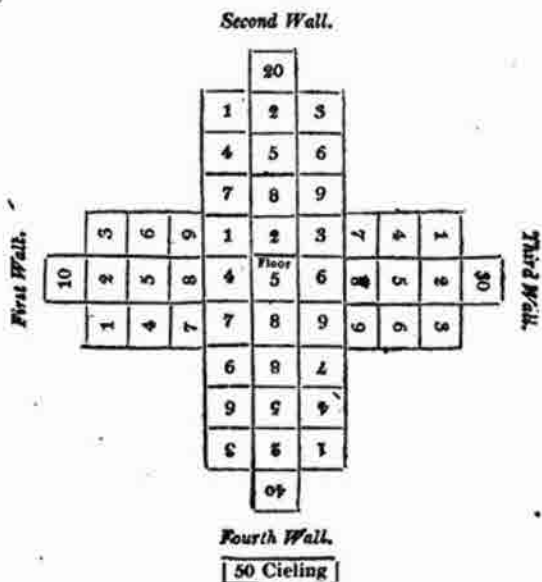
Nei trattati moderni, dal XIX secolo, il metodo topico tenderà ad abbandonare l'uso di sistemi troppo astratti, troppo complessi o grandiosi, privilegiando il ricorso a luoghi reali, domestici, alla portata di chiunque. Non si parlerà più, né verranno più raffigurati, se non in rari casi^[LXIX], sfere celesti e magnifici palazzi, quanto piuttosto modeste stanze, pareti suddivise in quadrati regolari, finestre^[LXX], teche^[LXXI]... Sono interni borghesi, in cui ci immaginiamo di collocare più la poltrona, il camino o, magari, il fucile da caccia che l'intero scibile umano. Nelle istruzioni per la costruzione di un sistema di *loci* si possono infatti trovare direttive come queste:

Imagine yourself in the room with which you are best acquainted, and in the place where you usually sit; ^[LXXII]

È, tutto sommato, un ritorno alle regole della mnemotecnica più classica, abbandonando abbazie, teatri di memoria, palazzi, per tornare nell'intimo di una stanza o di un'abitazione familiare. Scomparirà nei trattati moderni, anche la complessità ermetica delle raffigurazioni di matrice lulliana o bruniana, in favore di una ripresa del metodo classico nella sua declinazione più pura. Diviene così più difficile imbattersi in sistemi di memoria 'fantasiosi, come quelli basati sulle parti anatomiche del corpo umano o sulla suddivisione in *loci* del palmo e del dorso della mano. I sistemi di luoghi sono individuati e distribuiti in modo più razionale e al contempo più reale.

Il discorso è diverso se si passa a considerare il tipo di *images agentes* da inserire nei sistemi di luoghi appena descritti. Nel XIX secolo la tradizione degli alfabeti visivi è ancora florida e con essa l'uso della conversione grafica delle cifre numeriche in immagini. Insegnati in moltissimi trattati, questi espedienti vengono utilizzati, in particolare, per la numerazione successiva dei *loci* di un sistema, in modo tale da far corrispondere stabilmente una certa figura a un certo luogo. Queste immagini tenderanno ancora, fino alla metà del secolo, ad avere un'impostazione paludata e classicista (figure di divinità, allegorie, personaggi della storia antica e così via) per poi slittare pian piano, soprattutto in area statunitense, verso

FIRST ROOM.



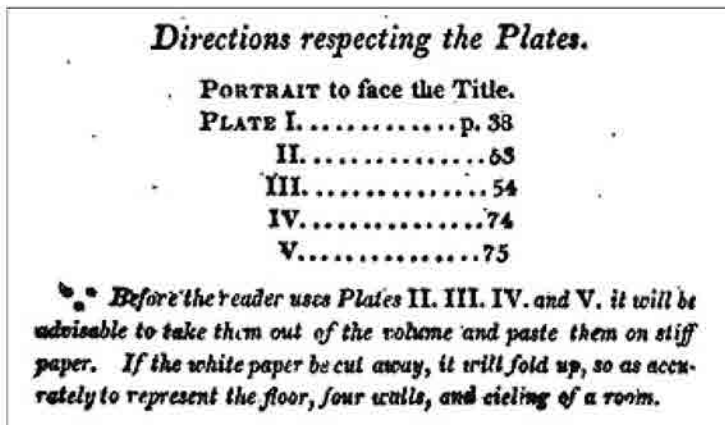
la rappresentazione di oggetti più quotidiani e di personaggi più popolari e contemporanei.

Vedere qualche esempio più nel dettaglio aiuterà a farsi un'idea più chiara delle caratteristiche di questi moderni sistemi di memoria. Osserveremo, sinteticamente, solo sei trattati, tutti corredati di immagini e appartenenti a tre diverse categorie, distinte a seconda del metodo mnemotecnico proposto e del genere di illustrazioni a cui dà origine.

Von Feinaigle, Coglan e Murden – I tre trattati di Gregor Von Feinaigle (*The New Art of Memory*, Londra 1812), Thomas Coglan (*An Improved System of Mnemonics*, Londra 1813) e Joseph R. Murden (*The Art of Memory*, New York 1818) – sono accomunati dall'applicazione del metodo dei *loci* in essi proposta. Potremmo definire questa tipologia di trattati come il tipo 'a stanze sovrapposte'^[LXXIII]. In tutti e tre i casi si consiglia la creazione di un sistema di loci costituito da due stanze sovrapposte, le cui pareti, compreso il pavimento e il soffitto, siano suddivise in 9 riquadri ciascuna, di uguali dimensioni, in modo da ottenere 100 *loci* sui 12 muri disponibili (escludendo 4 riquadri dal soffitto di entrambe le stanze). In questo sistema di 100 luoghi verranno collocate 100 figure che fungeranno da *imagines agentes* a cui collegare le nozioni da ricordare.

Il lettore che apre il trattato di Von Feinaigle si imbatte in una curiosa raccomandazione. Subito dopo l'indice dei contenuti e l'elenco delle illustrazioni del testo, un avviso recita così:

Istruzioni per la realizzazione di un sistema di loci tridimensionale in Gregor Von Feinaigle, *The New Art of Memory*, London, 1812



Prima che il lettore utilizzi le Tavole II, III, IV e V sarà conveniente estrarle dal volume e incollarle su carta rigida. Tagliata via la parte bianca, i fogli si potranno ripiegare in modo da rappresentare fedelmente il pavimento, i quattro muri e il pavimento di una stanza.^[LXXIV]

Ancora più diretto è l'invito che compare a pagina 17 del testo di Murden:

By carefully cutting round the out lines with the point of a knife, and raising the walls from their prostrate condition, and gently bending over the squares, or straps, to form the ceiling, the room will be complete; and could that be made large enough, or a man be found small enough to be placed in it, he might see realized what has been pointed out as divided and numbered. Exercise yourself until the places and numbers are so familiar that one glance of thought will bring any of them, without regard to order, to your "mind's eye".^[LXXV]

Questo tipo di premesse dimostra chiaramente che il sistema di luoghi viene concepito in questi trattati come un apparato tridimensionale e immersivo. Invece di fermarsi alla suggestione visiva dell'illustrazione bidimensionale del foglio, come già era prassi comune nelle mnemotecniche tradizionali, si vuole fare un passo avanti nel tentativo di rendere ancora più concreto ed efficace il metodo topico, introducendo, per il lettore, una possibilità assente nei trattati antichi e cioè quella di costruire tridimensionalmente il sistema dei *loci*. È il principio dei teatri di memoria, come quello di Giulio Camillo Delminio, ma reso disponibile per centinaia, migliaia di lettori. In effetti, il criterio con cui è concepito il sistema è piuttosto semplice: si tratta di due stanze sovrapposte, una sopra l'altra, suddivise in riquadri regolari contrassegnati da immagini. Le dimensioni delle illustrazioni a stampa, ripiegate all'interno di questi trattati perché di dimensioni più grandi della pagina (quadrati di 19,5 cm di lato nel caso del Feinaigle, di 22,5 cm nel caso di Coglán e di 24,5 cm di lato nel caso del Murden), denunciano proprio questa intenzione di espandersi nello spazio extra-testuale e invitano alla manipolazione, consentendo di realizzare concretamente una struttura tridimensionale leggibile e funzionale. Le stesse immagini raffigurate all'interno di queste cornici grafiche, per quanto particolare ne possa essere il contenuto, non sono di complessa composizione, proprio per facilitarne la riproduzione, anche in dimensioni aumentate. Se la qualità stilistica di tali incisioni non è eccellente si può addirittura ipotizzare che ciò sia intenzionale e finalizzato, appunto, a consentire a chi le voglia copiare di farlo senza troppo sforzo. In particolare nel caso di Murden si nota come le figure e gli oggetti rappresentati si staglino su sfondi vuoti e

mantengano una carica icastica proprio in virtù della loro semplificazione. Certamente questo fatto stilistico può essere legato anche ad altri fattori. Si possono fare ipotesi di natura economica (l'impossibilità di pagare artisti affermati per realizzare le illustrazioni del testo^[LXXVI]), o legate alla tradizione, che insegnava che le *immagini agentes* sono tanto più efficaci quanto più chiaramente si stagliano su uno sfondo neutro in modo deciso. Purtroppo gli illustratori di queste tavole restano anonimi e sicuramente individuarne il nome aiuterebbe a chiarire alcuni di questi punti.

La struttura a due stanze sovrapposte è esattamente la stessa nel caso di Feinaigle, di Murden e di Coglan. A livello iconografico si riscontrano alcune differenze per quanto riguarda le immagini contenute all'interno dei 100 riquadri. Queste immagini vengono normalmente denominate in tutti e tre i testi, *Hieroglyphics* (geroglifici).

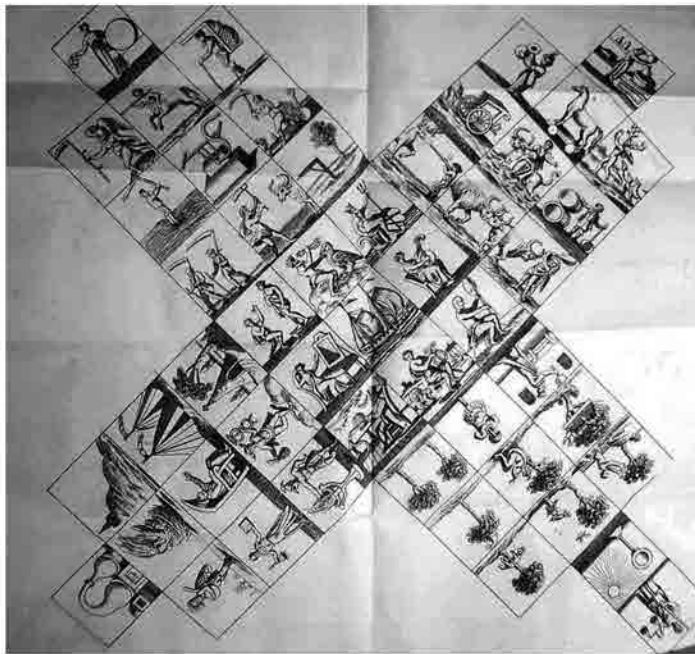
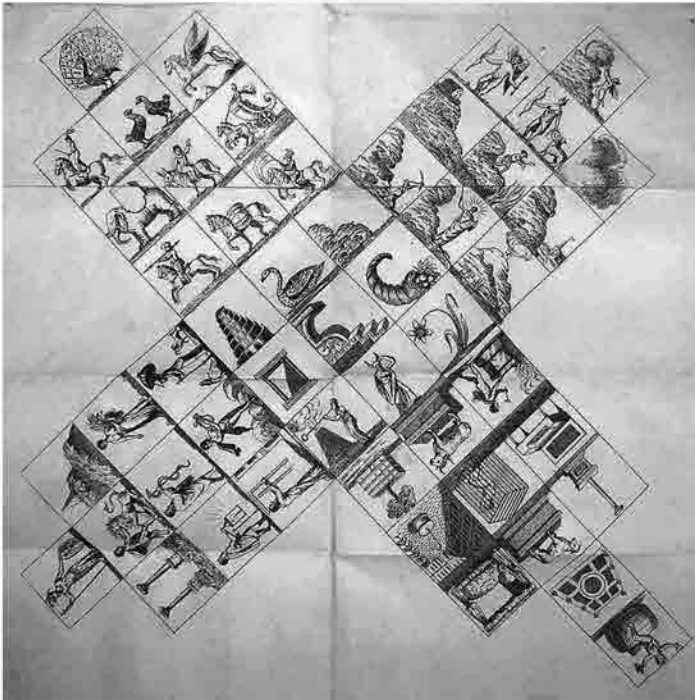
Nel caso di Feinaigle le immagini vengono scelte per la somiglianza formale con il numero del locus in cui vanno ad inserirsi, ad esempio: 1=torre di Babele, 2=cigno, 9=fiore, 11=Colonne d'Ercole, 20=pavone. In molti casi l'analogia tra la forma del numero e l'immagine raffigurata è evidente, in altri casi è ottenuta forzando le pose (e le torsioni) dei personaggi rappresentati, in altri ancora, tuttavia, è pressoché inesistente. Si può dire, comunque, che nel caso di Feinaigle il mediatore tra il numero in successione del sistema dei luoghi e l'immagine scelta per rappresentarlo sia il sistema della conversione grafica (*number-picture peg-system*).

La prima edizione del testo di Thomas Coglan è pressoché contemporanea a quella del Feinaigle, cui il metodo di Coglan è molto affine. Probabilmente il motivo per cui questo testo conosce una ristampa nel 1852 è la sua maggiore agilità (152 pagine invece delle circa 500 del Feinaigle), più in linea con i tempi. Come già detto, la struttura a due stanze sovrapposte e le regole per la costruzione del sistema di luoghi sono esattamente identiche a quelle di Feinaigle. Cambia il criterio che impronta la scelta delle immagini da collocarvi. Invece di utilizzare il metodo della conversione grafica, Coglan fa ricorso al metodo della conversione fonetica. Interpone perciò tra la descrizione della struttura dei luoghi e la selezione delle figure da inserirvi un'*Alphabetical Key*, una tabella di conversione, tramite la quale indica quali numeri corrispondono a quali consonanti. A questo punto, inserendo le opportune vocali crea una serie di parole, principalmente nomi propri di personaggi mitologici e divinità, che verranno poi rappresentate all'interno delle 100 suddivisioni, sulle pareti delle due stanze.

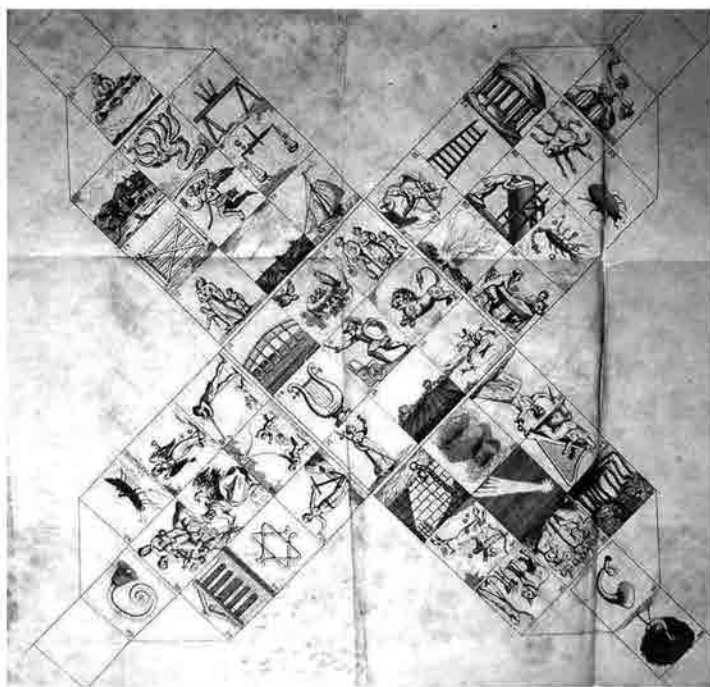
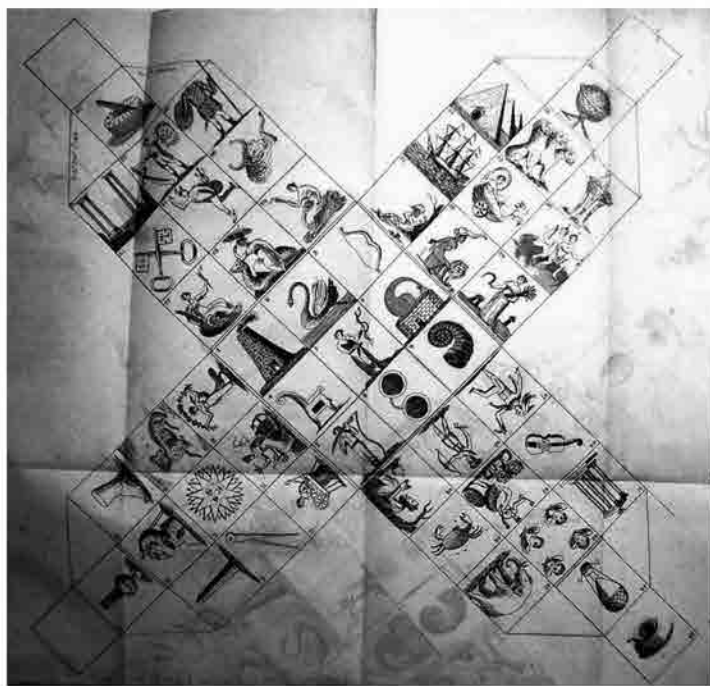
Il trattato di Joseph R. Murden del 1818 è probabilmente il primo del suo genere pubblicato negli Stati Uniti ed è dichiaratamente basato sul metodo di Feinaigle. Le illustrazioni sono concentrate nella sezione in cui si espone il metodo topico. Anche in questo caso la struttura e la ripartizione delle due stanze è esattamente la stessa dei testi precedentemente descritti. Il metodo col quale sono state scelte le immagini che contraddistinguono i *loci* è, come in Feinaigle, quello della conversione grafica e perciò della somiglianza tra il numero d'ordine del locus e l'immagine inserita. Cambia molto, tuttavia, la scelta degli oggetti e dei personaggi selezionati e l'effetto d'insieme delle stanze squadernate nelle tavole di Murden, rispetto a quelle dei casi precedenti, è piuttosto diverso. Il motivo è semplice. Sia il metodo della conversione grafica che quello della conversione fonetica lasciano un margine all'iniziativa personale nella scelta delle parole da sostituire ai numeri. Il metodo della conversione grafica, basandosi su un'analogia visiva, permette di scegliere soggettivamente l'immagine evocata dalla cifra in questione, una scelta che può variare così da persona a persona, a seconda di ciò che la configurazione della cifra evoca nell'immaginario di ognuno. Naturalmente esisteva una tradizione e dei repertori, desunti soprattutto dai trattati antichi di mnemotecnica. Tanto Feinaigle quanto Murden vi fanno riferimento ma molto spesso derogano a queste 'regole' per orientarsi in direzione dei propri, opposti, interessi personali. L'uno, l'europeo Feinaigle, forza la trasposizione visiva dei numeri in direzione di un'iconografia più classicheggiante, colta ed eclettica in cui compaiono, fianco a fianco, personaggi come Diogene il Cinico e Don Chisciotte, Mercurio e Robinson Crusoe, Pegaso e un semplice cavallo da soma, Re Mida e un prestigiatore, le Colonne d'Ercole e un letto a baldacchino... L'altro, l'americano Murden sceglie dei simboli meno colti, più popolari, spesso degli oggetti: un paio di occhiali, una mongolfiera, una meridiana, Venere, Medusa, la Sfinge, il leone, il pavone, lo scorpione e li fa rappresentare in modo meno sofisticato, piuttosto stilizzato.

Il metodo della conversione fonetica, a sua volta, non genera un unico codice, un'univoca serie di parole, a partire dalle cifre numeriche ma lascia all'arbitrio soggettivo la scelta delle vocali da inserire tra le consonanti che traducono i numeri^[LXXVII]. Si apre così un ampio ventaglio di possibilità che varia in funzione delle vocali e consonanti scelte, della lingua e del numero di lettere della parola che si formerà. Coglán, che fa ricorso a questo metodo, sceglie rigorosamente nomi propri di divinità, costellazioni, personaggi mitologici, allegorie, dando al proprio sistema di luoghi una caratterizzazione fortemente 'classica' e colta. Questa scelta rende naturalmente più complesso l'insieme dei ricordanti e suscita polemiche per la sua

Sistema di luoghi e immagini in Gregor Von Feinaigle, *The New Art of Memory*, Londra 1812



Sistema di luoghi e immagini in Joseph R. Murden, *The Art of Memory*, New York 1818



ricercatezza, in quanto viene ritenuto troppo arduo da memorizzare se non per ‘studiosi di antichità classica’^[LXXVIII].

A queste obiezioni sulla supposta difficoltà a ricordare i difficili nomi di molti dei suoi simboli, Coglan risponde che possono essere descritti senza fare riferimento ai nomi: così, invece di citare Ate, a un bambino si può insegnare che il primo simbolo è *una donna con un pugnale in mano*. Inoltre Coglan sostiene che il suo sistema di *loci*, così composto, può comunque essere utile per la familiarizzazione con una serie di personaggi mitologici e letterari che, per uno studente, è importante conoscere.

Una volta approntate tutte le immagini che contrassegnano i vari *loci*, si è creato il contenitore in cui si andranno a inserire i contenuti da ricordare. Il modo in cui questi ultimi possono essere inseriti all’interno del sistema è sempre di matrice visiva: devono essere visualizzate mentalmente delle immagini degli elementi da memorizzare e queste immagini vanno fatte interagire con quelle presenti nei *loci*. Feinaigle fa un esempio: supponiamo di voler memorizzare una serie di sovrani inglesi, il primo dei quali sia *William the Conqueror*. Si deve innanzitutto ricavare un’immagine dalla parola *William*, che perciò si sostituisce con la parola *willow* = salice (metodo della sostituzione di parola). Abbiamo dunque un oggetto concreto che possiamo far interagire con l’immagine contenuta nel primo luogo del sistema: la Torre di Babele. Si immaginerà dunque che di fissare un salice sulla Torre di Babele. Fino a qui l’immagine ci suggerisce, tramite la prima posizione e il salice, *William I*. Si appende una corona d’alloro a un ramo dell’albero per ricordare che si tratta di Guglielmo il conquistatore. Per memorizzare la data di ascesa al trono è utile la parola *dead* = morto, che per conversione fonetica indica 66 (d=6) e, dando per scontato 1000, si otterrà la data 1066 immaginando che l’alloro sia morto e secco. Dunque l’immagine finale è quella di un salice piantato sulla Torre di Babele, con una corona di alloro secco appesa a un ramo. Non c’è dubbio che questi sistemi fossero, dopotutto, oltremodo complessi e richiedessero molto tempo per l’elaborazione delle immagini. Al tempo stesso è evidente la loro capacità di stimolare la visualizzazione mentale dei contenuti più disparati, impegnando il fruitore a gestire una grande quantità di immagini interagenti tra loro.

Robert e William Pike - Se la tipologia di trattati esemplificata dal Feinaigle, dal Coglan e dal Murden si può dire diffusa all’epoca e si può considerare rispondente alle caratteristiche generali, in precedenza descritte, dei trattati ottocenteschi di arte della memoria circolanti in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, i testi editi a Boston nel 1844 e nel 1845 da Robert Pike Jr. e William

C. Pike si allontanano invece da quello standard, sia nel metodo proposto che nella sua esposizione. Nonostante l'enunciazione risulti piuttosto oscura ed involuta, fa però ricorso, in alcune parti del testo, ad un interessante espediente: quello della scrittura in forma di rebus o pittografica (*picture writing*). Si deve premettere che la scrittura "a rebus" aveva una certa diffusione in ambito anglosassone nel XIX secolo, soprattutto in quella declinazione che denominava, in modo filologicamente poco appropriato, *Hieroglyphics* alcuni interventi figurativi all'interno del testo in sostituzione di parole o di frammenti di parole. Nonostante la scoperta della giusta chiave di interpretazione della scrittura dell'antico Egitto da parte di Champollion risalga al 1821-22, i caratteri geroglifici mantennero anche in seguito per il grande pubblico una sostanziale ambiguità e quell'aura di mistero che per secoli ne aveva fatto il tramite privilegiato di contenuti esoterici e occulti. Sotto la duplice veste di piacevole accorgimento didattico e di stratificazione simbolica di un testo con i mezzi di una sapienza antica, l'uso del *picture writing* fu applicato

A Curious Hieroglyphick Bible, or Select Passages in the Old and New Testaments, Represented with Emblematical Figures for the Amusement of Youth, pubblicato da Isaiah Thomas, Worcester 1788

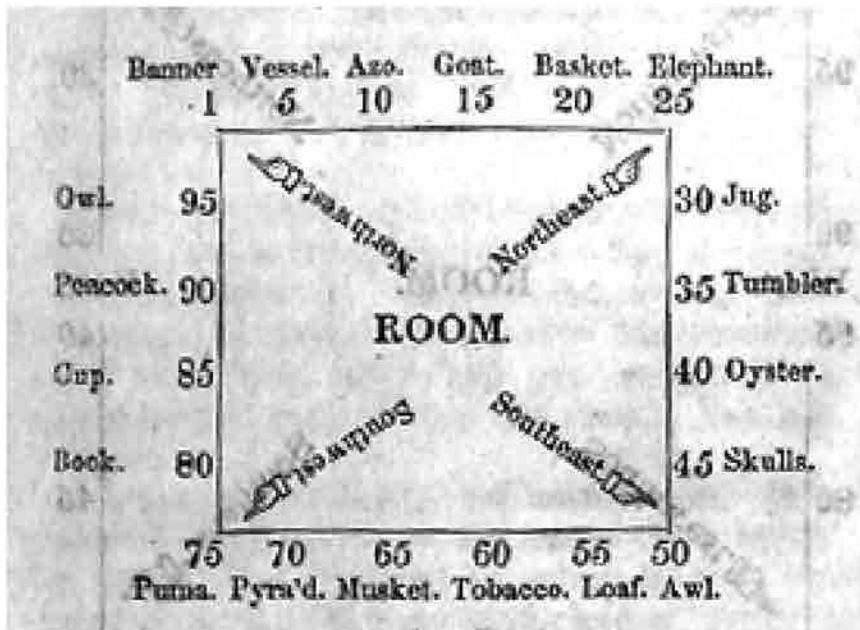


in particolare alle Sacre Scritture, generando, in area anglosassone, a partire dalla fine del Settecento^[LXXIX], la tradizione delle *Hieroglyphic Bibles*, intese fondamentalmente come libri per bambini.

Nel 1849 l'editore Appleton di Philadelphia pubblicò *Mother Goose in Hieroglyphicks*^[LXXX], un altro prototipo di testi di ampia diffusione che adottavano la soluzione della scrittura in forma di rebus^[LXXXI]. La distanza a livello di contenuti che separa le *Hieroglyphic Bibles* da un testo di puro intrattenimento come *Mother Goose* testimonia della diffusione di questo tipo di scritture pittografiche in diversi testi, formalmente destinati all'infanzia ma intesi anche per un pubblico familiarizzato con pubblicazioni che facessero ricorso all'immagine come strumento per la trasmissione e la memorizzazione di contenuti.

Il ricorso alla scrittura pittografica da parte di Robert e William Pike si esplica in un capitolo del loro testo "*Mnemonics applied to the acquisition of knowledge*"^[LXXXII] dedicato all'esposizione dei fatti riguardanti la guerra franco-indiana (episodio della Guerra dei Sette Anni) nel biennio 1758-1759. L'uso delle immagini è legato alla trasposizione di cifre in lettere e






Tavola tipo *Chronological Chart*, I secolo a. C. (dal trattato di Joseph Broader, *A New System of Artificial Memory*, Londra 1827)







quindi di numeri in parole tramite il metodo della conversione fonetica: dopo aver stabilito con questo metodo una serie di parole corrispondenti ai numeri da 1 a 99, le relative immagini (precedentemente memorizzate dal lettore grazie a una stanza lungo le cui pareti esse vanno distribuite in sequenza), possono essere poi inserite all'interno di una narrazione degli eventi storici costellata di tali simboli figurativi e di nomi propri alterati secondo il metodo della sostituzione di parola per ottenere appellativi a loro volta traducibili in numeri. Tutte queste cifre costituiscono naturalmente l'insieme di date e dati che accompagnano un resoconto di eventi storici: all'interno di una pagina del capitolo *Illustrations in History dei Pike* non compare paradossalmente nessuna cifra in quanto sostituite da immagini. I Pike battezzarono questa loro forma di scrittura in forma di rebus *Hi-stro-Mnemonic Method*.

Broader - Per concludere, facciamo un passo indietro e osserviamo un ultimo trattato ottocentesco di area anglosassone che spicca per la singolarità delle sue illustrazioni e del suo metodo mnemonico. Nel 1827 viene pubblicato a Londra *A New System of Artificial Memory*^[LXXXIII]. Nonostante

Una pagina del capitolo *Illustrations in History*, in R. e W. Pike, *Mnemonics applied to the acquisition of knowledge*, S. N. Dickinson, Boston 1844

On the top of the pyramid, engaged in earnest consultation, were three military men, somewhat singularly equipped, one general Abercrombie — seated, holding in his hand a , while on his right stood Apershy — ' holding a  and on his left, John Faryouon — leaning upon a  "Cobipet oldly" remarked Abercrombie, — "has voted to furnish a  which, with those sent from Buskogash, will enable you to proceed against Lorima # with your  and guitar frigates, manned with your bottle-men James — Wares it and Admiral Baragly — will assist you in your enterprise." Then turning to John Faryouon — he said, " Three hundred miles, through forest, swamp and danger, lies Fort Poxishy put' # you are to lead thither an army of canes, and expel the enemy, garrison the fort, and return.

Major Grant will accompany you. As for myself, with a  of men, I intend to take up a  for Totie rid and Co of rid rig # and Colonel Brad-ro — and Lord — Harefto will go as my aids. But here comes our gallant

comrades, two with the  voted by Modopathrue, and the other two with the  of Hofratowl.

Success to our enterprise." Having descended from the pyramid, and exchanged their mutual well-wishes, the three parties separated, never again to meet upon earth. Within a few months of each other, one of each of the three parties just described, passed to the spirit land. " The path of glory leads but to the grave."

l'uso costante dell'aggettivo *new* nel titolo di questi trattati moderni non sia sempre indicativo di una vera originalità, il testo di Joseph Broader rappresenta una vera eccezione rispetto ai trattati standard di mnemotecnica dell'epoca. Se infatti questi ultimi erano per lo più strutturati sull'esposizione del metodo topico o di quello della conversione fonetica e sulla loro applicazione a varie discipline, con l'aggiunta talvolta di una storia della mnemotecnica attraverso le epoche o con le biografie di celebri mnemonisti, il volume di Broader si concentra esclusivamente sulle illustrazioni e, anzi, il testo costituisce una sorta di appendice esplicativa delle 27 incisioni d'apertura^[LXXXIV].

Si tratta di un curioso metodo per immagini attraverso il quale un periodo storico viene suddiviso in tranches cronologiche di durata costante (un secolo ciascuna, nella fattispecie) e ad ognuna di queste tranches viene associata un'illustrazione che ne contiene gli eventi storici più significativi, rappresentati sinteticamente tramite simboli, immagini e lettere sovrapposti in un vasto rebus senza soluzione di continuità. È un metodo che trae origine dalla tradizione delle *Chronological Chart* e delle *Map of History* - un tipo di rappresentazione di eventi che si potrebbe far risalire alle colonne tortili romane e all'Arazzo di Bayeux - consistente nello squadernamento sinottico di tutti gli eventi della storia dell'uomo dalle origini all'epoca in cui queste mappe visive venivano realizzate. Molto diffuse in area anglosassone nel XIX secolo, queste pubblicazioni rappresentano un archetipo dei moderni atlanti storici. Potevano raggiungere grandi dimensioni, superiori all'in folio ed essere illustrate a colori. Nel caso dell'utilizzo di tali *Chronological Chart* all'interno della trattatistica mnemotecnica, poiché questi 'quadri' devono divenire un supporto mnemonico e quindi risultare facilmente memorizzabili, i contenuti risultano visivamente coagulati in immagini sintetiche, abbreviate, grottesche e la presenza delle parole si riduce a poche lettere, acronimi o sillabe, semplici spunti per aiutare la memoria.

Stampato in due diverse versioni, con illustrazioni in bianco e nero o colorate, al prezzo di 12 o di 14 scellini, quello di Broader è il testo più costoso tra quelli considerati e le incisioni in large octavo misurano circa 30 x 20 cm. Le tavole presenti sono 27 e ognuna rappresenta un secolo: dal VII a.C. al XIX d.C.. Le figure contenute in ogni tavola non sono separate o ordinate secondo un criterio rigoroso, a parte il fatto di rispettare una successione orientata da sinistra a destra in ordine cronologico, segnalata da due timelines poste sui bordi superiore e inferiore dell'immagine. La scarsa destrezza della mano che ha tracciato questi disegni è ampiamente

instructive, and consequently facilitate the acquisition of a knowledge of those sciences.^[LXXXV]

Il seguito del trattato è un lungo elenco di eventi della storia universale dall'antichità fino al 1827, costellato, a margine, di brevi sigle, note e abbreviazioni in corrispondenza degli eventi più significativi. Queste indicazioni permettono di rintracciare l'evento narrato nel testo all'interno della tavola in cui è raffigurato, indicando la forma che ha assunto o le lettere da cui è accompagnato.

In questo studio si sono voluti analizzare solo alcuni dei modi in cui si esplica il ricorso alle immagini e, quindi, all'illustrazione, all'interno di una selezione di trattati ottocenteschi anglofoni di arte della memoria: questa ricognizione non pretende di essere esaustiva né presume di rappresentare un campione esemplare della varietà di tipologie e declinazioni tra cui si muovono e in cui si metamorfizzano le pubblicazioni moderne di carattere mnemotecnico, posteriori al Settecento. Si tratta però di un campione significativo di testimonianze in grado, forse, di smentire quella diffusa svalutazione e di pungolare quell'ostinata indifferenza che ha circondato le mnemotecniche moderne da quando la Yates ha chiuso il suo studio alle soglie del XIX secolo.

La fonte principale per le informazioni contenute in questo contributo è costituita dal Fondo Young conservato presso la Biblioteca dell'Università di San Marino.

NOTE

[I] F. A. Yates, *L'arte della memoria*, ed. or. Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1966, tr. it. Einaudi, Torino 1993, p. 361

[II] Cfr. A. Paivio, *Imagery and verbal processes*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale 1979 pp. 159-161

[III] Cfr. Ibidem, nota 38 p. 353

[IV] P. Rossi, *Clavis Universalis*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 259 e scgg.

[V] Cfr. Ibidem, p. 5

[VI] Tra le più rilevanti: A. Haverkamp, R. Lachman, *Gedächtniskunst. Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991 e R. A. Hrees., *An Edited History of Mnemonics from Antiquity to 1985: Establishing a Foundation for Mnemonic Based Pedagogy with Particular Emphasis on Mathematics*, Indiana University 1985

[VII] Ci ha provato Morris N. Young, in M. N. Young, *Bibliography of Memory*, Chilton Company, Philadelphia 1961

[VIII] Cfr. R. A. Hrees., *An Edited History of Mnemonics from Antiquity to 1985*, Indiana University 1985

[IX] M. N. Young, *Bibliography of Memory*, Chilton Company, Philadelphia 1961

[X] Gregor Von Feinaigle, *The New Art of Memory*, London, 1812

[XI] George Jackson, *A new and improved System of Mnemonics*, London, 1817

[XII] Il costo di una copia del testo di William Stokes negli anni '60 era di pochi scellini (shilling book), mentre il prezzo del suo corso era di 5 guinee (una guinea equivaleva a 21 scellini prima dell'introdu-

zione del sistema decimale in Inghilterra nel 1970), mentre il costo di una sessione di lezioni di Edwin Horatio Fairchild, impartite in inglese, era di 6 guinee, 6 in più se impartite in francese. Cfr. A. E. Middleton, *All About Mnemonics*, Simpkin, Marshall & co., London 1887, cap. 3

[XIII] William Stokes, *The Divine Origin of Mnemonics or Artificial Memory*, London 1866, rinominato nelle successive edizioni Stokes on Memory, 1867-1888

[XIV] Nell'immaginario collettivo i 'mnemonisti' arrivarono ad assumere una connotazione leggendaria. Si diffondevano aneddoti, a volte incredibili, sulle loro straordinarie capacità mnestiche. Si raccontava, ad esempio, di come un certo Charles Marvin, allievo di William Stokes, mentre lavorava come segretario per il governo inglese, si fosse reso celebre sottraendo, con il solo uso della memoria, un importante dispaccio che avrebbe poi comunicato alla stampa. Un altro esempio di questo genere è fornito nel fortunato romanzo breve *I 39 gradini* di John Buchan (J. Buchan, *The thirty-nine steps*, William Blackwood and Sons, Edinburgh, 1915), in cui compare la figura di una spia che ricorre a metodi mnemotecnici per memorizzare le conversazioni che ascolta. Il successivo film tratto dal libro, *Il club dei 39*, girato da Hitchcock in Inghilterra nel 1935, fornisce un esempio, in alcune sequenze, di come si potevano svolgere le performance pubbliche dei mnemonisti nei primi decenni del secolo scorso. Ancora esistono virtuosi della memoria che ogni anno si sfidano a Londra in una gara di memoria e cercano di entrare nel Guinness dei primati - vd. Ulrich Ernst, *Die Bibliothek im Kopf. Gedächtniskünstler in der europäischen und amerikanischen Literatur*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 27, N. 105 (1997), pp. 86-12

[XV] Saranno infatti gli studi di neurologia, da una parte, e di storia della cultura, dall'altra, che raggiungendo un vasto pubblico con alcuni testi di grande risonanza, come i saggi di Aleksandr Romanovič Lurija e di Frances Yates, intorno alla metà del Novecento metteranno un chiaro confine tra la definizione di mnemonista come idiot savant e la definizione di arte della memoria come fenomeno culturale dell'erudizione occidentale.

[XVI] G. G. Byron, *Don Juan*, 1819-24, Canto I, Stanza XI

[XVII] Quella di Byron non è l'unica opera letteraria del periodo in cui si menzioni Feinaigle, pur se ancora in modo parodistico: esiste infatti una farsa di Michel Dieulafoy (1762-1823), *Les filles de mémoire, ou le Mnémoniste*, Vaudeville, Paris, 1807. Dieulafoy fu un prolifico librettista che scrisse più di un centinaio tra operette, commedie e farse di successo nella Parigi dei primi dell'Ottocento.

[XVIII] The Feinaiglian Institution apre i battenti nel 1813 nei pressi di Mountjoy Square, a Dublino e sopravvive, con il sostegno economico della piccola nobiltà locale, fino al 1829. Le classi dell'edificio sono tappezzate di simboli e immagini, secondo le indicazioni del metodo insegnato da Feinaigle. vd. C. A. T. Stray, *A pedagogic palace: the Feinaiglian Institution and its textbooks*, Long Room (Trinity College Dublin) 47, Dublino 2002, pp. 14-25.

[XIX] *Gentlemen's Magazine*, Londra, settembre 1811, p. 281

[XX] *The Eclectic Review*, Londra, ottobre 1813, p. 336

[XXI] *Ibidem*, p. 340

[XXII] Cfr. *Quarterly Review*, Londra, marzo 1813, pp. 125 e segg.

[XXIII] *Quarterly Review*, Londra, marzo 1813, p. 125: "Objects perceived by the eye are remembered more easily than by any other of our senses, in proportion as the impressions of sight are more rapid and numerous. We comprehend the infinite variety of a prospect in a momentary glance, and the imagination can revive the picture; but a verbal description of it would be tedious, and the impression faint: on this principle geography is taught by maps, geometry by diagrams, and architecture by drawings. The most casual observation was sufficient to prove the constant association of ideas with sensible objects, and the effect of these objects in recalling to the mind former ideas. This naturally suggested the hint of a topical memory, which should encourage the association of ideas with visible objects, arranged in order; and as these objects at will summoned before the imagination, they would naturally bring with them the ideas with which they had been previously associated, and without confusion, as we shall presently demonstrate."

[XXIV] Numerosi studi hanno analizzato come la tradizione della memoria culturale fosse infatti affidata ai bardi e ai poeti nelle società illetterate e alla casta degli scrivani e dei pochissimi letterati nelle prime società 'alfabetizzate': cfr. A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002

[XXV] Vedi l'ampio ricorso ai metodi mnemotecnici fatto da Ugo da San Vittore, cfr. Mira Mocan, *L'Arca della Mente. "L'edificazione della Sapienza" nella scuola di San Vittore in Cenacoli e gruppi letterari, artistici spirituali*, a cura di Francesco Zambon, Medusa, Milano 2007

- [XXVI] Per la distinzione tra *vis* e *ars*, tra *Gedächtnis* ed *Erinnerung* e tra *mneme* e *hypomnema* vedi A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002
- [XXVII] H. Weinrich, *Gedächtniskultur – Kulturgedächtnis*, in “Merkur”, n. 508 (1991), pp. 569-582
- [XXVIII] F.J. Gall, *Sur les Fonctions du Cerveau*, 6 voll. Parigi, 1822-25
- [XXIX] Vedi J.C. Marshall, D.M. Fryer, *Speak Memory! An Introduction to some Historic Studies of Remembering and Forgetting*, in M.M. Gruneberg and P.E. Morris, *Aspects of Memory*, Methuen, London 1978
- [XXX] Aurelius Augustinus, *Confessiones*, liber X, caput 8. estratto da: http://www.intratext.com/IXT/LAT0015/_P3Y.HTM
- [XXXI] Agostino, *Confessiones*, Garzanti, Milano 2008, X, 8
- [XXXII] A. R. Lurija, *The Mind of a Mnemonist: a Little Book about a Vaste Memory*, Basic Books, Herford 1968
- [XXXIII] Ross, J., Lawrence, K.A., *Some Observations on Memory Artifice. Psychonomic Science 1968*, Vol. 13, pp. 107-108.
- [XXXIV] A. Paivio, *Imagery and verbal processes*, Holt Rinehart & Winston, New York 1971, pp. 156-158
- [XXXV] Si fa riferimento, in particolare, ad articoli su mnemotecnica e intertestualità, decostruzionismo, psicologia. Vedi: R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne Suhrkamp*, Frankfurt a.M. 1990 e A. Haverkamp, R. Lachmann, *Gedächtniskunst: Raum, Bild, Schrift: Studien zur Mnemotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991; A. Paivio, *Imagery and verbal processes*, Holt Rinehart & Winston, New York 1971; R.A. Bolt, *Spatial Data Management*, MIT, Cambridge, Massachusetts 1979
- [XXXVI] Il termine ‘diagonale’ si intende in riferimento alla definizione di ‘scienze diagonali’ data da Roger Caillois in particolare in R. Caillois, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998, pp.3-9
- [XXXVII] M. N. Young, *Bibliography of Memory*, Chilton Company, Philadelphia 1961
- [XXXVIII] <http://www.ctl.sns.it/> è l'home page del Centro Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria nei cui archivi on line si trova la versione digitale dell'*Atlante delle immagini di memoria*
- [XXXIX] Il testo di George Jackson, *A New and Improved System of Mnemonics*, pubblicato nel 1817 a Londra, costava 4 scellini in broccia; il testo di Joseph Broader, *A New System of Artificial Memory*, pubblicato a Londra nel 1827, con 27 tavole illustrative a stampa a colori, arrivava a costare 14 scellini
- [XL] Alcuni esempi di testi che conoscono più di dieci edizioni: R. Grey, *Memoria Technica*, prima edizione 1730, ultima edizione 1880; Mrs J.E. Slater, *Sententiae Chronologicae*, prima edizione 1819, ultima edizione 1902; William Stokes, *The Divine Origin of Mnemonics or Artificial Memory*, prima edizione 1866, rinominato *Stokes on Memory*, conosce quasi un centinaio di riedizioni fino al 1888
- [XLI] Si tratta del Machan, del Gayton, del Broader, e del Todd. Naturalmente non si tratta di una stima esaustiva: esclude i trattati privi di illustrazioni e si basa sull'inventario del Fondo Young
- [XLII] Cfr. M. N. Cohen, *Lewis Carroll's Memoria Technica*, “Library Chronicle of the University of Texas at Austin”, New series n. 11, 1979, pp. 77-88
- [XLIII] All'interno dei trattati di mnemotecnica del XX secolo è del resto divenuto consuetudine inserire una discussione sulle possibili classificazioni delle mnemotecniche secondo diverse variabili. Vedi ad es. M.N. Young e W. Gibson, *How to Develop an Exceptional Memory*, Chilton, Philadelphia 1962
- [XLIV] Robert Alan Hrees definisce queste due tipologie come Free Mnemonics e Bound Mnemonics in R. A Hrees., *An Edited History of Mnemonics from Antiquity to 1985*, Indiana University 1985
- [XLV] Alcuni semplici esempi in italiano: “Trenta di ha novembre/ con april, giugno e settembre/ di ventotto ce n'è uno/ tutti gli altri ne han trentuno”; “Gobba a ponente: lune crescente, gobba a levante: luna calante”
- [XLVI] È questo un espediente utilizzato in letteratura, ad esempio da esponenti dell'Oulipo come forma di ‘scrittura vincolata’ o, per fare un esempio specifico, da Mike Keith nel suo poema *Cadaeic Cadenza*, vincolato alla successione di cifre del pi greco. Vd. <http://users.aol.com/s6sj7gt/mikehome.htm>
- [XLVII] Attribuito a Sir James Jeans (1877-1946), matematico e fisico inglese
- [XLVIII] Cfr. A. Paivio, *Imagery and verbal processes*, Holt Rinehart & Winston, New York 1971
- [XLIX] Esempio tratto da: R. A Hrees, *An Edited History of Mnemonics from Antiquity to 1985*, Indiana University 1985
- [L] Esempio tratto da: ibidem
- [LI] Esempio tratto da: <http://www.sergiochiodo.it/memo/conversioneassonanza.htm>
- [LII] Vedi K. L. Higbee, *Your memory: How it works and how to improve it*, Prentice-Hall, Englewood

Cliffs, N.J 1977

[LIII] Gli alfabeti visivi potevano essere anche creati utilizzando come ricordanti una serie di elementi, solitamente appartenenti ad una medesima categoria (uccelli, fiori ecc.), le cui iniziali corrispondessero alla serie delle lettere dell'alfabeto.

[LIV] Per la conversione fonetica di numeri in parole serve dunque riferirsi a una tabella di conversione, denominata, nei trattati di mnemotecnica ottocenteschi di area anglosassone, *Alphabetical Key*.

[LV] Pierre Hérigone, *Cursus mathematicus, nova, brevis, et clara methodo demonstratus, per notas reales et universales, citra usum cujuscunque idiomatis intellectu faciles*, Paris, 1634-1637

[LVI] Pseudonimo di Johann Just Winkelmann (1620-1699), *Relatio novissima ex parnasso de arte reminiscentiae*, Germania ca. 1648

[LVII] Richard Grey, *Memoria Technica*, London 1730

[LVIII] Il primo dizionario mnemonico in lingua inglese compare in Coglan, 1813

[LIX] Il metodo della conversione fonetica compare in 15 casi sui 20 del campione analizzato, mentre il sistema topico dei loci compare in 14 casi su 20

[LX] Robert Rowe Knott, *The New Aid to Memory*, London 1838

[LXI] Thomas Hallworth, *An Efficacious Method of Acquiring, Retaining, and Communicating hHistorical and Chronological Knowledge extensively*, New York 1824

[LXII] *Ibidem*, p. 25

[LXIII] *Ibidem*, p. 30

[LXIV] Iacobus Publicius, *Oratoriae Artis Epitoma*, Venezia 1482

[LXV] F. A. Yates, *L'arte della memoria*, tr. it. Einaudi, Torino 1993, p. 99

[LXVI] M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1990 e M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

[LXVII] Johannes Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae*, Venezia 1533, p. 18

[LXVIII] Thomas Watson, *Artificiosae memoriae libellus*, London, 1583

[LXIX] Vedi R. Machan, *The Mental Astronomer*, London 1826

[LXX] Vedi George Jackson, *A New and Improved System of Mnemonics*, London 1817

[LXXI] Vedi John Henry Todd, *Historical Tablets and Medallions*, London 1827

[LXXII] Joseph R. Murden, *The Art of Memory*, New York 1818, p. 14

[LXXIII] Questa tipologia di trattato di mnemotecnica si può considerare ampiamente diffuso nell'epoca



Charles Robert Leslie, frontespizio per il trattato di William Darby, *Mnemonika or Chronological Tablets*, Baltimora 1829

e nelle aree geografiche prese in considerazione in questa analisi: vedi anche Machan 1826, Gayton 1826, Johnson 1845, Day 1849

[LXXIV] Gregor Von Feinaigle, *The New Art of Memory*, London, 1812, p. XVI

[LXXV] Joseph R. Murden, *The Art of Memory*, New York 1818, p. 17

[LXXVI] L'unico caso finora rintracciato di un artista di fama impiegato per l'illustrazione di un testo di mnemotecnica è quello di Charles Robert Leslie (1794-1859), che però realizza solo l'allegoria del frontespizio, per il trattato di William Darby, *Mnemonika or Chronological tablets*, pubblicato da Edward

J.Coale a Baltimora nel 1829

Un altro nome di un artista, meno noto di Leslie, legato a un'opera sulla memoria artificiale è quello di William Brough, che illustra con 100 disegni il testo *Life of Christ* di William Stokes (anno e luogo di pubblicazione ignoti). Purtroppo non si sono trovate immagini di questo libro

[LXXVIII] Le stesse consonanti che traspongono ogni cifra da 0 a 9 sono più di una

[LXXVIII] A. E. Middleton, *All About Mnemonics*, Simpkin, Marshall & co., London 1887, cap. 3

[LXXXIX] Il primo testo di questo genere sembra essere stato *A Curious Hieroglyphic Bible*, pubblicato a Londra da T. Hodgson, tra il 1770 e il 1775 e per la prima volta negli Stati Uniti da Isaiah Thomas, Worcester 1788. Vedi sull'argomento: R. A Hrees., *An Edited History of Mnemonics from Antiquity to 1985*, Indiana University 1985, p. 1001 e W. A. Clouston e F. A. Laing, *Hieroglyphic Bibles Their Origin and History*, Bryce (Glasgow), 1894

[LXXXI] Anonimo, *Mother Goose in Hieroglyphicks*, New York, Dover Publications 1973 (ed. originale: Appleton, Boston 1849)

[LXXXII] Un esempio recente di scrittura in forma di rebus è il testo *The dream: a rebus* di Kim Palmer, vd. K. Palmer, *The Dream: a Rebus*, Salem House Publishers, Topsfield, Massachusetts 1988

[LXXXIII] R. e W. Pike, *Mnemonics Applied to the Acquisition of Knowledge*, S. N. Dickinson, Boston 1844

[LXXXIII] Joseph Broader, *A New System of Artificial Memory*, London 1827

[LXXXIV] Nell'edizione consultata le tavole erano raccolte in un fascicolo a parte

[LXXXV] Joseph Broader, *A New System of Artificial Memory*, London 1827, p. VII

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Anonimo 1849 (1973)

Anonimo, *Mother Goose in Hieroglyphicks*, Dover Publications, New York 1973 (ed. originale: Appleton, Boston 1849)

Assmann 2002

A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002

Beniowski 1932

E. Beniowski, *Phrenotypics, or a new way of committing to memory languages, sciences and arts*, Londra 1832

Bolt 1979

R.A. Bolt, *Spatial Data Management*, MIT, Cambridge, Massachusetts 1979

Bolzoni 1995

L. Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995

Broader 1827

Joseph Broader, *A new system of artificial memory*, Londra 1827

Buchan 1915 (1979)

J. Buchan, *The thirty-nine steps*, William Blackwood and Sons, Edinburgh, 1915; ed. it.:

John Buchan, *I trentanove gradini*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano 1979

Byron 1819-24 (2006)

G. G. Byron, *Don Juan*, 1819-24, ed. it.: G. G. Byron, *Don Juan: Canto I*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano 2006

Caillois 1998

R. Caillois, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998

Carruthers 1990

M. Carruthers, *The Book of memory. A study of memory in medieval culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1990

Carruthers 1998

M. Carruthers, *The craft of thought. Meditation, rhetoric, and the making of images, 400-1200*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Clouston 1894

W. A. Clouston e F. A. Laing, *Hieroglyphic Bibles Their Origin and History*, Bryce (Glasgow), 1894

Darby 1829

W. Darby, *Mnemonika or Chronological tablets*, Baltimora 1829

Dieulafoy 1807

M. Dieulafoy (1762-1823), *Les filles de mémoire, ou le Mnémoniste*, Vaudeville, Parigi, 1807

Gall 1822-25

F.J. Gall, *Sur les Fonctions du Cerveau*, 6 voll., presso J.-B. Bailliere, Parigi, 1822-25

Gouraud 1845

F. F. Gouraud, *Phreno-mnemotechny*, New York 1845

Grey 1730

Richard Grey, *Memoria Technica*, Londra 1730

Gruneberg, Morris 1978

M. M. Gruneberg and P.E. Morris, *Aspects of memory*, Methuen, Londra 1978

Halloworth 1824

T. Hallworth, *An efficacious method of acquiring, retaining, and communicating historical and chronological knowledge extensively*, New York 1824

Haverkamp, Lachman 1991

A. Haverkamp, R. Lachman, *Gedächtniskunst. Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991

Hérigone 1634-1637

P. Hérigone, *Cursus mathematicus, nova, brevi, et clara methodo demonstratus, per notas reales et universales, citra usum cujuscunque idiomatis intellectu faciles*, Parigi 1634-1637

Higbee 1977

K. L. Higbee, *Your memory: How it works and how to improve it*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J 1977

Hress 1985

R. A. Hrees., *An Edited History of Mnemonics from Antiquity to 1985: Establishing a Foundation for Mnemonic Based Pedagogy with Particular Emphasis on Mathematics*, Indiana University 1985

Jackson 1817

G. Jackson, *A new and improved System of Mnemonics*, Londra, 1817

Rowe Knott 1838

R. Rowe Knott, *The new aid to memory*, Londra 1838

Lachmann 1990

R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne Sub-kamp*, Frankfurt a.M. 1990

Machan 1826

R. Machan, *The mental astronomer*, Londra 1826

Middleton 1887

A. E. Middleton, *All about mnemonics*, Simpkin, Marshall & co., Londra 1887

Murden 1818

J. R. Murden, *The art of memory*, New York 1818

Paivio 1971

A. Paivio, *Imagery and verbal processes*, Holt Rinehart & Winston, New York 1971

Pike 1844

R. e W. Pike, *Mnemonics applied to the acquisition of knowledge*, Boston 1844

Publicius 1482

Iacobus Publicius, *Oratoriae Artis Epitoma*, Venezia 1482

Romberch 1533

J. Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae*, Venezia 1533

Rossi 1960

P. Rossi, *Clavis Universalis*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960

Slater 1819

J. E. Slater, *Sententiae Chronologicae*, Londra 1819

Stokes 1866

W. Stokes, *The divine origin of mnemonics or Artificial memory*, Londra 1866

Stray 2002

C. A. T. Stray, *A pedagogic palace: the Feinaighian Institution and its textbooks*, Long Room (Trinity College Dublin) 47, Dublino 2002

Todd 1827

J. H. Todd, *Historical tablets and medallions*, Londra 1827

Von Feinaigle 1812

G. Von Feinaigle, *The New Art of Memory*, Londra 1812

Yates 1966

F. A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1966, tr. it.: *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1966

Young 1961

M. N. Young, *Bibliography of Memory*, Chilton Company, Philadelphia 1961

Young, Gibson 1962

M. N. Young e W. Gibson, *How to develop an exceptional memory*, Chilton, Philadelphia 1962

Watson 1583

T. Watson, *Artificiosae memoriae libellus*, Londra, 1583

Weinrich 1991

H. Weinrich, *Gedächtniskultur – Kulturgedächtnis*, in *Merkur* n. 508 (1991)

Winkelmann ca. 1648

Johann Just Winkelmann (1620 - 1699), *Relatio novissima ex parnasso de arte reminiscen-
tiae*, Germania ca. 1648

Zambon 2007

F. Zambon, a cura di, *Cenacoli e gruppi letterari, artistici spirituali*, Medusa, Milano 2007,
Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Universität Siegen, N. 105, Siegen 1997.

Esplorazioni, estensioni, costellazioni. Aspetti della memoria in Joseph Cornell

Paolo Castelli, Antonella Sbrilli

Il rapporto fra l'arte della memoria e l'artista americano Joseph Cornell (1903-1972) è suggerito dal poeta Charles Simic nel suo *Il cacciatore di immagini* (Simic, 1992), uno dei pochi testi reperibili in italiano dedicati alla figura di questo artista, celebre per le sue scatole di oggetti assemblati, i collage di materiali diversi e i precoci esperimenti filmici, anch'essi basati su collage, paradossi temporali, evanescenze, così importanti, nella loro inattualità, per le ricerche coeve e a venire.

Dal libro di Charles Simic, *Il cacciatore di immagini*, s. p.:

Joseph Cornell, *L'Égypte de Mlle Cléo de Mérode cours élémentaire d'histoire naturelle*, 1940

Joseph Cornell, *Medici Slot Machine*, 1942



L'Égypte de Mlle Cléo de Mérode cours élémentaire d'histoire naturelle, 1940



Medici Slot Machine, 1942

Citando dal volume di Frances Yates, *L'arte della memoria* (1966), Simic chiama in causa il Teatro della Memoria di Giulio Camillo, così come descritto da Viglio Zwichem a Erasmo da Rotterdam. E questo paragone serve a evocare, delle scatole di Cornell, sia l'aspetto che le lega alla struttura architettonica del teatro sia quello che rimanda all'allestimento di uno spazio per la raccolta e la messa in scena di oggetti percepibili, che agiscono da condensatori di associazioni, combinazioni, cortocircuiti nella dimensione ineffabile della mente. Mentre il tema della memoria (e del tempo) nel suo complesso è riconosciuto ampiamente all'interno della bibliografia internazionale sull'artista, quello specifico dell'arte della memoria è più sfuggente, ma non per questo, anche grazie al suggerimento poetico di Simic, meno fertile, permettendo riflessioni che intrecciano i campi degli studi della mente e della moderna memoria artificiale.

Un altro appiglio per la collocazione di Cornell all'interno degli studi delle tradizioni mnemotecniche si trova nella mostra itinerante del 1998, dal titolo *Deep Storage* (*Deep Storage*, 1998), che affronta in maniera per allora in gran parte inedita i temi della classificazione, dell'archiviazione, della musealizzazione e del collezionismo d'artista come possibili modi di espressione creativa nel contemporaneo.

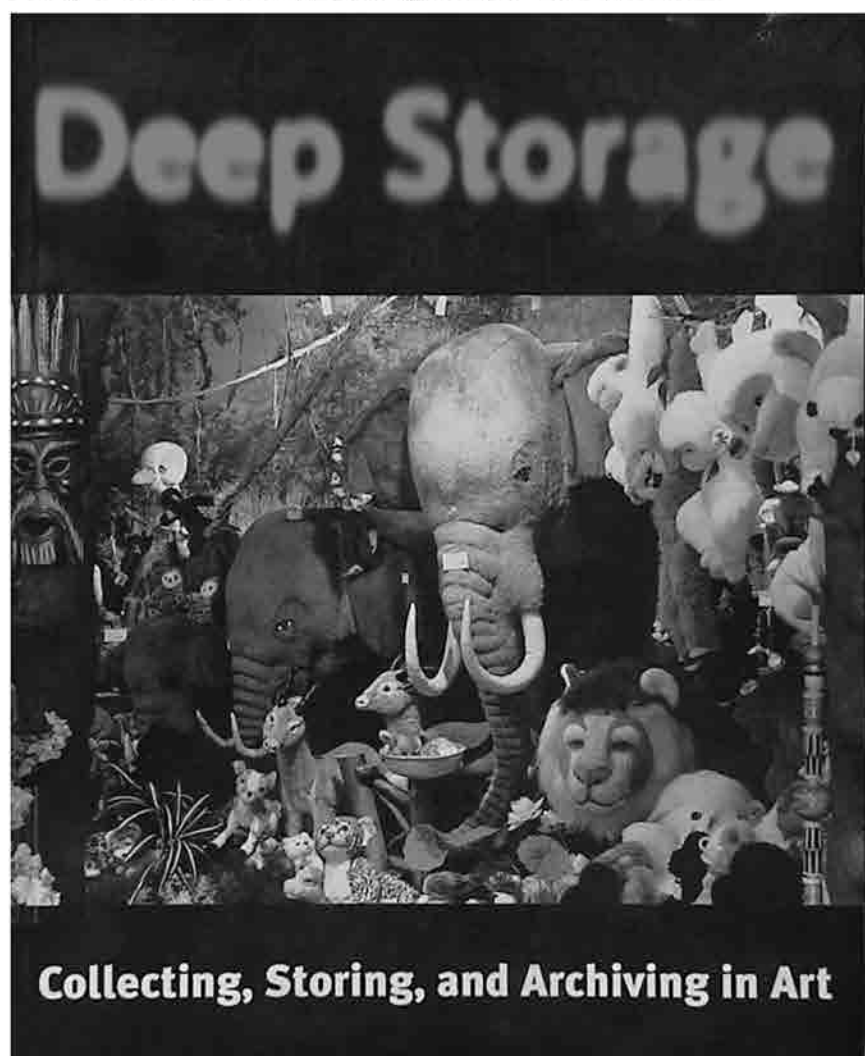
A questo punto si può fare accenno al fatto che una sorta di mnemotecnica è necessaria anche agli archivisti del Joseph Cornell Study Center (Washington D. C.) che devono recuperare documenti all'interno di una ingente mole di materiale disomogeneo (carte, oggetti, scatole), la cui classificazione segue a sua volta criteri associativi (parole-chiave, icone, rimandi) e le tracce di percorsi esperienziali al suo interno, differenti o complementari rispetto a quelli dell'artista.

Tornando alla mostra *Deep Storage*, nel catalogo il lettore trova trattati, nella apparente neutralità gerarchica dell'ordine alfabetico, l'*Atlas* di Warburg e le raccolte di oggetti, ritagli, fotografie, francobolli di Cornell. Questa "buona vicinanza" fra le due figure, accomunate da una fortuna postuma sempre crescente e interdisciplinare, pur non dimostrata da documenti, consente una riflessione sui *pattern* della memoria che non solo le avvicina, ma fa emergere degli elementi sintattici tipici di una memoria alle prese con la sistemazione di materiali disparati, provenienti anche dalla storia dell'arte. Sono note infatti le indagini di Cornell sull'arte del Rinascimento italiano e fiammingo, suffragate dalla sua raccolta di numerose monografie su artisti come Piero della Francesca, Paolo Uccello, Carpaccio, Giorgione, molte delle quali scritte da storici dell'arte

italiani; così come dalla manipolazione seriale di riproduzioni di dettagli da Bronzino, Dosso Dossi, Memling e molti altri pittori della tradizione europea.

Quanto all'arte della memoria in senso stretto è anch'essa chiamata in causa, nel medesimo catalogo, da un saggio indicizzato alla voce *Wunderkammer*, dove alcuni artifici mnemonici della tradizione medievale, in particolare quelli con struttura "a cella" (alveari, colombari, gabbie), ovvero la metafora

Catalogo della mostra Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art, 1998



stessa della memoria come scrigno di preziosi, rimandano in modo sorprendentemente puntuale ad alcune opere di Cornell.

Un accenno precoce al nesso fra la scatola e la memoria artificiale dei calcolatori (passando per il teatro) si trova nella brochure della prima delle pochissime mostre dedicate a Cornell in Italia (Cornell Torino 1971), in cui il curatore Luigi Carluccio annota:

La scatola ed il suo corollario naturale: il casellario. La scatola del resto è la forma della finestra, della porta, della stanza, della casa, del rifugio, del nascondiglio. Il casellario è il palazzo, il magazzino, l'archivio, la "memoria" nel senso dei calcolatori elettronici. La scatola è, ancora, una valva, una teca, un'urna. E' soprattutto un teatro. Un teatrino da tenere come un *livre de chevet*.

In questo elenco si ritrovano numerose metafore della memoria, aggiornate all'esperienza ancora giovane del calcolatore elettronico, in un percorso oscillante fra i poli dell'incasellamento e del recupero delle immagini mentali, che rimanda alla trattazione degli sviluppi delle mnemotecniche dal Rinascimento ai computer (vedi l'articolo di François Quiviger in questo stesso numero).

A questo proposito si può notare che, fra gli anni Trenta e Quaranta, un altro americano, lo scienziato del MIT Vannevar Bush (morirà nel 1974, due anni dopo Cornell), elabora il progetto del *Memex* (*Memory+Extender*) un dispositivo automatico per il recupero di dati.

"As we may think"

Nel celebre articolo pubblicato da Bush nella rivista "The Atlantic Monthly" del luglio 1945, dal titolo *Come potremmo pensare*, in cui descrive per l'appunto il *Memex*, l'autore offre una ipotesi del funzionamento della mente sulla base di associazioni di concetti e immagini mentali, elaborata nel corso degli anni precedenti e che si sarebbe rivelata sempre più pregnante con l'evolvere delle tecnologie informatiche e degli studi neurologici. Definito come un'estensione della memoria umana e dei processi associativi che la mente compie attraverso le informazioni, il *Memex* si pone come uno strumento indirizzato sia alla dimensione pubblica, per esempio delle biblioteche, sia, soprattutto, a quella privata del singolo che nel corso della sua ricerca costruisce delle reti di collegamenti fra dati, concetti, immagini, appunti, riflessioni che non solo andrebbero facilmente smarrite senza un sistema di memorizzazione

connettiva, ma perderebbero anche quel surplus di significato che deriva dalla loro stessa interconnessione:

The human mind [...] operates by association. With one item in its grasp, it snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts, in accordance with some intricate web of trails carried by the cells of the brain. It has other characteristics, of course; trails that are not frequently followed are prone to fade, items are not fully permanent, memory is transitory. Yet the speed of action, the intricacy of trails, the detail of mental pictures, is awe-inspiring beyond all else in nature.

Man cannot hope fully to duplicate this mental process artificially, but he certainly ought to be able to learn from it. In minor ways he may even improve, for his records have relative permanency. The first idea, however, to be drawn from the analogy concerns selection. Selection by association, rather than indexing, may yet be mechanized. One cannot hope thus to equal the speed and flexibility with which the mind follows an associative trail, but it should be possible to beat the mind decisively in regard to the permanence and clarity of the items resurrected from storage.

Consider a future device for individual use, which is a sort of mechanized private file and library. It needs a name, and, to coin one at random, Memex will do. A Memex is a device in which an individual stores all his books, records, and communications, and which is mechanized so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility. It is an enlarged intimate supplement to his memory.

Queste frasi di Bush sembrano anche adattarsi, almeno in parte, al modo di procedere di Cornell che nella sua vita ha esplorato dei temi (il balletto romantico, la ninfa, 'principi' e 'principesse' Medici, le stelle e le star del cinema etc.) espandendoli in personali reti di associazioni reificate da oggetti, ritagli, riproduzioni che potevano trovare la loro collocazione definitiva nelle scatole oppure restare latenti nei dossier cartacei e negli archivi oggettuali.

Il personale allestimento mnemonico di Cornell, finalizzato non già al recupero di un singolo dato, ma alla ricostruzione di un complesso di dati che entrassero in risonanza, è a suo modo (un modo che pertiene al linguaggio creativo) un calco dei processi non lineari della memoria umana, un dispositivo per allargare, implementare, ripercorrere flessibilmente i sentieri intricati della memoria, interpretabile, anche, come una singolare forma di *ars memoriae*.

I percorsi associativi dall'esperienza alla creazione

“Who knows what those objects will say to each other?” [JC]

Tra gli oggetti assemblati all'interno di un'opera di Joseph Cornell si percepisce l'esistenza di un silenzioso dialogo e l'equilibrio formale che sostanzia l'insieme sembra reggere questa rete di corrispondenze nascoste, raggiungendo la sua compiutezza nel momento in cui arriva a consentire ai vari elementi di sintonizzarsi. Di questa tensione verso una forma definitiva, verso la ricostruzione di un equilibrio chiuso tra oggetti di diversa provenienza ma destinati a trovare un rifugio e un senso all'interno di una dei suoi *boxes*, Cornell ha lasciato diverse testimonianze. Approfondire il suo metodo di lavoro e le dinamiche interiori che guidavano le sue scelte, può aiutare a definire alcune delle esigenze (di poetica) cui rispondeva la natura e la struttura delle sue creazioni e a comprendere come si generi quella “white metaphysics of ephemera” che le anima.



Cornell è prima di tutto un esploratore, un viaggiatore. I suoi viaggi sono tuttavia molto limitati geograficamente e assumono piuttosto un'ampiezza, una profondità temporale. È su questa quarta dimensione che si allarga enormemente il raggio d'azione delle sue peregrinazioni. La città di New York che resta, fisicamente, l'unico orizzonte della sua *flânerie* per quasi mezzo secolo (tra gli anni '30 e i '70) si stratifica della topografia di altre città e arriva così ad includere altre epoche e altri luoghi: la Parigi *fin de siècle*, l'Italia rinascimentale, l'America vittoriana e quella hollywoodiana. Questa metamorfosi si compie attraverso la frequentazione di quei luoghi d'elezione di una *rêverie* nostalgica che sono i negozi di rigattieri e di antiquari, i cinema e i teatri, i *penny arcade*, ma è soprattutto alimentata da un movente letterario e mentale. Cornell compie il suo *Grand Tour* senza muoversi da New York, trascorrendo giornate intere alla Public Library, immergendosi nella lettura delle migliaia di testi della sua biblioteca,

Bernardino Luini (bottega), Madonna con bambino (particolare), prima metà del XVI sec., Hermitage, San Pietroburgo.

raccogliendo libretti d'opera, invitando Duchamp e gli altri artisti espatriati per un tè a Utopia Parkway e inseguendo costantemente le sue ossessioni culturali.

In ogni cosa vede e cerca, cerca e vede riferimenti alla cultura europea, costruendo singolari catene di associazioni come, per fare un solo esempio fra molti, quando registra una "metamorfosi del segno" da una pubblicità del pesce affumicato a un dettaglio di fiori di Bernardino Luini: "It is as though the FLORAL STILL-LIFE on the wagon flashed by again with a 'parading' of other symbol-images" [JC] (Caws 1993, p. 106).

Una costante sovrapposizione tra contenuti dell'immaginazione e della realtà giunge a diventare quasi una distorsione percettiva che trasfigura gli elementi della quotidianità newyorkese come un filtro sovrapposto al reale. Si tratta, in realtà, di una intensa risorsa poetica che può generare accostamenti di potente carica espressiva tra i materiali della contemporaneità statunitense e le forme della tradizione culturale europea. Assistiamo quindi a un processo di sovrapposizione culturale ma anche e soprattutto temporale. Sembra che Cornell rifugga in qualche modo il presente o che possa viverlo soltanto fondendolo con la dimensione mitica di un passato prossimo (letterario/europeo) come se attraverso questo filtro riuscisse a dare una prospettiva e quindi un senso alle cose. In realtà Cornell ha scoperto con l'esperienza che questo filtro è un sostegno, una sorta di catalizzatore, per un processo di natura più profonda.

"The shining hour"

Il bisogno che egli avverte con maggiore intensità è quello di inseguire degli stati di grazia, di una serenità ineffabile, intensa, che potremmo definire delle epifanie. Sono momenti brevi o prolungati, anche di alcune ore a volte, generati dalle contingenze più impensabili: l'aver mangiato una certa cosa, la lettura di un poeta, l'aver visto una figura di "ninfa" in un'adolescente, l'aver riconosciuto, soprattutto l'aver riconosciuto, nelle contingenze della realtà qualcosa di legato a queste sue esplorazioni letterarie e culturali. A questo dunque serve la dimensione letteraria e fantastica, ad aumentare le probabilità di imbattersi in una trama di circostanze capace di generare quella dimensione estatica e a rendere più possibile che ciò riaccada da un momento all'altro. Ma si tratta di momenti comunque passeggeri che svaniscono, evaporano (parola che ricorre nei diari). La scoperta più grande: si possono riprodurre. Si può

ripercorrere nella memoria ciascuno di essi raccogliendo (*recollection* è il termine inglese per indicare questo tipo di ricordo) tutti gli elementi che lo hanno accompagnato e generato. Come si può rivivere il passato delle città europee e la sua atmosfera scomparsa, così si può rivivere il proprio passato e le sue emozioni transitorie. Allora, nel momento in cui una di queste epifanie si manifesta, la cosa più importante è cercare di preservare il *mental moment* con tutte le contingenze che lo hanno prodotto. Ogni più piccolo dettaglio può essere importante, può essere risultato determinante nell'innescare il processo. Non bisogna perdere o tralasciare niente. "Keep clear the shining hour" [JC].

Dalle scatole ai diari

Cornell inizia a tenere i suoi diari in modo più regolare a partire dal 1940 e prosegue per tutta la vita, producendo una quantità enorme di appunti. Appunta le cose più diverse: esperienze visive principalmente, ma anche sogni, passi estrapolati dalle sue letture, rumori, impressioni, sensazioni propriocettive esperienze legate alla sua adesione alla Christian Science e alla concezione dell'*eterniday*, "eterna quotidianità", fusione di attimo presente e dimensione atemporale, di vivi e trapassati, attualità e storia. Per la maggior parte, gli appunti nei suoi diari funzionano come *mementos*, come note per ricordare in seguito un'emozione suscitata da piccoli particolari percettivi. Ogni volta che riesce a registrare una *shining hour* sui suoi diari, la contrassegna con una stella (*). I diari non servono a registrare tutto quello che gli succede, ma sostanzialmente il bello e le emozioni che in seguito potrebbero consolarlo e diventare oggetto di speculazioni o di piacevoli *recollections*. I diari rappresentano dunque una selezione estetico-emotiva della realtà quotidiana, ma non solo. Col tempo si avverte anche una sorta di forzatura in questa rilevazione condotta con l'orecchio sempre teso, strizzando gli occhi per cercare quello che si vuole trovare a tutti i costi: una registrazione attiva guidata dall'aspettativa che ha, per molti versi, il carattere dell'ossessione. Non si tratta soltanto di preservare quei momenti di estasi ma di riprodurli, di riversarli nel presente, cercando di fare del tempo presente una continua riproposizione di essi. Il desiderio di rivivere l'essenza emozionale di episodi trascorsi, collegando le esperienze esterne a quelle interiori, porta a una costante sovrapposizione di passato e presente. Cornell finisce così per riciclare incessantemente le sue esperienze e per trasformare la realtà in questo assemblaggio di frammenti.

"Collage=REALITY" [JC].

Dai diari alle scatole

L'artista si accorge della possibilità di trasformare questi elementi, raccolti in forma di annotazioni nei *diaries* in materiali analoghi, dotati, se assemblati in un certo modo, della proprietà di suscitare le stesse emozioni che gli ha procurato un luogo in particolari circostanze. Si mette perciò alla ricerca di materiali. Scopre che può registrare il momento anche con prelievi fatti direttamente dalla realtà e che è questa la strada più logica e diretta per ricostruire, analogicamente, quell'insieme di particolari che l'hanno suscitato. Le sue registrazioni non si limiteranno più alle sole annotazioni, ma alla collazione di oggetti e immagini da luoghi reali e letterari, del presente e del passato.

Il *diary* è una forma di registrazione della *exploration*; quest'ultima definizione di Cornell denota qualunque ricerca egli conduca in luoghi reali della città e in luoghi stampati. Un primo prodotto di questo tipo di esplorazioni è da considerarsi l'*extension*, conglomerato di idee, scritti e ritagli intorno a un argomento cogente sviluppato in raccoglitori, espandibili nel caso in cui nuovi elementi si presentassero in seguito a successive esplorazioni. Nel momento in cui due o più raccoglitori rivelano affinità e associazioni vengono inseriti uno dentro l'altro, come fossero uno la ramificazione dell'altro, generando così catene di interconnessioni (*cross-indexing*). Da questo processo di compenetrazione si generano quelle che lo stesso Cornell chiama "constellations", *pattern* di associazioni, che prendono il nome da alcune costellazioni favorite quali Cassiopea o Andromeda e fanno riferimento a *cluster* di illuminazioni individuabili per mezzo di questa identificazione.

Sebbene tutte queste attività forniscano materiali per le scatole intese come opere finite, queste ultime rappresentano il distillato definitivo e non più espandibile di un'attività incessante e potenzialmente senza fine.

Un'arte delle memorie

Palinsesto o magazzino?

Nella tradizione rappresentativa della memoria occidentale esiste una metaforica che ha prodotto, nel corso dei secoli, un susseguirsi di immagini in grado di rappresentarne il funzionamento. Queste metafore variavano in funzione di due aspetti principali: il modello teorico-scientifico dominante nell'interpretazione della memoria e l'evoluzione tecnologica dei sostegni per l'archiviazione e la scrittura. Tuttavia la gran parte di esse si può inscrivere in due filoni principali: quello della lavagna e quello del magazzino.

Secondo il primo, i ricordi lasciano delle impronte nella mente, simili a quelle di un sigillo sulla cera o della scrittura su un sostegno, per il secondo, la memoria funziona come un contenitore che raccoglie i diversi oggetti della percezione sensoriale. Esistono altri ambiti metaforici, forse meno fortunati, o parzialmente affini a questi ma con alcune significative varianti.

Uno dei più interessanti è quello del *palinsesto*, proposto da Thomas De Quincey e ripreso poi da Freud nella sua immagine del *Notes magico*. In questo caso, è la metafora della lavagna o tavoletta cerata a essere aggiornata attraverso l'aggiunta della dimensione temporale: i ricordi scritti nella mente non presentano le caratteristiche di stabilità e permanenza di un testo trascritto, ma si manifestano in modo intermittente e rischiano di scomparire o di riemergere in modo inaspettato e fuori dal controllo individuale. Una metafora che renda appieno questa alternanza di presenza-assenza è stata elaborata appunto da Thomas De Quincey in un saggio del 1845, *The Palimpsest of the human brain*, in cui paragona il cervello umano a un palinsesto: come il prezioso rotolo di pergamena veniva riutilizzato scrivendo sopra al testo precedente, così la memoria iscrive nuovi contenuti sopra i precedenti rendendo illeggibile quanto registrato in precedenza. Il procedimento del ricordo, secondo De Quincey, è simile all'azione di un solvente che, chimicamente, riesce a restituire gli strati di testo antecedenti.

De Quincey è uno degli autori amati da Cornell e dell'interesse di quest'ultimo per i suoi saggi abbiamo prove nei diari. Del resto, la metafora del palinsesto si addice perfettamente alla sovrapposizione costante di passato e presente e alla pratica della continua annotazione di eventi e stratificazione di emozioni, tipica delle *explorations* e dei *diaries*. La metafora del palinsesto sembrerebbe dunque definire al meglio la concezione e il funzionamento della memoria in Cornell, almeno per quanto riguarda i diari e, in qualche misura, anche le *extensions* e le *constellations*, con le loro infinibili stratificazioni e ramificazioni.

Tuttavia, dalle scatole di Cornell sembra provenire un messaggio diverso. Qui è l'oggetto materiale, analogo della realtà, il protagonista; qui è il contenitore che raccoglie e mette in relazione, spaziale e dinamica, gli elementi del ricordo. In questo caso sembra che la metafora del magazzino sia più calzante nella descrizione di una prassi di sistemazione di materiali disparati. Inoltre Cornell, nel momento in cui non si limita a conservare solo annotazioni scritte nei suoi faldoni, ma raccoglie anche ritagli, *ephemera*, *minutiae*... oggetti insomma, ricorre all'utilizzo di scatole anche nella fase di archiviazione di quella che sarà materia prima per

le opere. Le chiama *habitat* e le conserva nel suo archivio-laboratorio, il seminterrato della casa di Utopia Parkway. Alcune conterranno materiale associato analogicamente, secondo personali associazioni, come succedeva con i raccoglitori di *extensions*, altre conterranno gli elementi che confluiranno nei *boxes*, ordinati per tipologie: biglie, boccette di vetro, tappi di sughero, pipe per bolle di sapone ecc. Le due metafore, del palinsesto e del magazzino, sembrano allora entrambe valide nel descrivere il lavoro sulla memoria che Cornell svolge infaticabilmente, ma quale delle due sarà allora più calzante? Questi due costrutti, in realtà, non si devono considerare come contraddittori, come affermato da Harald Weinrich, secondo il quale “la dualità nel campo simbolico della memoria è una costante della storia delle idee occidentale e dipende, probabilmente, dalla duplicità del fenomeno mnemonico: la metafora del magazzino si condensa prevalentemente attorno al polo della memoria; quella della lavagna attorno al polo del ricordo”.

Si può allora sostenere che entrambi gli archetipi possano coesistere in un'interpretazione del lavoro di Cornell. L'uno, quello del palinsesto, a definire più compiutamente il lavoro di recupero svolto attraverso i diari e i raccoglitori, come strumenti per la registrazione di eventi e dettagli (ricordo); l'altro, quello del magazzino, a rappresentare il ruolo della scatola, dell'opera definitiva, come messa in scena di questi elementi e delle loro relazioni (memoria).

Colombari e alveari

Nel catalogo della mostra *Deep Storage* si legge:

Perhaps no project illustrates the tension between medieval and Renaissance models of thought more deeply than that of Joseph Cornell. We often view in his work the emblems of medieval thought beneath or behind a gridded surface.

S. Stewart, *An After as Before*, in *Deep Storage* 1998, p. 29

Il riferimento è ai *topoi* dell'immaginario mnemonico medievale e agli artifici mnemotecnici ad essi connessi. Il modello metaforico del magazzino conosce in epoca medievale una serie di declinazioni in diverse forme e immagini, ad esso più o meno correlate. In particolare, nel caso di Cornell, vanno prese in considerazione quelle della colombaia, dell'alveare e dello scrigno.

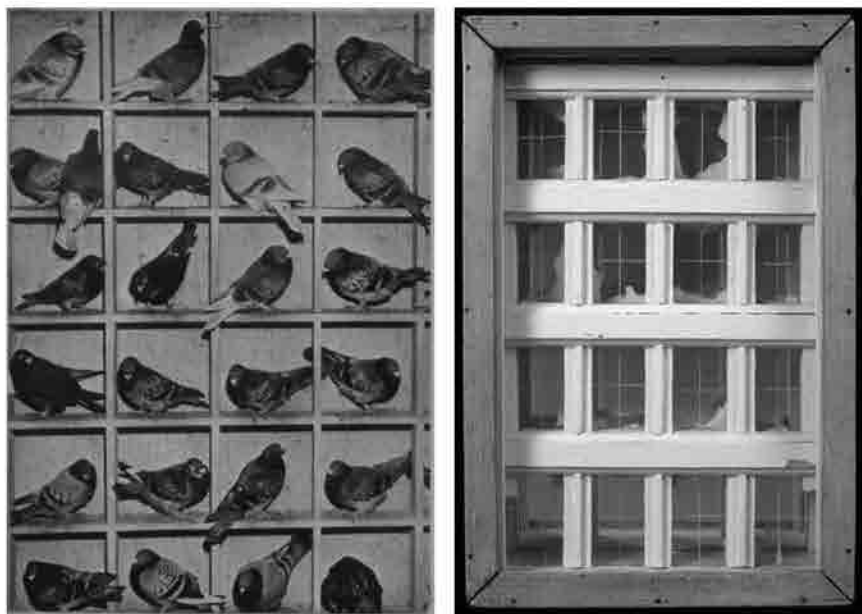


Illustrazione di una colombaia da una rivista dell'epoca consultata dallo stesso Cornell; Joseph Cornell, *Untitled (Window Façade)*, 1953-56

Le metafore della colombaia/alveare e dello scrigno derivano da un'estensione della metafora della *cella*. La parola latina *cella* aveva una varietà di significati in epoca medievale, alcuni di carattere più generale, tra cui quello di memoria in senso lato o di vero e proprio magazzino (da cui l'inglese *cellar* = cantina) altri più specifici, legati a una complessa area semantica che includeva lo stoccaggio, lo studio, la meditazione, la sepoltura. Le *cellae* erano i nidi costruiti per gli animali domestici e per gli uccelli. Di qui la parola assunse il significato traslato di piccola stanza o rifugio anche per l'uomo (ad esempio, in ambito monacale, le celle di un monastero/chiostro). Inoltre, fin dal latino classico, le colombaie erano chiamate *cellae colombarum* e *cellae* erano anche i compartimenti interni di un alveare. Una lunga tradizione collega le figure degli uccelli e delle api alla memoria.

L'allevamento e la custodia di uccelli (di colombi in particolare) e la produzione di miele da parte delle api sono stati per secoli associati al funzionamento di una memoria organizzata (la memoria artificiale dei sistemi mnemotecnici) che allestisce spazi in cui collocare ogni immagine del ricordo. A sua volta, la memoria artificiale è stata accostata metaforicamente a una biblioteca. Forse per questo tramite, le stesse librerie, o meglio, le nicchie

in cui venivano collocati nell'antichità e nell'alto medioevo i *volumina* (di forma cilindrica), cioè i libri di allora, venivano anch'esse chiamate con i nomi che si usavano per le colombaie e gli alveari. Va inoltre ricordato che, nell'inglese moderno, si chiamano proprio *pigeon-hole* gli scompartimenti di un armadio o di una scrivania in cui vengono sistemati e conservati i documenti scritti (sul Pocket Oxford Italian Dictionary, *pigeon-hole* = casella, incasellare).

Un'intera serie di scatole di Cornell ha per titolo *Dovecote* (colombaia), un'altra serie, *Aviary* (uccelliera/voliera) e una dei primi *box*, *Beehive* (alveare). Le *Dovecote* sono scatole strutturate a nicchie, molto regolari, dipinte tendenzialmente di bianco, talvolta vuote, altre volte contenenti una serie di oggetti simili o uguali tra loro. Ricordano da vicino le bianche strutture che, ancora ai tempi di Cornell, venivano usate nelle fattorie per l'allevamento di colombi e piccioni. Tra i *file* dell'archivio compaiono numerose fotografie, da riviste, di questi allevamenti di uccelli. Gli uccelli (colombi, piccioni, pappagalli e gufi in particolare) hanno un ruolo molto pervasivo nell'opera di Cornell e si possono considerare come uno dei lemmi più frequenti nel lessico della sua poetica. Ritagliati da riviste di etologia/naturalistiche e incollati su *silhouette* di cartone o legno, oppure impagliati, compaiono in un gran numero di sculture, non solo all'interno delle serie appena citate. Per quanto la struttura e il titolo di queste opere abbiano varie origini, non è da escludere, e anzi, dalle considerazioni fatte, sembra molto probabile, che un ruolo fondamentale nella scelta di questi soggetti sia stato rivestito dal loro valore di metafore mnemoniche. *Cellar* poi, lo scantinato o seminterrato, è il luogo dove Cornell conserva i suoi archivi e dove lavora alle sue scatole, nella casa in cui abitò gran parte della vita, all'indirizzo 3708 Utopia Parkway, Flushing, New York.

The House on the Hill

The House on the Hill (Malba) 8/21/47

This part of my journal is the most profuse and overflowing so cluttered in memory received with endlessly unfolding experience the mecca of a hundred rides (each with their rich "cross indexing" of varying mood). Although not the "first love" it – this house – now stands a lone surviving sentinel (from its vantage point) a sanctuary for all my chaotic treasure – a celestial repository. [JC]

In questo, che è uno dei passi dei suoi diari in cui più chiaramente descrive il processo mentale che lo porta a metamorfizzare i dettagli della realtà in immagini della memoria, Cornell adopera l'espressione *all my chaotic treasu-*

re. Il caotico tesoro, naturalmente, è quello di tutte le sue *endlessly unfolding experience* (si tratti di esperienze di vita vissuta, o soltanto letta, contemplata e immaginata) *cluttered in memory*, sparpagliate nella memoria. *The House on the Hill* (*Malba House*, Garden Center 44, un luogo in cui Cornell si reca per lavoro nel '44) ricorre nei diari come uno dei *topoi* condensatori di ricordi, attorno al quale egli crea una delle sue più corpose e ramificate *extension*, una vera *constellation*. Cornell definisce questa casa un *sanctuary*, un *celestial repository* per il suo caotico tesoro. L'edificio viene descritto come una sentinella solitaria che si erge superstite e permette di contemplare, dal suo punto di osservazione, i contenuti sparsi della memoria. Una delle tematiche collegate alla *Malba House* che più spiccano nelle *extension GC 44* è quella delle *Floral Still Life*, le nature morte floreali. Un tema che nell'archivio mnemonico (e in quello materiale) di Cornell trascina con sé una quantità di immagini mentali (e di ritagli cartacei), in particolare desunte da dipinti italiani e fiamminghi. C'è una ragione per questo collegamento tra la casa e un siffatto tipo di immagini. Cornell infatti associa mentalmente alla *House on the Hill* la riproduzione di un dipinto di fiori fiammingo, appeso in una delle sue stanze.

Impossibile non paragonare questo procedimento mentale che ricorre a un luogo e alle immagini ad esso associate per creare dei sistemi di interconnessioni tra ricordi, ai procedimenti della mnemotecnica classica. Nell'archivio mentale di Cornell, come in quello materiale, esistono dei nodi, dei cluster, degli hot spots, condensati intorno all'immagine di luoghi fisici (*Malba House* ad esempio, ma anche Union Square a Manhattan dove gira il suo film *Aviary* o la 4th Avenue), luoghi che egli frequenta abitualmente e dove torna con la speranza e la certezza di riuscire a rievocare certi particolari stati d'animo. A questi luoghi infatti è associata una serie di immagini che hanno la capacità di suscitare in Cornell delle forti emozioni, addirittura degli stati di grazia, sono cioè delle *imagines agentes* (nel caso della *Malba House*, il dipinto fiammingo). Nel momento in cui Cornell fisicamente o virtualmente si reca nell'intorno di quei *loci*, le *imagines* ad essi correlati iniziano ad agire sulla fantasia e influenzano le sue fantasticherie in una direzione, piuttosto che in un'altra (recandosi alla *Malba House*, Cornell vede in una pubblicità del pesce affumicato una natura morta floreale o, in un'altra occasione, il *Polittico dell'Agnello Mistico* di Van Eyck). Egli sistematizza questo fenomeno dandogli un carattere di stabilità che ne fa un processo non più naturale ma artificiale: battezza quei luoghi con nomi determinati e icastici, etichetta raccolte di appunti nei diari e di materiali nei faldoni e nelle scatole d'archivio con quegli stessi nomi, ritorna in in quei luoghi varie volte con l'aspettativa di ritrovare quei con-

tenuti che vi ha associato, fonda la sua *recollection* sull'emozione che quelle immagini possono suscitare in lui. Crea, insomma, un sistema di luoghi e di immagini alimentato ad emozione. Esattamente secondo i principi dell'arte della memoria. Persino le regole sui loci che prescrivono i trattati classici di arte della memoria, come la *Rhetorica Ad Herennium* o l'*Institutio Oratoria* di Quintiliano, sembrano essere rispettati. I *loci* in cui sistemare i ricordi, sotto forma di *imagines agentes*, per poterli ritrovare nel momento in cui se ne abbia bisogno, devono essere luminosi, ampi, possibilmente collocati in posizioni ben visibili, isolati. La casa sulla collina, che è uno dei *loci* corneliani, sembra proprio rispondere anche a questi requisiti.

Scrigni, libri d'ore e studioli

La metafora del tesoro della memoria usata da Cornell nell'appunto di diario appena visto è di antica tradizione. Essa si lega a quella dello scrigno, dei gioielli e delle monete come espressioni figurate dei ricordi e, attraverso l'evoluzione topologica dei forzieri in stanze del tesoro, e il sincretismo tra queste e i luoghi di studio e meditazione privata (biblioteche e celle monastiche), arriva a legarsi anche all'immagine dello studiolo rinascimentale.

Abbiamo visto come l'ambito metaforico del magazzino, se riferito alla memoria, aggregasse una serie di metafore correlate, immagini con le caratteristiche trasversali del contenimento e dell'archiviazione. Tra queste metafore dobbiamo inserire anche quella del *thesaurus*. In epoca medievale la parola *thesaurus* si riferiva sia al contenuto del forziere che al contenitore stesso. Dalla forma a scatola del forziere originerà poi quella del baule, dell'*armarium* e infine della stanza del tesoro, in un graduale accrescimento della scala dimensionale. Se inizialmente il *thesaurus* era il contenitore di una varietà di elementi eterogenei: dai gioielli, al denaro, dalle reliquie religiose ai documenti ufficiali, ai libri, col tempo la funzione di raccolta di questi diversi contenuti si specializzerà e nasceranno strutture tipologicamente distinte. Molto legata alla metafora del *thesaurus* è, fin dall'antichità, quella dello *scrinium* (da cui l'inglese *shrine* = santuario, sacrario; mentre l'italiano *scatola* deriva dall'antico tedesco *skatt*, moderno *Schatz* = tesoro, poi passato nel latino *scàtum*, onde *scàtula*; l'inglese *box* deriva dal latino tardo *buxis* indicante oggetti realizzati con legno di bosso). Persino un oggetto utile al trasporto di oggetti preziosi come documenti e monete divenne una metafora della memoria e metafore dei ricordi i suoi contenuti: il *sacculus*, il borsello di cuoio in cui si tenevano principalmente monete. Ugo da San Vittore, dedito alla pratica delle mnemotecniche, nel XII secolo paragona la visualizzazione dell'immagine mentale di un ricordo al conio di una mo-

neta con una somiglianza tale da conferirle il valore e l'autenticità di una valuta corrente.

Le monete ricorrono nell'opera di Cornell, inserite nelle scatole o nei collage, o alluse, nel momento in cui la scatola, simulando una *slot machine* o un gioco da *penny arcade*, o un oggetto da *dime store*, necessita dell'inserimento di una moneta per funzionare e per attivare quell'alchimia che ne trasformerà il contenuto, come suggerisce il titolo originale del testo di Simic citato in apertura, *Dime-Store Alchemy (Il cacciatore di immagini)*. In inglese esiste da secoli l'espressione "a penny for your thoughts" e questo sembra ciò che le scatole di Cornell richiedono: un penny per i ricordi in esse nascosti. Sembra cioè che quell'equazione tra monete e ricordi sia particolarmente pregnante se attribuita ai casi in cui esse ricorrono nelle opere dell'artista americano. Se varie scatole sono concepite come macchine a gettone, molte altre sono invece dei veri propri scrigni come il *Taglioni's Jewel Casket*.

Altre ancora ricorrono all'inserimento di vere e proprie monete all'interno dell'opera stessa, come nel caso di alcuni splendidi collage tra cui *Untitled (Penny Arcade with Horse)* del 1965 e *Untitled (Penny Arcade with Sun Face)*.



Joseph Cornell, *Taglioni's Jewel Casket*, 1940

La ricercatezza cromatica di questi ultimi, unita al senso di preziosità accentuato dalla stessa presenza delle monete, ricorda le pagine dei manoscritti miniati dei codici medievali. Perché non dare un'occhiata?

In inglese le miniature presenti nei codici miniati sono chiamate *illuminations*. È, questo, un termine che ricorre nei diari di Cornell, proprio a designare quelle epifanie e quei momenti in cui si affacciano alla memoria dell'artista, in modo nitido, quelle associazioni tra oggetti del presente e del passato che producono le trasfigurazioni di cui si è a lungo parlato. Le *constellations*, prendono questo nome proprio in quanto "*illuminations grouped together*" (Caws 1993, p. 221).

Il manoscritto belga del *Libro d'ore di Caterina di Cleves*, riportato nel testo di Mary Carruthers, *The book of memory* (Carruthers 1990), è un codice tardo-medievale, realizzato intorno al 1440, che contiene alcune illustrazioni di notevole interesse per chi ha negli occhi le immagini delle opere di Joseph Cornell. Proviamo a sovrapporre queste immagini, con uno di quei processi mentali che abbiamo visto caratteristici dell'artista americano, scopriremo interessanti affinità.

Monete come metafore della memoria sui margini di una pagina del *Libro d'ore di Caterina di Cleves*, ca. 1440, Pierpont Morgan Library, New York; Joseph Cornell, *Untitled (Penny Arcade with Horse)*, collage, 1965



Nei margini di numerose pagine di questo come di altri libri d'ore sono rappresentate molte delle metafore della memoria a cui abbiamo fatto riferimento. Monete e gioielli dipinti (oro, perle, rubini) circondano le miniature a centro pagina e le parole del testo. Sono raffigurate api che portano il nettare agli alveari e producono miele, come dovrebbe fare un buon lettore che da varie letture estrae il meglio (il florilegio) da depositare in memoria per farne cultura. Uccelli vengono rappresentati in gabbie e voliere, quegli uccelli (in particolare piccioni, colombi e pappagalli) che sono sempre stati un'allegoria dell'anima e della memoria, e che, come i ricordi, devono essere cacciati e poi racchiusi in gabbie o uccelliere. Queste raffigurazioni non sembrano avere un valore illustrativo rispetto al testo del codice ma hanno essenzialmente la funzione di ricordare al lettore quale sia la funzione di un libro in generale: quella di contenere materiale che deve essere considerato prezioso e perciò messo via e custodito nei propri contenitori di memoria, nelle proprie celle, *extensions*, scatole.

Una copia originale del *Libro d'ore di Caterina di Cleves* fu acquistata nel 1965 dalla Pierpont Morgan Library di New York, ma già prima esistevano, nella stessa biblioteca, testi che raccoglievano riproduzioni delle più belle pagine dei libri d'ore tardomedievali. Nell'esempio della pagina del libro d'ore decorata con monete, la somiglianza con *Untitled (Penny Arcade with Horse)*, opera del 1965, non riguarda solo i contenuti ma anche l'aspetto generale dei due prodotti artistici. Si rimandano la scelta dei colori, lo sfondo bianco, il supporto della pagina, la disposizione delle monete intorno a una figura centrale. Persino il realismo con cui le monete sono rappresentate nel codice quattrocentesco richiama l'effettiva concretezza delle monete inserite da Cornell, marcando, in entrambi i casi, una distanza rispetto alla natura più rappresentativa delle altre immagini della composizione.

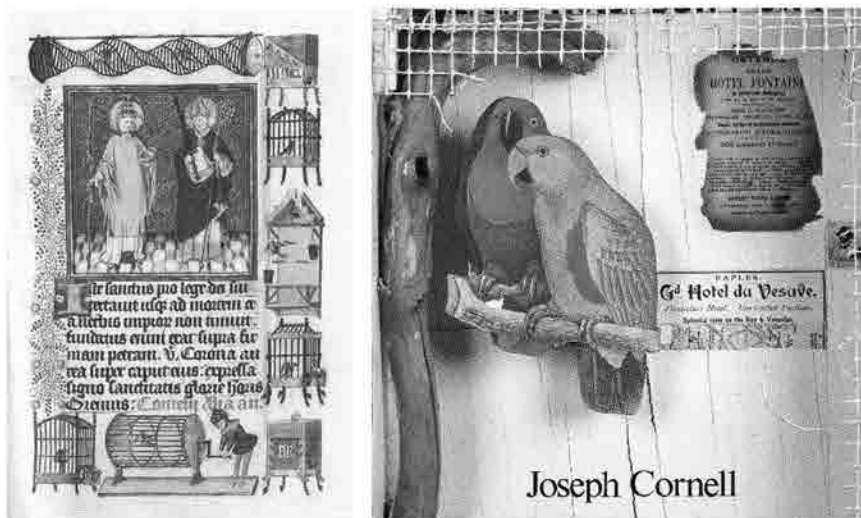
Resta da fare un ultimo confronto. La raffigurazione di uccelli in gabbie e voliere ai margini del *Libro d'ore di Caterina di Cleves*, metafore di una ritenzione mnestica di contenuti sfuggenti conquistata con fatica e ingabbiata, alimentata, allevata, condivide lo spirito delle rappresentazioni allestite da Cornell negli *Aviaries* e nelle *Dovecote*, dove l'animale è protagonista di uno spazio ritagliato intorno ad esso a proteggerlo, più che ingabbiarlo e da dove, talvolta, sembra essere riuscito a volare via. "Gli uccelli sono gli intelligenti collaboratori di Cornell, spirituali ed opposti alla materialità, simboli del pensiero e dell'immaginazione" sostiene Kynaston McShine (McShine, 1980). Questa visione degli uccelli come "intelligenti collaboratori" ricorda anche la presenza di queste figure all'interno degli studioli umanistici, in

particolare in quelli di Federico da Montefeltro, nelle decorazioni dei quali ricorrono pappagalli e altri volatili, dentro le teche intarsiate sulle pareti.

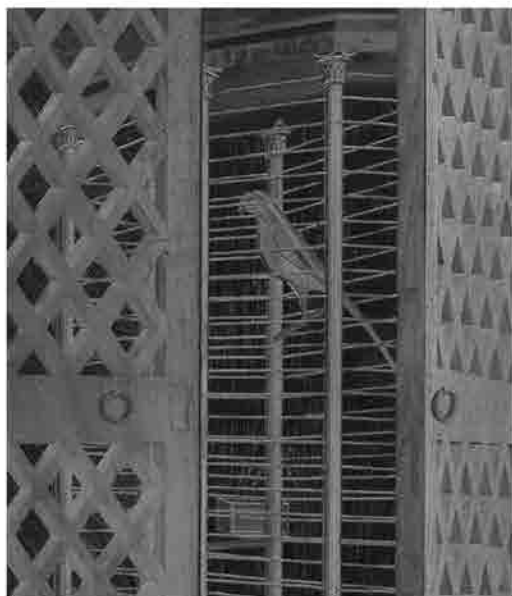
Tra il 1939 e il 1967 lo studiolo di Gubbio di Federico da Montefeltro si trova esposto a New York, acquistato dal Metropolitan Museum. Dal '67, per circa trent'anni, rimane giacente nei magazzini di questo enorme museo e solo da pochi anni è tornato nelle stanze del museo. Il Metropolitan Museum si trova sulla Quinta Strada, nel centro di Manhattan, non lontano dal Museo di Scienze Naturali di cui Cornell era assiduo frequentatore. Sicuramente egli ha potuto vedere, anche direttamente, lo studiolo di Federico da Montefeltro traendone varie suggestioni.

Ogni tarsia negli studioli federiciani ha un suo ruolo all'interno di una complessa allegoria umanistica. Tutti gli elementi cercano di produrre, agli occhi dello spettatore, un insieme armonioso, il cui senso si può comprendere con l'interpretazione delle allusioni e l'osservazione delle relazioni tra gli oggetti. L'ambiente raccolto e la sua destinazione a luogo di meditazione, di studio e di conservazione di oggetti preziosi, così come la raffigurazione di teche, armadi, scaffali con il loro contenuto di oggetti che diviene silenzioso protagonista della stanza e che rimanda a tutto un mondo esterno di armonia e di conoscenza, sono caratteristiche che Cornell sente vicinissime

Gabbie e uccelliere come allusioni alla memoria sui margini di una pagina del *Libro d'ore di Caterina di Cleves*, ca. 1440, Pierpont Morgan Library, New York; Copertina della mostra *Joseph Cornell*, Firenze, Palazzo Vecchio, 1981 con particolare de *Il Califfo di Bagdad*, 1954 c.



Joseph Cornell



Pappagallo in gabbia in una teca intarsiata nello studiolo di Gubbio di Federico da Montefeltro, ca. 1479-82, Metropolitan Museum of Art, New York

ai suoi interessi e alla sua ispirazione. Il mondo rinascimentale, l'Italia delle corti e l'arte del Quattro e Cinquecento erano del resto uno dei luoghi della memoria di Cornell.

Molti oggetti ricorrenti nelle 'stanze' miniaturizzate di Cornell ricordano l'arredo degli studioli: i piccoli cassetti, i frammenti di specchi, gli orologi sembrano citare i corrispondenti armadi, specchi circolari e clessidre che costituivano il corredo dell'umanista. Negli studioli umanistici sono rappresentati anche numerosi strumenti astronomici: sfere armillari, bussole e orologi, tra gli altri. In quel contesto culturale il sistema tolemaico non è stato ancora messo in discussione ed è imperante la simbiosi tra astronomia e astrologia. Cornell tenta spesso nelle sue teche di inscatolare l'universo, e lo fa con processi metonimici: utilizzando piccole sfere e anelli di metallo per rappresentare i pianeti e le orbite, oppure inserendo bussole e rose dei venti, o, più spesso, frammenti di mappe celesti tratte da libri di astronomia. Si tratta, per lo più, di piante astronomiche prese da testi moderni e aggiornati, ma in alcuni casi, ricorrono antiche rappresentazioni del sistema tolemaico. A queste illustrazioni provenienti da trattazioni scientifiche talvolta mescola e sostituisce però le immagini astrologiche delle costellazioni.

I pappagalli che, si diceva, compaiono in mezzo a tutti questi oggetti simbolici rappresentati nelle teche degli studioli, erano preziosissimi al tempo

di Federico da Montefeltro ed erano posseduti solo da personaggi molto importanti o molto doviziosi, come una sorta di *status-symbol*. Nell'iconografia del tempo simboleggiavano la saggezza se associati a personaggi o luoghi di grande dignità. Negli studioli lasciano intendere la presenza-assenza del principe, protagonista alluso dell'ambiente.

I pappagalli di Cornell sono stati spesso interpretati come i vivaci ed esotici animali da compagnia delle dive che egli adorava, simboli della luce, del calore tropicale e della femminilità. Si può dire che gli uccelli rappresentassero, per l'artista, un'ulteriore costellazione di metafore: dell'immaginazione, della libertà, della femminilità... ma forse anche, e soprattutto, della memoria, i cui ricordi restano sempre inafferrabili e restii a ogni tentativo di registrazione definitiva, come quei colombi sfuggiti alle celle delle *Dovecote*.

Illusionismi della memoria

Per finire, una parola sull'illusionista Splendini nel film *Scoop* (2006) di Woody Allen. Nella storia, è un mago da avanspettacolo che non solo smaterializza le persone in grandi cabine colorate, ma fa anche sfoggio di una approssimativa mnemotecnica, un sistema che chiama "pneumonic". Per ricordare la combinazione dell'apertura di una stanza segreta (una sorta di *Wunderkammer* con strumenti musicali e carte dei tarocchi), associa dei numeri a *images* strampalate (16: cavalli blu, 12: dirigibili, 21: ballerini



nani, in mezzo a belle mugnaie e faraone nere). La tecnica è astrusa e parodistica, ma alla fine efficace, a riprova che la memoria non è un magazzino con una capienza data, ma una costellazione di connessioni che entrano in risonanza per vie imprevedibili.

Woody Allen mnemonista è richiamato qui anche per suggerire un confronto fra il regista e Cornell, egli stesso regista incantato da Manhattan, dai film in bianco e nero, dalle dive bionde e sottili del cinema degli anni Trenta e Quaranta, con le cui icone intratteneva una corrispondenza fra reale e immaginaria, e nella cui infanzia aveva avuto una grande importanza la magia bianca del mago Houdini; i reperti di antiche tecniche di manipolazione e illusione si incontrano, nelle sue opere, con il desiderio di controllo sui dati sfuggenti della percezione, dell'esperienza e del ricordo, dando origine a un linguaggio capace di intercettare a suo modo anche l'arte della memoria.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Carruthers 1990

M. Carruthers, *The book of memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1990

Caws 1993

M. A. Caws, *Joseph Cornell. Theater of the Mind. Selected Diaries, Letters and Files*, Thames & Hudson, New York 1993

Cornell Torino 1971

Catalogo della mostra *Joseph Cornell*, a cura di L. Carluccio, (Torino, Galleria Galatea, 15 ottobre-13 novembre 1971)

Cornell Roma 1977

Catalogo della mostra *Joseph Cornell. Boxes & Films*, a cura di F. Sargentini, I. del Frate, M. Sotis, (Roma, Galleria L'Attico, 2-21 dicembre 1977)

[clicca per ingrandire le immagini del catalogo](#)

Cornell Papers 2006 (presso Smithsonian Archives of American Art)

<http://www.aaa.si.edu/collectionsonline/cornjose/>

Deep Storage 1998

Catalogo della mostra *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*, a cura di I. Schaffner e M. Winzen (mostra itinerante a cura della Haus der Kunst di Monaco), Prestel Verlag, Munich & New York 1998

Hartigan 2007

Catalogo della mostra *Navigating the Imagination* a cura di L. Roscoe Hartigan (Smithsonian American Art Museum, Washington 17 novembre 2006-19 febbraio 2007; Peabody Essex Museum, Salem 28 aprile 2007-19 agosto 2007; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 6 ottobre 2007-6 gennaio 2008)

McShine 1980 (1990)

Catalogo della mostra *Joseph Cornell*, a cura di K. McShine, (New York, The Museum of Modern Art), Prestel Verlag, Munich & New York 1980 (ristampa 1990)

Shadowplay Eterniday 2003

L. Roscoe Hartigan, R. Vine, R. Lehrman, *Joseph Cornell. Shadowplay Eterniday*, Thames & Hudson, New York 2003

Simic 1992

Charles Simic, *Dime-Store Alchemy. The Art of Joseph Cornell* (1992), tr. it. A. Cattaneo, Il cacciatore di immagini, Adelphi, Milano 2005

Solomon 1997

D. Solomon, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, MFA Publications, Boston 1997

Waldman 2002

D. Waldman, *Joseph Cornell: Master of Dreams*, Harry N. Abrams, New York 2002

Aby Warburg, Giordano Bruno and Mnemonics in *Mnemosyne*

François Quiviger

The last year of Aby Warburg's life was marked by an intense interest in the works of Giordano Bruno (1548-1600). Warburg's correspondence as well as the diary of his last stay in Rome between 1928 and 1929 inform us of his Brunian obsessions which brought him in contact with various scholars, took him to a pilgrimage at Nola and led him to buy an entire Library of about 350 titles of Brunian works and studies initially assembled by Virgilio Salvestrini (1873-1954) author of the *Bibliografia Bruniana*.

The Salvestrini books contain only one *Cinquecentina* (the mnemonic *Cantus Circaeus*) but they have the great advantage of retracing Bruno's *Nachleben* from the rediscovery of his thought in late eighteenth-century Germany – which prompted the first re-editions of his works – to the heroisation process which culminates in late nineteenth century Italy. The collection encompasses the main editions of the complete works, the main studies as well as a set of pamphlets of minor scholarly interest but of historical relevance regarding the reception of Bruno in the nineteenth and early twentieth centuries. These include some of the pamphlets written in the context of the controversy surrounding the erection of the monument on the Campo de' Fiori as well as two novels, six plays and two musical dramas composed around the figure of the philosopher.

About half of this collection has been digitised and is now freely available online through the websites of the Warburg Institute and the Centro Internazionale di Studi Bruniani Giovanni Aquilecchia (CISB), thanks to a generous grant from the Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. To these have been added brief introductory essays regarding the history of this collection and its importance for Aby Warburg and for Frances Yates.

See these pages for more information:

Introduction; Warburg and Bruno; Frances Yates and Bruno's mnemonic works of Bruno

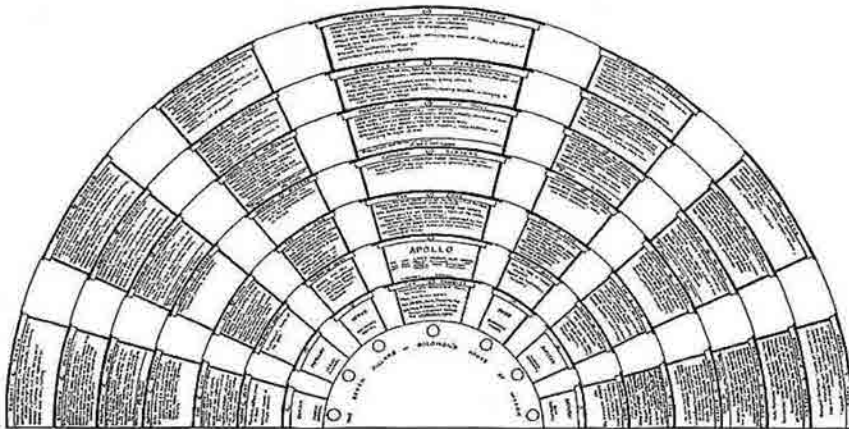
Download page: <http://warburg.sas.ac.uk/mnemosyne/Bruno/index.html>

Warburg did not have much time to work on this material for he died in October 1929, less than a year after its acquisition. His perception of Giordano Bruno as a herald of modern times and a thinker in images did not have much continuity either – at least in the Warburg Library. The next scholar to approach Giordano Bruno and exploit the Salvestrini books was Frances Yates, who presented the philosopher as a figure turned towards the ancient and distant past rather than the future. Nevertheless, while Yates' s view of Renaissance Hermeticism in general, and of an Hermetic Bruno in particular, have been contested, her contextualisation and discussion of the philosopher's mnemonic works, in her book *The Art of Memory*, has brought the importance of early modern techniques of memorisation and visualisation back to the attention of the English speaking world.

Does the art of memory have anything to do with a Library called *Mnemosyne*? One of the main points of Frances Yates' study is that the invention of printing eventually made mnemonics redundant as a means of retaining and transporting knowledge. Her study thus concentrated on the swan song of this discipline when it became associated with magic and occult philosophy, particularly in the works of Giulio Camillo and Giordano Bruno.

Writing in the early 1960s, Frances Yates could not anticipate that the art of memory would shortly experience another renaissance. Today, thanks to recent technology, a single individual can carry several thousands of texts, sounds and images in a container smaller than a pack of cigarettes and

Giulio Camillo memory theatre in Frances Yates reconstitution (*The Art of memory*, London 1964)



access them through a screen. This electronic miniaturisation of knowledge comes with the acute necessity to make it visible and accessible. In this new context the art of memory does not serve anymore to memorise but to visualise.

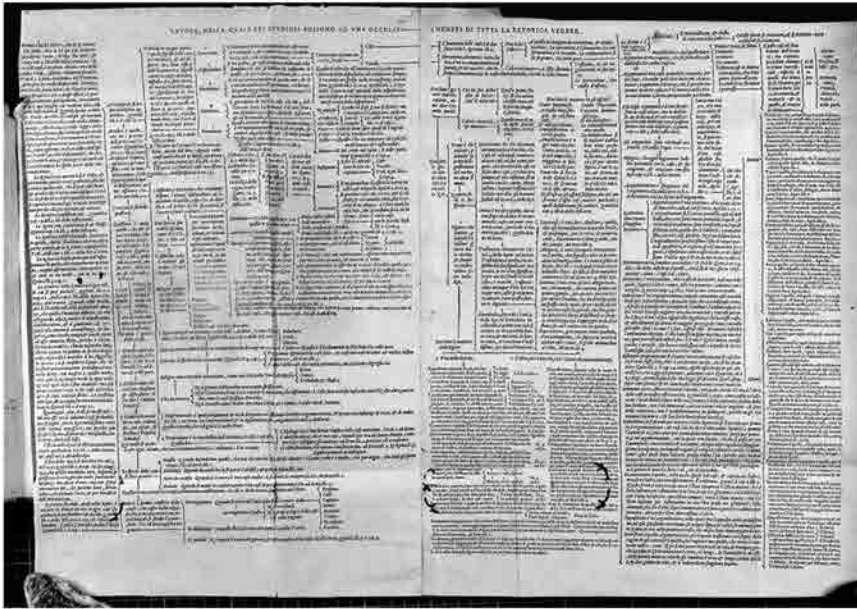
As means of transmitting knowledge are shifting from the printed to the electronic page, individuals and institutions find themselves challenged to organise their own electronic library through the confines of a computer screen. The current possibilities granted by the electronic medium have at least four early modern mnemonic precedents.

The formula of a desktop with icons providing access to related thematic content is already present in the mnemonic theatre of Giulio Camillo Delminio. It is a set of thematic images arranged in a Vitruvian amphitheatre under which were placed boxes filled with text. Thus, as in a modern computer, icons provide access to files.

Modern extensions of this approach are hyperlinks and hot-spots thanks to which several zones of an image or a text can be made clickable. This way it is possible to associate each selection with the content of a new browser window. This transposes two important features of mnemotechnique: the creation of images laden with attributes condensing information, and the



From *Ars memorandi*, Pforzheim 1502



From O. Toscanella, *Armonia di tutti i principali retori, et migliori scrittori degli antichi, & nostri tempi*, Venice 1565

principle, particularly exploited by Bruno, that things are best remembered through their associations with other things.

The third precedent is Ramist memory. Issued from a Protestant ambience notoriously suspicious of the powers and dangers of images and imagination, Ramist mnemonics organises knowledge in a visible hierarchical structure of words.

It is paralleled in the computerised universe by the visualisation of the hierarchical directories structure provided by basic utilities such as Windows Explorer.

Bruno's mnemonic machines integrate the animated figures of Classical mnemonics into the combinatory wheels invented by Raimundus Lullus. They provide another precedent of the combinatory possibilities of database systems ([click here for more](#)).

What seems a moderate challenge at an individual level – to organise a personal collection of image and text files through directories heralded by

icons – becomes a considerably more complicated affair when applied to an entire Library. The problem is further complicated by one central aim of the Warburg Institute Library: to represent not only knowledge but its changes and movements across time and space. Most sections of sources are arranged topographically and chronologically by the date of death of their authors. Thanks to this arrangement anyone standing in front of most sets of shelves can see how a discipline changed and developed across time in a particular geographical area. So far this arrangement has been transposed manually in long files through which the user can scroll through the sequence of books and click on the main heading to consult the contents of each section (click here for an example). Furthermore, in the same spirit of providing a bird's eye view, large zoomable pdf files have been published and thanks to these each section can be encompassed at a glance (click here to access these).

Like today's computers, ancient mnemonics use sound, image, text and movement to condense and represent knowledge. Classical mnemonics condense information into striking images, Camillo's theatre visualises a fixed universe, Bruno's machines serve to combine and condense. Unlike the Warburg Institute Library, however, the art of memory rarely represents time and history.

Nevertheless as electronic tools become increasingly sophisticated and accessible to non-technicians, it seems likely that the challenge of representing knowledge and its history, and above all making them accessible and navigable, will eventually affect the presentation of the contents of libraries. At the most basic level, the technology behind computer games provides an environment in which the user can circulate and interact: it can be a building, a landscape or a cityscape or anything that can be imagined. While tridimensional interactive representations have been used in recent years in the field of archaeology and mass entertainment to provide reconstitutions of lost or damaged monuments – e.g. the reconstitution of the Coliseum in the film *The Gladiator* – it would be both possible and useful to apply this technology to representing knowledge.

L'«armonia di una civiltà macchinista»: un «binario morto»

Il convegno *De divina Proportione* alla IX Triennale di Milano del 1951

Daniele Pisani

L'ambizioso convegno *De divina Proportione*, che si svolge tra il 27 e il 29 settembre del 1951 nel contesto della IX Triennale di Milano, costituisce un evento di assoluto rilievo nella cultura architettonica italiana degli anni della ricostruzione, che nell'occasione si rivela in grado di captare con notevole sensibilità un tema di grande attualità, per quanto destinato in breve arco di tempo a svaporare come una moda effimera, e di coinvolgere alcune delle principali personalità della scena culturale europea.

La pubblicazione per Electa degli 'atti', decisamente postumi, del convegno, con la cura di Fulvio Irace e Anna Chiara Cimoli (*La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa, Milano 2007), ha di recente richiamato l'attenzione sui temi dibattuti nel convegno; temi che non si possono certo oggi dire all'ordine del giorno, ma che, ciò malgrado, costringono a reinterrogarsi su di un evento particolarmente sintomatico della cultura architettonica del secolo passato.

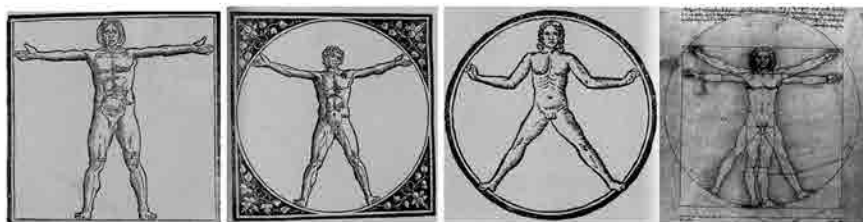
Ideatrice e organizzatrice del convegno è Carla Marzoli, a cui risulta ben chiaro come la partecipazione di Le Corbusier al convegno costituisca la *conditio sine qua non* non solo e non tanto della sua riuscita ma dell'opportunità stessa di organizzarlo; e a tal fine ella si prodiga sino a riuscire nell'intento. Nel clima della ricostruzione dopo le devastazioni belliche – ma anche dopo il ventennio –, nel contesto cioè di una cultura impegnata a gettarsi oltre il guado, accogliere il più celebrato degli architetti viventi, proporlo implicitamente come *exemplum* al mondo architettonico italiano, e fare questo proprio inserendolo in una tradizione in larga parte italiana, assume una precisa funzione culturale e politica.

Il convegno non è però ritagliato *ad hoc* sul solo architetto svizzero. Obiettivo di *De divina Proportione* è, anzi, proprio quello di fare scoccare una scintilla tra campi sino allora irrelati – o ritenuti non sufficientemente correlati – della cultura. E così, se Le Corbusier costituisce in qualche modo

l'eroe, beninteso accompagnato dal suo immancabile cantore e mitologo Sigfried Giedion, Rudolf Wittkower è la stella sotto il cui segno si iscrive l'intero evento, e non a caso l'autore dell'intervento di apertura. In effetti, dando alle stampe gli *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) – affiancati dalle quasi coeve e fondamentali pubblicazioni di alcuni dei suoi allievi: *The Mathematics of the Ideal Villa* di Colin Rowe (1947) e *Ars sine Scientia Nihil Est: Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milano* di James S. Ackerman (1949) –, Wittkower aveva dato espressione, e ben al di là delle proprie deliberate intenzioni, a una profonda esigenza di ordine e di armonia viva nell'Europa del dopoguerra anche al di fuori dei confini nazionali italiani. Non a caso, il successo del libricino di Wittkower era stato immenso, e la sua influenza sulla cultura architettonica – oltre che storiografica – occidentale era e sarebbe a lungo risultata capillare. Trattasi, insomma, con gli *Architectural Principles*, di uno di quei casi in cui la ricerca storica intercetta le profonde pulsioni del presente, esprimendole, rispecchiandole, dando loro forma.

Le stesse pulsioni, non a caso, e la stessa preoccupazione a riconquistare su basi nuove l'armonia perduta – o, per Reyner Banham, a ripiegare in un “ritorno all'architettura”, nel contesto di un pullulare di innovazioni tecnologiche avvertito dalla coeva cultura architettonica come “una minaccia all'integrità, o persino all'identità, della professione” – attraversa del resto pure i CIAM del secondo dopoguerra. E, con la consueta prontezza e l'istinto di sempre, Le Corbusier è pronto a cogliere la mutata atmosfera; mentre è intento a condurre i CIAM verso nuovi traguardi, beninteso mantenendo saldo il proprio ruolo di guida al loro intento, dà pertanto alle stampe *Le Modulor* (1950), subito riconosciuto come il più autorevole dei tentativi di definire, nel presente, un nuovo sistema armonico di proporzioni che finalmente, lungi dall'astrazione e dalla spersonalizzazione, collochi al proprio centro l'uomo.

Quando ci chiediamo [osserverà Max Bill nell'abstract del suo intervento al convegno milanese] per quale ragione l'uomo tenti di stabilire dei rap-



porti precisi, delle regole e delle misure esatte, ci avviciniamo direttamente al problema principale [...]: perché l'uomo cerca l'armonia? Perché va alla ricerca di costruzioni basate su misure esatte? Perché organizza lo spazio in misure commensurabili? La risposta è estremamente semplice: l'uomo cerca di proteggersi contro l'ignoto, contro l'incerto.

Per quanto le ragioni del convegno *De divina Proportione* non si possano ridurre a un mero bisogno di protezione, è innegabile come quest'ultimo ne costituisca lo sfondo.

A conferma di quanto il tema sia allora nell'aria, sempre nel 1951, al Palazzo dell'Arte di Milano, si tiene la mostra *Misura fisica dell'uomo*, curata da Ernesto Nathan Rogers in collaborazione con Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino; presso la stessa IX Triennale è, inoltre, allestita una mostra dedicata agli *Studi sulle proporzioni*, ispirata da Carla Marzoli e allestita da Francesco Gnechi-Ruscone, nel programma della quale si parla dell'"armonia universale" che "informa e regge ogni invenzione e ogni azione creativa dell'uomo, sia artistica che scientifica e tecnica"; accanto ai trattati del Rinascimento italiano, sono conseguentemente esposte tanto opere d'arte contemporanea quanto modelli matematici e rappresentazioni spaziali di funzioni geometriche (sui temi del rapporto uomo-universo e delle proporzioni v. in "Engramma" i materiali relativi alla tavola B dell'Atlante



warburghiano - Lettura di Tavola B. *Dal cosmo all'uomo e ritorno, Mostra Mnemosyne*, Venezia 2004 – Tavola B, *Plate B. From the Cosmos to Man and back*). Obiettivo della mostra è, insomma, quello di indicare (così come nelle coeve mostre, a livello internazionale, *Growth and Form* e *The Next Landscape in Art and Science*) il presunto “nucleo immutabile del pensiero umano”, il numero, a sua volta fondamento della proporzione, emblema quest'ultima della “perenne incidenza e attualità dei fatti dello spirito”. E, apice del percorso della mostra, che inizia dalla tomba di Senmuth a Luxor, è proprio il Modulor di Le Corbusier, innalzato a simbolo – vuoi conformemente agli intenti del suo ‘inventore’, vuoi loro malgrado (“Mi ricordo – rammenta Dorfles – che durante il convegno ho discusso a lungo con lui, e che alla mia domanda: “Ma lei veramente adopera sempre il Modulor nelle sue costruzioni?”, ha risposto: “Ma neanche per idea, lascio che lo adoperino i miei assistenti, se proprio ne hanno voglia”. E durante il convegno, Le Corbusier sbottò a un certo punto nell'esclamazione: “Il Modulor, me ne infischio!”) – di una nuova armonia, che non sia né disumana né accademica.

È in tale contesto, nazionale e internazionale, che s'inscrive il convegno *De Divina Proportione*. Vi partecipano sia alcune delle figure più significative



della scena architettonica e artistica italiana ed europea (Le Corbusier in testa, ma anche Ernesto Nathan Rogers, Pier Luigi Nervi, Ignazio Gardella, Max Bill, Gino Severini, Lucio Fontana, Georges Vantongerloo) sia gli studiosi che si sono occupati delle proporzioni nel corso della storia (Wittkower *in primis* insieme al giovane Ackerman, e quindi Charles Funk-Heller, Hans Kayser e Matila Ghyka, già autore dei fondamentali studi sulla *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts* (1927) e su *Le nombre d'or* (1931); Erwin Panofsky declina invece l'invito); a queste due categorie, si affiancano quelle degli storici e critici dell'arte e dell'architettura (tra cui Giusta Nicco Fasola, Bruno Zevi, Sigfried Giedion, Gillo Dorfles e Piero Sanpaolesi) e degli 'uomini di scienza' che nei loro studi si sono a vario titolo occupati di proporzioni (tra cui spiccano Andreas Speiser e Adrien Turel). "Il convegno – spiega Carla Marzoli a Nervi – dovrebbe dare la possibilità di parlare liberamente e tentare che il linguaggio dell'arte e della scienza, in un concetto assolutamente moderno, trovino (sic) un rapporto che sia valido e comprensivo".

Nella stessa misura in cui risulta di indubitabile attualità, il convegno è tuttavia il contenitore di ricerche non solo autonome ma pure inconciliabili. Se Wittkower si è trovato al centro di un interesse non preventivato, e che esula dagli intenti della sua ricerca, Le Corbusier è invece impegnato a imporre un preciso, deliberato impulso all'architettura coeva (sulla quale, peraltro, il ruolo di preminenza dell'architetto svizzero sta iniziando a scricchiolare); se alcuni studiosi dichiarano che l'armonia e la proporzione sono tratti essenziali delle grandi creazioni umane di ogni tempo, dalle piramidi egizie agli aeroplani, altri sono invece convinti che nella contemporaneità i sistemi proporzionali ereditati dal passato siano inservibili, o perlomeno esigano un sostanziale ripensamento. La tensione tra la ricerca storica e la prassi resta, in particolare, irrisolta. E nemmeno l'esigenza di creare opere che, per quanto in modo peculiarmente moderno, siano capaci di elaborare liberamente una tradizione millenaria trova i relatori concordi. Bruno Zevi, ad esempio, si esprime criticamente a tale riguardo; per non parlare di uno degli assenti, Carlo Ludovico Ragghianti, il quale, nel giustificare il rifiuto di partecipare all'evento organizzato dalla Triennale, si dichiara convinto dell'"irrimediabile anacronismo e l'inconsistenza del problema" dibattuto, dell'"arretratezza e l'inconcludenza – fuor di un terreno di ricerca storica – di un problema che viene, invece, trattato come attuale e fecondo". E, se è vero che proprio per tali ragioni Ragghianti non partecipa al convegno, è pur vero che la sua posizione è almeno in parte condivisa da alcuni relatori. Nell'abstract dell'intervento tenuto, Giusta Nicco Fasola ad esempio sostiene che "a una ricerca di rapporti e valori proporzionali in campo estetico

oggi si può attribuire solo un significato storico. Qualsiasi “spolveratura” di forme celebri del passato sarebbe un impossibile ringiovanimento di miti”.

Se in buona parte riuscito può dirsi il tentativo, da parte degli organizzatori di *De Divina Proportione*, di affrontare il tema da diversi punti di vista, decisamente fallito è, pertanto, quello di stabilire tra i diversi punti di vista una sintesi, per quanto parziale. Le Corbusier, nonostante il successo del suo intervento, e il Modulor, proposto come prova provata dell'importanza delle proporzioni nel mondo contemporaneo (“Votre Modulor – scrisse Carla Marzoli a Le Corbusier – est le pivot autour duquel tous les problèmes de la proportion dans l'architecture moderne s'agitent”), non riescono a convincere gli scettici. E se nel corso del convegno la pluralità delle posizioni può essere intesa come il primo stadio di un lavoro di confronto e di scambio ancora da compiere, l'insuccesso – come si vedrà – dei tentativi di proseguire la riflessione avviata a Milano in altre sedi e con altri mezzi attesta inequivocabilmente, oltre al rapido declino dell'interesse nei confronti del tema, l'impossibilità di stabilire la sintesi auspicata. E, questo, tanto più in quanto, sul fronte opposto rispetto agli interventi in cui viene sollevato il dubbio relativo all'opportunità e alla possibilità di inserirsi nell'alveo delle tradizioni ‘classiche’, o agli interventi in cui gli stessi sistemi proporzionali e armonici del passato vengono ridotti a convenzioni storicamente determinate (Gillo Dorfles) e strumentali (Luigi Cosenza nell'abstract), si contrappongono interventi a dir poco imbarazzanti, quali quello di Hans Kayser, in cui la “dottrina del suono del mondo” in cui consisterebbe l'“Harmonik” viene decantata come la panacea ai mali del mondo moderni sulla base di presunti fondamenti scientifici. Allo stesso modo, a nostalgici dell'armonia perduta si contrappongono non solo ottimisti dell'armonia futura (Pier Luigi Nervi, convinto che si sia ormai prossimi alla definizione di forme-tipo definitive), ma studiosi convinti che i problemi stiano decisamente altrove. In particolare, è proprio laddove si avverte spirare l'aria della «modernità» – come quando si riflette su come la “quarta dimensione” contraddistingua l'arte e l'architettura contemporanee rispetto a quelle del passato – che non solo ci si imbriglia con falsi problemi ingenerati dall'uso invalso di slogan presi per dati di fatto accertati, e così trasformati in miti storiografici, ma ci si aggrappa a miti appunto che, per di più, hanno ormai fatto il loro tempo. La stessa convinzione che arte e scienza condividano un'unità strutturale, e che pertanto si tratti semplicemente di farla venire alla luce, affonda nell'ingenua ricezione del topos secondo cui, improntati da un determinato «Zeitgeist», i prodotti e le creazioni di ciascuna epoca costituirebbero un tutt'uno unitario; topos che, e già con un certo ritardo,

costituiva – ma oltre vent'anni, una guerra mondiale e due bombe atomiche prima – una delle premesse indiscusse dei primi CIAM.

Quanto mai sintomatica è la relazione finale (e teoricamente 'di sintesi') di Giedion, il quale, malgrado dichiarò – cosa falsa – che “per me e per noi tutti le proporzioni sono un linguaggio vivo e comune” e costituiscono “un problema vivo nelle cose di oggi, nei più alti compiti della nostra epoca”, è costretto ad ammettere che “da una parte abbiamo le proporzioni statiche del Rinascimento, e dall'altra le proporzioni che noi vogliamo usare oggi”, ossia che le proporzioni tradizionali sono a ben vedere inservibili nella progettazione dei manufatti tecnici.

Il convegno, allora, fallisce nella misura in cui si rivela impossibilitato a stabilire una sintesi tra le diverse posizioni che vi trovano voce ed eco. Ma è proprio su questo fallimento che occorre fissare l'attenzione.

Essendo presenti [questo è quanto si domanda di recente Guido Canella] storici tradizionalisti refrattari alla modernità, come De Angelis D'Ossat, Sanpaolesi e Papini, mi chiedo perché sul tema del convegno non si fossero interpellati anche architetti ad esso più vicini, come Muzio, De Finetti, Ponti [...] e magari lo stesso Piacentini, e noti storici dell'arte aperti alla modernità, come Longhi, Venturi, Ragghianti, Argan.

A parte il fatto che sia Longhi che Venturi, Ragghianti e Argan (e pure Muzio) vennero invitati (insieme a Giorgio De Chirico, Fernand Léger, Mies van der Rohe e Nikolaus Pevsner) e che furono loro a declinare l'invito, alla domanda che si pone Canella sfugge del tutto l'ambizione del programma del convegno: di creare una sintesi, certo, ma non in virtù di una selezione delle proposte più compromissorie o facilmente conciliabili bensì, al contrario, introiettando la massima divaricazione tra le diverse posizioni. Una sintesi autentica – questo, in nuce, pare l'intento (non dichiarato) più coraggioso degli organizzatori, e quello che più di ogni altro condanna l'evento a un esito fallimentare –, affinché sia davvero tale, deve riuscire a tenere insieme le posizioni più distanti. È tra queste che occorre individuare il fondamento comune. Invitando architetti “più vicini” al tema del convegno, più ancora che “storici dell'arte aperti alla modernità” (a parte il fatto che al convegno erano presenti Giedion, Zevi, Dorfles), sarebbe svanita proprio l'allettante opportunità di stabilire un corto circuito tra il massimamente antico e il massimamente moderno, tra l'«eterno presente», per dirla con Giedion, e il tempo dell'avanguardia, ossia l'inarrestabile divenire. Se l'obiettivo del convegno è mostrare che tutte le grandi creazioni del pas-

sato come del presente condividono i medesimi principi, e che proprio le creazioni più radicali e avanzate del presente – il Modulor – si riallacciano a una tradizione senza tempo, il fatto che non vi vengano invitati architetti “più vicini” al tema del convegno è, oltre che del tutto coerente, addirittura strumentale al fine perseguito: quello di pervenire – lo dirà Le Corbusier, per quanto traducendolo nei propri termini, nell’ottobre del 1951 – all’“armonia di una civiltà macchinista”. Ossia, di tenere insieme ciò che è visto come antinomico – armonia e civiltà macchinista – operando una sintesi, a ben vedere impossibile, a partire da una base più ampia possibile.

Nel corso di una discussione tenuta nella giornata conclusiva del convegno, su richiesta degli organizzatori Le Corbusier annuncia pubblicamente la creazione di un comitato incaricato di proseguire gli sforzi del convegno milanese e l’intenzione di organizzarne un secondo, da tenersi al MoMA di New York. In effetti, a conclusione di *De Divina Proportione*, viene creato il Comité International d’Études dans les Arts, quindi Comité International pour l’Étude et l’Application des Proportions dans les Arts et l’Industrie Contemporains e infine Groupe Symétrie, di cui fanno parte – sotto la presidenza di Le Corbusier – Giedion, Bill, Rogers, Speiser, Zevi, Bruno Melino per la Triennale e Berto Lardera per l’UNESCO, Wittkower e quindi José Luis Sert e Philip Johnson (allora direttore del dipartimento di architettura del MoMA). L’uni-



co esito dei sempre più deboli sforzi sarà, l'11 marzo 1952, e proprio presso il MoMA, la tavola rotonda *De divina proportione. A discussion of the Theories of Proportion in Art*, con la moderazione di Sert e la partecipazione di Eero Saarinen, George Howe, William Bell Dinsmoor ed Enrico Peressutti.

Vuoi perché la possibilità di operare una sintesi tra arte e scienza nel nome dell'armonia si palesa infine come vana, vuoi perché l'interesse della cultura architettonica si sta sempre più decisamente volgendo altrove, i tentativi di proseguire l'attività del convegno risultano assai più fallimentari del convegno stesso. E quando prima Banham pubblica su «The Architectural Review» l'articolo programmatico *The new Brutalism* (dicembre 1955) e quindi il RIBA in una sua seduta bocchia la mozione secondo cui “i sistemi di proporzionamento agevolano i buoni progetti e rendono più difficili quelli cattivi” (1957), il convegno milanese con le sue aspirazioni è ormai scivolato in un passato prossimo quanto remotissimo (se si eccettua qualche sporadica eccezione negli Stati Uniti). Ritornando con la memoria al convegno, lo stesso Le Corbusier osserva in *Le Modulor 2* (1955) che “citare questa data [quella del convegno] equivarrebbe [...] a menzionare l'esistenza di una stazione ferroviaria munita di una diramazione verso territori illimitati e di un'altra verso un binario morto”. L'immagine risulta del tutto appropriata se solo si coglie come la diramazione verso territori illimitati su cui il convegno aspira e invita a procedere costituisca essa stessa un binario morto.





pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luay
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Nicole Cappellari
Venezia • dicembre 2014

www.egramma.org

71

aprile 2009

ENGRAMMA • 71 • APRILE 2009
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-16-4

L'arco romano e la porta San Pietro a Perugia

a cura di Giacomo Calandra di Roccolino, Marco Paronuzzi

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-16-4

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

- 5 Architettura iconica
La porta San Pietro a Perugia di Agostino di Duccio
Daniele Pisani
- 39 Gli scudi e le rose nella porta San Pietro
Un emblema rinascimentale della città di Perugia
Filippo Cattapan
- 52 Novicio invento
Nota a Plinio, *Nat. Hist.* XXXIV 27, sull'arco onorario romano
Monica Centanni
- 64 15 opere maestre
Un'iniziativa del museo del Prado di Madrid che consente la
visualizzazione in alta definizione online di 15 importanti opere d'arte
Sara Agnoletto
- 67 Quale futuro per l'archeologia?
Recensione a Andrea Carandini, *Archeologia classica. Vedere il tempo
antico con gli occhi del 2000*, Saggi Einaudi, Torino 2008
Maddalena Bassani
- 74 Imitazione come destino culturale
Per una storia delle immagini nell'arte romana. Recensione a Paul
Zanker, *Arte romana*, Laterza, Roma-Bari 2008
Giulia Bordignon

Architettura iconica

La porta San Pietro a Perugia di Agostino di Duccio*

Daniele Pisani

Nel corso del Quattrocento, Perugia è cinta da due cerchie murarie concentriche, una antica e una medievale, quest'ultima in massima parte realizzata tra XIII e XIV secolo per cingere l'edificato sviluppatosi *extra moenia* in seguito all'anno 1000. In un tratto della cinta medievale si apre una porta a due fornici forse un tempo affiancata da torri, la porta alle Due Porte. A partire dal quarto decennio del Quattrocento, la porta alle Due Porte inizia a venire sottoposta a trasformazioni. Nel 1458, a progettare la costruzione della nuova porta "prope et extra duas portas", ossia a realizzare una seconda porta che insieme alla prima venga a formare un cavedio, viene chiamato il principale architetto perugino dell'epoca, Bartolomeo Mattioli; alla sua morte, nel 1472, l'incarico di proseguire i lavori intrapresi viene assegnato ad Agostino di Duccio, che a Perugia aveva già operato tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta, realizzando tra l'altro l'oratorio di San Bernardino, e che a partire da quel momento si era imposto sulla scena locale come la figura preminente. Pur lasciando l'opera incompiuta, Agostino configurerà la porta "prope et extra duas portas" come la prima porta del Quattrocento italiano a essere realizzata nelle forme di un arco di trionfo all'antica.

Nella misura in cui appartiene a una delle due cerchie murarie della città, la porta San Pietro – così verrà chiamata la porta alle Due Porte una volta subita la riconfigurazione quattrocentesca – appartiene al sistema difensivo perugino. In linea di principio, in quanto porta urbana, oltre che la regolamentazione quotidiana dell'accesso alla città, essa deve garantire l'incolumità dei cittadini in caso di attacco nemico. Sull'impenetrabilità della cinta muraria, del resto, si fonda l'esistenza della città tanto effettivamente quanto simbolicamente – "urbs ipsa moenia sunt", affermava Isidoro di Siviglia (*Etymologiae*, XV, 2); e dal momento che della cerchia muraria la porta tende a costituire il punto debole, particolare cura deve essere ri-

* Il presente saggio è tratto dal libro di Daniele Pisani *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta San Pietro a Perugia* appena pubblicato per i tipi Marsilio (Venezia 2009).

posta nella sua progettazione. Nella formella di Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso realizzata da Lorenzo Ghiberti nella Porta del Paradiso del Battistero fiorentino, la cacciata stessa è rappresentata come un'espulsione al di fuori di una cinta urbana, contratta in una porta: il paradiso è dentro. In quanto emergenza all'interno di un elemento qualificante dell'identità cittadina quale la cinta muraria, la porta possiede pertanto una fortissima carica simbolica, di cui la progettazione non può non risentire. Non sempre l'efficienza della porta dal punto di vista difensivo e la sua rilevanza simbolica vanno, però, di pari passo. E se a costituire la *conditio sine qua non* di una porta urbana è l'efficacia difensiva, l'interpretazione della porta San Pietro pone problemi non trascurabili.

Gli interventi quattrocenteschi alla porta alle Due Porte sono mossi da ragioni completamente diverse da quelle che, un paio di secoli prima, avevano condotto all'erezione della cerchia muraria medievale e alla realizzazione della vecchia porta alle Due Porte. Allora si trattava di espandere la superficie della città e di dotare anche i sobborghi di un'adeguata struttura difensiva; ora, invece, nessun ampliamento della città viene compiuto, e non vi è alcun elemento che induca a porre in relazione il rifacimento della porta con l'acquisita consapevolezza di una sua inadeguatezza dal punto di vista difensivo. Nel 1464, in occasione della proroga a un ufficiale dell'incarico "ad perficiendum opus Duarum Portarum", si afferma che "dictum opus fuerit inceptum et eius principium appareat pulcherrimum et honorabile". Nel 1468, nell'atto



di convogliare maggiori fondi all'opera, per portarla finalmente a termine, non solo si ribadisce che si tratta di un "pulcrum et ornatum opus", ma soprattutto che va ultimato "in ornamentum civitatis". Alcune indicazioni più estese si trovano espresse, in occasione di un ulteriore stanziamento di fondi – nel 1473 – per il completamento dei lavori intrapresi, allorché si afferma che la porta va ultimata "non solum ad quietum et tranquillum regimen sed etiam ad ornamentum et decorem pariterque ad tutelam et incolumitatem civitatis"; che va conclusa "non solum ad ornamentum et decorem, sed etiam ad maximam tutelam et defensionem civitatis hostile et bellico tempore". La portata di tali formule non va sopravvalutata, dal momento che sono ricalcate su *topoi*, di rito nei documenti ufficiali. Non per questo, si possono accantonare alcune indicazioni. Il meno che si possa dire è che emerge un'intenzionale compresenza di fattori e di piani; in particolare, sembrano coesistere tre ordini di finalità: la magnificenza ("ad ornamentum et decorem"), la regolamentazione quotidiana degli accessi ("ad quietum et tranquillum regimen") e la difesa ("ad tutelam et incolumitatem civitatis"; "ad maximam tutelam et defensionem civitatis hostile et bellico tempore").

Se la trasformazione della vecchia porta medievale in una porta a cavedio, compiuta a metà secolo, può ancora essere intesa come un tentativo di migliorarne il funzionamento, nel contratto stipulato da Agostino il 17 maggio 1473, di preoccupazioni difensive vi è però a malapena traccia. A profilarsi tra le righe è una decisa preponderanza dell'interesse per la *facies* rappresentativa della porta. A porre ancor più prepotentemente al centro la preoccupazione per la magnificenza del manufatto è il contratto del 17 aprile 1475, non a caso subentrato al primo in seguito al "parere de più cittadini", secondo cui "per magnificentia de la città et del dicto laurio et ancho per bellezza et bontà se debbia mutare desegno et proposito". A partire da questo momento, i documenti non fanno più riferimento alcuno a questioni difensive; la porta viene definita "perpulcrum et pulcerimum laborerium et muralium", e – malgrado venga approntata la fessura per lo scorrimento della saracinesca – le modanature della cornice sembrano interessare assai più che, ad esempio, le feritoie, a cui non si fa mai cenno (e che non verranno mai realizzate); nessuna scarpata viene, a quanto pare, prevista, né tanto meno realizzata; il sempre più massiccio impiego delle nuove armi da fuoco non sembra esercitare alcun condizionamento. Il maestro, Agostino di Duccio (come già, prima di lui, Bartolomeo Mattioli), non possiede d'altro canto la minima esperienza nell'ambito dell'architettura militare; e Polidoro di Stefano, che invece nell'ambito dell'architettura militare qualche esperienza la sta compiendo, gli viene affiancato – e con ruolo subordinato – proprio quando il progetto compie la svolta verso un'ostentata magnificenza.

Eppure, alla cinta medievale in cui si apre la porta San Pietro, e quindi alla porta stessa, nel XV e nel XVI secolo è assegnato un preciso ruolo nella difesa della città nel corso degli assedi da parte delle truppe nemiche. La cinta medievale, certo, non si pone come un ostacolo insormontabile, ma come una prima barriera; tra la cerchia medievale e quella antica la difesa prosegue per le vie; la prima cinta sembra più che altro svolgere la funzione di rendere arduo l'accesso alla seconda, facilitandone così la difesa: più che una barriera ermetica, è una sorta di 'frangiflutti', volto ad attenuare l'altrimenti insostenibile impeto dell'assalto. Qualora parte dei borghi sia presa, la difesa arretra sino ad attestarsi in corrispondenza delle inespugnabili mura antiche. Oltre che dalla particolare topografia del sito su cui sorge, la sicurezza di Perugia (nel Quattrocento e non solo) è pertanto garantita da un sistema difensivo in cui le due cinte murarie si integrano, è sul *murus tibertinorum* che si fa in ultima istanza affidamento, ma risulta imprescindibile anche il ruolo svolto dalle mura medievali. Ne consegue che persino un'emergenza monumentale come la porta San Pietro non può risultare del tutto aliena da preoccupazioni di ordine difensivo.

Non di rado coinvolta in conflitti bellici, tuttavia, la porta alle Due Porte, poi San Pietro, risulta in grado di opporre loro una scarsa resistenza. Que-



sto solo fatto induce a domandarsi se e come le preoccupazioni difensive siano effettivamente state decisive nel determinarne le forme, quali altre preoccupazioni siano intervenute e in che modo le une e le altre si siano intrecciate nel processo di monumentalizzazione a cui viene progressivamente sottoposto il manufatto.

Negli anni in cui Agostino di Duccio viene chiamato a riadattare la porta alle Due Porte, è in atto in tutta Italia un rapido processo di aggiornamento dei sistemi difensivi, in risposta al coevo sviluppo delle armi da fuoco, all'enorme crescita della loro efficacia e al loro impiego massiccio. A giudizio di Francesco di Giorgio Martini, "si può dire con verità che el non sia rocca alcuna o fortezza che per via di bombarde [...] non si possi espugnare e debellare", dal momento che "li moderni ultimamente hanno trovato uno instrumento di tanta violenza, che contro a quello non vale gagliardia, non armi, non scudi, non fortezza di muri, perochè con quello ogni grossa torre in piccolo tempo è necessario si consumi". Efficaci trasformazioni dei sistemi difensivi avvengono a partire dalla metà del secolo. Negli anni settanta, mentre Agostino sta realizzando la porta perugina, a poche decine di chilometri proprio Francesco di Giorgio è impegnato nel più avanzato tentativo di quegli anni di ripensare l'architettura militare alla luce delle armi da fuoco. Eppure, a Perugia il processo di trasformazione degli apparati difensivi compiuto nella cosiddetta 'fase di transizione' non sembra avvertibile. Le mura e le porte perugine nulla paiono recepire dei repentini mutamenti in corso. Per almeno tutto il XV secolo, nessuna delle due cinte viene adeguata rispetto a tali mutamenti, nemmeno dopo che, con la calata delle truppe francesi nel 1494, il mutamento intervenuto nella condotta della guerra risulta palpabile e generalizzato. Quel che si riscontra, a Perugia come altrove, è anzi la forte inerzia delle tradizionali tecniche difensive, la tendenza ad affidarsi a soluzioni ben sperimentate, ma ormai superate. A tale riguardo, la porta San Pietro non costituisce un'eccezione; e sarebbe fuori luogo pretendere da una porta dallo spiccato ruolo monumentale un'efficacia difensiva che non possiede l'intera cerchia muraria, ormai tutt'altro che ermetica.

Il fatto che la porta sia periodicamente sottoposta ad assedi induce tuttavia a procedere con estrema cautela. Occorre, in particolare, interrogarsi sulla caratterizzazione della porta come un *unicum* all'interno della cinta muraria medievale: è, ad esempio, la sola in travertino, e in quanto tale rimanda al *murus tibertinorum* antico (e alle sue porte), con tutto il prestigio che esso detiene e il sostrato simbolico che lo permea, sia in quanto emblema civico che in quanto grande manufatto antico *ex quadrato lapide*; al tempo stesso,

la porta viene munita di elementi caratteristici del repertorio militare, oltre che di quello civico: i merli e i beccatelli nel primo contratto, il bugnato e gli scudi – lo si vedrà – nell'edificio realizzato.

Per comprendere la portata di una tale forma di munizione, di cui la porta viene dotata, occorre in primo luogo sforzarsi di operare uno straniamento rispetto alla griglia categoriale in virtù della quale si tende a concepire come dicotomico il rapporto tra efficacia in termini militari e connotazione in senso estetico. Se nel Perugino del secondo Quattrocento non si riscontra una pronta accoglienza delle innovazioni in corso, non si può nemmeno parlare di un loro – peraltro impossibile – rifiuto. Si constata, piuttosto, la compresenza di strumenti e comportamenti corrispondenti a quelle che, nelle storie delle tecniche militari, vengono considerate epoche diverse: nella stessa pagina della *Cronaca* del Matarazzo in cui si fa riferimento all'impiego di bombarde e di "artiglieria", e in cui si parla "di tagliate, di bastione, di revelino e di terra pieni su cui l'artiglieria non li faceva noia alcuna," si descrive pure la ferma forza e virtù del magnifico Astorre, il quale, nobile prode a cavallo, "lavava li homine de sella nette cum sua lanza". In termini ancora più generali, per i sistemi difensivi perugini vale quello che – nel quadro della quattrocentesca arte della guerra – vale per le bombarde: armi, certo, ma ancora prodotti di una cultura che non sa non pensarle come oggetti anche belli. Sarebbe pertanto anacronistico voler divaricare e vedere come antinomiche esigenze – quelle estetiche e quelle militari – che tali sono soltanto ai nostri occhi; ci si spiega così come mai, nel rammentare l'irrefrenabile avanzata delle truppe francesi nel 1494, dotate come sono di "artiglierie" micidiali, Pompeo Pellini non riesca a nascondere una palese ammirazione dal punto di vista estetico nei confronti di queste ultime ("così belle", addirittura, le qualifica).

Del resto, è sintomatica la frequenza con cui – si tratta di un *topos* – il bello compare nella letteratura quattrocentesca in associazione a ciò che è "anco, ma al contempo, utile". L'associazione è ricorrente proprio a proposito delle mura e delle porte urbane, e più in generale degli apparati difensivi: Guarino da Verona aveva definito la propria città natale "cinta – come da una corona – di mura turrette non solo per la sua protezione, ma anche per il suo decoro"; Lorenzo il Magnifico farà realizzare la fortezza di Poggio Imperiale, nelle parole di Giorgio Vasari, "per utilità pubblica ed ornamento dello stato". È nelle mura e nelle porte che, anzi, bello e utile si rivelano esemplarmente intrecciati. Nel suo elogio delle principali imprese architettonico-urbanistiche di Nicolò V, mentre rivendica l'importanza del restauro e della ricostruzione della cinta romana e, più in generale, sottolinea la

monumentalità e il carattere rappresentativo delle opere militari, Giannozzo Manetti sottolinea così pure l'efficacia difensiva di buona parte dei più magnificenti interventi del pontefice: tutto il Vaticano, afferma, è cinto da mura, difese da torri, in cui non manca una porta, affiancata da torri, *cum fornice triumphali*; gli stessi campanili della basilica di san Pietro sono "due torri rivestite di marmo d'ottima qualità, che servivano contemporaneamente per la difesa della basilica e per il suono delle campane". Persino la realizzazione a partire dai primi anni ottanta delle mura aragonesi di Napoli, motivata da ragioni difensive, culmina in un'opera come Porta Capuana.

È soltanto collocando la porta San Pietro all'interno di tale quadro che ci si può approssimare all'intelligenza delle sue forme. In quanto porta urbana è investita di preoccupazioni di natura militare, che – ed è questo il punto – passano in secondo piano per il predominare di una volontà rappresentativa che tende a provocare la trasposizione delle esigenze di natura prettamente tecnica su di un piano altro – su di un piano iconico ed emblematico, in cui è contemplata, al limite estremo, l'attribuzione alle mura e alle porte di una funzione apotropaica. Lo stesso Alberti prescrive che "l'aspetto esterno delle mura sia tale da spaventare il nemico (*horreat hostis*) e farlo allontanare scoraggiato" (*De re aed.*, VII, 2).

La trasformazione della vecchia porta alle due Porte – a partire dal momento in cui l'incarico viene assegnato a maestri alle prime armi nell'ambito dell'architettura militare, come Bartolomeo Mattioli e Agostino di Duccio, o comunque non specializzati e in ruolo subordinato, come Polidoro di Stefano – costituisce pertanto il caso paradigmatico di un processo tale per cui, mentre divengono obsoleti e inadeguati, i tradizionali sistemi difensivi assumono una *facies* rappresentativa in qualche misura cortese. Non per questo la realtà manca di far capolino: per quanto concepita come un accesso monumentale alla città di Perugia, la porta San Pietro è continuamente sottoposta a tumulti e assalti e costretta a fare da scenario a scaramucce.

Non stupisce, pertanto, di essere stati costretti a constatare come la porta San Pietro non sia *in toto* priva di un effettivo ruolo difensivo – anzi almeno in parte inevitabilmente contemplato; occorre a questo punto prendere atto del fatto che l'efficacia difensiva della porta è questione di ornamento piuttosto che frutto di studi sulla balistica; che, in definitiva, la porta declina il proprio ruolo difensivo enunciandolo piuttosto che praticandolo. La pregnanza iconica della porta viene a includerne, e a surrogarne, l'efficacia difensiva: ed è proprio così che si giustifica l'altrimenti inspiegabile concomitanza di (almeno elementari) preoccupazioni difensive e di una soluzio-

ne che pare non tenerne in alcun modo conto. A tale riguardo, non è certo un caso che nel rilievo del manufatto compiuto nel 1596 da Silvio Mariani, mentre la vecchia fabbrica della porta alle Due Porte viene denominata “porta”, quella nuova sia designata come “arco”: è infatti innegabile che, per dirla con Baldassarre Orsini, “l’opera accusi piuttosto un arco trionfale, che una porta di Città”. Nella misura in cui viene accentuata la monumentalità del manufatto, esso viene infatti connotato in termini propriamente trionfali (sull’arco trionfale romano si rimanda al tema di ricerca Arco onorario romano e al numero 66 settembre-ottobre 2008 di Engramma).

Per cogliere la ragione e le implicazioni della connotazione trionfale palesata dalla porta, occorre però aprire un inciso, e volgere lo sguardo sull’attività pregressa di Agostino di Duccio – e, in particolare, su quella riminese. Intorno alle metà del Quattrocento erano stati compiuti tre tentativi di ricostruzione filologica del trionfo antico da parte di umanisti che in tal modo si erano dedicati, per dirla con Antonio Pinelli, a “una vera e propria filologia del trionfo”. Di particolare rilievo ai nostri fini, piuttosto che la *Roma triumphans* di Biondo Flavio (1457-59) o il perduto *De dignitatibus romanorum, triumpho et rebus bellicis* di Giovanni Marcanova (ante 1465), è il *De re militari* di Roberto Valturio, il cui dodicesimo libro, scritto tra il 1453 e il 1456, è interamente dedicato al trionfo.

Una peculiarità della ricostruzione filologica del trionfo antico compiuta da Valturio è che essa avviene nel contesto di una corte, quella riminese, che al trionfo affida in misura cospicua la propria auto-rappresentazione. La produzione culturale della corte malatestiana proprio sull’esaltazione di Sigismondo in quanto trionfatore s’imperviava tutta: ne sono testimonianza i principali frutti di questa stagione, dall’albertiano Tempio Malatestiano alla *Hesperis* di Basinio. Il primo grande ciclo scultoreo realizzato da Agostino di Duccio – l’apparato scultoreo per l’interno del Tempio riminese – non è, del resto, da meno, tutto costellato com’è da segni e da immagini desunte da un repertorio smaccatamente trionfale, dai tondi con i ritratti di Sigismondo laureato ai rilievi sul fronte dell’arca degli Antenati, nella “capella de li martori” e, in particolare, al notevole rilievo a stacciato con il *Trionfo di Scipione* o di Sigismondo. Opera certa di Agostino, forte indiziato come suggeritore del progetto iconografico dell’arca è proprio Roberto Valturio.

Al centro della scena è un carro colossale – trainato da quattro cavalli presumibilmente bianchi – su cui è assiso un personaggio in trono. Al di sotto della toga palmata che questi indossa si riconosce un’armatura; il capo è inghirlandato; nella mano destra, la figura ostenta lo *scipio eburneus*, con la

sinistra impugna un ramo; ai piedi del carro procede il corteo dei vinti. Si tratta della rappresentazione di un trionfo all'antica, che il trionfatore sia Scipione l'Africano o Sigismondo.

I rilievi, si è detto, sono opera di Agostino di Duccio, autore così di una delle massime rappresentazioni figurative di un trionfo intorno alla metà del secolo. Coerentemente con le indicazioni di Valturio ("[adventus] erat fiebatque non nisi per portam sive viam triumphalem iuxta Vaticanum, quae ab eo quod per illam semper triumphorum pompa ducebatur nomen



acceptit...”), l’intera scena è inquadrata da un arco di trionfo: come nei rilievi dell’arco di Tito o nel trionfo di Marco Aurelio oggi presso il Museo dei Conservatori, il carro è raffigurato nell’atto di varcare l’arco. Il trionfo non è però visto – come, ad esempio, nei precedenti rilievi romani, nel fregio dell’arco del Castel Nuovo o nei Trionfi di Cesare di Mantegna – di lato, ma al tempo stesso frontalmente (l’arco) e diagonalmente (il carro e il corteo). A esser in tal modo privilegiata è la rappresentazione dell’incedere del corteo attraverso l’arco, del passaggio sotto al manufatto architettonico che – imponendosi come uno dei poli della raffigurazione – qualifica il corteo come propriamente trionfale. Trionfo e arco sono reciprocamente interrelati – costituiscono un binomio, a quanto pare, inscindibile.

Intorno al 1454, Agostino realizza il *Trionfo di Scipione* o di Sigismondo. A partire dall’estate del 1457 è attestato a Perugia, dove il primo di febbraio del 1459 deve assistere al solenne ingresso di Enea Silvio Piccolomini, papa Pio II. Nel corso di quello che viene considerato il più importante viaggio papale dell’intero Quattrocento, lungo la via per Mantova il pontefice fa tappa in buona parte dei principali centri dello Stato Pontificio e, quindi, in alcune città dell’Italia Settentrionale. Il 1 febbraio è la volta di Perugia, dove gli vengono tributati “tutti gli onori che la mente umana poteva immaginare”. Dal *Diario* di Antonio dei Veghi si può dedurre il percorso della processione all’interno della città. Nelle immediate vicinanze della cinta muraria, fa tappa presso la chiesa di San Costanzo e, varcata attraverso l’omonima porta una prima cerchia in mezzo alla folla festante, sosta presso il più importante organo religioso della città, il monastero di San Pietro. Qui si ristora – secondo un uso sospettamente prossimo a quello dei trionfatori antichi – e – il gesto è di prammatica – riceve da Priori e Camerlenghi le chiavi delle città, per restituirle prontamente. La dimensione rituale dei gesti è sin troppo evidente. Anche il tragitto della parte successiva dell’ingresso di Pio è ricostruibile: “veniva – narra ancora Antonio dei Veghi – il Santo Padre in una sedia ornata di un panno di broccato d’oro in cremesi, e lui vestito pontificalmente con il peviale di broccato cremisi, con la mitra in capo”, dirigendosi fino al palazzo dei Priori – ove il papa scende dal baldacchino, fatto a brandelli dalla folla festante – e al prospiciente duomo di San Lorenzo.

Dopo aver varcato la porta San Costanzo e aver sostato presso il monastero di San Pietro, il papa, cioè, attraversa un’ulteriore cinta muraria in corrispondenza proprio della porta alle Due Porte; prosegue poi lungo la via regale di San Pietro, lambisce la chiesa e il monastero di San Domenico e giunge alla cinta antica, che varca per porta Marzia o per porta Sant’Ercolano; s’inerpica infine verso la Platea Communis, per concludervi degnamen-

te la propria entrata – il tutto, all'interno di una città addobbata e festante. La porta alle Due Porte insiste sul percorso papale; non viene però nominata: è evidente che, agli occhi del cronista, non riveste un ruolo particolare. Si tratta semplicemente della porta, in quel momento in cantiere, da cui passa il papa giungendo da meridione.

È soltanto con l'entrata di Giulio II, nei panni di novello Giulio Cesare, che si palesa il ruolo trionfale della porta San Pietro; che si ha per la prima volta notizia – è il 1506 – di un suo preciso ruolo all'interno del rituale processionale. *L'ingressus* del papa avviene infatti – così la testimonianza di Paride Grassi, primo cerimoniere del papa – “in porta, idest inter duas portas”. Tutta l'importanza della porta San Pietro nella *facies triumphalis* di Perugia si evince ancor più chiaramente dalle descrizioni degli ingressi successivi.

Di particolare rilevanza è il primo dei trionfi compiuti da Paolo III, nel settembre del 1535. Giunge a San Girolamo, dove gli vengono consegnate le chiavi della città, che accetta per subito restituirle; alcuni giovani, con le divise dei rispettivi rioni, gli erano andati incontro sino a Ponte San Giovanni. Pernotta presso il Monastero di San Pietro. Il giorno successivo, intenzionato a “fare il suo solenne ingresso in Città”, il papa viene accolto da una folla festante “alle due Porte”; e, narrerà Annibale Mariotti, proprio “giunto alle due Porte vestissi in Pontificale insieme coi Cardinali, e poi secondo il modo prescritto dal Cerimoniale Romano, fece l'entrata solenne, accompagnato altresì da tutte le Milizie in ordinanza”. Di ingresso in città, pertanto, si parla solo e soltanto nel momento in cui il papa compie il gesto, rituale, di varcare la porta San Pietro. È solo quando si trova al cospetto della porta che il papa fa gli ultimi, decisivi preparativi; quindi entra, ed è a partire da questo momento che è propriamente in città. Una serie di archi trionfali effimeri segna ulteriori gradi di penetrazione; ma il passaggio dal fuori al dentro è ormai stato compiuto. In qualche misura, all'ingresso compiuto da Paolo III nel settembre del 1535 sembra lecito attribuire un carattere esemplare. Il percorso del pontefice è il medesimo degli ingressi precedenti; ma se già da tempo la porta San Pietro “est principalior porta civitatis”, solo ora risulta perfettamente integrata in un percorso ‘canonico’. Nonostante sporadiche eccezioni, il percorso degli ingressi, pontifici ma non solo, rimarrà immutato sino a Ottocento inoltrato – dalla porta San Pietro sino al palazzo dei Priori e al duomo di San Lorenzo.

Quando Pio II entra a Perugia nel 1459, Agostino di Duccio – reduce dal cantiere malatestiano dove, a contatto tra gli altri con Roberto Valturio, aveva realizzato il Trionfo di Scipione o di Sigismondo – si trova, come si è detto,

nel capoluogo umbro. Quattordici anni dopo, nel 1473, proprio a lui verrà assegnato l'incarico di portare a compimento la principale porta urbana della cerchia muraria medievale della città e, nello specifico, quella adibita agli ingressi trionfali (pontifici in particolare). E sarà proprio lui a caratterizzare quella che è a tutti gli effetti una porta di città in termini apertamente trionfali.

Ad accomunare alcune delle vette più avanzate della cultura quattrocentesca a *topoi* invalsi da secoli è la tendenziale indistinzione tra porta urbana e arco di trionfo. Uno dei fattori principali su cui essa si fonda è costituito dal ruolo di luogo di passaggio rituale e simbolico svolto dalla porta urbana: già il trionfo romano varcava la *Porta Triumphalis*, una porta *sui generis* ma che – pare – si apriva nell'effettiva cerchia muraria; innumerevoli sono quindi le raffigurazioni medievali in cui il corteo processionale è colto nel momento di entrare in città, ovviamente attraverso una porta, equivalente dell'arco nei trionfi antichi. Del resto, al vocabolo latino *triumphus* corrispondono le locuzioni “triumphans urbem inire”, “triumphans urbem inveni”, “triumphans in urbem redire” o “triumphans in urbem regredi”, mentre la formula con cui il condottiero faceva richiesta del trionfo era “ut sibi triumphanti urbem inire liceret”.

La coincidenza di arco e porta, particolarmente ricorrente nel corso del XV secolo, è esemplarmente attestata da un noto passo del *De re aedificatoria*: dalla constatazione che l'arco di trionfo romano è “veluti perpetuo patens porta”, Leon Battista Alberti deduce che “portae ornabuntur non secus atque arcus triumphorum” (*De re aed.*, VIII, 6). Nella Roma instaurata di Biondo Flavio arco e porta sono talvolta identificati: e così, all'umanista forlivese capita di far riferimento al medesimo monumento antico chiamandolo indifferentemente arcus o porta. Non sorprende allora che, nel *Trattato* del Filarete, il Signore di Sforzinda voglia che nelle entrate “fussone fatte certe sue memorie scolpite di battaglie fatte da lui, e di vittorie avute, e di città ricoverate, e anche per forza prese”, e “intra l'altre cose ci si vede uno armato il quale è tenuto da due mani sospeso per li capelli da terra bene un braccio”, sul modello dichiarato dei grandi archi trionfali romani. La celebre rappresentazione di un corteo trionfale, contenuta nel manoscritto modenese degli *Antiquitatum fragmenta* del Marcanova, non è da meno: l'arco, antichizzante e qualificato come *archus triumphalis*, non si apre in una cinta muraria; ciò malgrado, quest'ultima è presente sullo sfondo, a pochi passi dall'arco. Arco e mura non vogliono saperne di separarsi.

In altri casi tra il tipo dell'arco e quello della porta, già di per sé almeno in parte sovrapponibili, è rilevabile il tentativo di compiere un'ibridazione. Di

rilievo a tale riguardo sono le fabbriche rappresentate ai ff. 135r e 136r del codice Zichy, e in particolare l'arco trionfale a un fornice – con un ordine maggiore costituito da semicolonne scanalate e rudentate con capitelli compositi, e figure di Vittorie nei rispettivi pennacchi – al di sopra del quale si erge una torre coronata da beccatelli e merlatura; sulla destra dell'arco piega quella che viene chiaramente caratterizzata come una cerchia muraria urbana, coronata com'è da beccatelli e merlatura.

La commistione tra arco e porta è, pertanto, comune nella cultura quattrocentesca. A Rimini, d'altronde, Agostino ha avuto l'opportunità di riflettere su di un monumento esemplare a tale riguardo: la più celebrata antichità riminese, nonché uno dei modelli dell'albertiana facciata del Tempio Malatestiano, è infatti quell'arco di Augusto che, all'epoca, si presenta integrato nella cinta muraria riminese e impiegato quale porta urbica. Come tale, del resto, era sorto, per venire solo in epoca augustea – in concomitanza con la tendenza a una “monumentalizzazione degli ingressi” tale da rendere “spesso difficile la distinzione fra porte urbiche e archi onorari” – trasformato in arco, e imponendosi, “fuori di Roma, come l'esempio più precoce e compiuto”.



to della fusione fra il tema della porta urbica e quello dell'*arcus triumphalis*" (Pierre Gros). Così come trasformato nel clima della *pax romana* augustea, l'arco riminese risultava inadatto a svolgere un'efficace funzione difensiva; nei secoli successivi era allora stato sottoposto a numerosi rimaneggiamenti – ad esempio, era stato coronato da una merlatura – che almeno in parte, e senza scalfirne il ruolo emblematico, lo avevano reso di nuovo idoneo alla difesa. Come porta lo avrebbe qualificato Leonardo Bruni nella lettera inviata a Niccolò Niccoli il 20 febbraio 1409: pregato dall'amico di fornirgli ragguagli sui "notabilia, & praestantia antiquorum operum monumenta" della città, a tutti Bruni lo antepone, definendolo una "porta [...] sublimis ac magnifica lapide quadrato".

Con l'incarico di completare la porta San Pietro, Agostino si trova così ad affrontare un tema che nell'arco riminese trova uno dei più calzanti precedenti antichi. Perugia non è d'altronde da meno, con le sue due notevoli porte etrusco-romane; e lo stesso si può dire della vicina Spello, con le porte Venere e Consolare. Per spiegare la connotazione trionfale della porta non basta, però, appurare l'esistenza di modelli antichi – non solo di archi ma pure di porte in forma di arco – noti ad Agostino. Quanto occorre comprendere è la ragione per cui, prima tra le porte urbane del Quattrocento, proprio la porta San Pietro venga connotata in termini trionfali: comprendere come mai quella che costituisce la prima porta urbica del Rinascimento italiano in foggia di arco trionfale venga realizzata in una città che non spicca certo per la cultura trionfale – in una città, del resto, priva di un principe che nei panni di trionfatore o tramite l'immaginario trionfale abbia interesse a farsi rappresentare e celebrare. Nulla indica che la porta San Pietro celebri Braccio Baglioni, pseudo-signore perugino dell'epoca, un particolare pontefice o il papato. Occorre piuttosto prendere atto del fatto che essa costituisce un armamentario per possibili trionfi, una macchina intesa a celebrare non un preciso sovrano, ma una certa serie di figure (il pontefice *in primis*, ma eventualmente anche l'imperatore, sovrani, autorità varie) in una forma determinata, quella del trionfo – o, più esattamente, di una cerimonia processionale già medievale, l'entrata, ora però caratterizzata in termini antichizzanti.

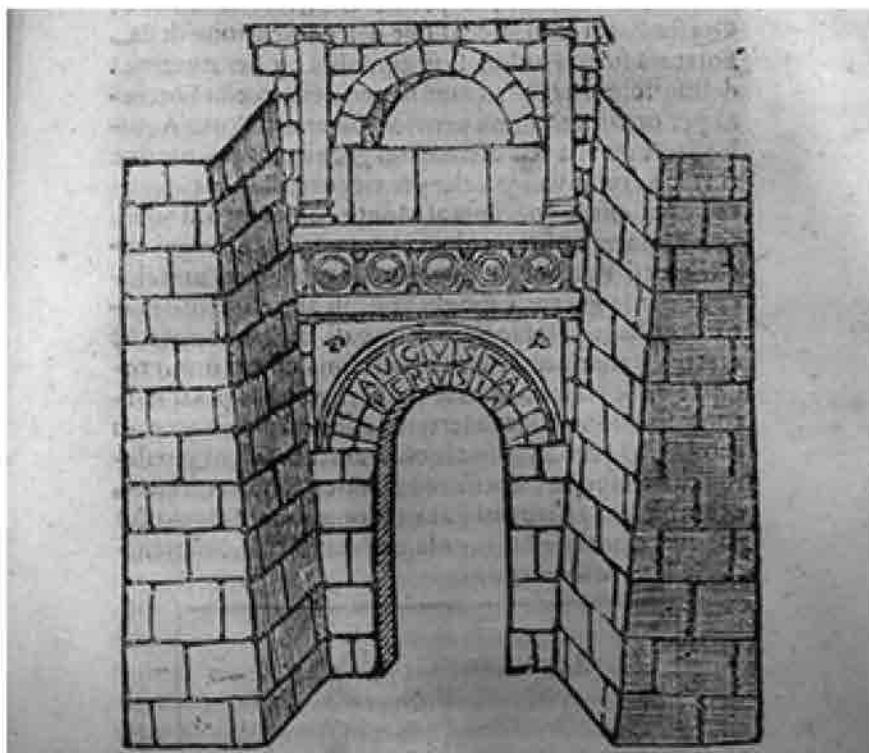
Il maggiore indiziato quale responsabile per la connotazione trionfale della porta, ossia la committenza, viene così a trovarsi scagionato. Nei documenti relativi alla porta, del resto, a una connotazione della porta in termini trionfali non si fa mai nemmeno cenno. Una volta ammesso che il primato perugino di possedere la prima porta ad arco di trionfo del Quattrocento non è riconducibile alla committenza, proprio la mancanza di un preciso fruitore

dell'apparato trionfale induce però a un sospetto: che a rivestire un ruolo attivo nella configurazione della porta come arco di trionfo sia Agostino di Duccio. Decisiva, nella sua formazione, va a tale riguardo considerata l'esperienza riminese, a contatto almeno con Valturio, al servizio di un signore che sul trionfo aveva costruito la propria auto-rappresentazione, impegnato in un'impresa architettonica in cui i motivi trionfali non si contavano, e autore – tra l'altro – nell'arca degli Antenati di una delle più paradigmatiche raffigurazioni di trionfo della metà del Quattrocento. La spiegazione più verosimile della connotazione della porta San Pietro in termini trionfali è che alle richieste da parte della committenza di realizzare una porta urbana di grande magnificenza sia Agostino a rispondere, con una soluzione del resto conforme rispetto alle richieste, traducendole in termini trionfali: chiamato a progettare una porta urbana, l'autore del Trionfo di Scipione o di Sigismondo la progetta come un arco di trionfo. Il primato cronologico della porta San Pietro si spiega così non come il frutto di un programma politico, ma come l'emergenza e la cristallizzazione di una convenzione figurativa riscontrabile nella coeva cultura italiana e in quella di Agostino in particolare.

Non è tuttavia senza conseguenze il fatto che la porta venga realizzata proprio in quella Perugia le cui strutture difensive, nel corso del Quattrocento, tendono sempre più a discostarsi dalle vette più avanzate della cultura italiana nel campo dell'architettura militare. A ricucire la crescente divaricazione tra le coeve tecniche militari e la configurazione della porta interviene almeno in parte la trasposizione della sua efficacia militare su di un piano iconico: la porta è in grado di opporsi soltanto a un tipo di conflitto bellico che, con la diffusione delle armi da fuoco, è in corso di sparizione. Ora, proprio la caratterizzazione del manufatto in termini trionfali, sistematicamente perseguita – come si vedrà – nelle forme del manufatto, non fa che tentare di attenuare la discrepanza tra l'immaginario trionfale e la Perugia del tempo proprio mettendo in un certo senso in scena un trionfo.

Le potenzialità della porta San Pietro restano, non a caso, lettera morta per alcuni decenni dopo la sua realizzazione. Essa costituisce un caso esemplare di discrepanza e al contempo di compromesso tra le aspirazioni di una cultura e le condizioni politiche contro cui esse si infrangono: una porta urbana in foggia di arco di trionfo a cui, a differenza che alle porte romane imperiali, non è davvero concesso di accantonare la funzione difensiva, per quanto poi questa venga a sua volta disattesa. E, se è vero che la porta verrà a lungo impiegata come arco, è pur vero che a entrarvi da trionfatori saranno – a partire da Giulio II e Paolo III – i futuri dominatori di Perugia.

Per comprendere come tale compromesso si realizzi, occorre finalmente scendere di scala nella lettura del manufatto e prenderne in considerazione l'impianto e alcuni dettagli. Il tratto più caratteristico dell'impianto della porta, in base a come avrebbe dovuto essere realizzata secondo il primo progetto del 1473, sono senza dubbio le torri che avrebbero dovuto affiancarne il fornice. La porta affiancata da torri, infatti, costituisce una soluzione ben radicata sia nella prassi costruttiva che nell'immaginario – una soluzione al contempo di provata efficacia e pregna di molteplici suggestioni: se consentono un'agevole difesa, le torri al tempo stesso rimandano a celebri modelli romani. Alberti descrive la porta affiancata da torri come una soluzione all'antica; le uniche porte urbane raffigurate da Francesco di Giorgio nei suoi Trattati sono, a loro volta, affiancate da torri. Intorno a metà Quattrocento, la convinzione che la porta affiancata da torri sia una soluzione antica sembra pertanto risultare diffusa; tale d'altronde era l'arco del napoletano Castel Nuovo (Bartolomeo Facio parla a suo proposito di una "portam cum ingenti arcu triumphali ex marmore candidissimo"); tale, ossia una porta "cum fornice triumphali" tra "duae magnae turres", avrebbe dovuto essere la porta d'accesso ai Palazzi Vaticani secondo Giannozzo Manetti; e tali saran-



no tanto la porta Capuana, ancora a Napoli, quanto la porta San Pietro che Alessandro VI farà erigere nella cerchia muraria vaticana.

Nel progetto realizzato, in base al contratto stipulato nel 1475, le torri vengono trasformate in avancorpi; caratterizzate in termini apertamente antichizzanti, si ergono a suoi elementi qualificanti; rivestiti come sono in travertino, inoltre, gli avancorpi offrono un esplicito rimando a una delle principali porte del *murus tibertinorum* perugino, l'arco di Augusto.

La coeva prassi costruttiva e difensiva della porta a due torri sembra convivere – di più: coincidere – con l'*exemplum* antico, quasi tra di essi non vi sia contraddizione alcuna. In tal modo, i messaggi emessi dal manufatto si intensificano e moltiplicano. Le due torri, che nei medesimi anni sono altrove piegate a esigenze difensive, nella porta perugina rivestono però un ruolo meramente emblematico: laddove dovrebbero essere collocate le bocche da fuoco in difesa della città, è disposta una superficie bugnata.

Dal canto suo, la persistenza del motivo delle torri aiuta a individuare un nucleo che rimane immutato nell'avvicendamento dei progetti e che non pare dettato soltanto dalla costrizione a stabilire compromessi con le preesistenze o dall'adozione di soluzioni obbligate. Nelle mani di Agostino, il motivo pare poi ammantarsi di un'aura fantastica, e tanto più fantastica quanto più memore di usi che affondano in un passato remoto. Almeno a

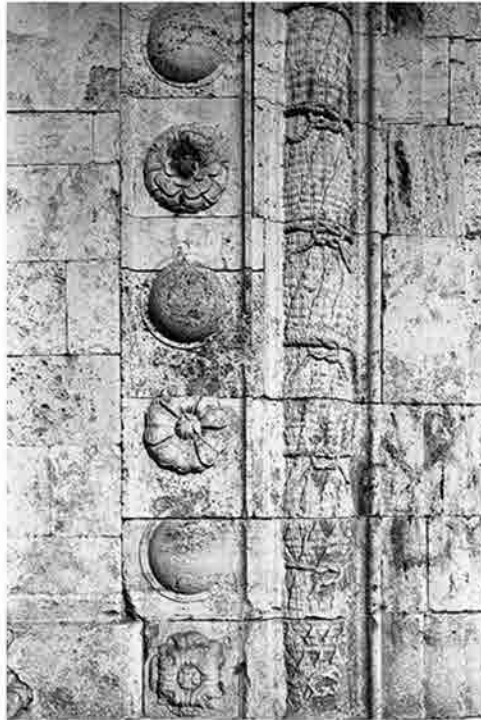


parole, la porta perugina risulta ad esempio equiparabile alla leggendaria *Porta Aurea* di Bisanzio, al cui cospetto si era trovato qualche decennio prima Ciriaco d'Ancona – “vidit et insignem illam et regiam de marmore Portam Chryseam a divo Theodosio conditam duabus marmoribus turribus munitam” – o, ancora più a Oriente, della porta di Ishtar di Babilonia, grandioso scenario di cortei processionali in tempi immemorabili.

Se l'impianto a un fornice affiancato da torri ben rientra tra quanto, a metà Quattrocento, un architetto può ritenere all'antica, alcune delle soluzioni di dettaglio adottate paiono evocare un immaginario propriamente trionfale; non tanto i capitelli ‘di fantasia’, niente più che compatibili con l'ambizione a caratterizzare la porta in termini trionfali, quanto alcuni elementi più rivelatori, quali i risalti in corrispondenza dei piedritti della cornice a modiglioni, i tondi nei pennacchi e la “statua de marmo de grandezza quanto è la naturale” che Agostino, nel 1473, si impegna a collocare “in su la gocciola de l'arco”. Con ogni evidenza, Agostino intende qui una statua da porre sulla chiave dell'arco – motivo dalle numerose occorrenze quattrocentesche almeno potenzialmente note ad Agostino e soprattutto dai celeberrimi precedenti antichi (ad esempio negli archi romani di Settimio Severo, di Costantino e di Tito) e attestato tanto a Perugia (nella Porta Marzia, in corrispondenza della chiave del cui arco sbuca, dalla galleria, una figura a scala umana) quanto, a breve distanza, nella Porta Consolare a Spello (in corrispondenza del cui fornice centrale è tuttora issata una statua, affiancata da altre due). Agostino, in altri termini, fa di tutto per contrassegnare la porta San Pietro in termini trionfali. A ben vedere, tuttavia, il manufatto emette messaggi decisamente plurivoci. Ancora una volta, a risultare determinante è la lettura di alcune soluzioni di dettaglio. Alcune di esse s'impongono all'attenzione, se solo si stabilisce un confronto tra la porta e l'altra grande fabbrica a committenza pubblica in cantiere in città nell'ottavo decennio del Quattrocento, il palazzo del Capitano del Popolo. Nel XVI capitolo della *Perugia Augusta*, Cesare Crispolti lo descrive come “fabricato tutto nelle facciate di pietre teuertine riquadrate, con ornamento verso la cima di alcuni marmi rossi, & con corona di merli”, e con “due Griffoni di marmo” ai lati. Piuttosto che tentare di tratteggiare un quadro complessivo dell'edificio, Crispolti ne isola alcuni elementi di particolare rilevanza; offre in tal modo un ottimo spunto per cercare di individuare i segni impressi dalla committenza pubblica perugina.

Se si stabilisce il confronto su tale piano, emerge come buona parte degli elementi sopra riportati da Crispolti a proposito del palazzo del Capitano del Popolo – travertino, grifo, coronamento merlato – puntualmente ritor-

nino (per lo meno per come avrebbe dovuto presentarsi in base ai contratti a nostra disposizione) nella porta San Pietro. E non solo: anche nell'edificio adibito a sede del potere comunale, il palazzo dei Priori. Se la porta urbica e il palazzo del Capitano del Popolo si presentano pertanto profondamente diversi – tanto nella funzione quanto nel linguaggio adottato e nella capacità di coniugarlo – pure condividono l'evidente esigenza, da parte della committenza, di farne i veicoli di una retorica civica incarnata ed esemplata dal palazzo comunale. Non a caso, anche nel contratto del 9 aprile 1473 per il Capitano del Popolo si richiede che “tutta la facciata verso Sopramuro sia de tevertino concio” ed è minuziosamente prescritto l'impiego di “doie griffone”, merli e “becchetelli”. Se nel contesto perugino la porta San Pietro costituisce un *unicum* quale porta urbica, con il palazzo del Capitano del Popolo condivide l'impiego di tutta una serie di motivi che, del carattere civico dell'intervento, costituiscono gli emblemi. La porta San Pietro rientra a pieno titolo all'interno di quella che si può considerare 'architettura ufficiale'. E questo è tanto più vero se solo si considera che, ad accomunare i due edifici, vi sono alcune delle maestranze impiegate e dei sovrintendenti alle fabbriche. È d'altro canto innegabile come, al di là di tutte le affinità e del comune impiego di una serie di emblemi civici, tra il palazzo e la porta



sussista un netto divario in quanto al linguaggio adottato. A fare in tal caso la differenza è la caratura dei maestri implicati. Due ulteriori rivestono un ruolo ancora più determinante. È il caso del motivo dello scudo e della rosa, attestato nella triplice cornice del fornice, e dal bugnato.

Insieme al leone e soprattutto al grifone, nel Perugino lo scudo costituisce uno dei principali motivi civici; non a caso si tratta di motivi tutti attestati nel palazzo dei Priori. È a partire da quest'ultimo, con il carattere esemplare che gli è immanente, che lo scudo verosimilmente migra in altre fabbriche perugine a committenza pubblica: nel palazzo del Capitano del Popolo e nella coeva porta San Pietro. Nel palazzo dei Priori il motivo dello scudo deve a sua volta essere stato tratto dall'arco di Augusto, in cui compariva nel fregio, alternato a lesene. Già nella sua ripresa nel palazzo dei Priori, lo scudo risulta estrapolato dal proprio contesto e impiegato come un motivo isolato, non più elemento sintattico, ma veicolo di un significato condiviso. Di particolare rilievo risultano, allora, le modalità con cui il motivo viene coniugato nella porta San Pietro così come nell'intradosso delle finestre binate del palazzo del Capitano del Popolo: riaffiora una sintassi che nel passaggio attraverso il palazzo dei Priori era andata perduta. Il motivo vi compare, infatti, in alternanza a quello della rosa.

Entrambi gli elementi – scudo e rosa – sono antichi e compaiono con particolare frequenza nelle antichità locali. La rosa alternata a un altro elemento, del resto, appartiene al novero dei motivi osservabili in antichi manufatti perugini. Già il fatto di alternare la rosa con un altro motivo, e di scegliere a questo fine lo scudo, connota pertanto il suo impiego nei termini di una ripresa di modelli antichi. Nell'adozione del motivo nella porta San Pietro, il motivo assume tuttavia una pregnanza peculiare. *L'exemplum* antico prin-



cipe nel Perugino per quel che riguarda l'impiego dello scudo è costituito dall'arco di Augusto, che, in quanto principale porta urbica in forma di arco di trionfo esistente a Perugia, costituisce uno dei modelli per la porta San Pietro; per quest'ultima il motivo dello scudo si rivela dunque particolarmente appropriato, così da giustificare la sua sostituzione alla patera, spesso attestata nelle testimonianze antiche in alternanza alla rosa.

Un elemento che, nelle richieste, doveva verosimilmente costituire un mero emblema civico viene in tal modo – una volta ricondotto alla sua fonte antica così da riacquisire, almeno in parte, la sua logica sintattica – connotato in termini antichizzanti, senza con questo perdere il proprio ruolo emblematico. Semplicemente, l'impiego dello scudo rammenta la fonte antica da cui era stato tratto, ma che aveva obliato nel corso del tempo (sul tema, vedi il contributo di Filippo Cattapan in questo numero di “Engramma”).

Dalla disponibilità di Agostino a costruire il proprio linguaggio a partire dall'antico locale si possono peraltro ricavare alcune indicazioni sulla sua concezione dell'antico. Tra quest'ultimo e la tradizione corrente egli sembra propenso a non riconoscere uno iato, né programmatico né insanabile, e sembra anzi tendere un ponte. Sua aspirazione sembra, in altri termini, quella di adottare soluzioni tali per cui tra antico e tradizione sia possibile



non scegliere – in cui essi non si escludano a vicenda. Vale anche per alcuni elementi decorativi, pertanto, quel che si è visto valere per la soluzione, al tempo stesso antica e tradizionale, della porta affiancata da torri.

L'altro elemento qualificante della porta San Pietro consiste nel bugnato che caratterizza sia i fronti che i prospetti sul fornice degli avancorpi. Tanto è difficile indicarne la fonte e comprendere l'intenzione del suo impiego, quanto lo è rispondere della sua disposizione all'interno della fabbrica. Le bozze della porta San Pietro sono perfettamente piane. Ogni bozza corrisponde a un concio, dal cui bordo è però assai distanziata; i corsi tra una bozza e l'altra, pertanto, occupano una superficie assai vasta, senza paragoni nell'architettura antica; e l'impressione di distanza tra una bozza e l'altra risulta ulteriormente accentuata dalla strombatura delle facce laterali delle bozze. Con un anacronismo, si può definire quello della porta San Pietro un "bugnato a diamante in tavola piana" – per quanto, come nel caso degli 'ordini', una tassonomia dei tipi di bugnato sia nel Quattrocento ancora di là da venire.

Bugnati affini a quello della porta sono piuttosto rari; uno assai prossimo compare in uno dei rilievi approntati da Donatello per la Basilica del Santo a Padova, un altro nella Rupe Tarpea raffigurata nel codice del Marcanova; e Agostino potrebbe aver conosciuto entrambi; un altro, ancora, si trova a Venezia, a Ca' del Duca. Ben più che un'assonanza il bugnato della porta



perugina la presenta anche con quelli della federiciana Porta di Capua e della scena in cui San Francesco caccia i demoni da Arezzo realizzata da Giotto nella Basilica di San Francesco ad Assisi.

Non vi è modo di risalire a quale di questi bugnati – o a quale altro – sia imparentato quello della porta San Pietro. Quelli della Rupe Tarpea, della porta di Capua e della porta della scena giottesca presentano però un'ulteriore affinità con quello perugino: appartengono anch'essi a porte urbane o comunque ad architetture militari, che dalla presenza del bugnato sembrano risultare quasi contrassegnate. Occorre a questo punto chiedersi se di coincidenza o meno si tratti. Ci si avvede allora di come, perlomeno nelle arti figurative, avvenga con una frequenza sorprendente di trovare non solo a bella posta accentuata la trama dei conci delle mura e delle porte urbane, quasi siano bugnate, ma anche rappresentate vere e proprie bugne.

Già attestata nell'arte antica, la raffigurazione di cerchie e porte urbane antiche come bugnate è tema ricorrente in epoca comunale, allorché la trama dei conci delle mura urbane antiche o delle loro porte viene posta in evidenza, e tale rimane nel Quattrocento: in un noto disegno di Giuliano da Sangallo, ad esempio, la rappresentazione dell'Arco di Fano si trasforma addirittura in una sorta di esercitazione sui diversi tipi di bugnato. Emblematica è proprio la raffigurazione nel codice del Marcanova della rupe Tarpea, il luogo inaccessibile per eccellenza che, in quanto tale, oltre a essere sormontato da una sorta di attico (l'ennesima ibridazione tra arco e porta), si erge su di una scarpa bugnata; la torre è a sua volta circondata da un fossato e da una cinta muraria merlata, con beccatelli, a scarpa bugnata e protetta da torri. All'associazione tra il sistema difensivo urbano antico e un certo tipo di paramento murario non è immune nemmeno il *De re aedificatoria*. "Per la costruzione delle mura gli anti-



chi”, osserva Alberti, gli antichi “predilessero un tipo di pietra squadrato e di grandi dimensioni (*quadratum eundemque vastissimum lapidem*)”; non a caso – prosegue – sono attestate “fortezze costruite con pietre molto grandi, di forme irregolari, rustiche”, ed “è questo un genere di muratura che mi sembra assai raccomandabile, perché offre allo sguardo un certo sentore di arcaica e severa durezza che conferisce bellezza alla città (*urbibus ornamento est*)” (*De re aed.*, VII, 2); la quale città deve secondo Alberti ostentare, per il tramite dei grandi massi delle proprie mura, una severissima *vetustas*. Il medesimo *topos* fa del resto capolino nell’opera scultorea di Agostino di Duccio: si veda la caratterizzazione dei conci delle mura riminesi nel suo rilievo del Cancro, nella Cappella di San Girolamo del Tempio Malatestiano, o il rilievo che raffigura le orde di Attila messe in fuga dal santo nella sua prima opera autografa, il rilievo modenese con le Storie di San Geminiano.

Non di rado le bugne contrassegnano, in altri termini, anche opere coeve o comunque non antiche, nel caso in cui le si vogliano nobilitare o se ne voglia accentuare l’impressione di forza. Decisiva in tutti questi casi non è, ovviamente, la corretta rappresentazione del tessuto murario, quanto l’insistenza con cui essa ricorre – insistenza che va ricondotta all’esistenza, tra sistema difensivo e bugnato, di un preciso rapporto associativo, tale per cui il bugnato viene a imporsi come un attributo iconografico delle mura e porte urbane e della loro maestosità ed efficacia. La frequenza con cui l’associazione di bugnato e strutture difensive viene riproposta la caratterizza come un *topos*. Per tutto il Medioevo, inoltre, e ancora nel Quattrocento le medesime mura e porte a cui viene affidato il compito di difendere la città assurgono a loro volta al ruolo di suo emblema; la città viene rappresentata “emblematicamente”, “per mezzo di luoghi comuni tradizionali”; “più ancora che per le mura, l’emblema perfetto di ciò che è, nella sua essenza, la città, è la porta”; e se la porta urbana – e quella affiancata da torri in particolare – costituisce un’“abbreviazione rappresentativa” dell’intera città” (Paul Zumthor), il bugnato è l’abbreviazione della porta.

Ciò non significa che il bugnato sia relegato alla sfera della mera rappresentazione; in quanto segno di efficacia difensiva; tanto nell’architettura federiciana quanto, seppur di rado, nel corso del Quattrocento il *topos* delle mura bugnate riemerge in porte urbane monumentali effettivamente realizzate, tra cui proprio la perugina porta San Pietro. Il bugnato, in particolare, vi costituisce il dettaglio rivelatore di quella tendenza a enunciare, piuttosto che a praticare, l’efficacia militare di cui la porta è – come si visto – espressione.

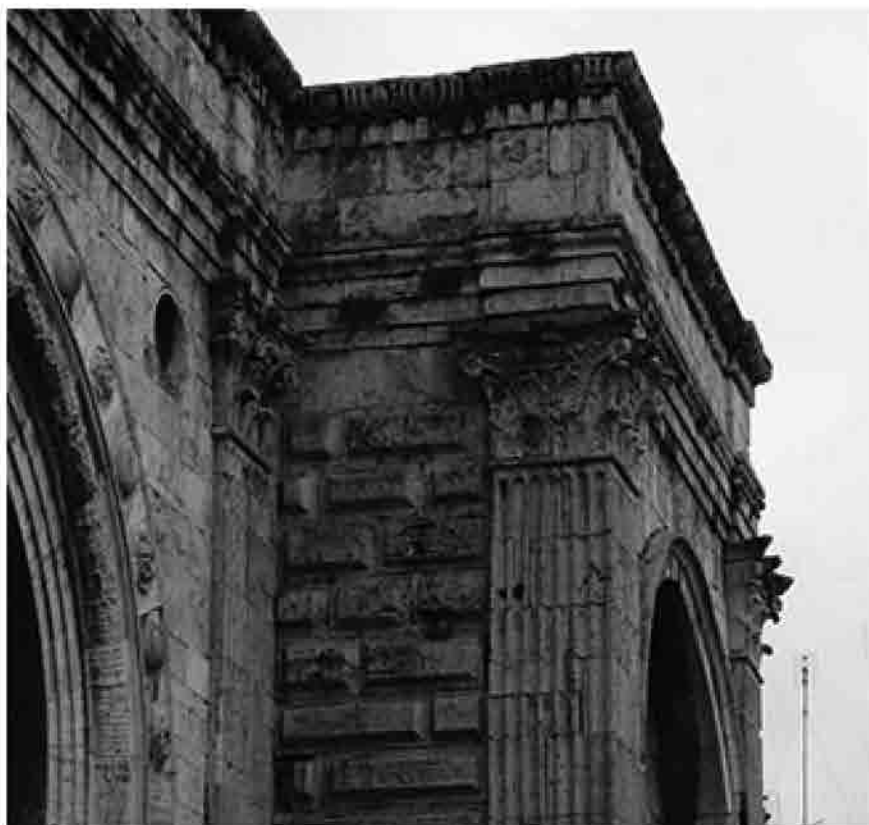
Rivelatrici, dal canto loro, risultano a ben vedere anche le modalità con cui Agostino impiega il bugnato. Notevoli incertezze, in particolare, si riscontrano in concomitanza della sua terminazione superiore. A palesarsi in primo luogo come problematico è il mancato coordinamento dimensionale delle parti costitutive dell'ordine con i conci bugnati. Tra alcuni elementi di particolare rilevanza, come i capitelli, e l'altezza dei filari di bugne non sussiste alcun rapporto: gli uni semplicemente cozzano contro gli altri, al contrario che in altre fabbriche che Agostino deve conoscere – si pensi a palazzo Rucellai. Che nella porta perugina questa indipendenza tra ordine e bugnato sia programmatica si può infatti escludere: le altezze dei filari non solo non si integrano con le varie parti dell'ordine, ma nemmeno con la sua altezza complessiva; e, con una soluzione assai maldestra, nei due fronti dell'avancorpo che prospettano verso il fornice corre, al di sopra dell'ultimo filare bozzato, una superficie liscia residua – lo scarto, cioè, tra la quota superiore dell'ultimo filare e quella inferiore della trabeazione.

Ciò che sorprende di tale scarto è che sarebbe stato facile evitarlo, e anche nel caso in cui il problema non fosse stato contemplato inizialmente: sarebbe infatti stato sufficiente, vista la relativa variabilità dell'altezza dei filari di bugne, fare in modo che ve ne trovasse posto un ultimo. La ragione della soluzione adottata deve pertanto essere ricercata altrove, e in particolare nei due fronti degli avancorpi. La presenza di conci a bugne fin quasi alla quota della trabeazione, nei prospetti interni degli avancorpi, li caratterizza



come dei volumi bugnati inquadrati da lesene, nel cui fronte principale – quello verso l'esterno della città – si aprono due nicchie. Ne consegue che il bugnato non svolge solo il ruolo di caratterizzare il basamento degli avancorpi, giacché sono essi stessi *in toto ex lapide quadrato*; come nel rilievo di San Bernardino che libera un uomo dal carcere e dal demonio che lo istiga ad impiccarsi, sulla facciata dell'omonimo oratorio, si tratta di due massicci paramenti murari bugnati quasi conficcati nel piano, liscio, che fa loro da sfondo.

Risulta così coerente – ma è difficile dire se si tratti di una finezza o di un caso – che i due avancorpi, inquadrati da una coppia di lesene nel fronte principale, non lo siano anche nel prospetto verso il fornice; le lesene che inquadrano le nicchie, infatti, girano a formare un pilastro, ma a esse non corrisponde nessun ordine laddove gli avancorpi incontrano il piano del fornice; ed è come se gli avancorpi vi penetrassero. Come mai, allora, al di sopra delle nicchie si estende una superficie liscia invece che bugnata? Non sembra



esistere una spiegazione soddisfacente, se non in relazione al fatto che male si sarebbe integrato un bugnato così prominente come quello adottato con la cornice della nicchia, con i capitelli e, soprattutto, con la trabeazione; agli occhi degli spettatori, le bozze ne avrebbero anzi coperto una parte. È allora verosimile che la ragione per cui Agostino devia da un impiego sino in fondo coerente del bugnato sia di ordine visivo: costretto a sospendere l'impiego del bugnato al di sopra delle nicchie, lo fa poi in parte anche nei prospetti brevi, arrestandosi per la medesima ragione a una certa quota.

Nulla è più estraneo al *modus operandi* di Agostino che l'esibizione del problema in cui è incorso e dell'incompatibilità tra istanze diverse che esso palesa; l'arrestarsi del bugnato a un passo dal conflitto è, anzi, inteso a preservare l'efficacia di entrambi i sistemi – ordine e bugnato – senza palesarne l'incongruenza. Del resto, agli occhi di Agostino il bugnato deve ormai soddisfare le esigenze per cui è ricorso al suo impiego: i due avancorpi, a prescindere dalle soluzioni di dettaglio, possono ormai dirsi *ex lapide quadrato*; ergo la porta tutta si offre come un'efficace struttura difensiva, oltre che come un *analogon* del prestigioso *murus tibertinorum*. Tanto più deve palesarsi come tale, poi, dalla visuale privilegiata a partire dalla via da Roma, da cui la porta non si vede frontalmente ma sotto un pronunciato angolo incidente. Da tale visuale a spiccare dell'avancorpo (sulla sinistra) è il prospetto interno, caratterizzato da un paramento bugnato che tende a qualificarlo come una torre. Una volta conseguito l'effetto di contrassegnare la torre come bugnata, Agostino pare non premurarsi contro l'eventualità che lo spettatore colga come bugnati siano soltanto i prospetti verso il fornice delle torri; sembra quasi che si arresti non appena conseguito l'effetto, evidentemente prioritario, di veicolare determinati messaggi.

Certo è che, posta a confronto con capolavori albertiani del rango del Malatestiano, la porta San Pietro denota indiscutibili carenze in quanto a rigore compositivo. Questo si può spiegare, dal punto di vista storico, con il fatto che la porta perugina appartiene a quella fase – particolarmente marcata nel settimo e ottavo decennio del XV secolo – di “arricchimento del codice linguistico [...] con la conquista e poi il contributo dei centri prima periferici rispetto alle elaborazioni fiorentine”, ma anche di “esaurimento e di crisi”, allorché “tende a formarsi tra i continuatori una specie di vago e libero dialetto brunelleschiano-albertiano [...] fatto spesso di spunti tematici, di modi e forme decorative di diversa origine culturale e spesso non alieno da persistenze tradizionali”; si tratta, in altri termini, di una fase di “diffusione” del linguaggio architettonico all'antica che spesso ne comporta anche una “volgarizzazione”, del “momento dell'addomesticamento

delle idee a vantaggio della loro possibilità di penetrazione, di accettazione” (Arnaldo Bruschi). La porta San Pietro appartiene senza dubbio alla fase in cui il linguaggio all’antica penetra in realtà che ne erano rimaste sino allora estranee, abdicando almeno in parte al proprio rigore.

Nel *modus operandi* di Agostino deve giocare un certo ruolo anche la sua traiettoria personale. Fiorentino, e forse attivo come garzone alle dipendenze di Donatello e Michelozzo, come artista egli si forma in massima parte al di fuori di Firenze. Il linguaggio fiorentino all’antica costituisce per Agostino un idioma disponibile alla contaminazione. L’attività al di fuori di Firenze, poi, oltre che metterlo a contatto con linguaggi altri lo pone alle dipendenze di una committenza che, in termini di aggiornamento, Agostino deve sovente avere buon gioco a soddisfare, e a cui è a sua volta costretto ad andare incontro, addomesticando ulteriormente il proprio linguaggio. Tra il 1457 e i primi anni ottanta, in particolare, Agostino è la figura di riferimento della scultura e dell’architettura all’antica a Perugia. Nessun collega è in grado di competere con lui, AUGUSTINUS FLORENTINUS, anche dopo che, negli anni sessanta, il suo linguaggio si è dimostrato superato sulla scena fiorentina. A Perugia egli ha, così, dei referenti – committenza e concittadini – che non lo sollecitano, e tanto meno lo costringono, ad aggiornare il proprio linguaggio, tanto indiscutibile è la sua *autoritas*. Nel 1458, quando lo scarseggiare dei fondi per l’ultimazione dell’oratorio fa temere per la fuga dell’artista da Perugia, così si esprimono le autorità comunali nei loro atti ufficiali:

Et si caso fosse che el dicto lavorio se abandonasse quello e facto receveria grandissimo defecto et manchamento. Et al maestro seria forza pigliare altro avviamento. Et partendose da quiste parte Dio lo sa quando più tornerà qua.

Per quanto poi la distinzione tra architetto e scultore sia, nel Quattrocento, assai labile, Agostino è uno scultore. Se si prescinde dal suo coinvolgimento nel disegno delle cappelle del Tempio Malatestiano e dalla sua pratica come autore di altari, la sua attività architettonica si limita alla realizzazione di tre facciate, tutte a Perugia – oratorio di San Bernardino, Maestà delle Volte e porta San Pietro –, e alla progettazione di una quarta, quella di San Petronio a Bologna; e dal momento che, ignota quest’ultima, le facciate dell’oratorio e della Maestà vanno intese come telai atti a reggere e a organizzare i cicli scultorei che vi si dispiegano, la porta San Pietro è l’unica opera di Agostino in cui l’architettura abbia un ruolo di primo piano e la scultura, invece, di complemento. Per la prima e ultima volta nella sua carriera tra architettura e scultura viene tracciata una netta linea di demarcazione.

Lo sforzo compiuto da Agostino con la porta San Pietro risulta, infatti, notevole. La porta s'impone di gran lunga come l'opera più consapevolmente antichizzante dell'architettura perugina del Quattrocento ("Non c'è nessuna architettura più bella di questa, a Perugia, e anche fuori di Perugia, non c'è nulla di simile in quest'epoca, di un rinascimento così pulito e solenne", affermerà Cesare Brandi.). In quanto porta urbana in foggia di arco trionfale, la porta perugina, "di squisita bellezza", è anzi – lo notava già Jacob Burckhardt – paragonabile alla sola, e successiva, porta Capuana; secondo Walter Bombe la porta San Pietro è addirittura "la porta più grandiosa che il primo Rinascimento abbia creato, un edificio imponente e [...] il segno più lampante del talento architettonico di Agostino".

La porta segna a ogni modo un deciso salto rispetto alla sua restante produzione architettonica. Sebbene, come si è visto, i lavori intrapresi da Agostino nella porta si limitino al disegno dell'«ornamento» del suo fronte verso l'esterno di Perugia, non ci si può esimere dal considerare come con la porta egli realizzi un'opera del tutto *sui generis* all'interno della sua stessa produzione. Mentre le sue altre facciate sono, come si è detto, telai per le sue stesse sculture, l'ornamentazione della porta San Pietro è tutta opera di scarpellini. In prima persona, Agostino vi sarebbe (forse) intervenuto soltanto in un secondo momento, per realizzare i cicli scultorei da collocarsi nelle "stantie e loche" appositamente predisposte. Ma è proprio lo scarto temporale tra la realizzazione dell'architettura e quella della scultura a segnare un netto e assai significativo divario rispetto agli altri progetti di Agostino: per la prima e unica volta in tutta la sua carriera esse si scindono; per la prima e unica volta, in altri termini, l'architettura acquista vita propria.

Questo non toglie che, rispetto alle punte più avanzate dell'architettura del XV secolo, con la porta perugina Agostino progetti e realizzi un'opera che nella coerenza linguistica e sintattica non ha il proprio punto di forza: tutto infatti – dalle condizioni contestuali alla personalità artistica dell'autore – converge in tal senso. Quel che ne consegue sembra in primo luogo essere una concezione del progetto almeno in parte aperta: più di una volta si ha l'impressione che per Agostino esso non sia imm modificabile né contenga tutte le informazioni necessarie, e che un certo spazio sia invece lasciato alla definizione in corso d'opera: ad esempio la cornice, per cui viene stipulato un contratto soltanto nel 1481, evidentemente non era prevista – o lo era diversamente – nel progetto iniziale. Tale modo di operare, a cui Agostino nella sua carriera architettonica è sempre stato costretto, sembra, del resto, costituire l'altro lato della medaglia di un atteggiamento assai fruttuoso, che consente ad Agostino di muoversi con – almeno apparente – agio tra le pre-

esistenze e di gestire senza soluzione di continuità l'avvicendamento di un progetto con l'altro. La stessa propensione di Agostino ad adottare soluzioni antiche compatibili con la tradizione e l'uso invalsi nel contesto in cui opera, ovvero a connotare soluzioni attestata nel suo contesto in termini antichizzanti, sembra un ulteriore frutto del medesimo atteggiamento. Che consiste in una concezione non solo del progetto, ma anche del linguaggio, in termini di apertura, di disponibilità a un ampio scambio con la contingenza.

Tutto ciò va necessariamente a scapito della 'onnipotenza' del progetto e della intransigenza del suo rigore compositivo. La porta San Pietro è altra dal sistema logico e coerente concepito da Alberti per il Tempio Malatestiano, in cui "ciò che tu muti si discorda tutta quella musica". Nella porta perugina, anzi, la posizione dei diversi elementi ornamentali non si presenta mai come determinata da ragioni inoppugnabili: non è la necessità a governarne l'organizzazione. Talvolta i vari elementi decorativi paiono, anzi, quasi galleggiare sul piano del fronte. Lesene e fornice non sono tangenti; al cospetto della trabeazione, il bugnato si arresta; gli estradossi del fornice e delle due nicchie non risultano allineati; il cervello dell'arco non è tangente alla cornice; e in questo elenco si potrebbe proseguire ancora a lungo.

La stessa tecnica di rifinitura sembra a sua volta funzionale a una tale oscillazione della forma e della collocazione dei motivi ornamentali. La scelta di rifinire in opera, documentata per le bugne, ma evidentemente generalizzata, per quanto con ogni probabilità obbligata dalla disponibilità di conci di formato irregolare, è insieme il presupposto e la conseguenza di un disegno disponibile all'adattamento e all'interpretazione delle soluzioni. Il suo correlato è che al perfetto combaciare di un concio con l'altro, ossia all'attenzione prestata ad alcuni particolari, corrisponde non di rado un difetto di visione (e di logica) d'insieme; può così, ad esempio, avvenire che l'allineamento orizzontale (ai due lati del fornice) tra le rose e gli scudi, alternati, della fascia più esterna della cornice che cinge il fornice si sfasi al di sopra di una certa quota – di modo che in sommità, in corrispondenza della chiave dell'arco, sia maldestramente disposta una rosa disassata. Inoltre, sebbene il fronte risponda a precise proporzioni (1 : 2), e alcune misure ritornino, anche gli elementi reciprocamente connessi da rapporti dimensionali presentano tra di loro e con il disegno complessivo un rapporto tutt'altro che ferreo. Gli archi del portale e delle due nicchie della facciata del Tempio Malatestiano, ad esempio, s'impostano tutti a una medesima quota. Nella porta San Pietro non si riscontra, invece, alcun allineamento: nonostante l'ampiezza del fornice e delle nicchie sia la stessa, la quota degli estradossi degli archi delle nicchie è, sì, la medesima dell'estradosso di una delle fasce

del fornice, ma della seconda – la ghirlanda –, così che il loro allineamento orizzontale non risulta avvertibile; di fatto, le nicchie laterali giungono a una quota più alta rispetto all'apertura del fornice, ma quest'ultimo le supera con la sua triplice fascia di cornici. E se l'ampiezza delle nicchie è identica a quella del fornice, diverse sono le loro proporzioni. Vengono in tal modo a perdersi anche le puntuali corrispondenze dimensionali.

Per tentare di comprendere più a fondo il *modus operandi* di Agostino come architetto occorre partire proprio da ciò che, nonostante tutto, accomuna pressoché tutte le posizioni critiche su Agostino, ossia prendere alla lettera il luogo comune di 'Agostino decoratore'. "Come decoratore", sosteneva Corrado Ricci, Agostino è "da mettere in testa a quasi tutti i suoi contemporanei"; del resto è come tale che, in fondo, Agostino è sempre chiamato a operare, anche laddove gli vengano assegnati incarichi architettonici: soprattutto a Perugia, Agostino si impone come un maestro in qualche misura specializzato nell'ornamento di facciate. Quello di ornare è il suo mestiere. L'ornamento delle facciate in cui consistono i suoi incarichi è, tuttavia, qualcosa di tutt'altro che decorativo, così come all'interno della più complessa riflessione quattrocentesca sul tema dell'ornamento – quella condotta da Alberti nel *De re aedificatoria*, soprattutto in quel VI libro che inaugura, per stessa ammissione dell'autore, la parte *dignissima et perquam valde necessaria del trattato* (*De re aed.*, VI, 1). Per l'umanista "gli ornamenti non sono dei meri *embellissements* esteriori e, in fondo, inutili, ma – osservava Vasilij Pavlovich Zubov – sono dei tratti e dei dettagli di una realtà individualizzata concretamente. Gli *ornamenta* sono, agli occhi di Alberti, non meno necessari di tutto il resto"; l'ornamento va, in altri termini, letto – sostiene Hans-Karl Lücke – "come ciò che colma o completa la bellezza". Senza l'ornamento, la bellezza rimarrebbe una categoria astratta. L'ornamento la attualizza, le consente di manifestarsi; "mancandoli e' dovuti a sé ornamenti – afferma Alberti ne *I libri della famiglia* – sarebbe edificio non perfetto né assoluto".

La tangenza tra la riflessione albertiana e la prassi di Agostino non può, beninteso, che risultare forzata e generica. Il *De re aedificatoria*, tuttavia, getta luce su di una cultura architettonica, quella quattrocentesca, in cui l'ornamento non è affatto accessorio, ma è invece – e seppur sempre più problematicamente – *complementum* della bellezza. Senza tener conto del carattere necessario dell'ornamento, in altri termini, anche l'architettura di Agostino di Duccio risulta incomprensibile. A questo punto s'arrestano le affinità con Alberti. Nella porta San Pietro, infatti, gli ornamenti finiscono per assumere dei connotati sostanzialmente estranei a quelli albertiani.

A caratterizzare l'ornamento della porta perugina è in primo luogo il suo ruolo di veicolo di significato: piuttosto che "quasi subsidiaria quaedam lux pulchritudinis", esso svolge il ruolo di emblema, a cui è affidata tanto la comunicazione di messaggi quanto la qualificazione dell'opera.

Nella *Madonna con Bambino* del Victoria & Albert, opera della fase riminese della produzione scultorea di Agostino, il compito di raffigurare il trionfo di Gesù bambino e del Cristianesimo viene affidato non alla gestualità delle figure, ma alla presenza di un medaglione al collo del bambino raffigurante una scena di trionfo, con un angelo che regge una corona d'alloro e un vaso adorno delle palme della vittoria. In maniera non dissimile, nella porta San Pietro ad alcuni elementi architettonici è assegnato il compito di esprimere iconicamente l'efficacia difensiva della porta, ad altri il suo ruolo civico, ad altri ancora il suo carattere trionfale: se, infatti, la porta San Pietro è una struttura difensiva lo è in misura non trascurabile per la presenza delle due torri, ovviamente bugnate; e se è un arco di trionfo – pur non assomigliando davvero ad alcun arco antico – lo è perché ne riprende, oltre al presunto impianto, alcuni elementi peculiari.

A essere in tal modo privilegiata non è la sintassi con cui i singoli motivi vengono impiegati; e se preoccupazioni sintattiche non sono certo da escludersi, come nell'uso dello scudo, esse risultano comunque subordinate all'aspirazione a veicolare messaggi piuttosto che ad articolare un discorso serrato e, insieme, di ampio respiro. Non può pertanto sorprendere che latiti, nella porta San Pietro, una logica stringente, in grado di concatenare le scelte. La tendenza è, piuttosto, a un'organizzazione paratattica dell'edificio,



a una fievole concatenazione interna che si limiti a rendere intelligibile il manufatto nella sua plurivocità, nella sua polisemia.

Il difetto in quanto a coerenza logica dell'architettura di Agostino, e della porta San Pietro in particolare, è pertanto da considerarsi il frutto di intenzioni assai distanti rispetto a quelle dell'architettura, ad esempio, albertiana. A ovviare dal punto di vista compositivo a tale difetto interviene la sensibilità 'pittorica' di Agostino – attestata da un capolavoro come la facciata dell'oratorio di San Bernardino – che gli consente di ottenere un disegno unitario, “elegante e nobile” (Jacob Burckhardt) per una via *sui generis*, che non è quella della logica, della coerenza e del rigore. Del resto, l'obiettivo di Agostino di Duccio, nei panni di architetto della porta San Pietro, non è di mettere in opera un teorema. Egli non persegue affatto il fine di un ferreo concatenamento degli elementi, perché gli elementi – gli ornamenti – che impiega sono scelti in quanto già di per sé significanti; si pensi all'impiego del bugnato, prossimo ben al di là che per una mera similitudine formale a quello delle bombarde disegnate per Alfonso d'Aragona intorno al 1450 nella bottega del Pisanello, o degli scudi, che proprio in virtù della loro capacità di condensare e di esprimere in forma abbreviata un determinato spettro di valenze verranno, ad esempio, impiegati – incastonati, si badi, tra bugne – da Antonio da Sangallo nella fiorentina Fortezza da Basso. Obiettivo di Agostino è di escogitare soluzioni emblematicamente efficaci – in grado cioè tanto di veicolare significati deliberati e condivisi quanto di sublimare, ma non senza esprimerle, le aporie e le contraddizioni dell'operazione architettonica – e di orchestrare la problematica coesistenza dei motivi adottati, pregni come sono di inarticolate pulsioni, di ambigui messaggi e di contraddizioni irrisolvibili, oltre che di precisi significati.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Sulle mura e sul sistema difensivo di Perugia, si vedano gli scritti di Ugolino Nicolini (*Le mura medievali in Perugia*, in *Storia e Arte in Umbria nell'età comunale*, Atti del VI convegno di Studi Umbri (Gubbio, 26-30 maggio 1968), Perugia 1971, pp. 695-769; *Mura della città e mura dei borghi: la coscienza urbanistica di Perugia medievale*, in Francesco Roncalli di Montorio, Ugolino Nicolini, Franco Ivan Nucciarelli, *Mura e torri di Perugia*, Roma 1989, pp. 49-77, poi in *Scritti di storia*, Napoli 1993, pp. 138-157) e di Michele Bilancia (*Il rapporto della città medioevale di Perugia con la cinta muraria etrusca*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», LXXXV, 1988, pp. 5-106).

Sul tema del trionfo nel Quattrocento la bibliografia è estremamente vasta; un imprescindibile quadro di riferimento è offerto da Antonio Pinelli (*Feste e trionfi: continuità e meta-*

morfosi di un tema, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, vol. II, I generi e i temi ritrovati, Torino 1985, pp. 279-350). Sul tema della ripresa dell'arco di trionfo nel Quattrocento la bibliografia è invece insoddisfacente; ci si limita a segnalare la tesi di laurea di Wolf Deiseroth (*Der Triumphbogen als grosse Form in der Renaissancebaukunst Italiens (Studien zur Entwicklungsgeschichte der profanen und sakralen Schaufrent der 15. und frühen 16. Jahrhunderts)*), tesi di dottorato, München 1970) e gli spunti offerti molto più di recente da Stefan Schweizer (*Zwischen Funktion und Repräsentation. Die Stadttore der Renaissance in Italien*, Göttingen 2002).

Ad Agostino di Duccio è stata dedicata – e ormai un secolo fa – una sola monografia, in cui aveva trovato espressione l'estremo interesse nutrito dalla storiografia artistica nei confronti dello scultore fiorentino tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento (Andy Poin- tner, *Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio*, Strassburg 1909). A partire da quel momento, nessun tentativo sistematico di considerarne l'opera nella sua interezza sarebbe però stato più compiuto; un notevole sforzo di far dialogare e di connet- tere le ricerche specialistiche che nel frattempo si sono accumulate è tuttavia stato compiuto nel convegno mantovano dell'anno scorso (*Agostino di Duccio e la cultura figurativa dell'Ita- lia settentrionale*, Convegno Internazionale di Studi, a cura della Fondazione Centro Studi Leon Battista Alberti, Mantova, 17-18 ottobre 2008; la pubblicazione degli atti è prevista per i primi mesi del 2010).

La porta San Pietro è forse l'opera certa di Agostino di Duccio a cui si è prestata meno attenzione. Alla fine dell'Ottocento, il più importante tra gli archivisti del capoluogo umbro aveva reso nota una raccolta dei documenti relativi all'opera perugina di Agostino, dedican- do due dei fascicoli della pubblicazione proprio alla porta (cfr. Adamo Rossi, *Prospetto cro- nologico della vita e delle opere di Agostino d'Antonio scultore fiorentino con la storia e i documenti di quelle da lui fatte in Perugia*, in «Giornale di erudizione artistica», IV, 1875, fasc. V, pp. 141-152; fasc. VI, pp. 179-184). Sulla documentazione resa nota da Rossi, Corrado Ricci si sarebbe basato per quello che sino a poco fa ha costituito l'unico scritto sulla porta (*La Porta San Pietro, di Perugia*, in «Architettura e Arti decorative. Rivista d'Arte e di Storia», I, 1921, fasc. I, pp. 17-31).

A partire dal 2004, ho intrapreso uno studio monografico della porta San Pietro all'interno del dottorato in Storia dell'Architettura e della Città dell'Università IUAV (*Agostino di Duc- cio e la porta di San Pietro a Perugia*, tesi di dottorato, tutors Massimo Bulgarelli e Matteo Ceriana, Dipartimento di Storia dell'Architettura e della Città, Università IUAV di Venezia, 2006), la cui rielaborazione è stata pubblicata in questi giorni (*Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta San Pietro a Perugia*, Venezia, Marsilio, 2009).

Sull'arco trionfale e onorario romano si rimanda alla sezione Temi di ricerca di Engramma alla voce *Arco onorario romano* e al numero 66 settembre-ottobre 2008 di Engramma, *Arco e trionfo nell'epoca imperiale romana*.

Gli scudi e le rose nella porta San Pietro: un emblema rinascimentale della città di Perugia

Filippo Cattapan

Quando le idee si esprimono nell'arte con tanta forza,
è improbabile che la loro importanza si limiti all'arte soltanto.
Edgar Wind, *Misteri Pagani nel Rinascimento*

Gli scudi e le rose, insieme alternati o da soli, sono motivi ornamentali antichi che ricorrono con una certa frequenza nell'ambito perugino e che sono attestati sin dalle origini etrusche della città. Lo scudo alternato al triglifo e al rosone è infatti un motivo già proprio della produzione funebre etrusca dal IV secolo a.C. in avanti. Se ne trovano esempi notevoli sui sarcofagi di Tarquinia, Chiusi, Torre San Severo e sul sarcofago di Larthia Seianti, nonché sulle urne di alabastro di Aulo Volumnio e Veilia Volumnia, ritrovate nei pressi di Volterra (Ducati 1927). A Perugia, a partire dal suo impiego



Sarcofago di Larthia Seianti, da una necropoli etrusca di Chiusi, II sec. a.C., Firenze, Museo Archeologico

nell'arco di Augusto – anch'esso già porta etrusca – lo scudo in particolare si carica di un forte carattere civico e, assieme al leone e al grifo, diventa uno degli emblemi più diffusi della città.

L'utilizzo e il significato del motivo dello scudo alternato alla rosa nella sua riemersione rinascimentale nella porta San Pietro sembra però assumere anche ulteriori sfumature di significato, che saranno oggetto di questo breve studio. Le considerazioni legate alla presenza del motivo, inoltre, gettano luce sull'intervento di progettazione della porta stessa. La porta San Pietro è uno degli ingressi medioevali alla città, ma nelle sue forme attuali fu realizzata dal 1475 al 1480 – a partire da un accesso preesistente, noto come “alle Due Porte” – su progetto di Agostino di Duccio e Polidoro di Stefano (sul tema, vedi il contributo di Daniele Pisani in questo stesso numero di “Engramma”).

Il nuovo progetto risponde all'esigenza di qualificare la porta in termini simbolici e monumentali, esigenza che si rafforza con l'importanza crescente che va assumendo l'attuale corso Cavour quale ingresso trionfale alla città per chi proviene da sud: quando Pio II entra solennemente a Perugia, il 1 gennaio 1459, percorre proprio questo tracciato, passando esattamente per quella che sarebbe diventata di lì a poco la porta San Pietro.

Dal punto di vista tipologico, si tratta di una porta a cavedio e fornice unico, affiancata da due avancorpi bugnati sui quali si aprono delle nicchie. Il motivo degli scudi alternati alle rose è collocato lungo la fascia che incornicia il fornice. Nel suo insieme la triplice cornice è costituita, a partire



Perugia, porta San Pietro

dall'interno, da una fascia architravata tripartita, da una ghirlanda di foglie lanceolate d'alloro legate da nodi d'amore, e quindi dalla cornice a scudi e rose alternati.

Nei documenti d'archivio relativi all'esecuzione dell'opera non si fa alcun riferimento alla questione dell'ornamento. Non si può dire nemmeno se l'impianto decorativo sia stato concepito da Agostino di Duccio (al quale, secondo due contratti datati 1473 e 1475, venne affidata la progettazione dell'opera). A quanto risulta, l'esecuzione sarebbe stata portata a termine completamente da scalpellini, e Agostino sarebbe intervenuto soltanto in seguito per completare i cicli scultorei che dovevano essere posti all'interno delle nicchie e sulla torre. Le intenzioni iconiche che animano il progetto nel suo insieme (Pisani 2009, pp. 129 sgg.), tuttavia, inducono a compiere alcune considerazioni sul significato dell'ornamento architettonico: il progetto nel suo insieme si inserisce infatti in un preciso clima culturale, nel cui ambito possiamo annoverare Agostino come uno tra i protagonisti di spicco.

Nel periodo in cui viene portato a termine il progetto della porta San Pietro, attorno agli anni 70 e 80 del XV secolo, le istanze sperimentali del rinascimento fiorentino si cominciano ad aprire ai centri minori come Perugia. Molti artisti, nati o educati a Firenze come Agostino, iniziano a spostarsi



da una corte all'altra alla ricerca di lavoro, diffondendo uno stile ibrido, sentimentale, in cui suggestioni rinascimentali più o meno superficiali, si sovrappongono e si mescolano agli spunti figurativi più vari.

Si tratta di una fase dal carattere ambivalente, che da una parte apre a un arricchimento del codice linguistico rinascimentale ma che, dall'altra, segna in qualche modo l'esaurimento e la crisi delle sue forme 'all'avanguardia'. Mentre il rigore logico compositivo delle forme architettoniche di recente sperimentazione viene meno, la decorazione rivendica un proprio ruolo importante e si assiste alla riemersione di molti elementi del lessico costruttivo della tradizione che nella prima fase erano stati rinnegati. Sebbene in questo panorama e in particolare nell'ambito dell'opera di Agostino, la porta San Pietro costituisca un esempio di particolare rigore, non va dimenticato il fatto che Agostino di Duccio è *in primis* uno scultore e che il suo approccio compositivo ha più a che fare con l'accumulazione e la giustapposizione che con la concatenazione logica delle parti in un sistema razionale coerente.

Agostino di Duccio, più 'artista' che teorico, respira e restituisce la temperie del tempo ma opera di fatto in termini di continuità piuttosto che di rottura, in quanto non recepisce in modo consapevole quella linea di separazione che il Rinascimento impone ideologicamente tra sé e il passato, tra antichità e tradizione. L'approccio progettuale di Agostino è un approc-



Desiderio da Settignano, Monumento funebre a Carlo Marsuppini, 1453-58, Firenze, Santa Croce – Leon Battista Alberti, Santo Sepolcro, 1467, Firenze, San Pancrazio – Dettaglio dell'ornamentazione architettonica della porta San Pietro a Perugia

cio pragmatico, di cantiere, che si confronta con le contingenze e, anche se aperto alle più innovative suggestioni della contemporaneità, non può né vuole prescindere dalla tradizione. Federico Zeri definisce questo filone *Pseudo-Rinascimentale* e indica l'opera di Agostino di Duccio come uno dei suoi esempi più compiuti e variegati (Zeri 1983, p. 553).

Nell'ambito della sua analisi dell'impianto decorativo, Daniele Pisani mette in evidenza una continua ambiguità tra *survival* e *revival* che riguarda tutti i diversi elementi utilizzati nella porta perugina (Pisani 2009, p. 132). Ciascuno di essi rimanda ad una serie di riferimenti antichi – il repertorio *up to date* dal punto di vista di un artista rinascimentale – ma, allo stesso modo, può essere ricondotto ad uno o più elementi ricorrenti della tradizione. Da una parte un'idea consapevole di antichità, all'epoca posseduta solamente da una ristretta cerchia di intellettuali, dall'altra una rete di suggestioni visive ibride in cui riferimenti antichi e tradizione si mescolano continuamente.

Nell'interpretazione critica delle opere di questo periodo, l'associazione precisa e cogente con riferimenti antichi è sempre molto suggestiva, ma spesso tende a risultare forzata quando si considera l'effettivo peso di questi riferimenti all'interno del contesto in cui sono chiamati in causa, come nel caso del 'rinascimento' perugino in cui Agostino si trova ad operare.

Tale ambiguità si può ritrovare, ad esempio, nell'interpretazione delle sette scanalature delle lesene della Porta di San Pietro. Questo motivo si ritrova in altre opere architettoniche e figurative dell'epoca, come nella cappella Rucellai e nel Santo Sepolcro di Leon Battista Alberti, nei pilastri della Ba-



Perugia, dettagli con scudi dal Palazzo dei Priori (14232-43) e dal Palazzo del Capitano del Popolo (1472-81)

dia Fiesolana, nel portale della sala della Iole nel Palazzo Ducale a Urbino e nella tomba Marsuppini di Desiderio da Settignano a Firenze, così come si può vedere sullo sfondo della *Festa di Erode* di Donatello o nella Sala delle Muse del Palazzo Schifanoia di Ferrara.

Eppure, alla luce del *modus operandi* di Agostino, risulta più plausibile ipotizzare che la sua scelta sia basata non soltanto sull'osservazione di autorevoli modelli contemporanei, quanto sulla sua preferenza di numeri di scanalature dispari, di norma cinque, aumentate a sette nella porta San Pietro a causa delle dimensioni della fabbrica. Analoghe riflessioni si possono compiere per capitelli, tondi, bugnato nonché per gli scudi e le rose oggetto delle nostre considerazioni.

Il primo esempio al quale dobbiamo la ripresa e la grande diffusione dello scudo in ambito perugino è probabilmente la facciata del Palazzo dei Priori, realizzata in più fasi dal 1423 al 1443, in cui compare non abbinato alle rose ma giustapposto al leone e al grifo, altri simboli tradizionali della città; in seguito ritroviamo lo scudo come motivo ornamentale anche in un altro edificio pubblico, il Palazzo del Capitano del Popolo (1472-1481). Lo scudo diventa così veicolo di un significato civico condiviso e perde la sua valenza neutra, di mero elemento sintattico-decorativo all'interno di un discorso architettonico. Con tutta probabilità gli artisti del Palazzo dei Priori e del Palazzo del Capitano del popolo si rifanno direttamente al fregio dell'Arco di Augusto, primo accesso monumentale alla città, in cui lo scudo è presente in alternanza ad altri elementi (lesene scanalate sormontate da capitelli ionici).



Perugia, Arco di Augusto: insieme e dettaglio con scudi e lesene

È possibile dunque fare un ulteriore passo indietro al significato antico, etrusco e poi romano, di questo motivo. In ambito etrusco, l'elemento dello scudo si confonde e si sovrappone spesso a quello della patera, per una contiguità formale che dà luogo però, in età romana, anche a una sorta di slittamento semantico. Infatti, l'uso della patera come simbolo dell'indole guerresca di Perugia si rifarebbe ad un aneddoto leggendario ambientato durante l'assedio della città da parte dell'esercito di Augusto. La leggenda narra che i perugini penetrarono nell'accampamento dei nemici durante un rito sacro, fecero strage e si impossessarono di una patera che riportarono in città come trofeo (Biganti 1987, p. 29, n. 10). Si potrebbe dunque pensare che l'elemento ornamentale dell'Arco di Augusto fosse già in età romana rivestito di un significato memoriale di tipo tropaico (poi con tutta probabilità ulteriormente risemantizzato, in ambito filo augusteo, come allusione al *clipeus virtutis* proprio del *princeps*).

Per tornare all'uso del motivo degli scudi nelle architetture della Perugia rinascimentale dopo la sua comparsa negli edifici destinati all'autorappresentazione del corpo civico, la successiva ripresa nella porta di San Pietro risponde però anche a una logica diversa e ulteriore. Come abbiamo accennato, non è possibile dire che l'idea di impiegare lo scudo alternato alla rosa sia di Agostino di Duccio: il suo impiego nell'intradosso delle finestre del coevo Palazzo del Capitano del Popolo farebbe pensare con più probabilità ad una richiesta precisa del Comune, secondo la tradizione dell'ornamentazione degli edifici pubblici di Perugia. Tuttavia, per quanto si andrà argomentando, non è detto che la valenza simbolica dell'abbinamento scudo/



Copia marmorea dello scudo dedicato nel 27 a.C. dal Senato alla virtus, clementia, iustitia e pietas di Augusto, Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques – Moneta augustea con il *clipeus virtutis* posto davanti a una colonna onoraria nella Curia Iulia e coronato di alloro da una figura di Victoria

rosa si esaurisca nella ripresa di un motivo civico presente nel repertorio tradizionale della città, e non si può nemmeno escludere una attiva interferenza di Agostino nel rilancio del motivo in chiave rinascimentale. In particolare, è l'associazione e l'alternanza con la figura della rosa, accanto allo scudo, che propone un elemento nuovo su cui vale la pena di soffermarsi. Il motivo (presente anch'esso, come si è detto, nelle testimonianze di epoca etrusca) trova nella sintassi compositiva rinascimentale scudo/rosa un nuovo significato, come emblematica rappresentazione di due temi giustapposti e vincolati (non solo dal punto di vista formale): il tema della forza e della difesa associato a quello della grazia e della bellezza.

Il motivo della guerra in opposizione e in congiunzione all'amore, pur non essendo legato ad una rappresentazione univoca, è, infatti, uno dei temi rinascimentali più diffusi e significativi che trova esiti artistici importanti proprio negli ambiti in cui opera – a pochi anni di distanza – lo stesso Agostino di Duccio. A questo proposito si deve ricordare innanzitutto la medaglia che Pisanello aveva disegnato pochi anni prima per Sigismondo Malatesta, in occasione della vittoria di Fano (la battaglia è del 1432, la medaglia del 1445). Sul rovescio della medaglia è raffigurato il signore in armatura che brandisce una spada con due mani. Ai suoi fianchi, su due roseti, sono appesi l'elmo trionfale, con un cimiero a forma di testa d'elefante, e lo scudo con il monogramma SI, che come è stato dimostrato (Pisanello 1996), il Signore di Rimini assume con tutta probabilità nella doppia accezione, amorosa e guerriera, di fedeltà militare all'imperatore Sigismondo e di patto d'amore



Pisanello, Medaglia per Sigismondo Pandolfo Malatesta (verso) con guerriero in armi tra le rose, 1445, Washington, National Gallery – Pisanello, Medaglia per Leonello d'Este (verso) con erote che ammaestra un leone, 1444, Parigi, Cabinet des Médailles

con l'amata Isotta degli Atti. La rosa compare anche sul dritto della medaglia, come decoro dell'armatura di Sigismondo. Un tema affine è alla base di un'altra medaglia dello stesso periodo che Pisanello esegue per Leonello d'Este e che riporta, raffigurato sul verso, un leone ammansito da un erote sapiente.

Le medaglie di Pisanello si inseriscono in una tradizione molto vasta, che vede nelle giustapposizioni ossimoriche – spesso condensate nella brevità di emblemi figurativi – un simbolo di sapienza etico-filosofica, e che trova nell'associazione dei due principi divini incarnati in Marte e Venere, una delle sue declinazioni più ricorrenti (Wind [1958] 1971, p. 101).

Emblematiche di questa tradizione sono alcune celebri opere di poco posteriori. Le molte rappresentazioni rinascimentali in cui Venere Vittoriosa gioca con le armi di Marte dopo averlo soggiogato con la forza dell'amore, non fanno che celebrare la speranza che, almeno momentaneamente, "l'Amore sia più potente della Contesa, e il dio della guerra sia inferiore, per quanto riguarda la forza, alla dea della grazia e dell'amabilità" (Wind [1958] 1971, p. 111).

Marte e Venere di Botticelli (1483), che può venire interpretato anche come una ripresa dell'iconografia cesariana e augustea della *Venus Victrix* è un esempio particolarmente eloquente (sull'iconografia antica di Venere vincitrice, unica dea in grado di disarmare Marte, vedi il contributo su *Venus-Victoria* in "Engramma" n. 41).

Lo stesso *Sogno di Scipione* di Raffaello – realizzato nel 1505, quando l'artista era appena giunto da Perugia a Firenze – rappresenta in modo differente un pensiero estremamente affine. Il giovane Scipione viene raffigurato mentre dorme, posando sul suo scudo, ai piedi di un albero d'alloro in mez-



Sandro Botticelli, *Marte e Venere*, 1483 ca., Londra, National Gallery

zo a due donne che gli porgono una un fiore, l'altra un libro e una spada. La questione di come ci si debba comportare di fronte a queste diverse alternative, di derivazione cavalleresca e medioevale, è oggetto di discussione molto frequentato dalla riflessione filosofica e morale rinascimentale.

Una lettera che Marsilio Ficino indirizza a Lorenzo de' Medici nel 1490 sembra quasi anticipare il tema del dipinto di Raffaello, indicando la necessità di rimanere in opportuno equilibrio rispetto alle tre vie della *vita activa, contemplativa e voluptuosa* secondo una lettura debitrice delle frequentazioni neoplatoniche – dei testi antichi ma anche degli intellettuali greci giunti a Firenze – da parte di Ficino.

Nel *Sofista*, Platone fa dire alle Muse che: "L'essere è uno e molti, ed è tenuto insieme dall'inimicizia e dall'amicizia; [...] talvolta, sotto l'imperio di



Raffaello Sanzio, *Il sogno del cavaliere*, 1505, Londra, National Gallery

Afrodite, prevalgono la pace e l'unità, e talvolta di nuovo la pluralità e la guerra, a causa di un principio di contesa". Ficino era probabilmente venuto a conoscenza di queste idee attraverso la mediazione di Plotino, che riprende questa dottrina con ancora più enfasi.

Un'altra fonte antica a cui si rifacevano gli studiosi rinascimentali, è senza dubbio Plutarco. Nel suo *De Iside et Osiride* si legge: "È ben noto che, secondo le favole greche, l'Armonia è nata dall'unione di Venere e Marte, dei quali il secondo è fiero e litigioso, la prima generosa e piacevole". Pico della Mirandola attinse abbondantemente alle teorie di Plutarco nel definire la natura dell'Armonia, il nucleo fondamentale della sua teoria della Bellezza. Egli definisce la bellezza un principio composto e intrinsecamente contrario, nient'altro che "una amica inimicizia e una concorde discordia" (Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone d'amore di Girolamo Benivieni*, in Garin 1942, II VIII p. 495). Il principio neoplatonico per cui la struttura dell'intero è ripetuta in ogni sua parte implica quindi che non soltanto Venere si congiunga a Marte in quanto entità separata, ma che essi non siano che parti costitutive della stessa unica realtà.

Per tornare alla porta San Pietro e al significato della giustapposizione di scudi e rose sulla sua cornice, sarà importante allora ricordare che Agostino di Duccio giunge a Perugia da Rimini dopo aver lavorato al Tempio Mala-



Agostino di Duccio, Trionfo di Scipione, 1454 ca., Rimini, Tempio Malatestiano – Agostino di Duccio, Trionfo di Minerva, 1454 ca., Rimini, Tempio Malatestiano

testiano in cui – per mano dello stesso artista – assistiamo a una straordinaria sintesi tra il pensiero cristiano di tradizione medievale e la *novitas* di un paganesimo riabilitato (sul tema vedi i contributi sul Tempio Malatestiano pubblicati “Engramma”). Nel Tempio Malatestiano, inoltre, lo scultore aveva già affrontato anche il tema dell’ingresso trionfale ‘all’antica’, tema che l’artista sembra riproporre, questa volta in chiave progettuale, nella porta San Pietro (Pisani 2009, p. 99).

Agostino dunque doveva essere venuto a contatto con tutto questo mondo di idee e di riferimenti e, quale possibile ispiratore del motivo degli scudi e delle rose nella porta perugina, poteva forse coglierne l’affinità con il repertorio tradizionale della propria città. Sulla base di queste suggestioni, il motivo della Porta San Pietro si presenta non semplicemente come decorativo e non soltanto come ‘tradizionale’, bensì anche come espressione di un tema filosoficamente complesso: gli scudi e le rose come figura dell’unione amorosa di Marte e Venere, la celebrazione dell’armonia o di quella bellezza che secondo Pico e Ficino sorge dalla compresenza degli opposti. Passione e virtù civica composte in armonia costituiscono un ideale per l’uomo e per il cittadino del Rinascimento.

Chiunque ne sia stato l’ideatore, il motivo dello scudo e della rosa nella Porta di San Pietro stabilisce un punto di contatto mirabile tra antichità e tradizione. Il risultato è un emblema particolarmente eloquente della bellicosa, ‘medievale’ Perugia che, in quegli anni, su impulso dei Baglioni, mecenati e signori della città, cerca di proporsi con il nuovo volto di città rinascimentale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Biganti 1987

Tiziana Biganti, *La città e la sua simbologia*, in *Carte che ridono*, Perugia 1987

Ducati 1927

Pericle Ducati, *Storia dell’arte etrusca*, Firenze 1927

Garin 1942

Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone d’amore di Girolamo Benivieni*, II – ed.

Garin 1942, II VIII p.495

Pisanello 1996

Pisanello: le peintre aux sept vertus (catalogo della mostra) Parigi 1996

Pisani 2009

Daniele Pisani, *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta San Pietro a Perugia*, Venezia 2009

Wind [1958] 1971

Edgar Wind, *Misteri Pagani nel Rinascimento*, Milano [1958] 1971

Zeri 1983

Federico Zeri, *Federico Zeri, Rinascimento e pseudo-rinascimento in Storia dell'arte italiana*, Torino 1983

Novicio invento

Nota a Plinio, *Nat. Hist.* XXXIV 27, sull'arco onorario romano

Monica Centanni

“Columnarum ratio erat attolli super ceteros mortales,
quod et arcus significant novicio invento”:
Plinio, *Nat. Hist.* XXXIV, 27.

Funzione delle colonne onorarie era essere innalzati al di sopra degli altri mortali; anche gli archi – nota Plinio – svolgono lo stesso ruolo: ma gli archi, rispetto alle colonne, significano la stessa funzione, veicolano lo stesso messaggio *novicio invento*, “mediante una nuova invenzione”.

Il celebre passaggio del XXXIV libro della *Naturalis Historia* è da secoli sotto il mirino ermeneutico di quanti abbiano studiato la genesi dell'arco onorario romano. Cosa intende Plinio con la locuzione *novicio invento*? Diverse fonti storiche e letterarie attestano infatti la presenza di ‘archi’ già dall’inizio del II secolo a.C.: fra i primi, i due *fornice*s dedicati da Lucio Stertino nel 196 a.C., e quello di Scipione l’Africano dedicato sul Campidoglio nel 190 a.C., secondo Livio XXXIII, 27 e XXXVII, 3 (sulle fonti relative all’arco onorario vedi, in “Engramma”, il contributo di Katia Mazzucco). Qual è, dunque, e a quando si può far risalire cronologicamente la novità rimarcata da Plinio?

A partire dalla prima età imperiale si registra, effettivamente, uno scarto, una novità in campo lessicale. Fino a tutta l’età repubblicana gli archi onorari sono menzionati nelle fonti sempre come *fornice*s; la prima occorrenza del termine *arcus*, in riferimento a uno specifico manufatto architettonico, è in una epigrafe del 4 d.C. (così Mansuelli 1979, p. 16) in cui l’*ordo decurionum* di Pisa, fra le molte onorificenze funerarie decise per Gaio Cesare, il figlio adottivo di Augusto, decreta:

UTIQUE [ARC]US CELEBERRIMO COLONIAE NOSTRAE
LOCO CONSTITUATUR ORNA/TU[S SP]OLEIS DEVICTA-
RUM AUT IN FIDEM RECEPTARUM AB EO GENTIUM SUPER
/ EU[M ST]ATUA PEDESTRIS IPSIUS TRIUMPHALI ORNATU
CIRCAQUE EAM DUAE / EQ[UEST]RES INAURATAE GAI ET
LUCI CAESARUM STATUAE PONANTUR

Nell'iscrizione è dunque descritto dettagliatamente l'apparato ornamentale e statuario: l'arco sarà ornato con i trofei delle popolazioni da Gaio Cesare sconfitte o accolte in tutela, mentre sopra di esso sarà collocata una statua a piedi dello stesso Gaio in veste di trionfatore e, ai due lati, due statue a cavallo di Gaio e di Lucio Cesari (sull'importanza di questa onorificenza come "eroizzazione dei due Cesari" e come segno di "una tappa di conciliazione tra ceto senatorio ed equestre" vedi Cresci Marrone 1993, pp. 166-167). L'epigrafe pisana, che pur precisa che l'*arcus* andrà posto molto in vista; "in un luogo molto frequentato della nostra colonia" (*celeberrimo coloniae nostrae loco*), non dà però alcuna informazione sulla forma della struttura portante: se già Livio menziona i *signa aurata* che Lucio Stertino aveva posto sopra i suoi *fornices*, anche nella prima testimonianza epigrafica in cui troviamo il termine *arcus* ciò che definisce l'arco come tale è propriamente l'apparato ornamentale e statuario. Già Rosinius nel XVI secolo dava questa interpretazione del passo pliniano:

Novicium hoc inventum ait Plinius, non quod arcus ante Caesarum tempora non fuerint, sed quod tali ornatu non fuerint.

I. Rosinius, *Romanarum Antiquitatum Libri decem*, Basilea 1583, pp. 476-481, *De triumpho maiore, Spoljis Opimis, Arcubus Triumphalibus, et Trophaeis*, citato in De Maria 1998, p. 22

La novità consisterebbe dunque nell'*ornatum* che distingue gli *arcus* di età imperiale dai *fornices* precedenti. La stessa assolutizzazione dell'*arcus*, la sua monumentalizzazione, il suo isolamento rispetto ad altre strutture e funzioni architettoniche e urbanistiche (in particolare rispetto alla funzione di porta urbana) corrisponde alla rilevanza che in questo monumento ha l'apparato ornamentale rispetto alla forma architettonica. Nella progettazione l'*ornatum* – composto da epigrafe, apparato decorativo ad alto e bassorilievo, gruppo statuario sopra l'attico – ha una importanza compositiva prioritaria: alle parole e alle immagini è affidata la storicizzazione del monumento e la definizione precisa del messaggio (il nome del celebrato, la data e l'evento per cui l'onore è stato conferito, la figurazione letterale o allegorica delle sue imprese) che dell'arco costituisce il senso primo e ultimo, mentre la struttura architettonica svolge il ruolo di supporto di pregio. Mai come nel caso dell'arco l'ornamento appare essere non un apparato decorativo di complemento, ma un elemento essenziale e semanticamente indispensabile della composizione architettonica.

Ma tornando alla struttura portante: se è pur vero che, come sostiene parte autorevole della critica, non è dimostrabile una soluzione di continuità morfologica tra *fornices* repubblicani e *arcus* augustei, è tuttavia significativo

che proprio sotto Augusto il tipo architettonico cambi nome tecnico da *fornix* ad *arcus* (De Maria 1998, p. 55). Nota Mansuelli che un ulteriore indizio della novità del termine è l'oscillazione, in autori di età augustea, tra la forma *arcus* con tema in -o, che segue il paradigma della cosiddetta 'seconda declinazione' (Varrone *apud Nonium* 77, 11) e la forma, destinata ad affermarsi sulla prima, che segue il paradigma dei temi in -u della 'quarta declinazione' (Vitruvio, V, 10, 3):

Si ha quindi un momento che potremmo dire di incertezza, che farebbe pensare in effetti ad una recente introduzione dell'accezione, non certo del termine, incertezza che è sintomaticamente parallela al travaglio degli architetti nell'elaborare la forma monumentale. Mansuelli, 1979, p. 16

Arcus è un nuovo significante che dobbiamo supporre sia sorto, in una specifica circostanza storica, per necessità di definizione di un nuovo significato: evidentemente la forma architettonica dell'*arcus* in qualche modo si distingueva rispetto al *fornix*, aveva caratteri tali da non essere passibile di essere denominata in modo identico agli 'archi' preaugustei.

Le monete che recano le preziose testimonianze dei primi *arcus* augustei (e forse anche preaugustei: sulla possibilità di interpretare come archi onorari esempi di età repubblicana vedi in "Engramma" il contributo di Giacomo Calandra), pur nella schematicità della resa numismatica, sembrano confermare che è soprattutto l'*ornamentum* a fare *arcus*.

[Nelle prime raffigurazioni numismatiche si nota] la sproporzione della decorazione statuarie dell'arco rispetto all'arco stesso e la schematicità della raffigurazione di quest'ultimo. Gli archi sono quasi ridotti a semplici basi della figura di cavaliere con trofeo, e di conseguenza anche la loro struttura architettonica è assai sommariamente accennata. [...] Nelle monete si apprezza l'attribuzione ai primi archi di una semplice funzione di sostegno. Pensa 1979, p. 27

Insomma: stando alle testimonianze iconografiche il primo *arcus* è poco più che un supporto, un basamento arcuato, di dimensioni ridotte e di minore importanza rispetto ai *signa* o *statuae* che ha la funzione di sostenere.

La coincidenza cronologica tra l'occorrenza della prime testimonianze iconografiche sulle monete e l'introduzione di un nuovo termine (accanto al precedente *fornix*) può suggerire che il termine *arcus* – evidentemente mutuato al lessico architettonico dalla preesistente denominazione, e dell'arco

come arma da lancio e del fenomeno meteorologico 'arcobaleno' (Mansuelli 1979, p. 16) – possa descrivere un tipo di basamento il cui profilo geometrico è un segmento circolare.

Arcus come definizione geometrica del segmento circolare è già in Ovidio, che definisce *quinque arcus* le cinque zone in cui si divide la sfera del cielo (*Metamorfosi* II, 129). Il disegno dell'*arcus* non corrisponde dunque al disegno del *fornix* il quale, avendo funzione di porta (più o meno simbolica), aveva una configurazione diversa: il profilo completo del *fornix* (così come vediamo in molti 'archi'–porte già di età augustea, e come poi in molti 'archi' posteriori) è una figura geometrica costituita dalla giustapposizione di un segmento circolare e di un rettangolo che poggia sul lato minore.



Denario battuto da M. Emilio Lepido: al rovescio una statua equestre sormonta un basamento composto da tre archi; denario augusteo con la rappresentazione al rovescio dell'arco Aziaco o dell'arco di Nauloco

Una differenziazione tra i due termini è apprezzabile anche in lingua greca: ancora nel II sec. d.C. Cassio Dione denomina ἀψίς l'arco Partico dedicato ad Augusto a seguito del recupero delle insegne di Crasso (Cass. Dio. LIV, 8, 3) e il termine ἀψίς, esattamente come il latino *arcus*, è mutuato dal lessico tecnico geometrico (come 'segmento circolare di ruota'), e metereologico (come 'arcobaleno'); menziona invece come πύλαι la porta trionfale attraverso cui viene fatto passare il corteo con il feretro del *princeps* destinato alla pira in Campo Marzio nel 14 d.C. (Cass. Dio. LVI, 42, 1).

Insomma: se la traslazione metaforica che fornisce la nuova denominazione all'*arcus* ha un senso in riferimento a una figura reale, è certo che la forma dell'arco-arma o dell'arco-arcobaleno corrispondono geometricamente non all'intero *fornix*, ma soltanto al segmento circolare, la calotta a volta che del *fornix* chiude il profilo superiore.

Quindi l'invenzione stigmatizzata dal passo pliniano a cui viene, da una certa data in avanti, attribuito il nome metaforico di *arcus* potrebbe consistere in un 'taglio' alto della visione del vano della porta-*fornix* che, nella membratura composita del *fornix*, sottolinea l'elemento caratterizzante il monumento, che ha la funzione semanticamente più importante: la porzione-*arcus* destinata a sostenere, sull'attico, i gruppi statuari. In che senso allora, da quale prospettiva storica, Plinio considera l'arco un *novicium inventum*?

Il *novicium inventum* sarà forse da riconoscere nel progresso delle sperimentazioni e nei tentativi di dare stabilità, anche formale (almeno in qualche misura), alle strutture architettoniche, soprattutto nell'arricchirle di un apparato figurativo assai più complesso e fittamente intriso di quei portati simbolici che così largamente caratterizzano le esperienze figurative ufficiali della prima età imperiale, e di quella augustea in particolare. De Maria 1988, p. 56

Come abbiamo visto, testimonianze epigrafiche, fonti numismatiche, rilievi archeologici concorrono coerentemente a datare alla prima età imperiale la definizione – compositivo-architettonica e insieme terminologica – della forma *arcus*. Così riassume la questione Sandro De Maria:

Intendeva egli [Plinio] alludere ai *fornices* repubblicani impiegando per essi la terminologia (*arcus*) in uso ai suoi tempi, oppure si riferiva a un momento storico successivo, in cui l'arco onorario aveva assunto un ruolo diverso ed era assai più diffuso? Io credo che la seconda ipotesi si avvicini di più alla realtà. Plinio probabilmente voleva riferirsi al momento in cui l'arco onorario, a far capo dall'uso che ne fece Augusto, aveva

assunto un nuovo ruolo, ufficiale e programmatico, largamente diffuso, nella sostanza estraneo alle esperienze precedenti proprio in quanto intimamente connesso, ora, a motivi dell'ideologia imperiale. [...] Pur non abbandonando affatto gli strumenti celebrativi già largamente impiegati dagli *imperatores* filoelleni della tarda repubblica, Augusto recupera il *forinx* repubblicano modificandone il significato in sintonia con le nuove esigenze propagandistiche dettate dalla nascente ideologia dello stato imperiale. De Maria 1988, p. 56

Significativo è il fatto che ad Ottaviano (non ancora Augusto) il Senato dedichi, per la celebrazione della vittoria su Pompeo nel 36 a.C., due diverse onorificenze architettoniche: non solo una colonna onoraria – rostrata e con



Denario augusteo con al rovescio l'arco Aziaco (o arco di Nauloco); denario augusteo con la rappresentazione della colonna rostrata dedicata dopo la sconfitta di Sesto Pompeo; sardonica con Ottaviano come Nettuno (Vienna, Kunsthistorisches Museum).

la statua del giovane condottiero nudo – secondo un impiego consolidato di questi monumenti, che Plinio indica come già greci e poi diffusi nella Roma repubblicana (Plinio, *Nat. Hist.* XXXIV, 21 sgg.), ma anche un *arcus* che, se correttamente identificato nelle monete (sulla questione vedi il contributo di Giacomo Calandra in “Engramma”), costituirebbe il primo esempio del passaggio dalla forma *fornix* alla forma *arcus*. Entrambi i monumenti, la *columna* e il ‘nuovo’ *arcus*, erano precocemente destinati a elevare Ottaviano *super ceteros mortales*, come confermeranno anche le gemme di poco posteriori, che identificano l’erede di Cesare, vittorioso sul mare alla guida di una quadriga di ippocampi, con Nettuno (Zanker 2006, pp. 41-48, 104-105).

Anche dal punto di vista dell’‘invenzione’ dell’*arcus* (invenzione che innesca una immediata fortuna e diffusione del tipo), Augusto si muove all’interno delle coordinate ideologiche che improntano la sua politica istituzionale, culturale, artistica e architettonica e più in generale il progetto della sua rivoluzione per linee interne, senza rotture patenti e formali con il filo della tradizione (tradizione giuridica, religiosa, artistico-architettonica o istituzionale), così come viene dallo stesso *princeps* programmaticamente dichiarato in quel manifesto politico che sono le *Res gestae*.

Ex honore apparet, in magna auctoritate habitum Lysiae opus, quod in Palatio super arcum divus Augustus honori Octavi patris sui dicavit in aedícula columnis adornata, id est quadriga currusque et Apollo ac Diana ex uno lapide. Plinio, *Nat. Hist.* XXXVI, 36

Ottaviano, celebrando l’onore del padre Ottavio con un arco sul Palatino, impone sopra il monumento una preziosa scultura greca *ex uno lapide*, che rappresenta il *currus* divino di Apollo e di Diana, del Sole e della Luna.



Tondi marmorei con i carri di Apollo-Sol e Diana-Luna sui fianchi dell’arco di Costantino.

Dal carro divino di Apollo-Sol, Diana-Luna (che riappariranno significativamente nei clipei dei fianchi dell'arco di Costantino) alla quadriga del *triumphator* posta *summo in arcu*, il salto è ideologicamente immenso, ma formalmente breve: il passaggio è mediato dall'uso ellenistico di porre quadrighe con vittorie alate sul culmine di monumenti celebrativi (si pensi per tutti all'Altare di Pergamo), ma anche di dedicare statue equestri, bighe e quadrighe ai vincitori delle gare sportive, modello, secondo lo stesso Plinio, "unde et nostri currus nati in iis qui triumphavisset" (*Nat. Hist.* XXXIV 19).

Fra le prime attestazioni, quadrighe trionfali su arco si trovano su monete che raffigurano probabilmente l'arco Aziaco, innalzato per il triplice trionfo sui Pannoni, sui Dalmati, e sull'Egitto (e soprattutto su Antonio), celebrato nel 29 a.C. (la controversa identificazione dell'arco Aziaco rispetto all'arco Partico, ma anche rispetto al precedente arco di Nauloco, è ampiamente dibattuta negli studi critici: vedi in "Engramma" il contributo di Giacomo Calandra). Sull'arco onorario è rappresentata l'ipostasi dell'epocale trionfo di Azio, e la raffigurazione della quadriga che porta il *triumphator* nella processione rituale consente l'assimilazione di Ottaviano con la stessa divinità che quella vittoria ha favorito:

È [...] evidente l'intento di raffigurare l'*imperator* nell'atto di celebrare la cerimonia che più lo avvicina alla divinità, dalla quale promana lo stesso *charisma* che ne assicura la vittoria militare. In questo senso l'apparato figurativo dell'arco aziaco è già nella linea di una celebrazione del *praesens divus*, tanto caratteristica della poesia di corte dell'età augustea [...]. Ma va notato che l'intento esplicito dell'*attolli super ceteros mortales* e dell'accostamento alla divinità è abilmente realizzato attraverso l'impiego di una tipologia architettonica tutta legata alle tradizioni repubblicane, quasi un richiamo al *mos maiorum* nella sua accezione celebrativa, nel solco così caratteristicamente ambiguo dell'ideologia augustea tipica degli anni che seguono il successo di Azio. L'iscrizione dell'arco [letta nel XVI secolo nell'epigrafe, ora perduta] è per altro molto esplicita al riguardo: menziona soltanto la titolatura di Ottaviano, presentandolo alla fine come il restitutor dello stato repubblicano, con l'accenno conclusivo alla *res publica conservata*. De Maria 1988, p. 94

Nel finale delle *Res gestae* Augusto pone alla fine del lungo elenco delle sue imprese, e soprattutto dei titoli e delle onorificenze spontaneamente (come afferma ripetutamente il *princeps*) assegnatigli dal senato e dal popolo romano, proprio la menzione della quadriga a lui dedicata nel Foro Augusto nel 2 a.C., in coincidenza con il conferimento del titolo di *pater patriae* (*Res gestae*, XXXV). Augusto non celebrerà più personalmente la cerimonia del



Denario augusteo con la rappresentazione al rovescio dell'arco Aziaco (29 a.C.) o arco di Nauloco (36 a.C.); denario augusteo con la rappresentazione al rovescio dell'arco Aziaco (29 a.C.) o arco Partico (18 a.C.); denario augusteo con la rappresentazione al rovescio dell'arco Partico (18 a.C.)

trionfo già a partire dal 29 a.C., ma non per questo rinuncerà agli onori di tipo trionfale che gli vengono dedicati: non sappiamo se il monumento del Foro fosse posto a grande altezza su una struttura architettonica portante, ma è comunque evidente la sua funzione simbolica di ‘elevazione’, anziché di esaltazione di una vittoria militare, di Augusto come Padre della Patria.

In alternativa alla statua equestre che, stando alle fonti letterarie e iconografiche si elevava già sui *fornices* di età repubblicana e costituiva lo schema iconografico tradizionale per la raffigurazione del personaggio celebrato, la quadriga, slegata dalla cerimonia trionfale vera e propria, diventerà in età imperiale un elemento quasi fisso della composizione dell'*ornatum* dell'arco. Il personaggio a cui l'arco viene dedicato viene rappresentato come *triumphator* (dopo Augusto, infatti, solo i membri della *domus* imperiale ottengono dal Senato la celebrazione della cerimonia del trionfo): il *princeps-imperator*, sia esso vivo o morto (sia stata decretata o meno la sua divinizzazione), gode comunque di una sorta di apoteosi simulata e anticipata nell'apparato ornamentale dell'*arcus*.

Columnae e arcus, nominate da Plinio nel contesto del capitolo in cui tratta di statue onorarie, sono accomunati dall'essere supporti per elevare dal suolo le effigi di personaggi meritevoli di onore. Anche Plinio dunque, come l'iconografia numismatica e la prima testimonianza dell'epigrafe di Pisa, pone l'accento più che sui supporti come monumenti architettonici in sé, sul fatto che *ratio* – funzione e fine – di questi basamenti è che l'immagine del celebrato fosse innalzata *super ceteros mortales* (e questo ci porta a riflettere su quanto la nostra percezione integrale dell'arco onorario sia compromessa e mutilata dalla perdita dell'apparato statuario di cui l'arco era monumentale supporto).

Ma Plinio insiste in particolare anche sulla recenziarietà dell'*arcus*: un *novitium inventum* che non è detto che, prima e dopo l'entusiasmo per la *renovatio temporis* augustea, fosse, come tutte le *novae res* a Roma, pacificamente accettato.

Già Cicerone, intorno al 70 a.C., nel denunciare le ostentazioni volgari ed eccessive dello strapotere di Verre, ricordava il *fornix* eretto nel foro di Siracusa che sorreggeva un gruppo statuario che comprendeva il governatore a cavallo, con accanto il figlio stante nudo, *more graeco*, e ai piedi la personificazione di una *Sicilia nudata* davanti al suo malversatore (*Verr.* II, 154).

A distanza di centocinquanta anni, quando oramai il territorio dell'impero, in Italia e nelle province, era costellato di archi onorari – “inutili e mo-

numerali giocattoli” (l’espressione è di Mortimer Wheeler) reinventati e diffusi da Augusto e dai suoi successori – Plinio stigmatizza che la funzione prima dell’arco (come della colonna) è di elevare non la divinità, ma un mortale sopra gli altri mortali: sia la colonna che l’arco configurano una spazialità tutta verticale del *monumentum*, rendendo il personaggio onorato, e primo fra tutti il *princeps* Augusto, un *praesens divus* (così di Augusto scrive Orazio in *Carm.* III, 5, 1): di fatto una divinità vivente.

Il giudizio di Plinio sull’arco come *novicium inventum* forse, nelle intenzioni dell’autore, non doveva suonare, come solitamente si legge, come rivendicazione positiva dell’originalità dell’invenzione romana: è pur sempre lo stesso Plinio che denuncia l’*Asiae luxuria*, e che trova di pessimo gusto sprechi ed esibizioni, eccessi e sfarzi importati a Roma sulla scia dei costumi e sull’esempio dei paradigmi orientali (come il mirabolante teatro di Emilio Scauro, *Nat. Hist.* XXXVI, 35-6, o già in precedenza, la ‘hollywoodiana’ tomba-mausoleo di Porsenna, *Nat. Hist.* XXXVI, 91-93). In altri passaggi del suo trattato Plinio elenca *novicia inventa* in ambiti diversi: la moda recente di dedicare nelle biblioteche ritratti in bronzo, se non in oro o in argento, a poeti e letterati (*Non est praetereundum et novicium inventum, siquidem non ex auro argentove, at certe ex aere in bibliothecis dicantur illis, quorum immortales animae in locis iisdem locuntur: >Nat. Hist.* XXXV, 9); l’introduzione a Roma, dall’età di Silla, di mosaici prima di marmo e posti sui pavimenti, poi passati anche sulle volte e a tessere di vetro (*Lithostrota coeptavere iam sub Sulla; [...] pulsa deinde ex humo pavimenta in camaras transire vitro. novicium et hoc inventum: Nat. Hist.*); e certo cattiva novità è giudicata la moda di bere a digiuno, mentre in antico si beveva dopo il pranzo serale per favorire il rilassamento, il sonno e l’oblio: “Bere vino a digiuno è trovata recente e sconvenientissima per chi abbia impegni importanti e per chi cerchi di tenere in tensione, pronto ad ogni evenienza, il proprio spirito” (*Vinum ieiunos bibere novicio invento inutilissimum est curiosis vigoremque animi ad procinctum tendentibus: Nat. Hist.* XXIII, 23

Forse le parole di Plinio, nostalgico dei *mores* e dei sobri modelli dell’età repubblicana, sottintendono non tanto l’orgoglio della nuova invenzione monumentale romana quanto, piuttosto, una malcelata critica all’arco e alla sua *ratio*: l’*arcus* è una ‘nuova trovata’ che enfatizza l’uso delle statue onorarie poste sopra ai *fornices* repubblicani e si affianca all’uso – consolidato dalla tradizione ellenistica – della colonna onoraria. Una moda recente, sorta per celebrare l’onore di un *civis romanus* elevandolo nell’etere *super ceteros mortales*, in una sfera che dovrebbe essere riservata soltanto agli dei.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI

Cresci Marrone 1993

Giovannella Cresci Marrone, *Ecumene augustea*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1993

De Maria 1988

Sandro De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1988

Mansuelli 1979

Guido A. Mansuelli, *Formix e Arcus. Note di terminologia*, in AA. VV., *Studi sull'arco onorario romano*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1979, pp. 15-28

Pensa 1979

Marina Pensa, *Genesi e sviluppo dell'arco onorario nella documentazione numismatica*, in AA. VV., *Studi sull'arco onorario romano*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1979, pp. 19-30

Zanker [1987] 2006

Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, [München 1987], seconda edizione italiana Bollati Boringhieri, Torino 2006

Contributi e materiali consultabili in "Engramma" sull'*Arco onorario romano*

15 opere maestre

Un'iniziativa del museo del Prado di Madrid che consente la visualizzazione in alta definizione online di 15 importanti opere d'arte

Sara Agnoletto

Il Museo Nacional del Prado di Madrid è una delle pinacoteche più importanti al mondo, grazie alla sua eccezionale collezione di quadri di maestri della pittura italiana, fiamminga e spagnola dal sedicesimo al diciannovesimo secolo: nelle sale espositive, dipinti prestigiosi di autori quali El Greco, Murillo, José de Ribera, Zurbarán, Raffaello, Veronese, Tintoretto, Van Dyck e Bosch – per citarne solo alcuni – fanno da cornice alle raccolte delle opere di Velázquez, Goya, Tiziano e Rubens, straordinarie per la loro completezza.

Dal passato mese di gennaio, grazie alla collaborazione tra Google Earth e Madpixel, è possibile rivolgere uno sguardo nuovo verso 15 capolavori dell'arte europea, appartenenti al Museo madrileno, e apprezzarne i dettagli nascosti dell'esecuzione, delle iconografie, delle vicende conservative.

Per realizzare questo progetto, è stato necessario eseguire una scansione fotografica della superficie pittorica dei quadri, ricorrendo a tecniche di rilievo fotogrammetrico: una volta mappato il dipinto, piccole regioni dello spazio



sono state fotografate ad alta definizione; quindi l'immagine complessiva è stata ricomposta in post produzione, collocando ogni tassello fotografico nella propria maglia spaziale, come se si trattasse di un enorme puzzle. Le giga-immagini così ricavate (mille milioni di pixels), sono infine state incorporate in Google Earth e messe a disposizione degli utenti della rete (una breve presentazione pubblicitaria del lavoro svolto è disponibile in youtube).

Come è facile intuire, la creazione di immagini gigapixel di gran formato e alta definizione richiede conoscenze specializzate e una tecnologia avanzata, che permetta non solo la cattura di immagini estremamente particolareggiate, ma anche la loro elaborazione, archiviazione, gestione e fruizione: i dipinti gigapixel, infatti, occupano uno spazio di memoria molto esteso – nel caso del *Giardino delle delizie* di Bosch si tratta di 76.824.648 kilobyte – e non possono essere amministrati da una normale memoria ram, se non contando sul sostegno di un sistema di visualizzazione delle immagini in 3D, come quello offerto da Google Earth e Google Maps.

Quello presentato, non è l'unico esempio di una felice applicazione delle nuove tecnologie alla riproduzione di opere d'arte. Dal 27 ottobre dell'anno 2007, infatti, a conclusione di un progetto realizzato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano – in sinergia con la casa editrice De Agostini e HAL9000, è possibile navigare in alta risoluzione all'interno dell'*Ultima cena* di Leonardo Da Vinci. Inoltre, all'indirizzo internet <http://iceman.eurac.edu/>, le stesse tecniche permettono l'accesso alla documentazione fotografica (non solo quella realizzata con la luce bianca dello spettro visibile, ma anche quella con la luce ultravioletta) del corpo della mummia Ötzi, conosciuta anche come la mummia del Similaun o Uomo Venuto dal Ghiaccio, un reperto antropologico scoperto sulle Alpi Venoste (ghiacciaio di Similaun, 3.210 m s.l.m., ai piedi del monte omonimo) al confine fra Italia e la Valle del Tirolo Austriaco Ötztal (sul versante italiano, nella Provincia autonoma di Bolzano) nel 1991.

Grazie a questi contributi, un pubblico sempre più numeroso, può rivolgere uno sguardo indiscreto verso le opere d'arte – e non solo – e meravigliarsi di fronte alle nuove formule della visione come, tra settecento e novecento, ci si meravigliò di fronte a telescopi e microscopi, lanterne magiche e binocoli, fantasmagorie e cronofotografie. Grazie a contributi come quelli segnalati, fotografie realizzate con tecniche speciali e principalmente con fini diagnostici – radiografia, riflettografia infrarossa, fotografia infrarossa nei falsi colori, fluorescenza ultravioletta e ultravioletto riflesso – potrebbero essere

messe a disposizione di una più ampia comunità di studiosi che vedrebbe migliorata la propria capacità di lettura dell'opera d'arte, non più limitata all'apparenza sensibile della superficie pittorica, ma capace di penetrare la materia per analizzare scritture e firme illeggibili, disegni preparatori e pentimenti, e attraverso lo studio della sovrapposizione degli strati pittorici tracciare la biografia dell'opera.

Ancora una volta internet si propone come un indispensabile strumento tecnico di costruzione, registrazione e diffusione della conoscenza.

Quale futuro per l'archeologia?

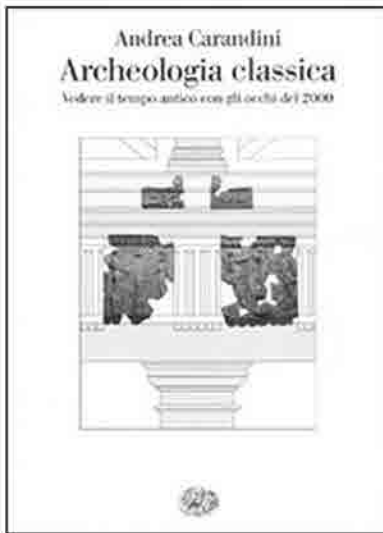
Recensione a Andrea Carandini, *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000*, Saggi Einaudi, Torino 2008

Maddalena Bassani

La recente edizione dell'ultimo libro di Andrea Carandini, *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000* per Einaudi 2008 (per gli stessi tipi sono apparsi molti altri suoi saggi importanti, fra i quali *Storie dalla terra. Manuale di scavo archeologico*, 2000; *Giornale di scavo*, 2000; *Archeologia del mito. Emozione e ragione fra primitivi e moderni*, 2002; *Remo e Romolo. Dai rioni dei Quiriti alla città dei romani (775/750-700/675 a. C. circa*, 2006), rappresenta un importante contributo per ripensare la disciplina archeologica nelle sue finalità e nei suoi metodi di approccio alla materia.

Il libro si apre con una premessa (*Archeologia "classica", in che senso?*), che intende riflettere sia sul significato che ha assunto nel tempo il termine "classico" da un punto di vista interpretativo, traendo spunto da un precedente lavoro di Salvatore Settis (*Futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004), sia sull'oggetto della disciplina "Archeologia classica". Se infatti nell'età moderna la riscoperta del mondo antico, greco e romano, ha significato as-

sumere la classicità come modello esemplare, dando luogo a una sua rivisitazione in senso antiquario, è solo a partire della fine del Settecento e poi nell'Ottocento che gli studi classici, soprattutto in Germania, hanno analizzato quella classicità con una prospettiva meno collezionistica e più scientifica, da cui in seguito ha preso corpo il filone delle cosiddette scienze dell'antichità. Anche in Italia, parallelamente, alcune figure carismatiche promossero quella nuova stagione di ricerca archeologica; vorrei almeno ricordare Giuseppe Fiorelli, professore di Archeologia all'Università di Napoli dal 1860 al 1863, che se nel



1865 ricoprì la carica di Senatore del Regno d'Italia, nel 1875 fu nominato Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, e nel 1876 fondò la rivista "Notizie degli Scavi di antichità", miniera di informazioni ancora oggi essenziale di cui si auspica l'edizione on line.

Carandini, peraltro, sottolinea come la filosofia idealistica tedesca e italiana abbia influenzato non poco la disciplina archeologica, generando di conseguenza un approccio per lo più estetico alla materia: venne escluso dagli studi tutto ciò che apparteneva alla quotidianità degli antichi, ossia gli strumenti e i luoghi del lavoro, gli sviluppi tecnologici, gli edifici, il paesaggio nella sua globalità; aspetti, questi, che costituivano invece parte integrante del mondo antico. Inoltre, il periodo 'classico' finì col normare tutti gli altri periodi storici, poiché esso fu inteso come portatore di un equilibrio e di una perfezione mai raggiunti, né prima né dopo: e tuttavia, spiega Carandini, ciò rappresentava anche in questo caso una forte mistificazione del mondo antico, in cui spesso vi fu una precisa volontà a rivalutare le proprie origini. Lo stesso Augusto, massimo esponente della classicità romana, creò una nuova età dell'oro proprio rielaborando e riproponendo il periodo arcaico di Roma. Era peraltro egli stesso collezionista di antichità: in tali vesti ce lo descrive Svetonio, che menzionando le abitudini del *princeps* ricorda come questi "nei Saturnali, e anche ogni volta gli piacesse, ora distribuiva doni di vesti d'oro e d'argento, ora monete d'ogni conio, anche dell'età regia" (*Aug.* 75).

E tuttavia, accanto a questo ambito di studi se ne affiancarono altri, tra cui quelli di protostoria e di etnologia, che secondo Carandini hanno fornito nuove chiavi interpretative per le società antiche. Anche l'archeologia classica ha dovuto confrontarsi con tali prospettive di ricerca, dovendo e potendo spaziare dai primordi alla fine dell'antichità, attraverso nuove metodologie di indagine e strategie applicative non esclusivamente di tipo storico-artistico, ma anche di tipo tecnico, senza con questo svilire l'aura della classicità.

Con tali premesse l'Autore entra nel merito della discussione con il primo capitolo, intitolato *Problemi*. Dopo aver chiarito la necessità di superare il divario fra storia dell'arte antica e archeologia, egli focalizza l'attenzione sul rapporto fra archeologia, tutela e valorizzazione, ovvero sull'importanza dell'identificazione del patrimonio archeologico prima ancora della sua protezione. È questo in effetti un elemento di grande interesse, che trova affinità con le normative in materia proposte dal Codice dei beni culturali e del paesaggio (D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42), in particolare con l'art. 12 dedicato alla "Verifica dell'interesse culturale". Se Carandini evidenzia la mancanza a livello ministeriale di un centro di "euristica archeologica" (p. 13) rispet-

to all'esistenza di un Istituto centrale per il catalogo e la documentazione e di un Istituto centrale per il restauro, va ricordato, però, che tali Istituti sono affiancati dalle Soprintendenze Speciali e sono diretti dalla Direzione Generale per i Beni Archeologici, come sottolinea Alessandro Ferretti, nel suo recentissimo *Diritto dei beni culturali e del paesaggio* (Simone, Roma 2009, p. 115). Carandini insiste sull'assenza di una struttura che elabori linee metodologiche e tecnologiche generali, a partire dalle quali possano essere individuati criteri di indagine da applicare nei più diversi contesti. Ciò potrebbe assicurare l'esistenza di "sistemi informativi archeologici unitari, statali, regionali e universitari, capaci di condividere un minimo di procedure essenziali" (p. 19), e allo stesso porrebbe in evidenza la necessità di costituire équipes di lavoro interdisciplinari in grado di applicarsi in progetti di ampio respiro (p. 29). A esemplificazione di tale proposta Carandini ricorda il progetto "*Imago Urbis Romae*. Museo universitario virtuale della città e del territorio di Roma", finanziato nel 2005 con i fondi di Arcus S.p.A. (p. 55, nota 82), che ha realizzato una raccolta sistematica di 9200 unità topografiche della città antica e della sua periferia. Chiarisce Carandini (p. 33):

Si parte dal livello della ricognizione topografica, si passa a quello delle indagini non distruttive, per approdare allo scavo stratigrafico e alla tipologia dei monumenti e dei reperti, siano essi stati strappati dalle loro relazioni stratigrafiche per via di sterri o di scavi mal condotti, oppure colti nei loro insiemi di "unità stratigrafiche", "attività", "gruppi di attività", e "fasi/periodi".

Nel secondo capitolo del libro (*Passi in avanti*), vengono considerate diverse prospettive sul rapporto "arte e vita", utili a delineare la prospettiva di ricerca di un archeologo, che non deve valutare le opere d'arte come esautive del mondo antico, ma riconoscere in esse solo una delle espressioni di quelle società. Attingendo molto dalla sua esperienza personale e dal dibattito che alcune sue affermazioni hanno suscitato nel panorama culturale italiano e internazionale, Carandini si sofferma a ragionare sul fatto che se le opere d'arte vengono "per lo più amorevolmente conservate, restaurate, esibite" (p. 78), gli oggetti d'uso, invece, proprio in quanto manufatti seriali e utilizzati in gran numero, sono di solito scarsamente apprezzati, pur facendo parte di quella "grande totalità del reale" (p. 93) che Nietzsche identifica con il mondo stesso: ed è a questo insieme, a parere dell'autore, che deve mirare l'archeologo.

È ancora spaziando da un pensatore all'altro che Carandini prosegue nel suo discorso con il terzo capitolo, *Lacune, scaturigini di pensieri*. Ripercorrendo la genesi e la morte di un qualsiasi oggetto, del nostro presente o di

un qualsiasi passato, l'autore analizza l'*Attrazione per ciò che manca* (pp. 108-112), ovvero il modo in cui ci si relaziona di fronte alle emozioni visive, ora più intense ed emozionanti, ora del tutto insignificanti (p. 108):

L'intensità dell'immagine si deve dunque a un fenomeno più profondo del semplice piacere estetico, perché riguarda un livello più generale e basilare: la formazione e la trasmissione culturale dei simboli.

Così, citando Pitt Rivers e Warburg quali esponenti della scienza della forma, Carandini insiste sulla necessità di individuare il rapporto esistente tra la forma "come traccia ancorata a un supporto materiale e le operazioni mentali che la percezione ha attivato" (p. 108). Da qui l'attrazione per le lacune, che per un archeologo dovrebbe coincidere con la spinta a riempire, attraverso i depositi stratigrafici, i vuoti lasciati in un contesto: nel paragrafo *Buio in terra e visioni storiche* il professore de La Sapienza di Roma esemplifica i modi con cui ha cercato di colmare i vuoti della storia del Palatino scavandone le pendici. Se gli indizi sono limitatissimi per le fasi protostoriche e arcaiche, è necessario, a suo avviso, che l'archeologo sappia interrogare il variegato spettro delle azioni umane di quelle fasi, utilizzando anche la comparazione storico-etnologica, vista con sospetto da alcuni antichisti: e ciò per trarre luce anche dai minimi indizi che una stratigrafia apparentemente muta può presentare. Infatti lo scavo archeologico va inteso come "individuazione e smontaggio delle singole azioni umane e soprattutto come montaggio della documentazione e della ricostruzione" (p. 116).

Nell'ultimo capitolo, *Archeologia del 2000*, forse tra i più incisivi del libro, Carandini illustra i metodi utilizzati nel progetto più sopra menzionato, *Imago Urbis Romae*, svolto dal 2004 al 2008 e comprendente un ampio arco cronologico, dal IX sec. a.C. al VI sec. d.C. Se Rodolfo Lanciani aveva proposto fra il 1893 e il 1901 la sua *Forma Urbis Romae*, che a quel tempo rappresentava il massimo strumento possibile per raccogliere i dati su un complesso così articolato come la città di Roma antica, è solo grazie alle inesauribili potenzialità dell'informatica che *Imago Urbis Romae* consente oggi non solo di superare quel lavoro, ma anche di amplificare enormemente le informazioni raccolte. Carandini definisce il progetto da lui coordinato come una sorta di "enciclopedia, di un atlante, di un manuale, di un laboratorio, di un museo virtuale e di un portale di Roma" (p. 132), che è tale proprio per la possibilità di analizzare e di elencare, ma anche di combinare, gli innumerevoli dati sia da un punto di vista contestuale sia su un piano tipologico. La complessità di questo progetto si coglie nell'integrazione di tutte queste informazioni con i supporti cartografici differenti (planimetrie

settecentesche, *Forma Urbis* di Lanciani, planimetria *Cartesia*, dati catastali), che consentono di cogliere singoli atomi o complesse molecole di quel corpo estremamente variegato qual è Roma antica e la sua periferia.

Slanci polemici, sempre però in senso propositivo, si avvertono nelle ultime pagine del capitolo, in cui Carandini non si sottrae a criticare duramente un certo *modus operandi* di alcuni funzionari di Soprintendenza, che impediscono l'accesso alla documentazione in loro possesso a chi voglia studiarla o comunque renderla pubblica. In particolare si chiede (p. 144):

È giusto che un funzionario con responsabilità territoriale abbia la proprietà scientifica della documentazione inedita redatta da una ditta e pagata con denaro pubblico anche dopo decenni dalla conclusione di un'indagine? È utile alla società che questa proprietà precluda ad altri di poter accedere alla documentazione, costituisca un impedimento sostanziale allo studio e alla pubblicazione?

A queste domande l'autore risponde ricordando le disposizioni della Commissione paritetica per la realizzazione del Sistema informativo archeologico delle città italiane e dei loro territori (riportate in *Appendice* al volume), fra le quali non solo vi è l'obbligo di posizionamento georeferenziato di tutte le strutture e le aree oggetto di indagine, ma anche la necessità di rendere immediatamente accessibili i dati delle scoperte (il posizionamento, le planimetrie, la sintesi interpretativa), nonché il venir meno, trascorsi dieci anni dal ritrovamento, della proprietà intellettuale dei dati acquisiti. Su questo problema, peraltro, è appena il caso di ricordare che se la funzione di tutela del patrimonio paesaggistico e storico-artistico è esercitata dalla Repubblica (art. 9 della Costituzione; Codice dei Beni culturali e del paesaggio, n. 42/2004, part. Parte seconda, Titolo I), a essa deve corrispondere la fruizione e la valorizzazione dei beni culturali tutelati (art. 117 della Costituzione; Codice dei Beni culturali e del paesaggio, n. 42/2004, part. Parte Seconda, Titolo II), attraverso la sinergia fra Stato, Regioni ed Enti locali. I funzionari di Soprintendenza fungono pertanto da intermediari fra Stato e cittadini, ai quali deve essere garantito il diritto di uso e di godimento dei beni culturali secondo le norme stabilite (Codice dei Beni culturali e del paesaggio, n. 42/2004, Parte Seconda, Titolo II, art. 105).

Circa il problema della fruizione pubblica dei rinvenimenti nonché dell'approccio che il mondo accademico ha nei confronti del mondo esterno, Carandini dedica il paragrafo *Archeologia e pubblico* (pp. 145-152), anche qui criticando quanti, fra i cattedratici, si inventano discipline di nicchia (tipo

“Archeologia del territorio”, quasi che possa esistere “un’archeologia al di fuori del territorio”), senza essere in grado di confrontarsi anche con il pubblico ignaro di tali sottigliezze accademiche. Ricordando il successo delle sue lezioni tenute all’Auditorium di Roma, l’autore afferma (p. 150):

Dopo l’uso pubblico della storia da parte del fascismo, che narrava abusando ma qualcosa raccontava, si è passati a una separazione fra ricerca e pubblico, povera di passione comunicativa e civile, quasi che la serietà negli studi debba consistere nell’isolamento o nella frequentazione esclusiva di congreghe di eruditi.

L’indagine archeologica deve avere come obiettivo scientifico ultimo la narrazione di quella analisi e di quella ricostruzione che impone qualsiasi scavo. E tuttavia uno scavo ha senso, a suo avviso, solo se inserito in un progetto di ricerca mirato, tanto che gli stessi scavi di emergenza, se poi non spiegati in una storia più ampia, risultano nocivi al pari di uno sterro: in questo senso la proposta di rinnovamento dell’idea di tutela (pp. 152-158) si presenta come una provocazione positiva a ripensare non solo le strategie operative, ma il concetto stesso di tutela. Infatti, l’archeologia e la protezione dei resti del passato devono essere percepite dal grande pubblico come un valore positivo della società, non come un surplus per pochi eletti: ma sta agli archeologi parlare un linguaggio appetibile, ovvero delineare potenzialità di significato a cumuli di pietre apparentemente privi di interesse. Inoltre, è soltanto dalla sinergia delle istituzioni (Soprintendenze, Università, Enti locali, Associazioni) che è possibile avviare una riforma efficace che sappia proteggere, spiegare e rendere fruibile l’antico senza farlo apparire come un intralcio alla modernità.

Con queste considerazioni Carandini conclude il suo libro (*Riformare, in che modo?*) sottolineando la necessità non solo di riconnettere la storia dell’arte all’archeologia classica, ma soprattutto di riunificare la ricerca alla tutela: e qui evidenzia l’errore compiuto nel 1975 allorché furono separati gli atenei dalle soprintendenze in due distinti ministeri, problema già sollevato da Salvatore Settis in vari scritti, fra cui *Battaglie senza eroi. I beni culturali tra istituzioni e profitto* (Electa, Milano 2005, in particolare pp. 22-27). Tale cesura non ha bloccato soltanto il reciproco confronto di competenze, ma soprattutto ha creato un contrasto profondo fra due istituzioni che pure hanno un comune oggetto di indagine, che dovrebbero valorizzare. La proposta di Carandini di ricreare un solo Ministero della Ricerca (p. 182) ha come obiettivo sia quello di superare tali discrasie, sia di individuare nel paesaggio ampiamente inteso un terreno d’azione comune:

è nella tutela del paesaggio e nella sua conoscenza articolata che è possibile proteggere singoli contesti ma anche sottolineare l'importanza di ampie aree territoriali, attraverso un sistema informativo territoriale diacronico, "capace di documentare in modo semplice, georeferenziato e vettorializzato insiemi paesistici composti da miriadi di dati qualitativi e quantitativi fra loro interrelati e da articolare in periodi" (p. 192).

In Appendice al volume viene presentata la relazione della *Commissione paritetica per la realizzazione del Sistema informativo archeologico delle città italiane e dei loro territori*, consegnata all'allora Ministro per i beni culturali Francesco Rutelli in data 13 dicembre 2007. Fra i dati maggiormente significativi vanno ricordate le linee guida proposte dalla Commissione:

1. *Impostazione geotopografica e procedura della ricerca* (classificare tutti i rinvenimenti effettuati in un'area d'indagine sulla base di una metodologia comune).
2. *Impostazione tecnica dell'informatizzazione dei dati* (adottare strumenti informatici quali i sistemi GIS, ovvero integrare le banche dati con metadati necessari per la gestione amministrativa del patrimonio archeologico).
3. *Elementi base delle schedature proposte* (adottare una scheda basata su campi comuni essenziali, di seguito elencati).
4. *Cartografie tecniche, tematiche e ortofotografiche* (associare quando possibile le diverse cartografie esistenti, di seguito elencate).

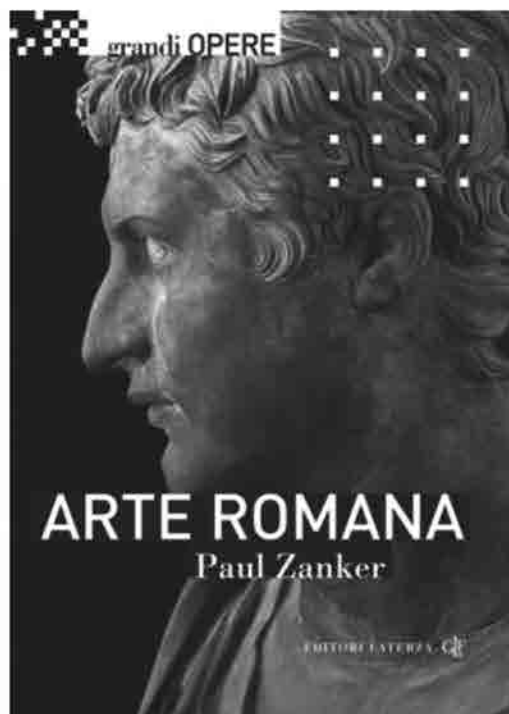
In conclusione, allora, il volume di Andrea Carandini propone vari elementi di riflessione, spesso chiariti ed esemplificati con aperture sulle esperienze di vita dell'autore (anche con qualche spunto di sapore personale e autobiografico), chiamando in causa anche le giovani generazioni, che in possesso di solide specializzazioni e di efficaci conoscenze informatiche, potranno offrire un valido contributo per raggiungere nuove frontiere dell'archeologia classica: è infatti anche "ai giovani archeologi senza idee fisse" che è dedicato questo libro.

Imitazione come destino culturale. Per una storia delle immagini nell'arte romana

Recensione a Paul Zanker, *Arte romana*, Laterza, Roma-Bari 2008

Giulia Bordignon

Offrire una trattazione sistematica e sintetica sul tema dell'arte romana, dalla fine del III sec. a.C. al IV sec. d.C., rappresenta una sfida particolarmente ambiziosa per uno studioso di antichità che intenda affrontare l'argomento: non solo i limiti cronologici e spaziali della trattazione appaiono da subito estremamente vasti, ma la stessa varietà nella tipologia formale e funzionale dei manufatti, oltre che le questioni relative alla loro comprensione, al contesto e alla conservazione, costituiscono aspetti problematici. Problematico risulta, in particolare, definire il rapporto tra le due discipline che guardano, da punti di vista differenti, al soggetto: l'archeologia e la storia dell'arte.



Il volume di Paul Zanker fa leva proprio sugli aspetti problematici per superare e unificare queste due diverse prospettive: l'autore propone una sorta di 'storia sociale dell'arte romana', capace però di fare un passo in avanti rispetto ai, pur meritori, studi di Ranuccio Bianchi Bandinelli, dalle cui premesse – a quarant'anni di distanza – il testo di Zanker prende esplicitamente l'avvio. L'annosa questione relativa alla originalità dell'arte romana rispetto all'arte greca, risolta da Bianchi Bandinelli con la contrap-

posizione tra arte “aulica” e “plebea”, viene parzialmente accolta dall’autore, ma viene anche interpretata alla luce di altri elementi e temi di ricerca.

È proprio l’approccio tematico a costituire il punto di forza del testo di Paul Zanker, poiché esso permette all’autore di superare l’idea di un’arte romana intesa come univoco e compatto mondo di immagini, per riconoscerci invece una pluralità di mondi figurativi differenti, dallo spazio privato delle ville, ai ritratti della tarda repubblica e dell’impero, alle immagini standardizzate dell’arte ufficiale, all’uso e alle declinazioni figurative del mito, all’autorappresentazione nei monumenti funerari, per citare solo alcuni degli argomenti trattati.

L’approccio tematico di Zanker rifugge da una storia dell’arte di tipo stilistico-estetizzante, per valorizzare invece l’aspetto più propriamente visivo-percettivo che le immagini dovevano essere in grado di suscitare nel loro spazio d’origine: non tanto singole opere, dunque, analizzate autonomamente, quanto piuttosto l’impatto di insiemi di ‘testi’ pittorici, scultorei, architettonici, da cui di volta in volta emergono nella trattazione, per eloquenza semantica, specifici exempla. È l’autore stesso, per altro, a indicare in apertura del proprio lavoro che il suo obiettivo consiste in una descrizione del mondo figurativo romano “come un sistema alla base del complesso delle immagini appartenenti ai singoli ambiti della vita”.

Allo stesso tempo, però, il volume offre dell’arte romana una lettura interpretativa d’insieme, che si tiene del pari a distanza dagli eccessi di un approccio antropologico e tipologico-funzionale, proprio della letteratura specialistica di ambito archeologico. Così, ad esempio, un singolo argomento di dettaglio formale come il trattamento delle capigliature in scultura, viene utilizzato a



più riprese, in differenti esempi e contesti cronologici e tematici, non soltanto per illustrare le differenze di tipo specificamente tecnico tra i ritratti realizzati a Roma e in Grecia, ma anche per mostrare i meccanismi di diffusione e modificazione dei modelli ritrattistici nelle varie parti dell'impero in rapporto alla 'resistenza' della tradizione locale o in rapporto ai ritratti imperiali, o ancora la relazione tra l'elemento stilistico-formale e la sua funzione espressiva, peculiare al carattere e ai tratti emotivi del personaggio raffigurato.

Particolare risalto assume dunque nel testo l'attenzione rivolta al contesto e alla committenza delle opere: i meccanismi di produzione e di ricezione artistica vengono ricondotti però non solo e non tanto a una lettura di tipo storico-sociale (di impronta bandinelliana), quanto piuttosto a un insieme di prospettive differenziate – ad esempio arte ufficiale e arte privata, arte provinciale e arte metropolitana – che restituiscono la complessità dei diversi temi, e dei diversi mondi di immagini, incrociando l'indagine sincronica con quella diacronica.

In questa direzione – per tornare alla questione iniziale da cui il libro parte, quello del rapporto tra arte greca e arte romana – Zanker sottolinea come in determinati contesti alcuni temi figurativi, proprio per la loro specificità (di funzione e di committenza), non sempre facciano riferimento a modelli formali già fissati dalla tradizione: ma – avverte l'autore – la peculiarità di queste istanze espressive non risponde necessariamente a moventi consapevolmente anticlassici (che sarebbero stati propri dell'arte "popolare", giusta la chiave di lettura di Bandinelli).

Zanker sottolinea, anzi, come nell'arte romana il rapporto con la tradizione figurativa greca si giochi sia sull'autorevolezza formale e culturale di questa stessa tradizione, che può divenire canone prescrittivo e dare quindi luogo a forme artistiche fortemente codificate; sia anche, e forse soprattutto, sulla disinvoltura nei confronti delle medesime immagini, che può condurre addirittura a 'usi impropri', quasi le forme figurative avessero anche una innata, autonoma, forza e adattabilità espressiva e semantica, variabile a seconda degli ambiti e dei significati d'uso.

Zanker ci insegna che il significato della continuità ovvero della distanza dell'arte romana da quella greca – e della stessa arte romana nel suo sviluppo storico – si misura dunque sul sottile discrimine tra copia ed emulazione, laddove il secondo termine implica il movente 'poietico' e creativo congenito alla tradizione mimetica occidentale, il suo "destino culturale".

72

maggio/giugno

2009

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 72

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, giuseppe cengiarotti,
simona dolari, katia mazzucco, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, daniela sacco,
antonella sbrilli, linda selmin

SUPERVISIONE TECNICA
elisa bastianello, luca tonin

RELAZIONI CON ASSOCIAZIONE ENGRAMMA
nadia mazzon, federica pellati

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster,
fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 72 | maggio/giugno 2009

©2018 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 9788898260171

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Banfi | Bordignon | Morachiello | Pedersoli | Segnalini | Spadaro | Sudano
Zanchettin

Theatra

a cura di Anna Banfi, Giulia Bordignon, Alessandra
Pedersoli

SOMMARIO

1|*Theatra*

ANNA BANFI, ALESSANDRA PEDERSOLI

3|Teatri romani*

PAOLO MORACHIELLO, APPARATO ICONOGRAFICO A CURA DI ANNA
BANFI E ALESSANDRA PEDERSOLI

41|Teatro antico e pubblico contemporaneo

ANNA BANFI

49|Regesto degli spettacoli INDA nel Teatro greco di Siracusa (1914-
2009)*

A CURA DI ANNA BANFI, GIULIA BORDIGNON, ALESSANDRA
PEDERSOLI

103| “Sola con i miei figli soli”

MARIA STELLA SPADARO

109| La dimensione specchiata di Edipo a Colono: riflessioni sulla
dialettica scenica

NELLA SUDANO

115|Quando la moda veste la scena

GIULIA SEGNALINI

129|Carlo Scarpa. Progetti per il teatro

VITALE ZANCHETTIN

Theatra

Editoriale di Engramma n. 72

Anna Banfi, Alessandra Pedersoli

Nel numero 72 di Engramma presentiamo i primi risultati di un lavoro di ricerca in corso presso il Centro studi ClassicA – IUAV sugli edifici per spettacolo del mondo antico (teatri, anfiteatri, odeia, circhi e stadi): in programma, fra l'altro, è la pubblicazione di un Repertorio e di una Mappa interattiva dei teatri greci, ellenistici e romani (sul modello del Repertorio e della Mappa degli archi onorari romani, pubblicati nel n. 66 di Engramma).

Paolo Morachiello nell'ampio saggio pubblicato in questo numero presenta una vasta campionatura di teatri, distribuiti in tutto il territorio dell'impero romano, descritti ed evocati dall'autore sia come strutture architettoniche e *loci scaenae*, sia come *loci dramatis*, luoghi destinati alla rappresentazione e alla realizzazione di spettacoli.

Teatro greco e teatro romano – diversi per storia, architettura e destinazione drammaturgica – hanno conosciuto un destino comune a partire dall'inizio del XX secolo, da quando hanno iniziato a essere reconsiderati non solo come resti archeologici ma come spazi per lo spettacolo, strutture ideali per accogliere manifestazioni e spettacoli, anche di natura molto diversa. Lo spazio aperto del teatro antico offre lo scenario adatto ad accogliere eventi in cui la collettività si ritrova e condivide un'esperienza comune: l'architettura dei teatri favorisce il dialogo tra antico e moderno, ma anche tra il pubblico e ciò che accade sulla scena. Diversi teatri antichi hanno dunque conosciuto una rinascita in età contemporanea: dall'inizio del Novecento a oggi il numero di Festival organizzati nei teatri antichi all'aperto è in continuo aumento. Il cartellone di queste manifestazioni è sempre più vario e spazia dalla messa in scena di testi teatrali (antichi, ma non solo) alla produzione di concerti, eventi culturali e spettacoli di danza. La valorizzazione – e di conseguenza, la conservazione – delle strutture teatrali antiche passa anche attraverso il loro riutilizzo nei secoli: recuperare una struttura antica, restituire a essa il valore che aveva in passato – attribuendole anche significati e ruoli diversi da quelli originali – è il modo migliore di conservarne il senso primo. L'edificio teatrale

antico, e in generale ogni area archeologica, è effettivamente conservata non solo attraverso la sua musealizzazione, ma anche mediante il riutilizzo, ovviamente nel rispetto della struttura architettonica antica.

In Europa e nel bacino del Mediterraneo, numerosi sono dunque i teatri antichi che ogni anno, in primavera e in estate, offrono vere e proprie stagioni teatrali: presentiamo una panoramica dei più importanti Festival di drammaturgia antica, in luoghi archeologici.

In Italia il caso emblematico e di gran lunga più significativo, per qualità delle rappresentazioni e per numero di spettatori, è quello del Teatro greco di Siracusa, sito in cui dal 1914 sono allestite rappresentazioni di tragedie e commedie antiche a cura della Fondazione INDA: in questo numero pubblichiamo un regesto completo delle rappresentazioni INDA dal 1914 a oggi. Sempre in riferimento all'importante valorizzazione di testi e luoghi del teatro antico promossa dalla Fondazione INDA pubblichiamo le recensioni di tre giovani studiose delle due tragedie in cartellone nella stagione 2009 da poco conclusa: *Medea* di Euripide ed *Edipo a Colono* di Sofocle. A *Medea*, diretta da Krzysztof Zanussi e interpretata dalla strepitosa Elisabetta Pozzi è dedicato l'intervento di Maria Stella Spadaro; alla tragedia sofoclea, allestita da Daniele Salvo con Giorgio Albertazzi nel ruolo di Edipo, è invece dedicata la recensione di Nella Sudano; il contributo di Giulia Segnalini, infine, richiama l'attenzione sulle realizzazioni che i costumisti dei due spettacoli, Beatrice Bordone per *Medea* e Nicola Luccarini per *Edipo a Colono*, hanno proposto per i due allestimenti INDA 2009.

Infine, in occasione della mostra allestita presso il Centro Carlo Scarpa di Treviso e visitabile fino al 21 novembre 2009, Vitale Zanchettin dedica un articolo ai progetti che l'architetto Scarpa ha realizzato per il Teatro Carlo Felice di Genova e per il Teatro di Vicenza.

Teatri romani*

Paolo Morachiello, apparato iconografico a cura di Anna Banfi e Alessandra Pedersoli

1. Teatro greco, teatro latino e i primi teatri di Roma
2. Il Teatro di Marcello
3. Teatri nella penisola italiana, prima e dopo il Teatro di Marcello
4. Teatri nelle province occidentali e settentrionali
5. Teatri in Grecia, in Asia Minore e nel Vicino Oriente
6. Teatri delle province africane

1. TEATRO GRECO, TEATRO LATINO E I PRIMI TEATRI DI ROMA

Il teatro è una creazione culturale dell'Ellade: ebbe lontane origini sacre legate ai primitivi riti in onore di Dioniso durante i quali un gruppo di uomini, mascherati da satiri (ibridi con forme umane, caprine o equine), danzando lamentavano coralmente la morte del dio, l'unico dio che nella mitologia greca nasce e muore più volte. A poco a poco in dialogo con il 'coro dionisiaco' si staccò la voce solista di un singolo 'attore': insieme coro e attore, interrogandosi e rispondendosi reciprocamente, generarono un movimento drammatico, ovvero un *drama*, o azione, e contemporaneamente generarono lo spazio che consentiva e accoglieva il suo svolgersi dinnanzi a un pubblico di 'spettatori' separati fisicamente dal luogo della rappresentazione ma chiamati a parteciparvi emotivamente. Le storie di Dioniso, dio del mascheramento, della mimesi, dell'illusione, già si intrecciavano a quelle degli uomini, aprendo la via alla emancipazione dai temi strettamente mitologici e alla conseguente irruzione nel repertorio teatrale anche di altre trame e soggetti (*mythoi*) che parlavano di una interazione e di un intreccio costante tra uomini e dei, tra azioni e destini degli uomini e leggi degli dei. A partire dal VI secolo a.C. (l'età dei tiranni e del consolidamento della forma istituzionale della *pòlis*) sorsero nell'Ellade – sia in madrepatria sia nelle colonie occidentali – i primi edifici teatrali; si realizzò la definizione di uno spazio deputato, opportunamente allestito,

configurato in forma bipartita: il *choròs* od orchestra, lo spazio per gli attori e il coro, e il *thèatron*, lo spazio da cui i cittadini assistevano all'azione come spettatori attivi (*theatài*), seconda indispensabile componente del sistema-teatro e parte integrante dell'evento rappresentato.

Gli edifici teatrali degli Elleni sono costruzioni aperte suddivise in due parti: il *thèatron* vero e proprio (detto anche *kòilon*, cavità) è un insieme di gradinate lignee o lapidee adagiate su di un declivio naturale o scavate direttamente nella roccia, dai quali sembra scaturire come un fatto naturale; il *choròs* od orchèstra è un semplice spazio in terra battuta di pianta geometrica, trapezoidale o circolare o a settore di cerchio di estensione ampia così da poter accogliere le evoluzioni del coro e i movimenti degli attori. Tanto al 'teatro' che all'orchestra si accedeva alla base delle gradinate attraverso due corridoi obliqui a cielo aperto, le *eisodoi* o *pàrodoi*, comuni ad attori e spettatori. Un elemento bidimensionale e tridimensionale in materiale leggero (legno o stoffa), la *skené*, utile al cambio di costumi e al deposito di attrezzature, disegnava la linea di termine del *choròs*, suggerendo contemporaneamente l'ultimo limite dell'edificio teatrale senza tuttavia impedire allo sguardo di spaziare oltre, in profondità, sul paesaggio retrostante e di vagare libero sulla natura abitata dagli dei o sulla stessa *pòlis* abitata dai cittadini.

Collocato spesso accanto a un santuario extra-urbano (come, ad esempio a Siracusa, a Delfi o a Epidauro) o in città, nei pressi di un'*agorà* (come a Priene) o ai piedi di un'acropoli (come ad Atene), il teatro greco fu pertanto un'architettura sacra e aperta, ma per il concorso del gran numero di cittadini che il suo spazio e la sua configurazione favorivano e consentivano fu anche luogo di riunione e di dibattito, vale a dire un luogo della politica. Riprendendo Platone si può affermare che dalla partecipazione attiva dei cittadini agli eventi teatrali, da lui chiamata spregiativamente "teatrocrazia", ebbe origine la stessa democrazia [Platone, *Leggi*, 699d].

A Roma, quando l'istituzione del teatro fu accettata e importata, secondo Plinio non prima del II sec. a.C. e quindi molto tempo dopo l'ammissione e l'introduzione in città di rappresentazioni sceniche, gare atletiche e sfide mortali tra duellanti (*ludi* e *munera*), l'edificio teatrale fu subito una costruzione chiusa e autonoma che soltanto nel periodo di passaggio tra Repubblica e principato divenne da effimera a permanente, prima di legno, poi di pietra. La diffidenza o l'aperta ostilità della parte più conservatrice del Senato per il retaggio e le creazioni della civiltà greca investì anche i teatri, poiché in essi si intravedevano strutture stabili

che, destinate ad accogliere gran numero di spettatori, avrebbero potuto trasformarsi, in qualsiasi momento, in luoghi di assemblee a sfondo politico com'era divenuto usuale nei teatri dell'antico mondo ellenico; si paventava inoltre il pericolo che magistrati e condottieri si guadagnassero il favore e il voto delle folle offrendo a proprie spese spettacoli grandiosi allestiti in edifici monumentali ispirati al lusso esagerato – e pertanto corruttore – delle monarchie ellenistiche orientali. Tacito ricorda che, in antico, a Roma era fatto obbligo agli spettatori di assistere in piedi alle rappresentazioni teatrali e che tale obbligo fu ribadito per decreto dal Senato nel 154 a.C. [Tacito, *Ann.*, XIV, 20]: e questo accadeva proprio nel II secolo a.C. quando Plauto e Terenzio, sull'esempio della commedia ellenistica di Menandro, avevano fatto nascere la commedia latina, un teatro “tutto umano” che, con ironia e scherno, poneva al centro l'uomo con i suoi pregi e i suoi difetti.

Per evitare i temuti e perniciosi effetti della “teatrocrazia”, il Senato impose che gli apparati teatrali fossero lignei, provvisori e connessi a una qualche manifestazione religiosa, bandendo quelli in pietra dal suolo dell'Urbe.

Stando alle fonti il primo teatro ligneo fu costruito nel 179 a.C. dal censore M. Emilio Lepido, presso il tempio di Apollo, legato a giochi e spettacoli in onore del dio, all'apice della fioritura della commedia; e altre realizzazioni effimere si susseguirono nel secolo successivo, malgrado le resistenze dei sostenitori a oltranza dell'austero “costume degli avi”. Accusando il pericolo che la stessa presenza materiale dell'edificio teatrale rappresentava per i *mores maiorum* [Livio, XLVIII, 67-70], il Senato fece distruggere poco dopo la sua costruzione il teatro di pietra ch'era stato offerto nel 154 a.C. dai censori C. Cassio Longino e M. Valerio Messala, vietando allo stesso tempo la costruzione di edifici teatrali lapidei entro un raggio di mille passi dalla città; ma il Senato riuscì a far rispettare le proprie decisioni soltanto sino ai tempi tormentati di fine Repubblica.

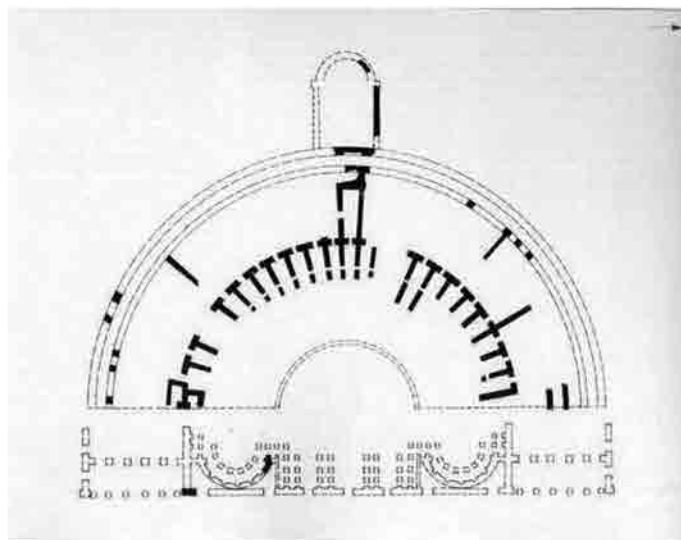
Intorno alla metà del I secolo a.C. però, contemporaneamente alla crisi istituzionale che avrebbe portato alla istituzione del Principato, la determinazione dei nuovi protagonisti della vita politica romana riuscì a imporsi sui divieti del Senato, pur ricorrendo a soluzioni che sembrava salvassero le apparenze. Fu Gneo Pompeo, al massimo della sua potenza dopo le vittorie riportate in Asia, a promuovere per primo, riuscendo ad aprire il cantiere nel 61 a.C., la costruzione di un gigantesco teatro in pietra nel Campo Marzio, adducendo la giustificazione, secondo Tertulliano,

che sull'esempio dei santuari di Gabi, Tivoli e Palestrina, le gradinate del teatro dovevano intendersi quale immensa base di appoggio e imponente dispositivo di risalita all'edificio templare di Venere Vincitrice, fautrice divina delle sue vittorie, e alle ali del portico che affiancavano la sacra [Tertulliano, *De spect.*, X, 5]: il punto più alto sarebbe stato il tetto del tempio che raggiungeva (a m. 45 dal suolo) la stessa quota dell'Arx capitolina. La *cavea* - *cavea*, il *kòilon* greco - era sostenuta da spessi setti murari in *opus caementicium* ad andamento radiale, interrotti da portici e ambulacri che correvano concentrici all'*orchestra* - *orchestra*, l'*orchéstra* greca - lungo il perimetro e sotto le gradinate; sottopassi voltati ad essi perpendicolari contenevano le scale che raggiungevano, fuoriuscendo a varie quote, le gradinate capaci di accogliere in totale più di diecimila spettatori. Dietro l'imponente corpo scenico - *scaena*, la *skenè* greca - Pompeo volle far erigere un immenso quadriple portico circondato da ambienti di varia forma per accogliere il pubblico in attesa: dalla *cavea*, attraverso finestre aperte appositamente nel corpo scenico, si potevano intravedere il portico e il giardino, le colonne, le statue, le piante e le fontane che li ornavano.

RICOSTRUZIONE DELLA PIANTA DEL TEATRO DI POMPEO

Ben poco resta di questo teatro che fu il più grande dell'antichità, se non qualche impronta nella forma degli isolati e nell'andamento delle strade fra Campo dei Fiori e Sant'Andrea della Valle, qualche rudere nelle canti-

Ricostruzione della pianta del teatro di Pompeo



ne del palazzo Pio da Carpi e la sua pianta schematica incisa sulle lastre marmoree della Forma Urbis che, nel III secolo d.C., lo rappresenta dopo i rifacimenti e le trasformazioni di età augustea. La pianta severiana indica, tuttavia, chiaramente le sostruzioni radiali e i due ambulacri semicirculari: contrafforti ritmici che scandivano i fianchi della terrazza del tempio di Venere, a riprova delle capacità tecniche dei costruttori del tempo; resta però un enigma l'organizzazione della immensa scena, poiché quella con una coppia di emicicli e serie di colonne libere antistanti disegnata nella Forma Urbis severiana probabilmente non ricalca l'originale.

Possiamo ricostruire che l'orchestra era semicircolare e la cavea che l'abbracciava ne condivideva la forma; quest'ultima è suddivisa da anelli di precinzione in fasce concentriche – i *maeniana* – ciascuna delle quali comprende più gradinate ed è ripartita in settori trasversali – i *cunei* – individuati da strette scale di risalita sino al portico – la *crypta* o il *porticus in summa cavea* – che cinge l'ultima fascia della cavea e a cui si ancora l'immenso tendone in lino – il *velarium* – destinato a riparare dal sole gli spettatori (per amplificare la voce umana nelle sue varie intonazioni Vitruvio consiglia l'uso di vasi di bronzo posti a varie altezze sotto le gradinate dei

?

Vitruvio, *De Arch.*, V, 5,1]). Il corpo scenico fisso, l'imponente edificio di chiusura, è articolato e complesso: si compone dapprima di un alto podio o pulpito – il *pulpitum* – di lunghezza pari al diametro dell'orchestra, sostenuto anteriormente da un basso muro o proscenio – il *proscenium* – articolato in nicchie utili a smorzare gli echi e le fastidiose risonanze, quindi di un frontescena – la *scaenae frons* – la ricca facciata rivestita di colonne libere in più registri e interrotta da tre o cinque porte – la *valva regia* e le *valvae hospitales* – attraverso le quali entravano e uscivano gli attori. Il corpo scenico risvolta spoglio con due muraglie o ali – le *versurae* – lunghe quanto è largo il podio o con edifici a torre – i *parascaenia* – con più ambienti destinati al pubblico o agli attori. Congiungendosi e raggiungendo la medesima altezza, cavea e corpo scenico chiudono e sigillano il teatro entro una massa semicilindrica unitaria e compatta. Se gli accessi del pubblico alla cavea si snodano a più livelli entro la massa, quelli all'orchestra e ai posti di onore che la cingono da vicino sono molto spesso ma non sempre gallerie voltate con porte di uscita arcuate – gli *aditus maximi* – che sostituivano le antiche *pàrodoi* al di sotto o a fianco degli ultimi *cunei* o settori della cavea, addossati o prossimi alle ali sui

quali posano palchi di onore – i *tribunalia*. Il tavolato del pulpito copriva una fossa per ospitare il sipario – l'*aulaeum* – che, invece di scendere, saliva dal basso lungo appositi pali a cannocchiale, mentre al di sopra, ancorata a sbalzo alla sommità del corpo scenico, aleggiava una tettoia di legno per riparare gli attori ma anche per riflettere le loro voci dirigendole al pubblico. A piacere (e somme stanziato) dei committenti e costruttori, secondo la disponibilità e orografia del terreno, talvolta a ridosso del corpo scenico si sviluppavano aule, portici, giardini.

Primo vero teatro di Roma, assunto quale prototipo del teatro latino - quello di Pompeo sorse con un impianto interamente definito che per le sue dimensioni, per le elaborazioni originali dei suoi architetti e in virtù del suo portico potrebbe essere considerato addirittura il primo intervento a scala urbana realizzato nella capitale. In esso si unirono le caratteristiche dei teatri ellenistici con suggerimenti offerti dai teatri di terre italiche ed esso costituì il riferimento obbligato per tutti i teatri innalzati successivamente dai Romani. Secondo Pierre Gros gli architetti di Pompeo si sarebbero ispirati sia ai *bouléuteria* ellenistici di Mitilene e di Alabanda, sia al teatro italico di Teano. Per quanto riguarda l'eccezionale imponenza dell'edificio scenico bisogna ricordare che già in età ellenistica, essendo mutati i testi e i generi delle rappresentazioni rispetto al teatro del V secolo a.C., la scena aveva acquistato maggiore importanza e la struttura dell'edificio teatrale era divenuta effettivamente tripartita: la *cavea* suddivisa in zone e settori con file di gradinate più ornate e lussuose; un palcoscenico sopraelevato sull'orchestra in corrispondenza della maggiore importanza assunta dagli attori; un'orchestra intermedia più limitata per il coro talvolta ridotto a danzare e cantare durante gli intervalli delle rappresentazioni.

Le iniziative che seguirono quella del triumviro (che peraltro rimase deluso dalle insulse rappresentazioni inaugurali che non ripagarono né gli sforzi né i denari spesi) perseverarono tuttavia ancora per qualche tempo – forse per ragioni di prudenza politica – nella tradizione e nella prassi delle costruzioni lignee, pur trapiantate nell'ambito dello stupefacente e del clamoroso. Plinio descrive lo strabiliante teatro di legno fatto costruire da M. Emilio Scauro nel 58 a.C., capace di ottantamila spettatori, dotato di un frontescena rivestito di marmi, oro, argento e avorio, con trecento colonne e tremila statue di bronzo [Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIV, 36; XXXVI, 50, 114-115, 189] portate dall'Oriente ellenistico per rievocare insieme a quadri, tappeti e tappezzerie il fasto delle regge dei Tolomei e dei Seleucidi; le gradinate erano strutture lignee imponenti, proporzionate alla

grandiosa scena e tecnicamente ardite; un *velarium* riparava gli spettatori dal sole mentre questi, se si presta fede a Lucrezio, venivano rinfrescati da perfusioni di profumi [Lucrezio, *De rerum nat.*, II, 415]. E destinato a suscitare altrettanta meraviglia fu il congegno mobile artificioso fatto costruire da C. Scribonio Curione nel 52 a.C., formato da due teatri di legno le cui cavee, ruotando su se stesse mediante cunei sottostanti, potevano trasformarsi in un solo teatro circolare con orchestra al centro [Plinio, *Nat. Hist.*, XXXVI, 117]

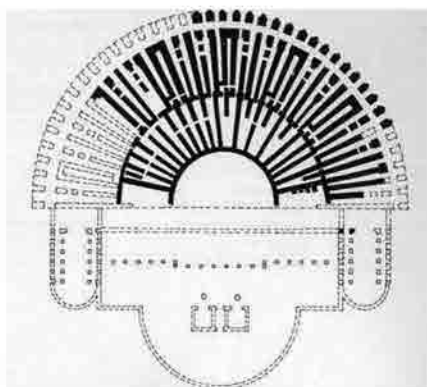
Se con interessata magnificenza Pompeo aveva offerto ai cittadini dell'Urbe il primo teatro permanente, Vitruvio da scrupoloso didatta, insegnò agli architetti come disegnare in qualsiasi contesto la pianta che garantisce la miglior disposizione per la vista e l'ascolto, nonché il raggiungimento della bellezza assicurato dall'uso della geometria generatrice di perfezione. Egli dedica all'argomento uno spazio consistente [Vitruvio, *De Arch.*, V, 5-7] – secondo soltanto a quello destinato ai templi – quando il teatro di Pompeo è terminato e quello di Marcello è in costruzione potendo pertanto sintetizzare le peculiarità del teatro latino distinguendolo da quello ellenico; la procedura grafico-geometrica da lui stesso elaborata consente di circoscrivere – a partire dalle dimensioni calcolate e con l'aiuto di quattro triangoli equilateri – il semicerchio dell'orchestra e quindi dell'arco inferiore della cavea, la lunghezza e la profondità del pulpito, di individuare i cunei di ripartizione della cavea, le linee di risalita entro la stessa, di delimitare le entrate laterali da aprire nelle *versurae* e nei *parascaenia* nonché i settori dei *tribunalia*, di collocare le porte del frontescena e in più, al di fuori della pianta, di ottenere la continuità dell'involucro della cavea unito al parallelepipedo comprendente l'intera macchina scenica. Inoltre, per rendere ancor più analogo l'impianto del teatro latino alle proporzioni che la Natura avrebbe impresso alle sue creazioni, il trattatista teorizza rapporti tra le parti dell'edificio fondati su di un modulo pari al raggio del cerchio teorico circoscritto all'intero edificio. Con Vitruvio o subito dopo Vitruvio il teatro romano è ormai nato con tutte le sue peculiarità.

2. IL TEATRO DI MARCELLO

Ottaviano, l'*optimus princeps*, non temeva i raduni dei suoi concittadini poiché contava che le riunioni pubbliche sarebbero state altrettante occasioni di lodi alla Pax da lui istaurata e alla sua persona e, di altra parte, egli stesso attribuiva alla istituzione teatrale un decisivo ruolo pedagogico e un insostituibile valore artistico e letterario. Durante il suo



Il teatro di Marcello



principato, nello stesso Campo Marzio investito dal fervore edilizio del console Agrippa, sorsero due nuovi teatri, nei pressi dei portici di Ottavia e di Metello. Il minore fu eretto da L. Cornelio Balbo il Giovane, tra 19 e 13 a.C., il maggiore, il *Theàtrum ad aedem Apollinis*, iniziato da Cesare ai piedi del Campidoglio, nei pressi del Foro Olitorio [Cassio Dione, XLII, 49, 2; Svetonio, Caes., XLIV, 1], fu condotto a termine da Augusto stesso, che lo dedicò alla memoria del nipote Marcello [Res gestae, 21; Cassio Dione, LIII, 30, 6]: nel 17 a.C. esso fu utilizzato per i giochi secolari pur se l'inaugurazione ufficiale avvenne fra il 13 e l'11 a.C. Del teatro di Balbo oggi sono visibili alcuni resti della cavea incorporati nel palazzo Mattei Paganica, dai quali si deduce che a ridosso del corpo scenico vi era un ampio portico quadrato di pilastri a cui fu aggiunta un'abside in epoca più tarda (il criptoportico sottostante, con volta semianulare a botte su archi gettati tra pilastri di mattoni, è noto con la denominazione di *Crypta Balbi* e fu adattato nel medioevo a magazzini in serie, le cosiddette 'botteghe oscure').

IL TEATRO DI MARCELLO

Ultimato all'inizio del principato di Augusto, il teatro di Marcello è contemporaneo al trattato di Vitruvio e contribuirà assai più di questo alla diffusione del modello destinato a diffondersi in tutto l'Impero. Del teatro di Pompeo quello di Marcello ripeteva impianto distributivo, forma e dimensioni, ospitando però, per l'assenza del grande tempio nel settore centrale della cavea, un maggior numero di spettatori. Per integrare a quel che rimane le parti mancanti e quindi ricostruire l'intera pianta giunge preziosa la *Forma Urbis*: si deducono un'orchestra e una cavea perfettamente semicirculari, un edificio scenico sobrio e lineare con frontescena ornato da *columnatio* ma privo dell'alternanza di esedre a semi-

luna e quadrangolari tanto cara invece ai costruttori dei teatri successivi. Dietro al corpo scenico correva un portico parallelo, affiancato da due aule simmetriche absidate di passaggio e antistante un recinto completato da un'ampia esedra semicircolare con due edicole al centro, dedicate, verosimilmente, a Diana e alla Pietas, i cui templi erano stati sacrificati al teatro. L'ansa del Tevere quasi a ridosso delle spalle del teatro non offriva spazio sufficiente per la costruzione di un quadriportico per ambulationes simile a quelli dei teatri di Balbo e di Pompeo senza impedire d'altronde la creazione di un annesso. Se la scena resta ancora sepolta, l'imponente sostruzione della cavea e il suo involucro murario si sono parzialmente conservati grazie alla trasformazione del teatro in fortezza durante il Medioevo e quindi in basamento del palazzo cinquecentesco costruito da Baldassarre Peruzzi per la famiglia Savelli. Dai resti notevoli e dagli studi compiuti durante i restauri si è potuto comprendere che la cavea era sostenuta da volte inclinate o rampanti in calcestruzzo impostate su setti murari radiali a delimitazione dei cunei di entrata o a sostegno delle scale, parte di tufo in opus quadratum, parte di mattoni, fondati su di una spessa platéia in opus caementicium adagiata sulle teste di fitti pali. Un ambulacro interno mediano e due deambulatori esterni sovrapposti con l'aggiunta di un portico di coronamento servivano e cingevano la cavea ripartita in tre maeniana, i primi due di pietra, il terzo di legno.

Dell'involucro murario si conserva buona parte del circuito corrispondente ai deambulatori esterni interamente costruiti di travertino, suddiviso orizzontalmente in due registri sovrapposti del 'Theatermotiv' con semicolonne incorporate di genere tuscanico e prive di basi l'inferiore, con semicolonne di genere ionico e complete di basi il superiore. Non è certo se vi fosse un terzo registro simile ai sottostanti: l'ipotesi più probabile contempla l'esistenza di un attico pieno scandito da lesene di genere corinzio, di cui la sopraelevazione cinquecentesca avrebbe potuto rispettare lo sviluppo restituendo in tal modo le proporzioni originarie dell'intero edificio. Se così fosse i tre registri esterni rispecchierebbero fedelmente la disposizione interna dei maeniana e, con le arcate inquadrature da lesene e semicolonne trabeate di vario genere, avrebbero costituito per tutti i successivi teatri un ulteriore riferimento.

I deambulatori sovrapposti esterni sono voltati, formando con la loro disposizione e la loro inerzia resistente una riuscita alleanza tra il sistema distributivo dei percorsi e il congegno di contropinta alle sollecitazioni delle gradinate soprastanti: quello del piano terreno è voltato a botte con imposta continua all'interno della prima parete esterna e della prima

parete interna, richiamando in quota l'ininterrotto andamento anulare; quello del primo piano, invece, è voltato a singole botti radiali orientate verso il centro dell'edificio con imposta su architravi trasversali, in una successione di onde contrarie all'andamento dell'anello, con il vantaggio di non esercitare spinte sull'involucro esterno poiché queste si equilibravano a vicenda e, per di più, di contrapporsi a quelle esercitate dalla cavea costituendo di fatto un sistema continuo di contrafforti.

Il "Theatermotiv" dispiegato in più registri nella facciata (nel Tabularium e nella quarta terrazza di Palestrina il registro era uno soltanto) raggiunge in quest'opera la massima coerenza concessa dal connubio tra sistemi voltati e sistemi trabeati, per natura diversi: partendo la volta del deambulatorio a pian terreno da una quota corrispondente al termine dell'architrave esterno era inevitabile che il suo estradosso superasse sensibilmente l'altezza dell'intera trabeazione; fu necessario, perciò, ricorrere a una membratura architettonica coerente con il sistema colonnato e che segnalasse e offrisse un 'volto' al pieno corrispondente all'altezza del circuito della volta. L'introduzione di risalti con figura di piedistalli e di fasce continue con figura di parapetti nel registro soprastante fu la soluzione adottata che risolse felicemente il problema compositivo scaturito dal voler traslare ed esporre all'esterno il connubio dei sistemi voltati e trabeati sovrapposti in più registri: gli pseudo-piedistalli espressero la continuità necessaria delle membrature sovrapposte in verticale mentre gli pseudo-parapetti espressero quella altrettanto necessaria delle coperture voltate interne anulari. La coerenza espressiva fu sottolineata dalla decorazione: soprattutto dal fregio di genere dorico del primo registro con triglifi a cui corrispondono guttae o gocce pendenti da mutuli appena rilevati alternati a rosette entro losanghe, conservati in un frammento della pagina inferiore del kymation o cornice superiore servito da modello a Baldassarre Peruzzi in palazzo Massimo alle Colonne (1532) e reso celebre dalla tavola XIII delle Regole di Vignola (1562). Le maschere teatrali scolpite sulle chiavi degli archivolti del registro ionico superiore, ispirate a personaggi della commedia e della tragedia, connotano con eloquente retorica la destinazione principale dell'edificio alla quale si aggiunge quella commemorativa del giovane erede morto: a Roma, infatti, già in edifici provvisori, giochi e spettacoli teatrali venivano spesso allestiti in onore dei defunti. Ulteriori significati dell'edificio sono rivelati dalla sua ubicazione e dalla relazione ch'esso stabilisce con gli edifici vicini: il tempio di Apollo Sosiano a pochi metri di distanza, dedicato al dio di armonia e di pace come quelle promesse da Augusto, il porticus di Ottavia, sorella di Augusto e madre di Marcello, che fungeva da atrio al teatro, l'arco po-

stumo dedicato all'erede designato Germanico e una statua di Ottaviano voluta da Livia. L'intera zona celebrava la gens Iulia e poteva dirsi quasi un centro di culto dinastico.

Con l'impresa edilizia augustea il teatro divenne un edificio essenziale negli assetti delle città romanizzate e il teatro di Marcello, in particolare, un modello per l'Impero.

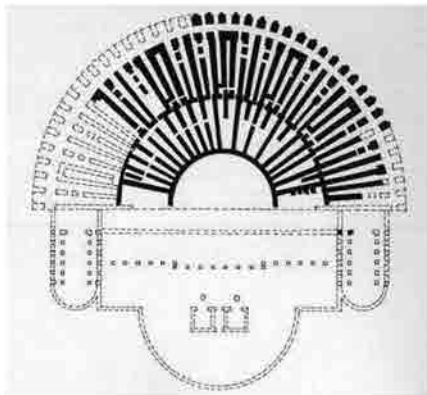
3. TEATRI NELLA PENISOLA ITALICA, PRIMA E DOPO IL TEATRO DI MARCELLO

I primi due teatri di Roma erano stati preceduti all'incirca di un secolo da quelli costruiti nella Campania ellenizzata e per tal motivo vicinissimi alle forme del teatro ellenistico, un protrarsi della loro vita. In essi si distinguono almeno tre generi di configurazioni, le prime due influenzate dalle forme greche: l'una con cavea adagiata su di un pendio del tutto naturale (primo genere), l'altra con cavea sorretta da un terreno in parte naturale e in parte artificiale (secondo genere), un'altra ancora con cavea sorretta interamente da sostruzioni artificiali e quindi con avvolgimento murario fuoriuscente dal terreno (terzo genere).

IL TEATRO GRANDE DI POMPEI

Il cosiddetto 'Teatro Grande' di Pompei fu completato in due fasi. Nel corso della prima, databile intorno alla metà del II secolo a.C., come dimostra l'uso di opus incertum in tufo e calcare locali, la cavea fu adagiata sul declivio naturale di una collina (primo genere) terminando con analèmmata o mura di sostegno contraffortate internamente a fianco degli ingressi obliqui o pàrodoi scoperte che la separavano dalla scena. Alla fine degli anni 70 a.C. due ricchi cittadini finanziarono il rifacimento del teatro e le

Il teatro grande di Pompei



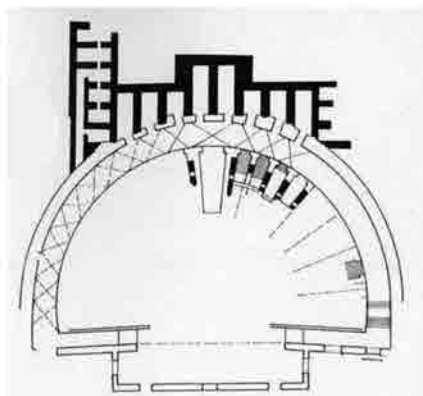
fonti ci conservano anche il nome del loro liberto che ne fu l'architetto: M. Artorius Primusi. La cavea venne riedificata più ampia in laterizio e marmo con pianta a forma di ferro di cavallo coprendo le pàrodoi e collegandosi direttamente alle versurae con due cunei e tribunalia aggiunti; fu anche sopraelevata (divenendo del secondo genere) sino a terminare con una cripta, portando la capacità complessiva a circa cinquemila spettatori. Il proscenio fu dotato di pali telescopici per abbassare con la loro caduta il sipario, mentre nel frontescena si aprirono porte e numerose nicchie inquadrature da colonne libere di marmo. All'esterno la parte emergente della cavea fu avvolta da un muro semicilindrico di laterizio contraffortato da pilastri e lesene. Dietro il corpo dell'edificio scenico fu creato un vasto quadriportico di una settantina di colonne di genere dorico di tufo rivestito di stucco secondo il costume ellenico. Il teatro nel santuario di Pietrabbondante fu costruito prima del tempio – quindi nei decenni che precedettero la fine del II secolo a.C. – e i suoi architetti, come i loro colleghi pompeiani, dimostrarono di subire il fascino esercitato dal modello ellenistico. Cavea ed edificio scenico sono raccordati da un muro perimetrale di cinta in opera poligonale entro cui si aprono due arcate a ponte sugli aditus scoperti. La prima, semicircolare con brevi prolungamenti rettilinei (come le aggiunte di età ellenistica al teatro di Epidauro), si posa sul pendio naturale incrementato nella sua pendenza da un terrapieno aggiunto artificiale (secondo genere) ed è arricchita da ornamenti scultorei – zampe alate di grifi, atlanti inginocchiati – riservati a spalliere e sedili dei notabili; il secondo si presenta con proscenio ritmato da semicolonne e innalza il proprio frontescena in muratura dotato di cinque porte e di sistemi di ancoraggio per scene mobili, accogliendo in un lungo portico retrostante gli spettatori durante gli intervalli. Nulla resta visibile del teatro di Capua costruito nel II sec. a.C., ma ad esso si riferisce la prima preziosa testimonianza epigrafica di una cavea sostenuta da un aggestus o terrapieno artificiale cinto (terzo genere) da un qualche tratto di muraglia emergente ove si aprivano necessariamente alcuni fornicelli per un accesso dall'alto alla cavea o dal basso agli aditus.

IL TEATRO DI TEANO

Circa nello stesso periodo, nel corso del II secolo a.C. nel santuario campano a terrazza di Teano fu eretta la prima cavea della penisola italiana interamente retta da sostruzioni artificiali a camere voltate. L'edificio teanese (terzo genere) aveva pianta semicircolare con brevi prolungamenti rettilinei, aditus obliqui scoperti, corpo scenico di pianta rettangolare; ampliato e restaurato quattro secoli dopo fu dotato di ambulacri sottostanti la ca-



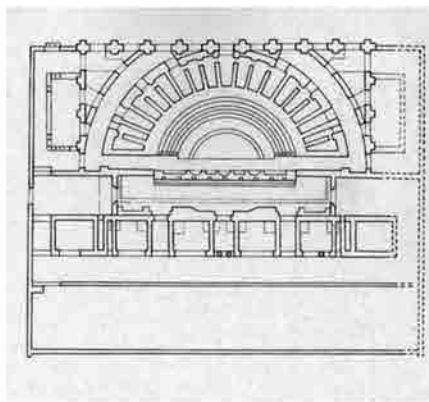
Il teatro di Teano



vea e di frontescena animata da colonne marmoree su due registri spinti a eccezionale altezza. I costruttori campani avevano dunque rielaborato e ampliato i modelli coloniali ellenici sviluppando le intrinseche possibilità dell'opus caementicium fino a raggiungere una forma complessiva avvolgente, continua, chiusa in se stessa: si potrebbe davvero pensare che il complesso di Teano sia stato il precedente dei 'teatri-tempio' costruiti a Roma (come quello di Pompeo) anche se alcuni studiosi ne intravedono i veri antecedenti in Caria.

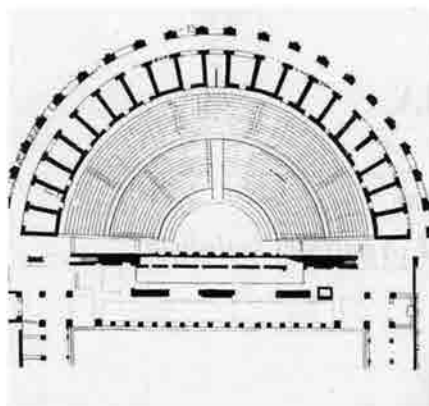
Una volta compiuti, i teatri augustei di Balbo e di Marcello ispirarono la costruzione ex novo o la trasformazione di numerosi edifici teatrali in molte città: nella penisola italica si costruirono o si rinnovarono almeno una cinquantina di teatri ellenistici, con variazioni sensibili delle preesistenti strutture che non intaccarono, però, la concezione dell'organismo nel suo insieme.

Il teatro di Aosta





Il teatro di Ostia

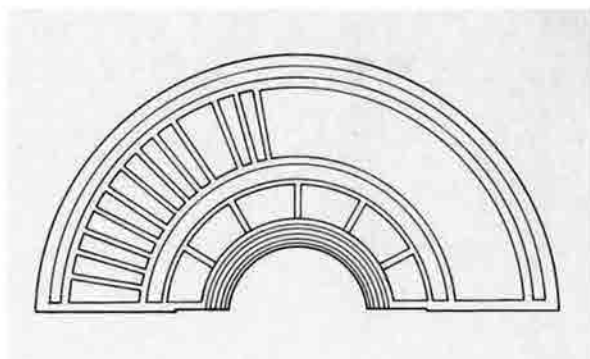


IL TEATRO DI AOSTA

Il teatro del 29 a.C. ad Aosta, si distingue per la chiusura di cavea, sostenuta da strutture artificiali (terzo genere), e di corpo scenico in un unico parallelepipedo dotato esternamente di triplice registro di arcate sopra gli arconi di ingresso nell'alta facciata in bugnato irrobustita da contrafforti, munito inoltre di copertura a capriate (accertata ma non più esistente) suggerita dal clima alpino ma di giovamento anche per l'acustica.

IL TEATRO DI OSTIA

Il teatro di Ostia, tangente al decumano massimo, costruito da Agrippa, restaurato da Commodo e inaugurato da Settimio Severo, conserva qualche pilastro tufaceo del deambulatorio esterno (terzo genere), alcuni tratti del muraglione, anch'esso in tufo, del corpo scenico, nonché il proscenio a nicchie rettangolari e curvilinee alternate decorate di marmi. Oltre il muraglione si estende l'ampio cosiddetto 'Piazzale delle Corporazioni' di forma rettangolare, nel centro del quale in età domiziana fu eretto un tempio prostilo su alto podio con due colonne in antis. Intorno al piazzale, considerato sin dall'inizio strettamente integrato al teatro, corre un triplice portico colonnato sotto il quale si aprivano sedi di corporazioni e di rappresentanze commerciali di tutto il mondo romano. Il portico è pavimentato con mosaici iscritti e figurati, vere e proprie insegne 'parlanti' degli uffici di intorno: vi erano sulla piazza negozianti di stoppa e di corde, conciapelli, barcaioli e marinai di bastimenti da trasporto, trafficanti di avorio e di belve da circo, misuratori di grano, di Roma, di Ostia, di Narbonne, di Cagliari, di Alessandria in Egitto, di Cartagine, di Sabratha e altre città; l'ufficio degli Illiri, ad esempio, è indicato dalla scritta con due delfini che si contendono una borsa e con due navi da trasporto di fronte



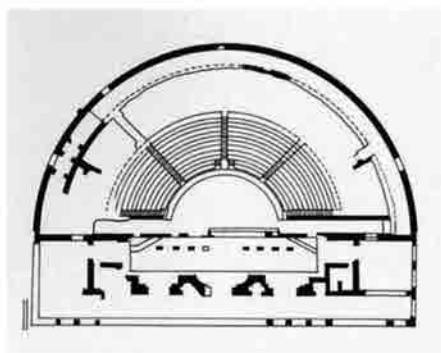
Ricostruzione della pianta del teatro di Parma

a un faro 'telescopico' come quello del porto della città.

I teatri di Benevento, di Ercolano e di Napoli, di Anzio, di Milano, di cui rimangono scarsi resti, costituiscono realizzazioni vicinissime al teatro di Marcello (terzo genere).



Il teatro di Trieste





Il teatro di Verona



Il teatro di Sessa Aurunca

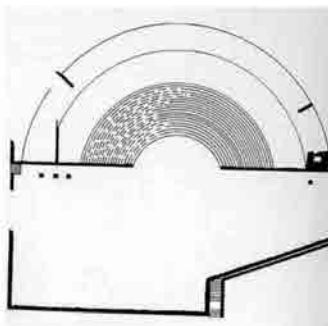
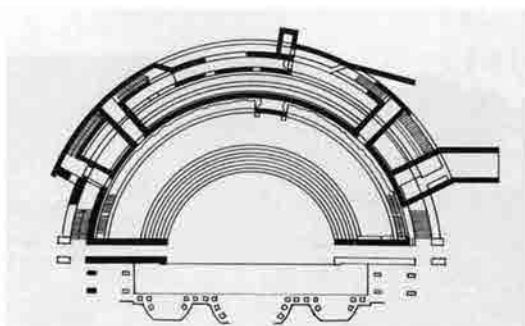
Molto più numerosa fu la famiglia dei teatri italici caratterizzati da soluzioni intermedie (secondo genere), con appoggi in parte pieni (naturali o artificiali) e in parte cavi (sempre artificiali): la cavea sorretta interamente da ambulacri anulari e da setti radiali voltati costituiva, infatti, la parte tecnicamente più impegnativa e finanziariamente più onerosa dell'edificio, perciò evitabile in assoluto qualora se ne fosse offerta l'occasione.

I teatri di Parma e di Trieste presentano cavee parzialmente addossate a colline; a Sessa Aurunca un muro di controspinta si oppone alla collina su cui posa l'ultimo maenianum mentre la parte rimanente della cavea è sostenuta da cunei radiali voltati; a Verona solo il centro della cavea poggia sulle pendici della collina di San Pietro, mentre i settori laterali si reggono su sostruzioni cave radiali. Generalmente, quando la cavea guadagna spazio entro le pendici o il versante di un colle o di un monte, una profonda trincea verticale separa la parte inoltrata dalla terra o dalla roccia messe a nudo per impedire infiltrazioni di acqua.

Anche a Brescia il grande teatro, capace di quindicimila spettatori, si



Pianta del teatro di Alba Fucens

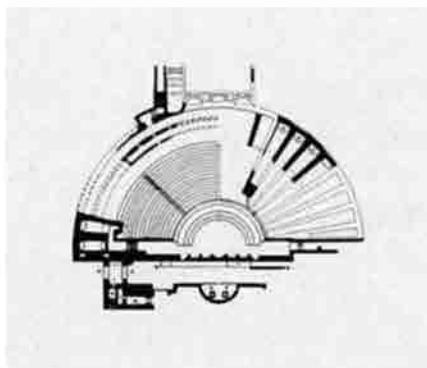


Pianta del teatro di Brescia

trova ai piedi dell'antica acropoli sul colle Cidneo e la sua cavea di età augustea – ma forse ampliata in età successiva – si adagia sul versante circondata da muri di protezione a monte e percorsa da ambulacri sotterranei.

Il teatro di Alba Fucens, iniziato tra la fine del II e gli inizi del I secolo a.C., uno dei più antichi italici e dei più vicini al modello ellenistico, è preceduto da un'ampia terrazza sopraelevata che regge il corpo scenico e l'orchestra alla quale si accede mediante due ingressi: la sua cavea semicircolare è in parte incuneata entro le pendici del colle e in parte sostenuta dagli analémmata in opera poligonale e reticolata che affiancano le pàrodoi scoperte. L'edificio scenico era diviso in due parti: l'anteriore, ortodossa, composta da proscenio e pulpito, la posteriore costituita da un aggregato di cellule in muratura destinate a sostenere il frontescena montato occasionalmente con materiali deperibili, legnami o tele dipinte.

Fiesole il teatro costruito agli inizi dell'età augustea si distacca notevolmente dai due modelli romani: in parte si appoggia alla collina e in parte



Pianta del teatro di Fiesole

su costruzioni artificiali che interessano anche l'orchestra semicircolare e le versurae; il ricco proscenio era rivestito di marmo e possiede la fossa per il sipario e il frontescena è articolato in nicchia semicircolare per la porta regia e in nicchie rettangolari per le hospitales.

Ad Amiterno il teatro di età augustea, in opera quadrata e reticolata, sorge al centro della città con cavea per metà adagiata su pendio e per metà su costruzioni dinnanzi, a un'orchestra usata anche per giochi e a un corpo scenico animato da esedre rettangolari a fondo piatto; la parte fuoriuscente della cavea (nel suo insieme capace di duemila spettatori) era servita da due ambulacri sovrapposti verosimilmente dotati di altrettante teorie di aperture.

Il teatro di Volterra fu costruito in opus caementicium rivestito di blocchetti lapidei alle pendici di un colle tra la fine del I secolo a.C. e i primi anni del I d.C.: l'orchestra semicircolare pavimentata da lastre di marmi colorati era abbracciata dalla cavea distesa sul pendio e chiusa da un portico in summa cavea sostenuto da un deambulatorio curvilineo voltato dal fronte articolato in nicchie; il corpo scenico, il cui pulpitum era pre-



Il teatro di Amiterno

ceduto dalla fossa per il sipario, presentava un frontescena rientrante in un'ampia esedra centrale con porta regia inquadrata da colonne e timpano e in minori esedre laterali quali hospitales. I due registri della sontuosa columnatio di genere corinzio raggiungevano l'altezza della cavea presentando tra le membrature marmoree effigi di personaggi appartenenti alla dinastia regnante, mentre sul retro del corpo scenico si estendeva un portico di colonne anch'esso di genere corinzio, arricchito da due esedre

Il teatro di Volterra



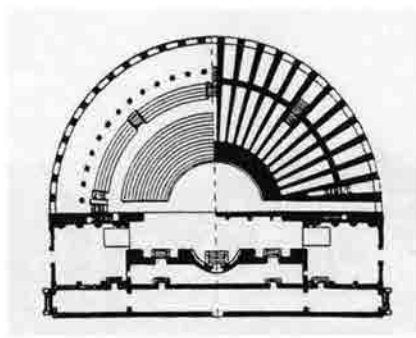
ricavate entro le braccia laterali.

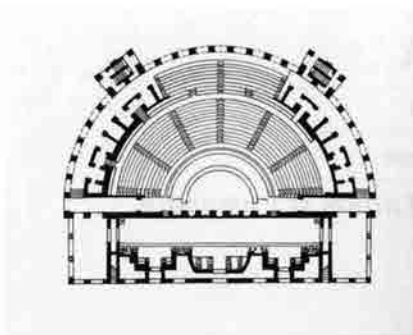
Risulta generalmente difficile ricostruire la configurazione dei frontiscena che nella penisola italica sono quasi del tutto scomparsi. Si credeva che la scena rettilinea, senza absidi e nicchie per contenere o inquadrare le porte – come nel teatro di Marcello – avesse prevalso per tutto il periodo del principato; ma studi recenti hanno dimostrato al contrario che a Verona e a Trieste, a Ercolano e a Gubbio, ad esempio, la regia e le hospitales si aprivano in rientranze a nicchia già in età augustea. L'animazione delle alte pareti, infatti, non era questione meramente ornamentale, ma le concavità e le convessità miglioravano alquanto la controventatura e l'acustica. La combinazione di più registri e generi di colonne libere, del resto, era ricerca condivisa in tutti gli apparati esposti al pubblico: nei fronti degli archi e dei ninfei, negli interni delle terme e delle biblioteche.

A Gubbio e a Ferento, nel contempo, su entrambi i lati del proscenio due basiliche destinate alle pause degli spettatori si aprivano con portici verso l'esterno ad animare ancor più il corpo scenico.

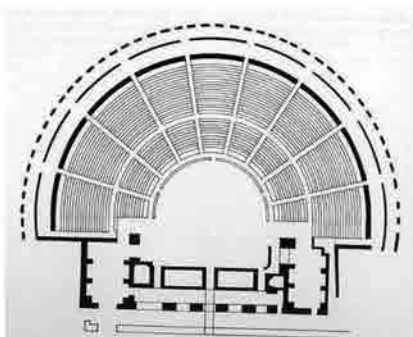
Il teatro greco costruito nel III secolo a.C. a Taormina fu ampliato e modificato in età augustea e traianea con aggiunte severiane rendendolo capace di ospitare quasi una decina di migliaia di spettatori: intorno all'orchestra semicircolare la cavea concentrica risalì con nuovi numerosi maeniana il pendio roccioso su cui in origine totalmente giaceva, terminando con la crypta in opus caementicium e quadratum divisa in due ambulacri da un muro di divisione intermedio: l'ambulacro esterno fu traforato da arcate aperte all'esterno impostate su pilastri fondati nella roccia e coperto da volta a botte anulare continua, quello interno fu chiuso da un muro articolato da nicchie frequenti ma con pochi passaggi verso la cavea (in rela-

Il teatro di Gubbio





Il teatro di Ferento



Il teatro di Taormina

zione con le scale di risalita) e coperto da piccole volte in serie a crociera. L'edificio scenico, di lunghezza inferiore al diametro della cavea, elevato dinnanzi al mare che concludeva la visione all'orizzonte, fu composto da un pulpito trapezoidale serrato tra due basilicae-parascaenia e dominato da un frontescena a due registri e da tre porte affondate in altrettante esedre, ornate da colonne di genere corinzio di granito e di marmo africano e cipollino.

4. TEATRI NELLE PROVINCE OCCIDENTALI E SETTENTRIONALI

La diffusione dell'edificio teatrale romano latino in Occidente, che iniziò tra la fine del I sec. a.C. e gli inizi del I d.C., rispose alla volontà o all'opportunità di dichiarare adesione alla vita e ai costumi sociali della città dominatrice; ma si accompagnò anche al desiderio delle province di organizzare anch'esse gli spettacoli che andavano allora sempre più affermandosi, privi di testo letterario – comico o tragico – e fondati su musica e mimo, adatti ai moltissimi che, fatta eccezione per gli abitanti ellenofoni delle antiche colonie greche affacciate sul Mediterraneo, non



Il teatro di Ronda la Vieja

conoscevano il latino e tanto meno il greco. Anche per questi complessi occidentali può valere la distinzione tra due tipi o generi: con cavea posata su declivio naturale o terrapieno di riporto, con cavea sostenuta da sostruzioni murarie voltate o, infine – ibrido tra le due soluzioni – con cavea per metà sostenuta da appoggio pieno naturale o artificiale e per metà da strutture cave.

Il teatro di Ronda la Vieja in Spagna, databile intorno agli anni '50 del I secolo a.C. e quindi precedente all'età imperiale, è composto da cavea ricavata interamente entro un'altura naturale (primo genere) e orchestra esattamente semicircolari, alle quali si accedeva mediante pàrodoi scoperte tangenti al proscenio articolato in nicchie, da corpo scenico suddiviso da corridoi corrispondenti alle porte del frontescena, attiguo a un esteso postscaenium per funzioni assimilabile a un portico.

Tra i più capienti teatri iberici (capace di accogliere più di cinquemila spettatori), terminato nel 16 a.C. durante il terzo consolato di Menenio Agrippa, il teatro di Mérida è in parte adagiato su terrapieno in parte fuoriuscente chiuso da muro pieno (secondo genere). All'orchestra pavimentata di marmo e alla cavea tripartita perfettamente semicircolari si accedeva mediante numerose porte ricavate nell'involucro esterno, alcu-



Il teatro di Mérida

ne corrispondenti a gallerie voltate radiali che conducevano a una galleria interna con opportune uscite ad uso dell'ima e della media cavea, altre corrispondenti a scale che risalivano alle uscite per la summa cavea cinta da un portico cieco anulare. Il corpo scenico, imponente, si componeva di un proscenio a nicchie di sezione alternata, di un pulpito profondo, di un frontescena articolato in tre esedre con le rispettive porte sceniche e ornato da due registri di colonne marmoree di genere corinzio con statue nel mezzo; concludeva felicemente il tutto un portico triplice retrostante a due navate intorno a un ampio giardino e dotato di un'esedra destinata al culto imperiale. I promotori e i costruttori di questo teatro ispanico furono gli unici a seguire appieno l'esempio della capitale – dei teatri di Pompeo e dei Balbi e, a suo modo, del teatro di Marcello – nell'offrire agli spettatori portici anche con spazi di servizio e giardini di diletto, arricchendo la serie dei luoghi pubblici della città, senza dimenticare l'omaggio ai reggitori del mondo e dell'Impero.

La Gallia meridionale offre una serie considerevole di costruzioni omogenee fra loro che si distinguono e si accomunano non solo per l'entità della capienza ma anche, e soprattutto, per la cura e l'enfasi riservate ai frontiscena. Il teatro di Orange, costruito in età augustea, si presenta in ottimo stato di conservazione: la cavea si adagia su di una collina rocciosa



Il teatro di Orange

(primo genere) dalle cui acque sotterranee la separa una intercapedine contenente le scale di accesso alle gradinate più alte. È quindi nascosto l'involucro curvilineo esterno ma si impone in tutta la sua altezza, privo della columnatio marmorea di tre registri sovrapposti che lo rivestiva ma ancora coronato da un attico potente, il fronte, volto alla cavea del muro del corpo scenico, articolato nella massima rientranza corrispondente alla porta regia, sopra la quale, balzando alla luce dal profondo di una nicchia centinata, appariva una statua loricata di Augusto. Chiuso tra due basiliche porticate aperte al pubblico, l'edificio scenico dominava con il proprio postscaenium, uno stretto e lungo quadriportico retrostante, adiacente al foro, creato per accogliere gli spettatori durante gli intervalli ma anche per rinforzare-affiancare l'alto edificio a cui apparteneva.

A Lione il teatro, allineato al cardo massimo con il suo corpo scenico, fu costruito tra 17 e 15 a.C. ma successivamente ampliato raddoppiando l'iniziale capacità (la quale giunse a undicimila spettatori). La cavea semicircolare si adagia interamente su di una collina naturale il cui lavoro di sostegno, però, venne aiutato da murature e volte sia radiali che concentriche (secondo genere). Nella forma conclusiva due muri pieni, con le vie piane di recinzione antistanti raggiungibili mediante gallerie interne, radiali e semicircolari voltate, separano i tre maeniana in cui era suddivisa la cavea, l'ultimo dei quali – il terzo – è coronato dalla crypta alla quale si accedeva mediante porte sul muro esterno raggiungibili risalendo la collina. Sull'orchestra semicircolare, cinta da una balaustra di marmo cipollino e servita da aditus prima aperti e poi voltati, anticipati da meccanismi per la manovra del sipario e dal proscenio si affacciavano il pulpito e il ricchissimo frontescena composto da tre registri di colonne marmoree di vario colore e da tre protiri a due registri con statue e timpani curvilinei e triangolari in corrispondenza delle porte. Privo di peristilio



Il teatro di Lione

retrostante, il corpo scenico terminava con un portico addossato, valido aiuto all'ancoraggio della copertura lignea che si protendeva sul pulpito a riparare gli attori e a rinforzarne le voci.

Il teatro di Arles, con asse parallelo al decumano massimo, anch'esso, costruito in età augustea tra la fine del I secolo a.C. e gli inizi del I d.C., è simile per dimensioni e configurazione a quello di Orange (primo genere). La cavea semicircolare, suddivisa in tre maeniana e coronata dalla crypta, è ricavata direttamente nella roccia: il proscenio possiede un altare e il frontescena si articola in un solo nicchione in corrispondenza della porta regia mentre due vani cingono il corpo scenico, uno dei quali è il pianoterra della cosiddetta 'Tour Rolandi, baluardo appartenente alla cinta difensiva.

A Vaison la Romaine il teatro si adagia con la sua cavea semicircolare in un seno naturale alle pendici della collina su cui sorge la città (primo genere). Ai gradoni dei quattro cunei, ininterrotti o privi di suddivisioni in maeniana, si accedeva scendendo dall'alto una volta raggiunto il loggiato di coronamento dell'intero emiciclo mediante una sottostante galleria di

Il teatro di Arles





Il teatro di Vaison la Romaine

servizio e una scala a due rampe; gli aditus scoperti introducevano all'orchestra perfettamente tangenti al corpo scenico compreso tra due sale e chiuso da un frontescena ricco di colonne sovrapposte in tre registri e di statue, articolato in una profonda esedra centrale – per la porta regia – e in due nicchie rettangolari – per le hospitales –; al frontescena faceva riscontro un retro eccezionalmente elaborato, articolato in absidi semicircolari inquadrati da pilastri scanalati.

Nonostante la felice realizzazione iberica di Mérida, la massima integrazione di complesso teatrale e città si realizzò, tuttavia, nella germanica Augst ove il foro costituì addirittura l'ultimo retroscena. La cavea del teatro, risalente al tempo di Augusto o di Tiberio ma due volte ricostruito sino alla forma definitiva raggiunta nel 120-150 d.C., si adagiava sulla collina-acropoli della città rinforzata da opere di sostegno e contropinta delle terre (secondo genere) tra cui due mura di calcare e arenaria, affondate ed accompagnate da contrafforti semicilindrici cavi. La forma a ferro di cavallo dell'orchestra cinta da un corridoio tra due muri pieni, di blocchi di calcare e di arenaria alternati, di ascendenza greco-ellenistica, si trasmetteva all'intera cavea (capace di settemila spettatori), raggiungibile risalendo le scale dei settori o scendendo per le stesse a partire dalla crypta di recinzione e coronamento, a cui si giungeva mediante scale interne. L'edificio scenico era un corpo parallelepipedo regolare allungato e stretto con brevi ali ai lati del pulpito; ma nel sito centrale, spettante di diritto alla porta regia, vi era un'alta apertura a battenti mobili che abbracciava il foro e il tempio visibili in lontananza consentendo al pubblico seduto nella cavea di assistere alle cerimonie sacre, ribadendo, se mai ve ne fosse stato bisogno, la stretta connessione tra sacro e profano che presiedette alle origini dell'istituzione teatrale. Nel tempo intermedio della sua storia il teatro di Augst si trasformò in un edificio adatto a spettacoli diversi da quelli centrati su di un testo letterario o canovaccio recitato, assumendo l'assetto di un doppio teatro intorno a un'arena che sostituiva



Il teatro di Augst

l'orchestra, partecipando a una tendenza che coinvolse particolarmente le regioni nord-occidentali dell'Impero. Accanto ai teatri iberici e gallici meridionali fedeli al modello romano-augusteo, in Aquitania, nella stessa Lugdunense e nella Belgica, nelle due Germanie e in Britannia tra I e II secolo d.C. apparve infatti anche un nuovo tipo di edifici che, simili ma non uguali ai teatri, si adattavano con facilità tanto alle esigenze di rappresentazione di pezzi teatrali quanto allo svolgimento di altri spettacoli decisamente più movimentati. Storici e archeologi li hanno considerati in modi diversi, non sempre di accordo sulla connessione degli spettacoli con altri eventi, interpretandoli sia come luoghi di culto extraurbani sia come edifici assembleari dipendenti o indipendenti da un mercato fuori mura. Tra incertezze, varianti e reciproche contaminazioni, alcune caratteristiche, tuttavia, si lasciano in essi ben individuare: la cavea è generalmente più ampia di un semicerchio, semiellittica o poligonale, talvolta con prolungamenti curvilinei o rettilinei tali da abbracciare quasi l'intera orchestra; gli aditus, scoperti o coperti, avvengono parallelamente alla linea di separazione tra orchestra ed edificio scenico; columnatio ed esedre scompaiono lasciando del tutto spoglia la parete scenica di chiusura. Le cause concorrenti al successo e alla diffusione di tali impianti non sono ancora chiare, anche se è certo il tempo del loro tramonto e della loro definitiva scomparsa coincidente con i due o tre decenni compresi tra la fine del II e del III secolo d.C.: forse in rapporto con il pieno successo dei ludi gladiatores, forse a causa di un progressivo e definitivo discredito che calò su qualsiasi rappresentazione teatrale (aulica o popolare).

5. TEATRI IN GRECIA, IN ASIA MINORE E NEL VICINO ORIENTE

Nelle terre degli Elleni e in quelle ove si era diffusa la loro cultura gli edifici teatrali esistenti andarono incontro a diversi destini: alcuni, se restaurati, rimasero pressoché intatti a eccezione di qualche aggiunta insignificante; altri furono parzialmente o radicalmente trasformati in seguito all'esten-

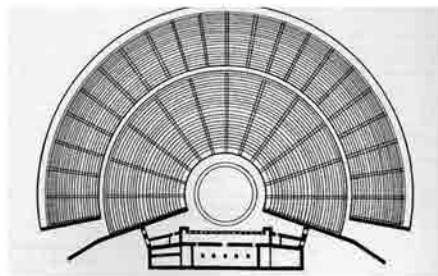
sione delle cavee, all'arricchimento delle nude skenài e all'ampliamento di queste ultime a scapito dell'orchestra. Sia gli uni che gli altri rimasero, comunque, sempre adagiati su pendii naturali (rientrando, perciò, a pieno titolo sempre nel primo genere).

Tra i due estremi il teatro di Epidauro, continuando la propria attività per gli interi due primi secoli dell'Impero, non subì modifiche di sorta; il teatro di Corinto, invece, rimasto a lungo abbandonato dopo la conquista, fu parzialmente ricostruito nei primi anni dell'età imperiale, finendo con l'assumere, dopo gli interventi ordinati da Adriano nel II sec. d.C., un carattere propriamente romano: alla cavea e orchestra semicircolari si accompagnò proscenio articolato in nicchie rettangolari e semicircolari alternate, pulpito sopraelevato, edificio scenico articolato in tre esedre, per accogliere la porta regia e le hospitales, arricchito nel frontescena da una columnatio di quasi un centinaio di colonne in tre registri sovrapposti, articolato in ampie esedre anche nella facciata posteriore prospiciente un quadriportico chiuso, stretto e allungato.

In situazione intermedia, il teatro di Dioniso, a ridosso dell'acropoli ateniese, fu modificato due volte a metà del I e all'inizio del II secolo d.C.: con conseguenti ampliamento della cavea e copertura delle pàrodoi, apprestamento di paraskènia, creazione di una columnatio a ornamento di un frontescena rettilineo. Altri due celebri teatri furono oggetto di ancor maggiori trasformazioni: quello di Sparta (di cui oggi resta ben poco) fu dotato in età augustea di una cavea ampliata e rivestita di marmo, nonché di un nuovo più esteso pulpito che coprì le entrate; quello di Argo fu arricchito durante il principato di Adriano da un largo pulpito allungato che secò l'orchestra e invase le pàrodoi con due nuovi ambienti laterali, mentre un frontescena rettilineo si ornava di due registri di colonne di genere corinzio a fianco delle porte.

La patria del teatro, tuttavia, non fu interessata solo da riadattamenti o restauri ma anche da nuove costruzioni o da radicali rimaneggiamenti di



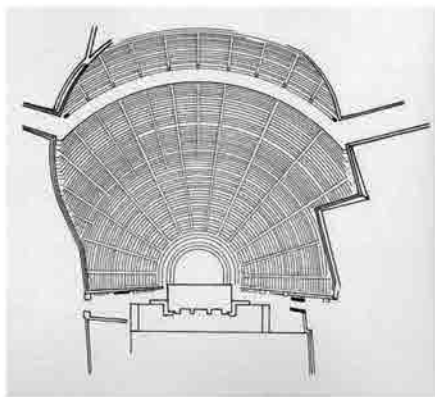


Il teatro di Epidauro

età augustea e imperiale come accadde in Macedonia, rispettivamente a Dione e a Filippi: tanto nell'uno che nell'altro complesso la cavea (nella prima a forma di ferro di cavallo) si adagia a un terrapieno artificiale, le parodoi sono coperte a volta sfociando nell'orchestra con aperture arcuate, mentre il frontescena è rettilineo compreso entro due sale laterali e aperto in ben cinque porte accompagnate da colonne libere. In base a quel che i resti consentono di vedere è possibile affermare che il teatro di Filippi, mediante sostituzione delle prime gradinate con un alto pulpito curvilineo intorno all'orchestra, fu adattato anche allo svolgimento di ludi gladiatorii, accogliendo un destino che lo unì ad altri nella penisola e nel continente (e, quasi paradossalmente, a quelli delle Gallie).

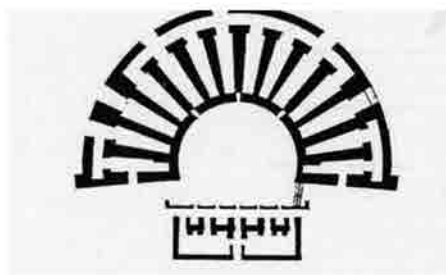
In Asia Minore, dalla fine del IV secolo a.C., dopo la conquista di Alessandro Magno, erano sorti molti teatri per lo più nelle regioni costiere o ad esse limitrofe e non solo nelle città più facoltose – innanzitutto Efeso – o in quelle di più antica fondazione ellenica, ma anche in quelle minori o più recenti. In tutte, comunque, si erano conservate o riprese caratteristi-

Il teatro di Dioniso - Atene





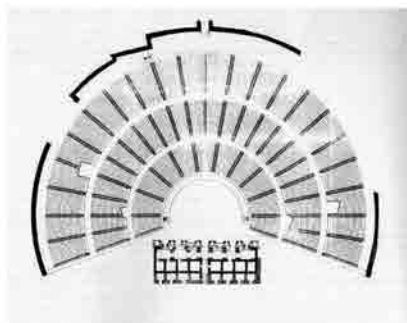
Il teatro di Dione



Il teatro di Filippi

che antiche: cavee adagiate su pendii naturali e di pianta superiore al semicerchio, talora sino a raggiungere la forma a ferro di cavallo, orchestre quasi circolari, pàrodoi scoperte e tanto inclinate da smussare gli angoli dei corpi scenici costringendo i pulpiti ad assumere piante trapezoidali.

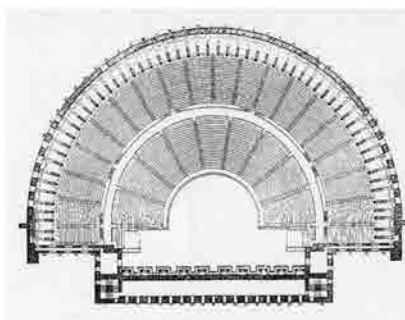
Del tutto romano fu, invece, il teatro di Aspendos che costituisce un'eccezione imposta da una precisa volontà. Intorno alla metà del II sec. d.C., infatti, l'architetto Zenone, incaricato della costruzione, dovette seguire alla lettera le disposizioni testamentarie del donatore, un cittadino di Roma. Il complesso è composto – come quello di Orange – da una cavea semicircolare scavata entro le pendici di un monte (primo genere), chiusa in sommità da un portico voltato con arcate aperte sia verso l'interno che verso l'esterno; ed esattamente tangenti all'orchestra, anch'essa a semicerchio, giungono gli aditus rettilinei coperti dai settori di testata con tribune dietro ai quali si innalzano, imponenti, i due diedri murari di collegamento tra cavea e corpo scenico. Il frontescena, maestoso e severo, non possiede columnatio né si articola in nicchie o esedre estendendosi perfettamente rettilineo – caratteristica dei teatri dell'Asia Minore – a ospitare cinque porte e una profusione di finestre su due piani comprese entro edicole formate da colonnine pensili e timpani triangolari e curvilinei alternati. Ai lati del pulpito i paraskénia sono seguiti da adiacenti



Il teatro di Efeso

torri scalari ricavate nel *postscaenium*, la cui massa delimita i fianchi di un'allungata e larga intercapedine che, a mezzo delle fitte feritoie di cui è dotata la sua parete esterna, filtrava e smorzava la luce passante tra le finestre edicolate del frontescena.

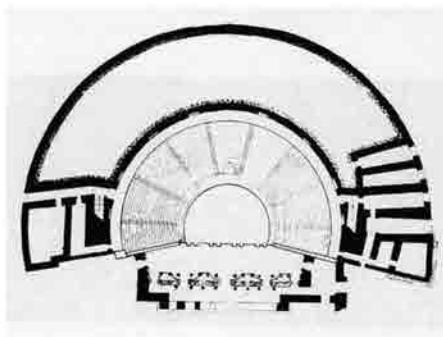
Più articolato e opulento (parzialmente ricostruito per anastilosi) è il frontescena del teatro di Hierapolis, risalente all'epoca di Traiano ma restaurato e dotato di nuovi ornamenti al tempo di Settimio Severo. L'alto proscenio è scandito da colonne con fusti tortili e capitelli di genere composito a fianco di porte e nicchie curvilinee voltate a catino in forma di valva di conchiglia. Il frontescena presenta tre registri sovrapposti a partire da un alto podio incavato in corrispondenza delle cinque porte e ornato da un bassorilievo continuo ispirato a imprese di Artemide e di Apollo; sulle trabeazioni delle edicole, che in ciascun registro riempivano gli intercolumnni, vi erano timpani triangolari e curvilinei alternati sia lungo le orizzontali – ovvero all'interno di uno stesso registro – che lungo le verticali – ovvero passando da un registro all'altro – comunicando in tal modo l'impressione di un incalzante movimento ancor più esaltata dalla ricchezza dell'ornato contrapposto alla severità di Aspendos. Non sorprende che l'opera, complessa e ridondante com'era, sia rimasta incompiuta nonostante il sostegno finanziario dei cittadini più ricchi e, in particolare, della corporazione dei tintori di porpora.



Il teatro di Aspendos

Nel Vicino Oriente il teatro di Bosra, risalente agli inizi del III secolo d.C. e assai ben conservato, artificialmente sostruito (unica eccezione in terre greche o ellenistiche), si innalza con muro semicilindrico in blocchi di basalto e ritmato da numerose aperture che cinge e sostiene l'ampia e dilatata cavea suddivisa in tre maeniana dalle larghe precinzioni, dai numerosi settori e relativi accessi fuoriuscenti dalle gallerie e dalle scale interne sino all'ultimo coronamento della crypta colonnata. Con estensione pari al diametro dell'orchestra sommato alla larghezza del primo maenianum, si eleva il corpo scenico con murature spinte alla medesima quota della galleria in summa cavea alla quale si unisce mediante lunghi muri di rinforzo e chiusura di tribune e gallerie – analèmmata e paraskènia – formando un unico corpo mistilineo. Dietro il pulpito, di moderata altezza, il frontescena si articola in tre nicchie a segmento di cerchio, la centrale lunga e tesa più del doppio delle laterali, dietro alle quali si sviluppa un vano di servizio lungo e stretto. Nei legami tra le due parti, nel pulpito ribassato e nell'edera della regia dilatata riappaiono sorprendentemente caratteristiche occidentali (o meglio italico-romane) che l'Asia Minore aveva fino ad allora contraddetto o rifiutato.

Il teatro di Apamea sull'Oronte, in stato di mediocre conservazione, si adagia in gran parte su di una collina dinnanzi all'acropoli: la sua cavea semicircolare scavata nella roccia, con il maggior diametro riscontrabile



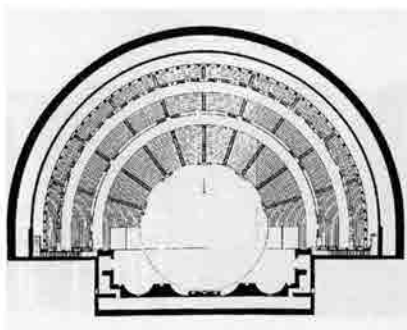
Il teatro di Hierapolis

nel Vicino Oriente e tra i maggiori nell'intero mondo romano (pari quasi a m. 150), si saldava al corpo scenico mediante corpi parallelepipedi contenenti le scale di discesa all'orchestra e di accesso a una galleria voltata intermedia di smistamento alla quale sembra facesse riscontro la crypta porticata in sommità. Vicine alla tradizione italica e occidentale furono ad Apamea come a Bosra tanto la modesta altezza del pulpito quanto la dilatata nicchia della porta regia.

6. TEATRI DELLE PROVINCE AFRICANE

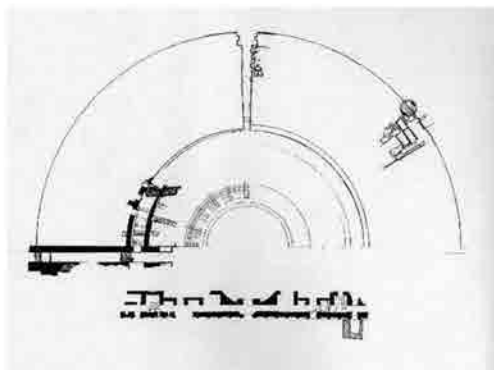
Il primo teatro costruito in terra africana durante la dominazione romana, a Cesarea in Mauretania, circa nell'ultimo quarto del I sec. a.C., non fu iniziativa né di un imperatore né di funzionari del governo centrale bensì di un giovane re, Giuba II, protetto da Augusto, che impiegò scultori e lapidici italici nella realizzazione degli ornati affinché l'edificio costituisse il più completo omaggio a Roma. Spinti da ambizioni politiche, i notabili locali imiteranno presto l'esempio mauritanico lanciati in una gara di emulazione fra la propria e le altre città e, all'interno della loro patrie, per acquisire la massima popolarità tra i propri concittadini.

Il teatro di Leptis fu costruito tra la fine del I secolo a.C. e gli inizi del successivo e dedicato postumo ad Augusto come attestano tre iscrizioni volute dall'evergeta romano-punico Annobal Rufus. La sua cavea è in parte naturale, adagiata a un declivio collinare, e in parte artificiale (secondo genere): l'architetto, infatti, scavò nel suolo roccioso i gradini inferiori, trasferì il materiale asportato a sostegno delle gradinate intermedie con il rinforzo di mura di contenimento in mattoni e sostenne le gradinate superiori con setti di pietrame annegato nel caementum. Cinque gallerie voltate per l'accesso degli spettatori entrano a raggiera sotto la cavea con



Il teatro di Bosra

porte ricavate nello spesso circuito murario esterno che unisce e avvolge le testate dei setti simile all'involucro (come si vedrà) di un possente tumulo funerario; e, inoltre, al di sotto dei due penultimi cunei o settori, prima di quelli che coprono gli aditus e terminano con i tribunalia, si aprono, compagne maggiori e più imponenti delle prime, grandi porte arcuate per vani destinati ad alloggiare spazi di vendita integrati all'adiacente mercato. L'evergeta, inoltre, per ingraziarsi i concittadini nostalgici di uno stato indipendente, volle far erigere al centro del loggiato che coronava il sommo della cavea (si ricordi il teatro di Pompeo) un tempietto del tipo in antis dedicato a Cerere, divinità veneratissima dai Fenici di Sicilia, Spagna e Africa. Il pulpito era una piattaforma lignea di poco elevata sull'orchestra con un muro rettilineo incavato da nicchie; e sul fondo si ergeva il frontescena dotato di tre porte aperte al termine di altrettante absidi accompagnate e legate da una movimentata columnatio. Le porte aperte sul fondo delle absidi e di una delle due basiliche laterali conducevano a uno spazio trapezoidale restrostante dotato di un quadruplici portico al centro del quale sorgeva un tempio dedicato a Roma e ad Augusto. A seguito dell'anastilòsi compiuta dagli archeologi italiani le colonne di genere corinzio di marmi colorati reggono nuovamente il fregio e il frontescena fastoso è tornato ad accogliere le statue che l'ornavano, di dei e umani insieme tra i quali Crispina, moglie di Commodo, spettatrice di alto rango seduta sul proprio subsellium.



Il teatro di Apamea

Alto sulla valle sottostante e in vista delle prospicenti montagne, il teatro di Gemila, iniziato nel 161 d.C., posa interamente su di una collina in forte pendio ai confini occidentali della città (primo genere). Divisa in due maeniana la cavea è perfettamente semicircolare e separata in sei settori tutti raggiungibili mediante percorsi diretti che scendono dalla massima quota dopo aver varcato le porte ricavate nel parapetto di coronamento. Aditus scoperti alla maniera ellenica separano cavea e corpo scenico: quest'ultimo composto da un proscenio a nicchie semicircolari e rettangolari alternate e da un pulpito di blocchi lapidei squadrati con frontescena articolato in tre nicchioni – semicircolare al centro, rettangolari ai lati – entro i quali si aprono alte porte, di cui la centrale annunciata da una coppia di colonne avanzate. Addossata alla parete esterna del corpo scenico, costituito da serie di vani adibiti a deposito, una loggia contemplava il paesaggio circostante.

Anche il più capace teatro di Sabratha, realizzato in età severiana, è stato (come quello di Heliopolis) accuratamente restaurato (ma anche troppo generosamente ricomposto e reintegrato). Sorgendo in zona pianeggiante esso presenta cavea suddivisa in quattro cunei o settori, poggiati interamente su sostruzioni, setti radiali e volte rampanti (terzo genere). Il muro di contenimento esterno, corrispondente agli ambulacri semianulari di accesso e smistamento, ripropone il 'Theatermotiv', ma declinato con paraste, in tre registri di arcate dai piedritti e dagli archivolti in particolare risalto; mentre il maenianum superiore è coronato da un portico di colonne di genere corinzio in marmo cipollino. Il restauro ha rimesso in piedi l'intero apparato scenico: il proscaenium con nicchie concave alternativamente semicircolari e rettangolari, nonché il frontescena con tre registri di colonne marmoree di vario colore, fuoriuscenti a formare



Il teatro di Leptis

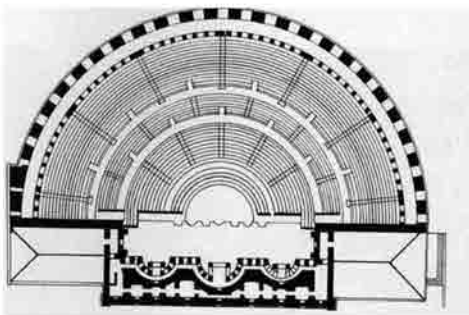
tre edicole sovrapposte in corrispondenza delle porte, dietro alle quali si scorge attraverso balconi aerei intermedi il mare del Golfo delle Sirti. A fianco del pulpito si aprono due basiliche e dietro l'intero edificio scenico si sviluppa un cortile a triplice portico esternamente contraffortato.

Le statue sono andate disperse ma si è salvata la decorazione del pulpito in altorilievo con Settimio Severo al centro in atto di sacrificare alle divinità locali.

Il teatro di Timgad fu costruito nel 161-169 d.C. nelle immediate adiacenze del foro (quasi completamente distrutto per trarne i materiali della fortezza bizantina è oggi in gran parte ripristinato): la cavea (capace di quattromila spettatori) si adagia sul versante orientale di una collinetta naturale dividendosi in tre settori semicircolari a partire dal primo riservato ai notabili direttamente a contatto con l'orchestra e terminando con un camminamento in quota dinnanzi a una serie di tempietti di cui quello centrale aggettava esternamente a sottolineare l'asse del complesso. Gli



Il teatro di Gemila



Il teatro di Sabratha



Il teatro di Timgad

aditus scoperti prolungano idealmente l'asse del cardo massimo sbarrato dal foro e il muro del proscenio, ch'esse stesse staccano dall'orchestra, è ornato da nicchie numerose; dietro il corpo scenico si allungava un portico colonnato che dominava un cortile allungato sottostante comunicante, a mezzo di una coppia di atri, con corridoi e cavea.

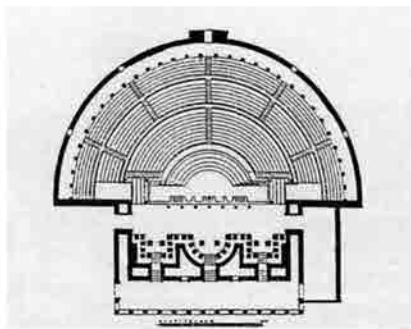
Un ricco cittadino di Dougga donò nel 168-169 d.C. il teatro alla propria città (il cui moderno restauro è stato discreto e limitato). La cavea, raggiungibile scendendo dal muro continuo di camminamento sull'ultimo maenianum o risalendo scale con partenza da corridoi voltati alla base, si adagia interamente su di uno sperone di roccia (primo genere). Essa guarda un frontescena dotato di columnatio e articolato in tre esedre profonde (circolare e rettangolari), dietro alla quale, a quota inferiore, un portico si affaccia, a sua volta, su di una più bassa terrazza semicircolare adibita a manifestazioni pubbliche costituendo il primo elemento tangibile e con-

creto di un possibile avvicinamento per balze discendenti alla città (forse ideato e mai realizzato).⁴ Il presente contributo è la rielaborazione di parte di un capitolo del volume: Paolo Morachiello, Vincenzo Fontana, L'architettura del mondo romano, in corso di pubblicazione per i tipi di Laterza.

Teatro antico e pubblico contemporaneo

I festival europei e il teatro all'aperto

Anna Banfi



Il teatro di Duogga

[...] The open theatre demands, one might say, the creation of atmosphere.

Not the same kind of atmosphere known from covered theatres, but its very own one;

large dimensions and the joyful atmosphere of a fair. The prolonged, close contact of audience and actors, as well as the convincing air of a natural environment, create all the necessary conditions for a live theatre to function.

[...] The open theatre does no harm to conventional, closed spaces.

In fact, it helps and supports the latter since its appeal to the larger public promotes theatre-going.

Karolos Koun

Il Novecento è il secolo della grande rinascita del teatro classico. Se è dal

Cinquecento che i teatri europei ospitano la messa in scena di tragedie greche, è solo nel Novecento che questi spettacoli vengono inseriti in circuiti ben definiti e organizzati nell'ambito di veri e propri festival.

Alcuni di questi festival sono destinati a sopravvivere solo pochi anni: è il caso questo, ad esempio, del *Terence Gray's Festival Theatre* di Cambridge, il primo teatro *indoor* permanente a dedicare il proprio cartellone alle rappresentazioni classiche. L'*Oresteia* di Eschilo va in scena il 22 novembre 1926: nei sette anni seguenti – prima della chiusura del teatro nel 1933 – vengono rappresentate due commedie di Aristofane e cinque tragedie, tra cui le *Supplici* di Eschilo, per la prima volta messe in scena in Inghilterra.

Anche il *Festival culturale di Delfi*, ideato da Anghelos Sikelianos ed Eva Palmer nel 1927, conosce vita breve: a inaugurare la prima stagione è il *Prometeo Incatenato* di Eschilo, diretto da Eva Palmer. Nel 1930, Sikelianos e Palmer ripetono l'esperimento, allestendo di nuovo il *Prometeo Incatenato*, a cui affiancano questa volta anche le *Supplici* di Eschilo. È questa l'ultima stagione del Festival di Delfi, un'edizione che riceve scarsa attenzione da parte del pubblico, poco attratto dall'espressione culturale di quella che chiaramente appare un'élite reazionaria che realizza spettacoli di un gusto eccessivamente arcaicizzante, distante dal pubblico contemporaneo.

Diverso destino ha il *Festival del Teatro greco* di Siracusa, inaugurato nel 1914 con la messa in scena dell'*Agamennone* di Eschilo, tradotto e diretto da Ettore Romagnoli. Interrotti solo dalle pause imposte dallo scoppio della prima e della seconda Guerra Mondiale, i Cicli di Spettacoli Classici siracusani conoscono una fortuna che ne prolunga l'esistenza fino ai giorni nostri: fino al 1939 gli spettacoli vengono allestiti ogni tre anni, dal 1948 ogni due e dal 2001 ogni anno. In cartellone, per la stagione INDA 2009, *Medea* di Euripide ed *Edipo a Colono* di Sofocle, in scena dal 9 maggio al 21 giugno. La regia di *Medea* è affidata a Krzysztof Zanussi, per la traduzione di Maria Grazia Ciani; quella di *Edipo a Colono* a Daniele Salvo, per la traduzione di Giovanni Cerri. La scenografia di entrambi gli spettacoli è di Massimiliano e Doriana Fuksas.

Dopo l'esperienza del Festival di Delfi, in Grecia cresce l'interesse per la messa in scena dei drammi antichi: l'istituzione del *National Theatre* nel 1932 e la decisione da parte del Governo Metaxas di dare vita a festival annuali di rappresentazioni classiche nei teatri all'aperto, sono due chia-

re espressioni dell'atteggiamento positivo dei Greci nei confronti della ripresa dei testi classici antichi. Nel 1938, presso il Teatro di Epidauro, Dimitris Rondiris e il *National Theatre* mettono in scena *Elettra* di Sofocle, con Katina Paxinou nel ruolo di Elettra ed Eleni Papadaki nel ruolo di Clitennestra.

Il percorso iniziato nel 1938 viene immediatamente interrotto dallo scoppio della seconda Guerra Mondiale. A guerra conclusa, nel 1954 il Teatro di Epidauro ospita di nuovo una messa in scena di Rondiris: *Ippolito* di Euripide. L'anno seguente, il 19 giugno 1955, per iniziativa del Governo Karamanlis, viene ufficialmente inaugurato il *Festival estivo di Atene ed Epidauro*, con la rappresentazione, presso il teatro di Epidauro, di *Ecuba* di Euripide, spettacolo prodotto dal *National Theatre* e diretto da Alexis Minotis.

Il festival prevede, fin dal 1955, anche l'utilizzo dell'Odeon di Erode Attico, capace di accogliere 4680 spettatori. Nel 1998 viene istituita la compagnia *Hellenic Festival*, con il compito di organizzare e promuovere tutti gli eventi culturali che hanno luogo negli spazi destinati agli spettacoli *outdoor*. Fino al 2005, gli eventi organizzati dall'*Hellenic Festival* si svolgono presso l'Odeon di Erode Attico, i due teatri antichi di Epidauro e il Licabetto. Dal 2006, l'organizzazione del Festival ha ampliato il numero di luoghi destinati alla realizzazione degli eventi, includendo anche spazi interni, come il Museo Benaki.

Il festival si svolge nei mesi di giugno, luglio e agosto. Il cartellone della stagione 2009, ricco di eventi teatrali e musicali, prevede la messa in scena di alcune tragedie e commedie greche e di spettacoli che si basano sui testi antichi. Nel mese di luglio, presso il Piccolo Teatro di Epidauro, è in programma *Fragments or simple lessons from an unknown mythology*, un testo basato sui frammenti di alcune tragedie di Euripide e diretto da Vasilis Nikolaidis (3-4 luglio). Sempre in luglio, presso il Teatro di Epidauro, *Le Nuvole* di Aristofane, dirette da Giorgos Mouaimis, Lea Maleni, Andreas Tsouris, Neoklis Neokleous (3-4 luglio); *Phèdre* di Racine, nella versione di Ted Hughes, con la regia di Nicholas Hytner (10-11 luglio); *Alceste* di Euripide, diretta da Thomas Moschopoulos (17-18 luglio). A chiudere il mese di luglio, *Persiani* di Eschilo, diretti da Dimiter Gotscheff (31 luglio-1 agosto). In agosto, presso il Teatro di Epidauro, *Troiane* di Euripide, dirette da Niketi Kontouri (7-8 agosto), e *Gli Uccelli* di Aristofane, diretti da Sotiris Hatzakis (14-15 agosto).



Di recente inaugurazione è il *Festival di Butrinti*, in Albania: questa città conserva un teatro che risale al III sec. a.C., dove dal 2000, per iniziativa del *National Center of Mediterranean Theatre* e grazie al supporto del Ministero della Cultura e dello Sport albanese, viene annualmente organizzato un festival internazionale di teatro.

Caratteristica di questo festival – *International Festival of Theatre Butrinti 2000* – è la grande apertura verso gli spettacoli allestiti dalle compagnie europee ed extraeuropee: sulla scena di questo teatro si sono infatti alternate in questi anni compagnie provenienti dalla Svizzera, dall’Inghilterra, dalla Francia, dall’Italia, dagli Stati Uniti, dalla Grecia, dalla Polonia, dalla Romania, dall’Ungheria, dalla Croazia, dalla Serbia, dall’Ucraina, dalla Germania, dalla Spagna, dalla Macedonia e dal Kosovo.

Il *Calatafimi-Segesta Festival* rientra nelle rassegne che dedicano ampio spazio alla rappresentazione dei testi teatrali greci e latini. Dal 2008, gli spettacoli vengono allestiti non solo nello spazio scenico del teatro antico,





ma anche presso il castello Eufemio di Calatafimi Segesta. Organizzato dal Comune di Calatafimi con il sostegno della Regione Siciliana, il Festival si svolge nei mesi di luglio e agosto.

Anche i teatri romani sono spesso utilizzati per la rappresentazioni di drammi classici: è il caso del Teatro romano di Merida, che dal 1933 ospita un festival giunto ormai alla sua 55° edizione. A inaugurare il *Festival de Mérida* nel 1933 è *Medea* di Euripide, interpretata dall'attrice catalana Margarita Xirgu. In cartellone, nel corso di questi anni, testi classici greci e latini: l'obiettivo dichiarato dagli organizzatori del festival è quello di difendere l'identità greco-latina e, attraverso la messa in scena di testi di autori come Eschilo, Sofocle, Euripide e Seneca, dialogare con il pubblico su temi contemporanei. La stagione 2009, che sarà inaugurata il 27 giugno e terminerà il 30 agosto, vede in cartellone diversi spettacoli, tra cui *Fedra* e *Medea* di Euripide ed *Edipo* (tratto dalle tragedie sofoclee).



Il teatro romano di Orange ospita dal 1860 il *Chorégies d'Orange festival*: fino al 1971, il programma del festival prevedeva soprattutto la messa in scena di tragedie greche e latine. Negli anni Settanta, invece, con la creazione delle *Nouvelles Chorégies*, il teatro diventa sede privilegiata per la rappresentazione di opere liriche e di eventi musicali. La prima messa in scena presso il teatro romano ha luogo nel 1869: si tratta di *Joseph*, un'opera di Mehul. In cartellone, nei mesi di luglio e agosto 2009 *La Traviata* di Giuseppe Verdi.

Le rovine romane di Dougga, a 105 Km da Tunisi, sono considerate le più spettacolari e meglio conservate della Tunisia. Il teatro, costruito nel 188 d.C. e adatto ad accogliere 3500 spettatori, offre una cornice spettacolare per la rappresentazione di drammi classici all'interno della rassegna del *Festival di Dougga*, che ha luogo nei mesi di luglio e agosto.

Il *Festival internazionale di Cartagine*, inaugurato nel 1964, si svolge ogni anno, nei mesi di luglio e agosto, nell'anfiteatro romano: il festival include rappresentazioni teatrali e manifestazioni musicali.

Il *Festival dei Due Mari*, inaugurato nel 2001, prevede l'impiego del teatro greco-romano di Tindari e del teatro di Taormina per la rappresentazione di testi classici greci e latini. Il festival si svolge tra maggio e giugno a Tindari e tra agosto e settembre a Taormina. In cartellone, per il 2009, *Elettra* di Euripide e *Troiane*, con brani tratti dai testi di Euripide e Seneca. Il teatro di Tindari è stato per la prima volta riaperto al pubblico nel 1956, con la messa in scena di *Aiace* di Sofocle per la regia di Michele Stilo.

La parziale ricognizione nel panorama dei festival di rappresentazioni





classiche nei teatri all'aperto è termometro utile a ricostruire il clima in Europa in merito al fenomeno della messa in scena dei testi classici: la tendenza in ascesa rilevata nel Novecento è confermata anche dai dati dei primi anni del XXI secolo. Il numero di rappresentazioni di tragedie e commedie greche e latine è in costante aumento, così come il numero degli spettatori che ogni anno assistono agli spettacoli nei teatri all'aperto.

Regesto degli spettacoli INDA nel Teatro greco di Siracusa (1914-2009)*

a cura di Anna Banfi, Giulia Bordignon, Alessandra Pedersoli

Fin dal 1914 l'Istituto Nazionale del Dramma Antico presenta al Teatro greco di Siracusa le opere drammatiche dell'antichità. Grazie all'attività dell'Istituto, il Teatro greco della città siciliana è da quasi un secolo luogo scenico e *agorà*, spazio di rappresentazione ma anche spazio aperto ad accogliere idee e contributi molteplici, relativi al problema della lettura e reinvenzione moderna della tragedia greca. Variando negli anni la scelta dei drammi (allestiti dal 2000 con cadenza annuale), la selezione degli interpreti e gli stili della messa in scena, con la sua attività l'Istituto tutela e valorizza un'inestimabile patrimonio: l'eredità e l'attualità del dramma classico.

I (1914)

Agamennone di Eschilo

Traduzione, direzione artistica e musiche di Ettore Romagnoli

Scena di Duilio Cambellotti



Costumi di Bruno Puozzo

Agamennone: Gualtiero Tumiati

Clitennestra: Teresa Mariani

Cassandra: Elisa Berti Masi

Egisto: Giulio Tempesti

II (1921)

Coefore di Eschilo

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Oreste: Ettore Berti

Elettra: Teresa Franchini

Clitennestra: Emilia Varini

Egisto: Giuseppe Masi

III (1922)

Baccanti di Euripide

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie delle sorelle Braun

Dioniso: Annibale Ninchi

Tiresia: Fernando Testa

Cadmo: Guglielmo Barnabò

Penteo: Giulio Lacchini

Agave: Teresa Franchini

Edipo Re di Sofocle

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Edipo: Annibale Ninchi

Creonte: Giulio Lacchini

Tiresia: Guglielmo Barnabò

Giocasta: Linda Torri

IV (1924)

Sette a Tebe di Eschilo

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Valerie Kratina

Eteocle: Fulvio Bernini

Antigone: Maria Laetitia Celli

Ismene: Ester Zeni

Messaggero: Ilario Della Noce

Antigone di Sofocle

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Valerie Kratina





Antigone: Maria Laetitia Celli

Ismene: Ester Zeni

Creonte: Gualtiero Tumiatei

Emone: Massimo Piamforini

Tiresia: Fulvio Bernini

V (1927)

Medea di Euripide

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Valerie Kratina

Medea: Maria Laetitia Celli

Creonte: Fulvio Bernini

Giasone: Fernando Solieri

Egeo: Massimo Piamforini

Il Ciclope di Euripide

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli



Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Sileno: Giulio Gemmò
Ulisse: Giovanni Giacchetti
Polifemo: Gualtiero Tumiatì

Le Nuvole di Aristofane

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli
Musiche di Ettore Romagnoli
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Lesina: Gualtiero Tumiatì
Tirchippide: Oscar Andreani
Socrate: Fulvio Bernini
Il Discorso giusto: Massimo Piamforini
Il Discorso ingiusto: Giulio Gemmò
Pascione: Giovanni Giacchetti



I Satiri alla caccia di Sofocle

Traduzione e direzione artistica di Ettore Romagnoli

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Valerie Kratina

Apollo: Massimo Pimforini

Sileno: Giulio Gemmò

La ninfa Cillene: Donatella Gemmò

VI (1930)

Ifigenia in Aulide di Euripide

Traduzione di Giuseppe Garavani

Musiche di Giuseppe Mulè

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Jia Ruskaja

Agamennone: Corrado Racca

Menelao: Giovanni Giacchetti

Clitennestra: Evelina Paoli

Ifigenia: Giovanna Scotto



Agamennone **di Eschilo**

Traduzione di Armando Marchioni Alibrandi

Musiche di Ildebrando Pizzetti

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Agamennone: Corrado Racca

Clitennestra: Evelina Paoli

Cassandra: Giovanna Scotto

Egisto: Giovanni Giacchetti

VII (1933)

Ifigenia in Tauride **di Euripide**

Traduzione di Giovanni Alfredo Cesareo

Direzione artistica di Franco Liberati

Musiche di Ildebrando Pizzetti

Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Rosalie Chladek

Ifigenia: Maria Melato

Oreste: Mario Bernardi

Nunzio: Anibale Ninchi

Trachinie di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone
Direzione artistica di Franco Liberati
Musiche di Ildebrando Pizzetti
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Deianira: Maria Melato
Eracle: Annibale Ninchi
Lica: Gianni Pietrasanta

VIII (1936)

Ippolito di Euripide

Traduzione di Giovanni Alfredo Cesareo
Direzione artistica di Franco Liberati
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Ippolito: Annibale Ninchi
Fedra: Giovanna Scotto
Teseo: Gualtiero Tumiati

Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone
Direzione artistica di Franco Liberati
Musiche di Ildebrando Pizzetti
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Edipo: Annibale Ninchi
Polinice: Giovanni Giacchetti
Teseo: Amedeo Nazzari
Creonte: Achille Maieron
Ismene: Emma Baron
Antigone: Vanda Bernini



IX (1939)

Aiace di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone

Direzione artistica di Franco Liberati

Musiche di Riccardo Zandonai

Scena di Pietro Aschieri

Costumi di Duilio Cambellotti

Coreografie di Rosalie Chladek

Atena: Giovanna Scotto

Ulisse: Carlo Ninchi

Aiace: Annibale Ninchi

Tecmessa: Giovanna Scotto

Messaggero: Aroldo Tieri

Teucro: Gino Cervi

Menelao: Paolo Stoppa

Ecuba di Euripide

Traduzione di Manlio Faggella

Direzione artistica di Franco Liberati

Musiche di Gianfranco Malipiero

Scena di Pietro Aschieri



Costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Ecuba: Giovanna Scotto
Polimestore: Annibale Ninchi
Polissena: Rina Morelli
Taltibio: Carlo Ninchi

X (1948)

Oresteia di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli
Musiche di Gianfranco Malipiero
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Agamennone: Mario Besesti
Clitennestra: Giovanna Scotto
Cassandra: Sarah Ferrati
Egisto: Franco Mauri
Oreste: Salvo Randone
Elettra: Daniela Palmer



XI (1950)

Baccanti di Euripide

Traduzione di Ettore Romagnoli

Regia di Guido Salvini

Musiche di Giorgio Federico Ghedini

Scena e costumi di Giulio Coltellacci

Coreografie di Rosalia Chladek

Dioniso: Vittorio Gassman

Tiresia: Renzo Ricci

Cadmo: Arnoldo Foà

Penteo: Rolando Lupi

Agave: Sarah Ferrati

Persiani di Eschilo

Traduzione di Ettore Bignone

Regia di Guido Salvini

Musiche di Giorgio Federico Ghedini

Scena e costumi di Giulio Coltellacci

Coreografie di Rosalia Chladek

Atossa: Sarah Ferrati



Messaggero: Vittorio Gassman
Ombra di Dario: Renzo Ricci
Serse: Antonio Crast

XII (1952)

Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone

Regia di Guido Salvini

Musiche di Fiorenzo Carpi

Scena e costumi di Veniero Colasanti

Coreografie di Rosalie Chladek

Edipo: Salvo Randone

Antigone: Edda Albertini

Ismene: Stella Aliquò

Teseo: Carlo D'Angelo

Creonte: Vittorio Sanipoli

Polinice: Giancarlo Sbragia

Troiane di Euripide

Traduzione di Ettore Romagnoli

Regia di Guido Salvini



Musiche di Fiorenzo Carpi
Scena e costumi di Veniero Colasanti
Coreografie di Rosalie Chladek

Ecuba: Giovanna Scotto
Taltibio: Piero Carnabucci
Cassandra: Elena Zareschi
Andromaca: Edda Albertini
Menelao: Gabriele Ferzetti
Elena: Vivi Gioi

XIII (1954)

Prometeo incatenato di Eschilo
Traduzione di Gennaro Perrotta
Regia di Guido Salvini
Scena e costumi di Mario Chiari
Musiche di Goffredo Petrassi
Coreografie di Mady Obolensky

Prometeo: Vittorio Gassman
Oceano: Filippo Scelzo
Io: Anna Proclemer



Ermes: Mario Scaccia

Antigone di Sofocle

Traduzione di Eugenio Della Valle

Regia di Guido Salvini

Scena e costumi di Mario Chiari

Musiche di Fiorenzo Carpi

Coreografie di Mady Obolensk

Antigone: Lilla Brignone

Creonte: Salvo Randone

Ismene: Elena Zareschi

Emone: Franco Mezzera

Tiresia: Annibale Ninchi

XIV (1956)

Elettra di Sofocle

Traduzione di Leone Traverso

Regia di Giulio Pacuvio

Musiche di Mario Labroca

Scena e costumi di Franco Laurenti

Coreografie di Aurel Millos



Aio: Annibale Ninchi
Oreste: Sergio Fantoni
Elettra: Diana Torrieri
Crisotemi: Edda Albertini
Clitennestra: Lina Volonghi
Egisto: Gianni Santuccio

Ippolito di Euripide

Traduzione di Leone Traverso
Regia di Orazio Costa Giovangigli
Musiche di Angelo Musco
Scena e costumi di Valeria Costa
Coreografie di Aurel Millos

Ippolito: Massimo Girotti
Fedra: Elena Zareschi
Teseo: Gianni Santuccio

XV (1958)

Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Ettore Romagnoli
Regia di Guido Salvini



Musiche di Fiorenzo Carpi
Scena di Concetto Santuccio e Carmelo Minniti
Costumi di Isa Spinelli
Coreografie di Rosanne Sofia Moretti

Edipo: Salvo Randone
Creonte: Carlo D'Angelo
Tiresia: Annibale Ninchi
Giocasta: Andreina Pagnani

Medea di Euripide

Traduzione di Ettore Romagnoli
Regia di Virginio Puecher
Musiche di Angelo Musco
Scena di Concetto Santuccio e Carmelo Minniti
Costumi di Ezio Frigerio
Coreografie di Marise Flach

Medea: Lilla Brignone
Creonte: Carlo D'Angelo
Giasone: Tino Carraro
Egeo: Enzo Tarascio



XVI (1960)

Orestiade di Eschilo

Traduzione di Pier Paolo Pasolini

Regia di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani

Musiche di Angelo Musco

Scena e costumi di Theo Otto

Coreografie di Mathilda Beauvoir

Agamennone: Vittorio Gassman

Clitennestra: Olga Villi

Cassandra: Valentina Fortunato

Egisto: Andrea Bosis

Oreste: Vittorio Gassman

Elettra: Valentina Fortunato

XVII (1962)

Ecuba di Euripide

Traduzione di Salvatore Quasimodo

Regia di Giuseppe Di Martino

Musiche di Bruno Nicolai

Scena e costumi di Piero Zuffi

Coreografie di Jacques Lecoq



Ecuba: Elena Zareschi
Polissena: Edmonda Aldini
Polimestore: Carlo D'Angelo
Taltibio: Renzo Ricci

Ione di Euripide

Traduzione di Quintino Cataudella
Regia di Sandro Bolchi
Musiche di Gino Martinuzzi jr
Scena e costumi di Piero Zuffi
Coreografie di Jacque Lecoq

Ermete: Andrea Bosic
Ione: Corrado Pani
Creusa: Anna Misericchi

XVIII (1964)

Eracle di Euripide

Traduzione di Salvatore Quasimodo
Regia di Giuseppe Di Martino
Musiche di Bruno Nicolai
Scena e costumi di Mischa Scandella



Coreografie di Jacque Lecoq

Anfitrione: Vittorio Sanipoli

Megara: Valentina Fortunato

Lica: Arnoldo Foà

Eracle: Sergio Fantoni

Andromaca di Euripide

Traduzione di Raffaele Cantarella

Regia di Mario Ferrero

Musiche di Angelo Musco

Scena e costumi di Mischa Scandella

Coreografie di Jacque Lecoq

Andromaca: Anna Miserocchi

Ermione: Ilaria Occhini

Menelao: Arnoldo Foà

Peleo: Ivo Garrani

XIX (1966)

Sette a Tebe di Eschilo

Traduzione di Carlo Diano



Regia di Giuseppe Di Martino
Musiche di Bruno Nicolai
Scena di Lucio Lucentini
Costumi di Maurizio Monteverde
Coreografie di Jacque Lecoq

Eteocle: Sergio Fantoni
Araldo: Raoul Grassilli
Antigone: Lucia Catullo
Ismene: Bianca Galvan

Antigone di Sofocle
Traduzione di Eugenio Della Valle
Regia di Mario Ferrero
Musiche di Bruno Nicolai
Scena di Lucio Lucentini
Costumi di Maurizio Monteverde
Coreografie di Jacque Lecoq

Antigone: Edmonda Aldini
Ismene: Giuliana Lojodice
Creonte: Aroldo Tieri



Emone: Arnaldo Ninchi
Tiresia: Annibale Ninchi

XX (1968)

Elettra di Euripide

Traduzione di Carlo Diano

Regia di Davide Montemurri

Musiche di Roman Vlad

Scena e costumi di Emanuele Luzzati

Coreografie di Flavio Bennati

Elettra: Valentina Fortunato

Oreste: Arnaldo Ninchi

Clitennestra: Elena Zareschi

Fenicie di Euripide

Traduzione di Enzo Cetrangolo

Regia di Franco Enriquez

Musiche di Mikis Theodorakis

Scena e costumi di Emanuele Luzzati

Coreografie di Marise Flach



Giocasta: Adriana Innocenti
Antigone: Valeria Moriconi
Polinice: Luciano Virgilio
Eteocle: Arnaldo Ninchi
Creonte: Roldano Lupi
Tiresia: Fosco Giacchetti

XXI (1970)

Elettra di Sofocle

Traduzione di Eugenio Della Valle
Regia di Franco Enriquez
Musiche di Franco Enriquez
Scena e costumi di Emanuele Luzzati
Coreografie di Angelo Corti

Aio: Tino Carraro
Oreste: Osvaldo Ruggeri
Elettra: Carla Gravina
Clitennestra: Adriana Innocenti
Egisto: Piero Nuti

Ippolito di Euripide



Traduzione di Carlo Diano
Regia di Franco Enriquez
Musiche di Giancarlo Chiaramello
Scena e costumi di Emanuele Luzzati
Coreografie di Marise Flach

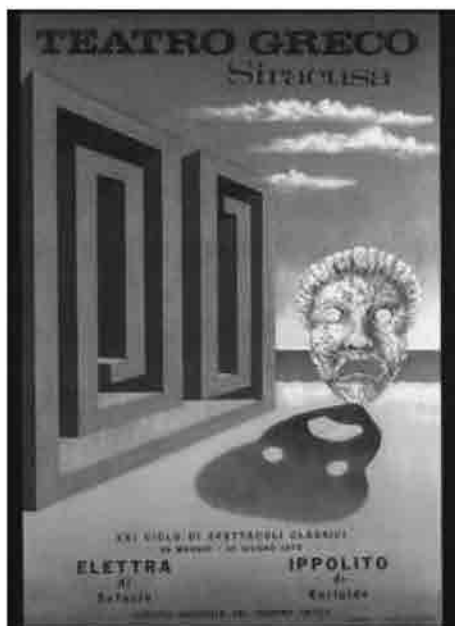
Ippolito: Beppe Pambieri
Fedra: Olga Villi
Teseo: Nando Gazzolo

XXII (1972)

Medea di Euripide

Traduzione di Carlo Diano
Regia di Franco Enriquez
Musiche di Giancarlo Chiaramello
Scena e costumi di Emanuele Luzzati e Santuzza Cali
Coreografie di Marise Flach

Medea: Valeria Moriconi
Creonte: Gianni Cavina
Giasone: Orso Maria Guerrini
Egeo: Andrea Botic



Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Salvatore Quasimodo

Regia di Alessandro Fersen

Musiche di Roberto Mann

Scena e costumi di Emanuele Luzzati e Santuzza Cali

Coreografie di Alessandro Fersen

Edipo: Glauco Mauri

Creonte: Lino Troisi

Tiresia: Gianni Santuccio

Giocasta: Valeria Moriconi

XXIII (1974)

Ifigenia in Aulide di Euripide

Traduzione di Eugenio Della Valle

Regia di Orazio Costa Giovangigli

Musiche di Gino Stefani

Scena e costumi di Tullio Costa

Coreografie di Angelo Corti

Agamennone: Renzo Giovampietro

Menelao: Gianni Musy



Clitennestra: Gabriella Giacobbe
Ifigenia: Ilaria Occhini
Achille: Osvaldo Guerrieri

Troiane di Euripide

Traduzione di Edoardo Sanguineti
Regia di Giuseppe Di Martino
Musiche di Bruno Nicolai
Scena e costumi di Tullio Costa
Coreografie di Angelo Corti

Ecuba: Anna Miserocchi
Taltibio: Claudio Aurelio Volontè
Cassandra: Lucia Catullo
Andromaca: Franca Nuti
Menelao: Giulio Bosetti
Elena: Mara Berni

XXIV (1976)

Edipo a Colono di Sofocle
Traduzione di Marcello Gigante
Regia di Aldo Trionfo



Musiche di Benedetto Ghiglia
Scena di Giorgio Panni
Costumi di Santuzza Calì
Coreografie di Angelo Corti

Edipo: Glauco Mauri
Antigone: Francesca Benedetti
Ismene: Barbara Vermorin
Teseo: Nestor Garay
Creonte: Andrea Matteuzzi
Polinice: Nico Vassallo

Le Rane di Aristofane

Traduzione di Benedetto Marzullo
Regia di Roberto Guicciardini
Musiche di Benedetto Ghiglia
Scena di Giorgio Panni
Costumi di Santuzza Calì
Coreografie di Angelo Corti

Dioniso: Tino Buazzelli
Xantia: Ezio Marano



Eracle: Franco Alpestre
Euripide: Virgilio Zernitz
Eschilo: Lombardo Fornara

XXV (1978)

Coefore di Eschilo

Traduzione di Edoardo Sanguineti
Regia di Giuseppe Di Martino
Musiche di Bruno Nicolai
Scena e costumi di Lorenzo Ghiglia
Coreografie di Angelo Corti

Oreste: Pino Micol
Elettra: Piera Degli Esposti
Clitennestra: Gabriella Giacobbe
Egisto: Andrea Bosis

Elena di Euripide

Traduzione di Carlo Diano
Regia di Roberto Guicciardini
Musiche di Benedetto Ghiglia
Scena e costumi di Lorenzo Ghiglia



Coreografie di Claudia Lawrence

Elena: Lydia Alfonsi

Menelao: Gianni Santuccio

XXVI (1980)

Baccanti di Euripide

Traduzione di Vincenzo Di Benedetto e Vico Faggi

Regia di Giancarlo Sbragia

Musiche di Guido Turchi

Scena e costumi di Vittorio Rossi

Coreografie di Angelo Corti

Dioniso: Michele Placido

Tiresia: Ennio Groggia

Cadmo: Andrea Bosis

Penteo: Luigi Diberti

Agave: Anna Maria Guarnieri

Trachinie di Sofocle

Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi

Regia di Giancarlo Cobelli

Musiche di Salvatore Sciarrino

Scena e costumi di Paolo Tommasi

Coreografie di Pierluigi Pagano Merlini



Deianira: Valeria Moriconi
Illo: Massimo Belli
Lica: Nino Castelnuovo
Eracle: Tino Schirinzi
Iole: Elvira Berardini

XXVII (1982)

Supplici di Eschilo

Traduzione di Giuseppe Di Martino e Scevola Mariotti
Regia di Otomar Krejca
Musiche di Jan Klusàk
Scena di Walter Pace
Costumi di Jan Skalicky
Coreografie di Claudia Lawrence

Danao: Arnaldo Foà
Pelasgo: Massimo De Francovich
Araldo: Edoardo Siravo

Ifigenia in Tauride di Euripide

Traduzione di Vincenzo Consolo e Dario Del Corno
Regia di Lamberto Puggelli



Musiche di Fiorenzo Carpi e Bruno Nicolai
Scena di Walter Pace
Costumi di Luisa Spinatelli
Coreografie di Marise Flach

Ifigenia: Anna Maria Guarnieri
Oreste: Massimo Foschi
Pilade: Umberto Ceriani
Mandriano: Raffaele Giangrande
Toante: Andrea Bosic
Guardia: Luciano Virgilio
Atena: Marisa Minelli
Corifea: Leda Negroni

XXVIII (1984)

Filottete di Sofocle

Traduzione di Maricla Boggio e Agostino Masaracchia
Regia di Walter Pagliaro
Musiche di Arturo Anecchino
Scena di Paolo Tommasi
Costumi di Alberto Verso
Coreografia di Claudia Lawrence



Ulisse: Piero di Jorio
Neottolemo: Giuseppe Pambieri
Filottete: Giulio Brogi
Mercante: Edoardo Siravo
Corifeo: Claudio Puglisi
Voce di Ercole: Turi Ferro

Oreste di Euripide

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Luigi Squarzina
Musiche di Gianandrea Gazzola
Scena e costumi di Paolo Tommasi
Coreografie di Leda Lojodice

Oreste: Franco Branciaroli
Elettra: Benedetta Buccellato
Elena: Anna Teresa Rossini
Ermione: Antonella Crucitti
Menelao: Cesare Gelli
Tindaro: Edoardo Florio
Pilade: Luigi Mezzanotte



Messaggero: Stefano Lescovelli
Servo frigio: Pino Ferrara

XXIX (1986)

Le Madri di Euripide

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Giancarlo Sbragia

Musiche di Marcello Panni

Scene e costumi di Vittorio Rossi

Coreografie di Raffaella Mattioli

Antigone di Sofocle

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Guido Paduano

Regia di Walter Pagliaro

Musiche di Arturo Anzecchino

Scena di Vittorio Rossi

Costumi di Alberto Verso

Coreografie di Caterina Mattea

XXX (1988)



Aiace di Sofocle

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Gregorio Serrao

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Nicola Rubertelli

Costumi di Ambre Danon

Atena: Anna Teresa Rossini

Ulisse: Mauro Avogadro

Aiace: Massimo Popolizio

Tecmessa: Micaela Esdra

Eurisace: Fabrizio Savoca

Messaggero: Stefano Madia

Teucro: Luigi Diberti

Menelao: Edoardo Siravo

Agamennone: Luigi Pistilli

Corifeo: Maurizio Gueli

Le Nuvole di Aristofane

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Enzo Degani

Regia di Giancarlo Sammartano
Musiche di Stefano Marcucci
Scena di Enzo Patti
Costumi di Zaira De Vincentis
Coreografie di Lucia Latour

Strepsiade: Paolo Bonacelli
Sparagnippide: Sebastiano Lo Monaco
Primo discepolo di Socrate: Claudio Trionfi
Socrate: Sergio Graziani
Discorso migliore: Giustino Durano
Discorso peggiore: Donato Castellaneta
Primo creditore: Gaetano Campisi
Secondo creditore: Giovanni Argante
Corifeo: Luca Biagini

XXXI (1990)

Elettra di Sofocle

Traduzione della Scuola di teatro dell'INDA sotto la direzione di Bruno Gentili

Regia di Guido De Monticelli
Musiche di Mario Borciani
Scena di Paolo Bregni
Costumi di Zaira De Vincentis
Coreografie di Paola Maffioletti

Precettore: Gianrico Tedeschi
Oreste: Mario Cei
Elettra: Micaela Esdra
Crisotemi: Mascia Musy
Clitennestra: Paola Mannoni
Egisto: Ireneo Petruzzi
Pilade: Enzo Campailla
Corifea: Anna Zapparoli

Persiani di Eschilo

Traduzione della Scuola di teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Mario Martone
Musiche di Franco Battiato e Giusto Pio
Scena di Mario Martone



Costumi di Zaira De Vincentis

Primo corifeo: Toni Servillo
Secondo corifeo: Antonio Neiwiller
Atossa: Mariella Lo Sardo
Voce del messaggero: Remo Girone
Ombra di Dario: Piero Di Iorio
Serse: Andrea Renzi

XXXII (1992)

Edipo Re di Sofocle

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Giancarlo Sepe
Musiche di Stefano Marcucci
Scena e costumi di Umberto Bertacca

Edipo: Giancarlo Sbragia
Sacerdote: Mario Marchi
Creonte: Mariano Rigillo
Tiresia: Sebastiano Tringali
Giocasta: Anna Proclemer



Messo: Francesco Di Federico

Pastore: Pino Patti

Nunzio: Leandro Amato

Alcesti di Euripide

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Antonio Garzya

Regia di Sandro Sequi

Musiche di Girolamo Arrigo

Scena e costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta

Coreografie di Donatella Capraro e Marcello Parisi

Apollo: Pino Censi

Thanatos: Bruno Torrìsi

Ancella: Antonietta Carbonetti

Alcesti: Piera Degli Esposti

Admeto: Aldo Reggiani

Figlio di Alcesti: Denis Gilè

Eracle: Federico Grassi

Ferete: Gianni Agus

Servo: Remo Foglino

Corifeo: Maurizio Gueli



XXXIII (1994)

***Agamennone* di Eschilo**

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Umberto Albini

Regia e musiche di Roberto De Simone

Scena di Nicola Rubertelli

Costumi di Odette Nicoletti

Coreografie di Gabriella Stanzio

Sentinella: Franco di Francescantonio

Clitennestra: Ida Di Benedetto

Araldo: Sebastiano Lo Monaco

Agamennone: Mariano Rigillo

Cassandra: Alvia Reale

Egisto: Virgilio Villani

***Acarnesi* di Aristofane**

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Egisto Marcucci

Musiche di Franco Piersanti

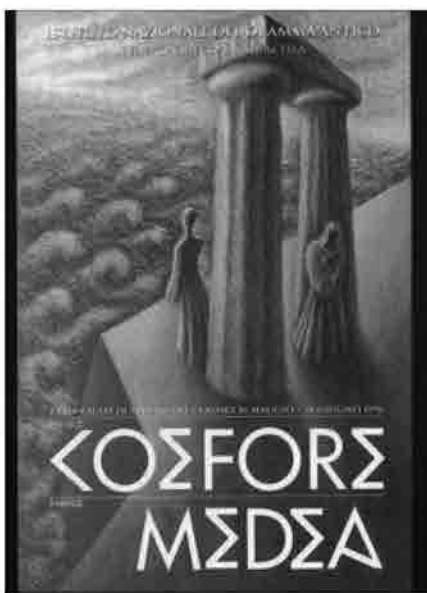
Scena e costumi di Graziano Gregori

Diceopoli: Marcello Bartoli
Araldo: Giovanni Grasso
Anfiteo: Ulderico Pesce
Ambasciatore: Renato Campisi
Pseudartaba: Gianluca Riggi
Teoro: Paolo Falace

Prometeo incatenato di **Eschilo**

Traduzione di Benedetto Marzullo
Regia di Antonio Calenda
Musiche di Germano Mazzocchetti
Scena di Bruno Buonincontri
Costumi di Bruno Schlinkert
Coreografie di Aurelio Gatti

Schutz: Piero Di Iorio
Staffel: Davide Sbrogiò
Efesto: Antonio Zanoletti
Prometeo: Roberto Herlitzka
Oceano: Gabriele Ferzetti
Corifea: Benedetta Bucellato
Io: Piera Degli Espositi
Hermes: Nello Mascia



XXXIV (1996)

Coefore di Eschilo

Traduzione di Umberto Albini

Regia di Giorgio Pressburger

Musiche di Philip Glass, Dimitri Nicolau, Arvo Part, Isao Tomita, Ryūichi Sakamoto

Scena e Costumi di Enrico Job

Coreografie di Gloria Catizone

Medea di Euripide

Traduzione di Maria Grazia Ciani

Regia di Mario Missiroli

Musiche di Benedetto Ghiglia

Scene e costumi di Enrico Job

Medea: Valeria Moriconi

Giasone: Paolo Graziosi

Creonte: Gabriele Ferzetti

Egeo: Donatello Falchi

XXXV (1998)

Baccanti di Euripide



Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Guido Reverdito

Regia di Walter Pagliaro
Musiche di Arturo Anecchino
Scena di Luciano Damiani
Costumi di Alberto Verso
Coreografie di Gheorghe Iancu

Dioniso: Paolo Graziosi
Tiresia: Franco Alpestre
Cadmo: Piero Sammataro
Penteo: Piero Di Iorio
Agave: Micaela Esdra

Ecuba di Euripide

Traduzione di Salvatore Nicosia
Regia di Lorenzo Salveti
Musiche di Paolo Terni
Scena di Luciano Damiani
Costumi di Sibylle Ulsamer
Coreografie di Gloria Catizone

Ecuba: Valeria Moriconi
Polissena: Selvaggia Quattrini
Polimestore: Gigi Angelillo

XXXVI (2000)

Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Salvatore Quasimodo
Regia di Gabriele Lavia
Musiche di Manuel Sassarego
Scena di Carmelo Giammello
Costumi di Andrea Viotti
Coreografie di Pier Paolo Koss

Edipo: Gabriele Lavia
Creonte: Luca Lazzareschi
Tiresia: Pietro Biondi
Giocasta: Andrea Jonasson
Messo: Nanni Tormen
Pastore: Claudio Calafiore

Nunzio: Lorenzo Lavia
Corifeo: Dario Mazzoli

Antigone di Sofocle

Traduzione di Giovanni Raboni
Regia di Patrice Kerbrat
Musiche di Giovanna Marini
Scena e costumi di Guido Fiorato

Antigone: Elena Ghiaurov
Creonte: Giulio Bosetti
Ismene: Sandra Franzo
Emone: Luciano Roman
Tiresia: Attilio Cucari

Elettra di Euripide

Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi
Regia di Piero Maccarinelli
Musiche di Marco Betta
Scena di Bruno Buonincontri
Costumi di Santuzza Cali



Coreografie di Giuditta Cambieri

Contadino: Francesco Migliaccio

Elettra: Elisabetta Pozzi

Oreste: Giovanni Crippa

Pilade: Graziano Piazza

Aio: Vittorio Franceschi

Messo: Ruggero Cara

Clitemnestra: Anita Bartolucci

Castore: Marco Marelli

Polluce: Dario La Ferla

Corifee: Manuela Mandracchia, Laura Mazzi

Corifei: Gigi Angelillo, Chicco Alcozer

Oreste di Euripide

Traduzione di Dario Del Corno

Regia di Piero Maccarinelli

Musiche di Marco Betta

Scena di Bruno Buonincontri

Costumi di Santuzza Cali

Coreografie di Giuditta Cambieri



Elettra: Manuela Mandracchia
Oreste: Graziano Piazza
Elena: Elisabetta Pozzi
Ermione: Laura Mazzi
Menelao: Francesco Migliaccio
Tindareo: Gigi Angelillo
Pilade: Giovanni Crippa
Frigio: Ruggero Cara
Messo: Vittorio Franceschi
Apollo: Chicco Alcozer
Soldato: Marco Marelli
Corifea: Anita Bartolucci

XXXVII (2001)

Agamennone di **Eschilo**

Traduzione di Manara Valgimigli

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Bruno Buonincontri

Costumi di Elena Mannini

Coreografie di Mischa van Hoecke



Agamennone: Mariano Rigillo
Clitennestra: Piera Degli Esposti
Cassandra: Daniela Giovanetti
Egisto: Giampiero Fortebraccio

Coefore di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli
Regia di Antonio Calenda
Musiche di Germano Mazzocchetti
Scena di Bruno Buonincontri
Costumi di Elena Mannini
Coreografie di Mischa van Hoecke

Oreste: Alessandro Preziosi
Elettra: Daniela Giovanetti
Clitennestra: Piera Degli Esposti

XXXVIII (2002)

Prometeo incatenato di Eschilo

Traduzione di Dario Del Corno
Regia di Luca Ronconi
Musiche di Paolo Terni
Scena di Margherita Palli
Costumi di Gianluca Sbicca
Coreografie di Marise Flach

Prometeo: Franco Branciaroli
Kratos: Emanuele Vezzoli
Efesto: Luciano Virgilio
Oceano: Warner Bentivegna
Io: Laura Marinoni
Ermes: Stefano Santospago
Corifea: Galatea Ranzi

Baccanti di Euripide

Traduzione di Maria Grazia Ciani
Regia di Luca Ronconi
Musiche di Paolo Terni
Scena di Margherita Palli
Costumi di Gianluca Sbicca
Coreografie di Marise Flach

Dioniso: Massimo Popolizio
Tiresia: Luciano Virgilio
Cadmo: Walter Bentivegna
Penteo: Giovanni Crippa
Agave: Galatea Ranzi

Le Rane di Aristofane

Traduzione di Raffaele Cantarella
Regia di Luca Ronconi
Musiche di Paolo Terni
Scena di Margherita Palli
Costumi di Gianluca Sbicca
Coreografie di Marise Flach

Dioniso: Massimo Popolizio
Xantia: Antonello Fassari
Eracle: Stefano Santospago
Caronte: Maurizio Gueli
Euripide: Riccardo Bini
Eschilo: Giovanni Crippa
Plutone: Maurizio Gueli



XXXIX (2003)

Persiani di Eschilo

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Bruno Buonincontri

Costumi di Elena Mannini

Coreografie di Catherine Pantigny

Atossa: Piera Degli Esposti

Messaggero: Roberto Herlitzka

Ombra di Dario: Osvaldo Ruggieri

Serse: Luca Lazzareschi

Eumenidi di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Bruno Buonincontri

Costumi di Elena Mannini

Coreografie di Catherine Pantigny



Pizia: Antonietta Carbonetti

Oreste: Hossein Taheri

Apollo: Osvaldo Ruggieri

Atena: Anita Bartolucci

Le Vespe di Aristofane

Traduzione di Raffele Cantarella

Regia di Renato Giordano

Musiche di Stefano Saletti e Renato Giordano

Scena di Alessandro Chiti

Costumi di Marina Luxardo

Filocleone: Pino Caruso

Santia: Nello Mascia

Corifeo: Giampiero Fortebraccio

Schifacleone: Sergio Basile

Strimidoro: Antonio Cascio

Sosia: Fabio Busotti

Tracia: Donatella Liotta

XL (2004)

Edipo Re di Sofocle



Traduzione di Salvatore Quasimodo
Regia di Roberto Guicciardini
Musiche di Dario Arcidiacono
Scena di Piero Guicciardini
Costumi di Lorenzo Ghiglia
Coreografie Michele Abbondanza

Edipo: Sebastiano Lo Monaco
Giocasta: Francesca Benedetti
Creonte: Claudio Mazzenga
Tiresia: Mario Scaccia
Antigone: Carol Martines
Ismene: Andrea Granata

Medea di Euripide

Traduzione di Dario Del Corno
Regia di Peter Stein
Musiche di Giovanni Sollima
Scene di Ferdinand Wögerbauer
Costumi di Moidele Bickel

Medea: Maddalena Crippa
Creonte: Paolo Graziosi
Giasone: Gianluigi Fogacci
Egeo: Fabio Sartor

XLI (2005)

Sette contro Tebe di Eschilo

Traduzione di Monica Centanni
Regia di Jean-Pierre Vincent
Musiche di Marco Podda
Scena di Jean-Paul Chambas
Costumi di Patrice Cauchetier

Eteocle: Massimo Popolizio
Messaggero: Carlo Valli

Antigone di Sofocle

Traduzione di Maria Grazia Ciani
Regia di Irene Papas
Musiche di Vangelis



Scena di Irene Papas
Costumi di Sophia Kokosalaki
Coreografie di Aurelio Gatti

Antigone: Galatea Ranzi
Creonte: Alessandro Haber
Ismene: Micol Pambieri

XLII (2006)

Troiane di Euripide

Traduzione di Laura Pepe
Regia di Mario Gas
Musiche di Oreste Gas
Scene e costumi di Antonio Belart

Ecuba: Lucilla Morlacchi
Taltibio: Luca Lazzareschi
Cassandra: Crisitina Spina
Andromaca: Angela Demattè
Elena: Giovanna Di Rauso
Menelao: Francesco Biscione

Ecuba di Euripide

Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi

Regia di Massimo Castri

Musiche di Arturo Annechino

Scena e Costumi di Maurizio Balò

Coreografie di Daniela Schiavone

Ecuba: Elisabetta Pozzi

Polimestore: Sergio Romano

Polissena: Ilaria Genatiempo

XLIII (2007)

Eracle di Euripide

Traduzione di Giulio Guidorizzi

Regia di Luca De Fusco

Musiche di Antonio Di Pofi

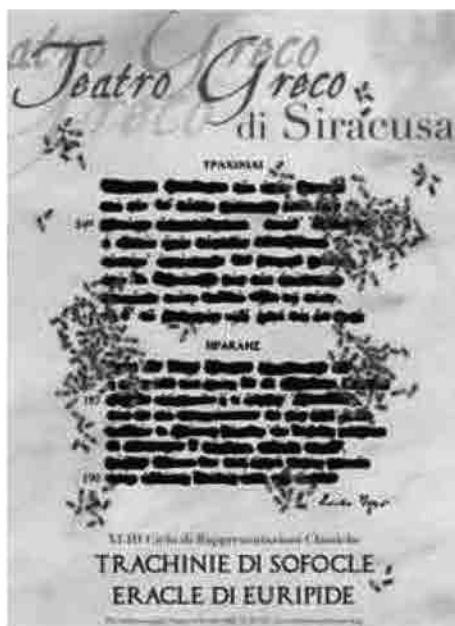
Scena di Antonio Fiorentino

Costumi di Maurizio Millenotti

Coreografie di Alessandra Panzavolta

Anfitrione: Ugo Pagliai

Megara: Giovanna Di Rauso





Lico: Massimo Reale
Teseo: Roberto Bisacco

Trachinie di Sofocle

Traduzione di Salvatore Nicosia
Regia di Walter Pagliaro
Musiche di Arturo Annechino
Scena e costumi di Giovanni Carluccio

Deianira: Micaela Esdra
Illo: Diego Florio
Lica: Luca Lazzareschi
Eracle: Paolo Graziosi
Iole: Lucina Campisi

XLIV (2008)

Orestiaide di Eschilo

Traduzione di Pier Paolo Pasolini
Regia, scene e costumi di Pietro Carriglio
Musiche di Matteo D'Amico
Coreografie di Leda Lojodice

Agamennone: Giulio Brogi
Clitennestra: Galatea Ranzi
Cassandra: Ilaria Genatiempo
Egisto: Luciano Roman
Oreste: Luca Lazzareschi
Elettra: Galatea Ranzi
Apollo: Maurizio Donadoni
Atena: Elisabetta Pozzi

XLV (2009)

Medea di Euripide

Traduzione di Maria Grazia Ciani
Regia di Krzysztof Zanussi
Musiche di Daniele D'Angelo
Scena di Massimiliano e Doriana Fuksas
Costumi di Beatrice Bordone Bulgari

Medea: Elisabetta Pozzi
Creonte: Francesco Biscione
Giasone: Maurizio Donadoni
Egeo: Michele De Marchi



Edipo a Colono di **Sofocle**

Traduzione di Giovanni Cerri

Regia di Daniele Salvo

Musiche di Marco Podda

Scena di Massimiliano e Doriana Fuksas

Costumi di Nicola Luccherini

Edipo: Giorgio Albertazzi

Antigone: Roberta Caronia

Ismene: Carmelinda Gentile

Teseo: Massimo Nicolini

Creonte: Maurizio Donadoni

Polinice: Giacinto Palmarini

*I documenti e i materiali riprodotti in questo saggio sono conservati presso l'Archivio Fondazione Inda - AFI - di Siracusa)

“Sola con i miei figli soli”

Recensione a *Medea* di Euripide (regia di Krzysztof Zanussi) XLV Ciclo di Rappresentazioni Classiche presso il Teatro greco di Siracusa*

Maria Stella Spadaro

Le risate fuori campo di bambini impegnati in innocenti trastulli, il loro successivo apparire e rincorrersi a braccia spiegate a ridosso di un impianto scenico che è limite fisico, ma non mentale: così ha avuto inizio al Teatro Greco di Siracusa il XLV Ciclo di Spettacoli Classici che ha proposto come prima tragedia rappresentata *Medea* di Euripide.

L'azione drammatica della tragedia euripidea ruota tutta intorno al personaggio principale, *Medea*, che, ancor prima di essere fisicamente al centro dello spazio scenico, è già protagonista nelle parole della Nutrice che rievoca gli antefatti della storia e delinea un primo ritratto della sua padrona “sorda ai consigli di chi l’ama come una pietra, come un’onda del mare” [vv. 28-29: “ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος/ κλύδων ἀκούει νοουθετούμενη φίλων·”]. Lungo tutto lo sviluppo del dramma *Medea* si configura come personaggio ‘altro’, straniero alla lingua della città: “ha un animo orgoglioso, un carattere fiero e una natura selvaggia”, è “σοφὴ, κακῶν πολλῶν ἴδρις”, una donna “dalla mente acuta”. Il suo essere ‘altro’, la sua supe-



riorità tecnica (magica e logica), la sua alterità, temibile agli occhi degli abitanti di Corinto che vedono in lei la maga barbara, la straniera in terra straniera, sono tutti caratteri pienamente resi da Beatrice Bordone nella scelta dei costumi: da un lato i toni tenui color pastello delle vesti del coro, dall'altro il mantello scuro di Medea che copre, ma solo parzialmente, una veste di un verde vigoroso e brillante, che sancisce anche visivamente quella contrapposizione greco-barbaro che più volte ritorna nelle parole del coro, di Giasone e della stessa Medea. Per altro in stretta relazione al tema dello straniero, intorno al quale l'Istituto Nazionale del Dramma Antico ha improntato quest'anno la scelta degli spettacoli.

Tale contrapposizione coloristico-visiva risulta evidente sin dalla prima apparizione scenica di Elisabetta Pozzi nella veste di Medea e raggiunge il culmine nel momento in cui il coro, con un movimento di efficace sottrazione, quasi mimetizzandosi con i colori chiari della pietra viva, resto visibile dell'originaria struttura scenica, lascia ampio spazio a Medea per il suo ultimo, tremendo, monologo. Medea, svestitasi del cupo mantello e della nera sopravveste, rifugge al centro della scena con la veste verde smeraldo, segno icastico di una ritrovata identità originaria a lungo occultata da vesti e usanze greche e simbolo anche di un'esplosione emotiva, di un improvviso e intenso manifestarsi di sentimenti contrastanti, di un com-



penetrarsi di passione e riflessione, di un conflitto interiore che non potrà risolversi se non drasticamente.

L'esteriorizzazione di tale conflitto interiore, la sua evoluzione da pensiero intimamente introflesso a progetto drammaticamente espresso, prende forma nel monologo di Medea [vv. 1019-1080] nella scena successiva al rientro dei suoi figli dalla reggia di Creonte: mentre i due bambini si muovono liberamente e con notevole disinvoltura sulla scena, diletandosi in giochi che appaiono metafora di innocenza e candore d'animo, Medea riflette sulla sua funesta sorte. Ma lo sguardo amorevole e il sorriso affettuoso dei figli, che si sono intanto avvicinati alla madre, generano in lei una reazione intrisa di insano furore: Elisabetta Pozzi, con abilità espressiva ormai a tutti nota, forza agli estremi il linguaggio teatrale rendendo esplicito, attraverso la modulazione della voce e le movenze del corpo, il profondo contrasto tra ciò che deve e ciò che non dovrebbe e pur vuole fare, tra desiderio di vendetta e dura accettazione di orgoglio ferito, tra il dovere di madre e il diritto di moglie tradita e ferita.

Il furente e irrefrenabile impulso capace di spingere una madre a pensare l'impensabile, a concepire l'inconcepibile, a realizzare l'irrealizzabile, altro non è che l'eros insoddisfatto, offeso e incontrollabile che porta a confondere i limiti del giusto e del non giusto, del lecito e del non lecito: sia il coro che Giasone, infatti, rimprovereranno Medea di aver compiuto un'azione tanto esecrabile "per una questione di letto" [v. 999: "ένεκεν λεχέων"; v. 1338: "έννης έκατι και λέχους"]. Medea stessa in una lucida autoanalisi della propria condizione appare perfettamente consapevole di quanto gli impulsi irrazionali dell'eros e i propositi di vendetta prendano in lei il sopravvento rispetto a ogni pensiero razionale e all'istinto materno che dovrebbe indurla a proteggere le sue creature dalla sua stessa furia [v. 1079: "θυμός δε κρείσσων τών έμών βουλευμάτων"]. L'infelice donna della Colchide pianifica ogni dettaglio del suo criminoso piano: lei stessa confessa ad Egeo che si allontanerà da Corinto: "dopo aver fatto ciò che devo e ottenuto ciò che voglio" [v. 758: "πράξασ' ά μέλλω και τυχοῦσ' ά βούλομαι"].

Degno di nota lo scambio di battute che per ben tre volte nel corso dell'azione tragica avviene tra Medea e Giasone, mirabilmente interpretato da Maurizio Donadoni. Il pubblico si trova di fronte un Giasone denudato di tutte le virtù proprie di un eroe mitico: egoismo, calcolo e opportunismo muovono gli atti di un uomo che proprio con le sue pretestuose giustificazioni chiarisce in modo inequivocabile la profonda alterità rispetto



all'autenticità – tremenda ma incontestabile – di Medea. L'ultimo incontro-scontro tra i due prende corpo, ma solo verbalmente, nella parte finale dello spettacolo. Giasone giunge sulla scena profondamente turbato per la perdita subita e timoroso per la sorte dei suoi bambini: oramai tra i personaggi in scena è lui soltanto a non conoscere la fine tragica che Medea ha riservato ai loro figli. È il coro ad assumersi l'onere di informarlo con parole [v. 1309: “παῖδες τεθνᾶσι χειρὶ μητρῶα σέθεν”] che risuonano per lui come estrema condanna, condanna per essersi fidato di una donna barbara che aveva tradito il padre, abbandonato la patria e ucciso il fratello.

Il contrasto tra Medea e Giasone, la diversità che si è ormai tramutata in abisso profondo e incolmabile, ridiventa visibile sulla scena: sullo sfondo il coro, testimone del nefasto delitto, al centro Giasone incredulo a terra supino, fuori campo la voce di Elisabetta Pozzi che intreccia un ultimo ed efferato dialogo con il marito. Una climax che investe molteplici piani, un graduale crescendo emozionale di bagliori, musiche, modulazioni vocali che accompagnano all'estremo la tensione emotiva dello spettatore. Maurizio Donadoni ed Elisabetta Pozzi danno prova di grande sintonia recitativa nell'intessere il dialogato conclusivo dell'esodo. Il pubblico ascolta la voce distante e imperativa di Medea ma non ne scorge la figura e, mentre il recitativo incalza, una fumata al di sopra della speculare scenografia concava sembra presagire ciò che di lì a poco sarà visibile a tutti: Medea sul carro del Sole che stringe in una mano una veste insanguinata, sancendo in modo definitivo, anche dall'altezza del suo livello spaziale, un distacco da Giasone che non potrà mai più essere rimediato.

La rappresentazione di Medea di Euripide si conclude così con l'uccisione



di due bambini da parte della loro madre, una madre che attraverso un *dramatical rewind* dimentica di essere madre, cancella in sé i segni del parto, ridiventa sacerdotessa di Ecate, dea della morte. Anche la sepoltura è un diritto della madre e a Giasone, al quale è impedito di vedere, toccare e abbracciare e di compiere gli ultimi riti sui corpi dei figli, non rimane nient'altro da fare "se non piangere". L'apice del *pathos* è raggiunto: Giasone giace a terra con il capo chino mentre Medea sul carro del Sole – alla cui stirpe appartiene e a cui si ricongiunge – avvolta da una luce gialla dalle campiture sanguigne, dopo aver indotto con il suo atto nell'animo del marito quell'orrore dell'isolamento che lei stessa aveva patito, è dall'alto signora assoluta della scena. La chiusura dell'azione drammatica è affidata alle coreute che, ricongiungendosi al centro della scena, pronunciano la sentenza conclusiva: "Ciò che è atteso non si avvera, per ciò che non è atteso, un Dio trova la strada" [vv.1417-1418: "καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη, / τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἦρε θεός"].

*I documenti e i materiali riprodotti in questo saggio sono conservati presso l'Archivio Fondazione Inda - AFI - di Siracusa

La dimensione specchiata di Edipo a Colono: riflessioni sulla dialettica scenica

Recensione a Edipo a Colono di Sofocle (regia di Daniele Salvo) XLV
Ciclo di Rappresentazioni Classiche presso il Teatro greco di Siracusa*

Nella Sudano

Al Museo Paolo Orsi di Siracusa è conservato un cratere a calice siceliota, attribuito al pittore di Capodarso, rinvenuto nella Necropoli del Giardino Spagna, databile fra il 350 e il 325 a.C., e raffigurante Edipo. La peculiarità del vaso sta nel fatto che su esso non è semplicemente raffigurato il mito di Edipo, ma la messa in scena dello stesso, come si evince dalla connotazione dimensionale (colonnette, travi del palco) e fisiognomica (Edipo si tocca mesto la barba).

La rappresentazione dell'*Edipo a Colono*, in occasione del XLV Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro greco di Siracusa, si inserisce, dunque, su un



Cratere a calice siceliota, 330 a.C. ca. Attribuito al gruppo di Gibil-Gabib, probabilmente il pittore di Capodarso. H: 24 cm. Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi.

fertile substrato ed evidenzia la necessità di trattare la storia drammatica di un personaggio mitico del quale Siracusa ha sempre positivamente subito la carica evocativa e la fascinazione.

Ripercorrendo la storia delle rappresentazioni organizzate dall'INDA emerge un relativo bilanciamento della fortuna di *Edipo Re* (messo in scena sei volte) e di *Edipo a Colono* (rappresentato quattro volte). Tuttavia, allontanandoci dal contesto siracusano, si denota una maggiore difficoltà della messa in scena dell'ultimo dramma sofocleo; ciò probabilmente deriva, oltre che da un ritmo drammaturgico meno serrato, dall'inarrivabile fascino del precedente *Edipo Re*, dramma universalmente spendibile, che per il suo continuo portato si impone nettamente su una tragedia più legata al contemporaneo, ovvero all'esaltazione della 'democratica' Atene.

L'*Edipo a Colono*, commiato di Sofocle dalle scene e dalla vita, interpretato da un superbo Giorgio Albertazzi, è una tragedia d'atmosfera in cui il protagonista non ha ancora trovato una conciliazione, non ha ancora fatto i conti con il suo destino. Edipo è un ἄπολις, che non introietta più la sua colpa, ma la proietta all'esterno; diventando nuovamente ἔμπολις, non per vivere, ma per morire, lo sventurato figlio di Laio e Giocasta potrà trovare una riconciliazione nella scoperta di una nuova dimensione: quella eroica. Il suo corpo acquisterà una *vis salvifica* che si alimenterà della maledizione che si scaglia contro la sua casata contaminata e contro Tebe che, avendolo cacciato, non potrà averne beneficio, mentre la benedizione di Edipo si poserà su Atene, la città 'giusta', l'unica in cui il suo corpo potrà giacere e conferire la potenza di una tremenda energia finalmente convertita al bene.

La scenografia, firmata da Massimiliano e Doriana Fuksas, si presta mirabilmente alla messa in scena dell'*Edipo a Colono*. La quinta di metallo specchiato col suo abbraccio concavo accoglie dentro sé la scena e gli spettatori, ed è in grado, con i suoi giochi di riflesso, di creare atmosfere diverse che scandiscono, in una climax ascendente, le varie fasi del dramma: ora crepuscolare, ora lunare, ora infernale. Lo specchio nega il limite certo dell'identità che in Edipo è estremamente oscillante, in bilico fra la condizione di reietto e di eroe; plurifica inoltre le immagini, prospettando varie chiavi interpretative e sottolineando l'intrinseca contraddittorietà della tragedia. Al centro della scena è sito il bosco sacro alle Eumenidi, collinetta di sale, del quale Fuksas ha evidenziato la sacralità separando il rialzo del santuario dal resto della scenografia e attribuendogli una diversa consistenza materica.

La scelta dei costumi rivela un preciso intento di movimento scenico, la stratificazione di tessuti e fibre diverse dona agli abiti una suggestiva dinamicità; interessante appare la scelta di Nicola Luccarini di creare una semantica dei colori: la gamma dei toni del nero e del grigio per i personaggi questuanti o forieri di pace, sfumature del rosso o marrone per i personaggi bellicosi, in particolare spicca Creonte, di rosso vestito, in contrasto cromatico segnico col contesto. Le Eumenidi, spiriti pacificati in Atene (secondo la lezione dell'*Oresteia* eschilea), ma sempre pronti a rivelare la loro essenza demonica, la loro potenza negativa, con gli occhi iniettati di sangue, la fronte mostruosamente stempiata, e i lunghi capelli anguiformi, indossano poco più che la loro stessa pelle; tuttavia, una fra loro è nera, come monito per lo spettatore affinché non si faccia ingannare dai loro corpi tonici e armonici, ma ricordi il loro indissolubile carattere ctonio. La scelta di Luccarini, l'esibita dialettica dei contrasti cromatici, si rivela così un mirabile elemento espressivo della cifra che il regista impone al dramma.

L'apparente staticità della tragedia è stata del tutto superata dalle scelte registiche. Daniele Salvo ha colto bene i contrasti sui quali si snoda il dramma, ha profondamente compreso la frattura tra la dimensione arcaica, dominata dalla logica della vendetta (lo *ieri* di Tebe), e quella politica (l'*oggi* di Atene), in cui l'antica legge dell'ospitalità si coniuga alla nuova etica politica. La dinamicità è conferita al dramma anche dai due livelli temporali che gli sono pertinenti: il tempo di Edipo, già parzialmente fuori dal tempo, e il tempo degli altri personaggi; questo doppio registro





è reso magistralmente nella regia di Salvo in una dialettica scenica di movimento-staticità. Il regista ha contrapposto un Edipo immobile e per la maggior parte del dramma seduto, al coro, sempre presente sulla scena, in preda a sussulti e rantoli da invasamento. Si è dunque mantenuto fedele alla scrittura drammaturgica sofoclea in cui, a differenza di Eschilo, si riscontra un imperfetto *synagònisma* tra coro e attore. Interessante appare anche il modo in cui il regista ha messo in luce la valenza antinomica di Creonte. Il re di Tebe (“ὦ λῆμ’ ἀναιδές” lo apostrofa Edipo) strumentalizza la fiducia che ripone nell’Areopago e nella giustizia, di cui Atene è vessillifera, per giustificare la sua venuta ad Atene a riprendere Edipo; ed è proprio quando sta per portar via Antigone ed Ismene che il regista fa calpestare a Creonte il bosco sacro alle Eumenidi, collinetta di sale inviolabile, svelando il segno della sua *hybris*.

Una rappresentazione capace di toccare alti livelli di spettacolarità, a volte quasi spaziale, soprattutto per l’uso che fa del suono e delle luci. Alcuni espedienti non possono non conquistare lo spettatore, come l’ingresso in scena di Teseo a cavallo, che strappa ogni volta un fragoroso applauso e che accentua il segno di civilizzazione portato dall’eroe.

Infine si inscena la morte di Edipo: d’effetto certo è l’apertura della botola sulla scena intesa come porta dell’Ade; tuttavia sarebbe stato preferibile asciugare la congerie di elementi scenici per dare, con linearità, più evidenza all’immagine che lo spettatore porta via con sé alla fine dello spettacolo: Edipo disteso, coperto dalle Eumenidi, mosaico ricomposto di

corpi purificati.

Contro una facile prospettiva attualizzante, il regista ha affermato che la sfida della sua messinscena si misura con la 'classicità' del linguaggio sofocleo. Tuttavia molti possono essere gli spunti di riflessione che il paradigma classico porge ai contemporanei, aiutandoli a deciptare la crisi attuale, che, citando Santo Mazzarino, proprio "per la sua contemporaneità più difficilmente si presta a una diagnosi e valutazione precisa".

*I documenti e i materiali riprodotti in questo saggio sono conservati presso l'Archivio Fondazione Inda - AFI - di Siracusa

Quando la moda veste la scena

Il caso di Edipo a Colono e di Medea nel XLV Ciclo di Rappresentazioni Classiche presso il Teatro greco di Siracusa

Giulia Segnalini

9-10 maggio 2009. Dal lontano 1914, quasi ogni anno, in primavera la scena siracusana si veste di tragedia classica: i drammi dei tre grandi tragediografi attici – Eschilo, Sofocle ed Euripide – tornano a vivere attraverso l'arte, l'emozione e la parola di registi e attori straordinari e la loro vitalità si riscatta così dall'oblio del tempo.

Questo miracolo, che si ripete ormai da quasi un secolo nel nome di un dio in cui nessuno più crede, si compie anche grazie ai costumi indossati dagli attori e dalle attrici che calcano lo straordinario palcoscenico del Teatro greco con la stessa disinvoltura ed abilità delle modelle dai tacchi



vertiginosi della moda parigina.

Nicola Luccarini – prestigiosa firma della moda italiana largamente apprezzata anche all'estero – e Beatrice Bordone – nota costumista cinematografica che ha lavorato anche al fianco di Giuseppe Tornatore in *Nuovo Cinema Paradiso*, vincitore nel 1989 del Premio Oscar come migliore film straniero – sono stati scelti dalla Fondazione INDA nella stagione teatrale 2009 per trasformare gli attori di oggi nei protagonisti di ieri, per donare al pubblico – accorso numerosissimo quest'anno già alla prima delle rappresentazioni – l'immagine di una tragedia antica che sa farsi contemporanea, nei contenuti come nei tessuti e nelle tinte. Filati naturali, fibre sintetiche e inserti di metallo e cuoio incontrano le forme ed i modelli della Grecia antica, in una combinazione di colori e stoffe che contribuisce – insieme alla strabiliante scenografia di Massimiliano e Doriana Fuksas – a incantare lo spettatore.

Colori pastello ma anche tinte forti, scure, d'organza e di chiffon per i personaggi della *Medea* euripidea; toni foschi e sfumature di cenere per quelli di fibra naturale e acrilico dell'*Edipo a Colono* di Sofocle (le fotografie riportate in questo articolo sono scaricabili al sito della fondazione INDA). Queste le cifre di Luccarini e Bordone nella creazione dei costumi, scelte che esprimono chiaramente la ricerca di una consonanza fra le sembianze del personaggio sulla scena, il suo stato interiore e lo specifico ruolo svolto nel dramma tragico. Tale ricerca si muove sulle orme del grande Duilio Cambellotti, secondo il quale il costume dell'attore in ogni sua componente – la cosiddetta “scena vivente” costituita da “tutto ciò che forma l'esteriore dell'attore”, dall'acconciatura al portamento, dalle vesti ai gesti, deve far sì che del personaggio in scena “lo spettatore ne riconosca e ne sappia a prima vista l'indole e la funzione drammatica” (D. Cambellotti, *Il contributo delle arti figurative negli spettacoli classici*, conversazione radiofonica Rai 1948, ora in D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, Palermo 1999, pp. 71-76).

Il nostro viaggio tra stoffe, colori, motivi e ricami ha inizio dai costumi dei due protagonisti assoluti di questa primavera tragica: Elisabetta Pozzi nei panni terribili e appassionati di Medea e Giorgio Albertazzi in quelli di Edipo mentre giunge vecchio e stanco a Colono.

La Medea della Bordone si veste di tessuti e colori in sovrapposizione: un pesante manto di velluto blu e una pазienza dello stesso tessuto con motivi a onde dorati e decorati a mano nascondono una tunica in chiffon



anch'essa blu, scura ma leggera, lunga fino ai piedi e visibile solo più tardi nel corso del dramma, quando la protagonista si sveste e abbandona sulla scena il cupo mantello. Anche questa lieve stoffa poco lascia intravedere, se non da uno spacco laterale, una splendida veste di un verde intenso e luminoso, che meglio risalta nell'aperto contrasto col soprabito scuro. Ed è proprio il peplo dal colore verde cangiante e iridescente la veste che meglio rappresenta l'animo fiero e indomabile di Medea, la maga barbara della Colchide, costretta a rinnegare il padre e a tradire la patria per la passione bruciante verso il giovane eroe greco Giasone, che provvederà a educarla ai modi e agli abiti austeri di Corinto e dell'Ellade tutta e quindi anche a rinnegare i lussi orientali delle vesti. Un copricapo scuro, regale, cui è applicato un altro mantello di stoffa leggera completa – ma solo nell'esordio del dramma – il costume della donna barbara, esaltando la capigliatura rossa, fiammeggiante e scomposta della Pozzi. Quasi nessun altro orpello – soltanto un paio di orecchini dorati, un fregio ondulato che corre lungo il manto – per Medea, che, moglie tradita nel sacro giuramento d'amore, quello stesso che aveva garantito all'eroe la conquista del Vello d'oro, è prima di tutto maga sapiente e oscura, che saprà da sola portare su di sé il terribile fardello di una scelta – forse in alcuni istanti revocabile ma di fatto irrevocata – che negherà e disconoscerà in lei tutti i segni della maternità.

È dunque già tutto lì, nelle vesti, il personaggio di Medea: è la straniera che giunge da terre lontane, selvagge e che si fa greca per amore, pur celando dentro di sé la mai veramente sopita natura di sacerdotessa di



Ecate. E a quella natura, sconfessata nel nome del sentimento amoroso, tornerà, a dispetto degli affetti più cari, nel finale della tragedia, con un trionfo implacabile e spietato, che avrà come terribili trofei i suoi stessi figli. È invece un Edipo cieco, esausto di vita e mendico di pace quello che calca la scena siracusana sotto l'occhio vigile del regista Daniele Salvo. Luccarini lo veste di nero e grigio, sfumature di cenere e sporcizia, brandelli di stoffa strappati, impunturati e invecchiati, che rendono nella trama dei tessuti sovrapposti e nel gioco dei colori tetri la prostrazione e l'indigenza della sua condizione di esule. Strati di tessuti diversi dunque – dal cotone al tulle ricamato, dal jeans al lino, dalla tela alla seta – che, uno sull'altro, rivelano al pubblico, fin dalla prima apparizione del vecchio e rinnegato re di Tebe, la condizione disperata in cui versa l'eroe che un tempo aveva affrontato l'enigma della Sfinge e che ora è costretto a mendicare cibo e riparo, ramingo di terra in terra. Una larga benda nera calata sugli occhi per l'intero corso del dramma – scelta registica coraggiosa che sottolinea la bravura e la maestria del grande Giorgio Albertazzi – completa il costume di Edipo e, pur celandone gli occhi e il viso, che lo spettatore è portato a immaginare ancora insanguinato dall'accecamento volontario, accentua invece il capo canuto dall'attore, perfetto davvero nel ruolo del vecchio re.

Il Coro è l'altro grande protagonista della tragedia greca, sempre presente sulla scena mentre l'intera trama si srotola e si compie senza possibilità di rimedio. Notevole importanza hanno dunque anche i costumi dei coreuti, vestiti con grande cura del dettaglio e con intenzioni assolutamente leggibili.

Le dodici donne di Corinto in questa messa in scena hanno il ruolo di smarrite e passive spettatrici del terribile progetto di Medea e, in definitiva, il silenzio che la protagonista pretende e ottiene da loro le riduce a complici coatte dell'infanticidio. I loro costumi si contrappongono fortemente a quelli di Medea per le tonalità pastello delle vesti: i colori caldi del rosa e del verde penicillina si mescolano, si sovrappongono o si incontrano con l'azzurro, l'avorio, il salmone e il lilla delle vesti plissettate – a ricreare la foggia a scanalature del peplo antico – delle sopratuniche in chiffon, dei veli accomodati in varia forma, creando un'armonia cromatica che si pone in perfetta antitesi con le tinte intensamente accese della veste della protagonista. Meravigliosi anche i copricapo, tutti diversi tra loro, realizzati dal Maestro Pieroni con veli plissettati, applicati alle corone in foggia oblunga. Non un costume uguale all'altro: ogni peplo, ogni sopratunica, ogni velo ha una propria forma, un nuovo incontro di colori e di nastri diversamente impiegati, una caratteristica, anche minuta – un fiocco centrale, una fascia sui fianchi, un nastro sotto il – che lo differenzia dagli altri. La cura del dettaglio è dunque la cifra stilistica delle vesti delle coreute: motivi floreali, geometrici, curvilinei si intrecciano lungo gli orli dei pepi e dei mantelli, sui veli e sui drappi che, leggeri, ricadono sulle spalle e le braccia delle giovani.

Seppure diversi fra loro per foggia soprattutto, i costumi delle coreute conferiscono tuttavia grande omogeneità al Coro che agisce sulla scena come un unico personaggio, seguendo una precisa linea guida cromatica e stilistica.





Come la stessa Beatrice Bordone rivela in una breve nota sui costumi pubblicata dall'INDA, l'ispirazione per la creazione degli abiti è nata in primo luogo dall'iconografia dei numerosi fregi, capitelli e soprattutto vasi greci pervenutici e non è forse un caso che proprio alla decorazione di uno di essi conservato al Museo Paolo Orsi di Siracusa, sembrerebbe rifarsi la veste di una coreuta adornata con motivi "a stelle". Si tratta dell'urna a incenerazione della tomba 651 decorata dal Pittore di Dirce, risalente al 380-370 a.C. e raffigurante una scena tratta dalle *Coefore* di Eschilo: in essa la giovane principessa Elettra indossa un peplo con la medesima decorazione.

C'è grande attenzione al dato archeologico dunque nello studio e nella realizzazione dei costumi della Bordone, un tentativo evidente di tradurre la ricchezza di suggestioni del modello greco in una "struttura tecnica" utile alla costruzione degli abiti. E l'esito di questo lavoro di ricerca e creazione sembra sfiorare la perfezione.

Di carattere completamente diverso risultano invece i costumi del Coro dell'*Edipo a Colono*, formato dai vecchi cittadini del demo attico.

Anche per loro, come per il protagonista, Luccarini sceglie il nero ed il grigio come colori dominanti, evocandone mille sfaccettature cromatiche anche attraverso la diversa qualità delle stoffe impiegate per i mantelli, i drappi multiformi e le vesti. L'intenzione inequivocabile è di mettere in evidenza l'età avanzata dei coreuti, come per altro emerge dalla scelta di



assegnare a ciascuno di essi un bastone cui appoggiarsi e dalla volontà di accentuare la fisionomia dei volti sottolineando i segni della vecchiaia attraverso maschere che rendano la calvizie, la capigliatura rada, incanutita o la pelle grinzosa e ingrigita. Queste ultime sono caratterizzate da un profondo realismo poichè realizzate attraverso un calco in gesso dei volti dei singoli coreuti e sottoposte successivamente a un impietoso processo di invecchiamento.

La qualità cromatica gioca un ruolo di primo piano nella costruzione dei costumi e delle maschere del Coro dell'*Edipo a Colono*, volta come sembra a rendere i due aspetti fondamentali che caratterizzano i cittadini: la vecchiaia e la saggezza, binomio inscindibile, evidente in tutta la regia del dramma, anche al di là della trama dei tessuti ideati da Luccarini.

Accanto a Medea come a fianco di Edipo si incontrano poi altri personaggi che, con il loro avvicinarsi sulla scena, contribuiscono alla costruzione di quel gioco meraviglioso e complesso che è il dramma tragico.

All'esecrabile Giasone e all'inviso Creonte – figure verso le quali Medea esprime ostilità e disprezzo – corrispondono per Edipo i personaggi di Creonte e Polinice. Allo stesso modo poi e anzi con più forza, il vecchio re di Atene Egeo della *Medea* di Euripide coincide perfettamente per funzione al suo successore Teseo nell'*Edipo* di Sofocle: entrambi sono infatti disposti ad accogliere gli eroi maledetti ed impuri delle due tragedie nella loro terra in cui vigono i principi di ospitalità e giustizia, Atene.



Nell'eterna disputa tra calcolo e passione, convenienza e lealtà, offesa e giuramento, viltà e coraggio, Giasone e Medea incarnano ciascuno la propria parte in maniera magistrale, risvegliando nello spettatore quell'antica, profonda meraviglia che solo due grandi attori come Elisabetta Pozzi e Maurizio Donadoni possono destare.

Quest'ultimo, il misurato e magniloquente Giasone, ma poi anche iroso e scostante, indossa una tunica in raso color argento, plissettata e decorata con ricami "a stella", una pazienza in velluto marrone, con cuciture a vista e un mantello grigio con riflessi d'oro e d'argento, presenti sulle stoffe come sui bracciali stretti ai polsi. Un elmo crestato completa la sua figura solo apparentemente monolitica e inflessibile, che finirà infatti per sgretolarsi di dolore e rabbia, quando, prostrata in terra, maledirà gridando verso il cielo la moglie, la maga barbara, la sacerdotessa infernale, Medea che, consumata l'atroce vendetta, si libra ormai in alto, sul carro del Sole. Di regalità si veste dunque con i suoi paramenti lucenti il Giasone della Bordone, di superbia, poi sostituita di insopportabile dolore: il giovane argonauta mira alla casa reale di Corinto, della quale indossa l'oro e l'argento sulle vesti, ma umanamente resta un marito fedifrago e traditore dei giuramenti e dunque del suo colore dominante resterà soltanto il grigio della cenere e della polvere dei figli che ha perduto, che vorrebbe seppellire con le sue mani e ai corpi dei quali Medea gli consente appena di lanciare un ultimo sguardo.

Di minore importanza rispetto a Giasone ai fini dell'economia dramma-



tica della *Medea*, ma di grande impatto sulla scena, è certamente il personaggio di Creonte, padre della principessa Glauce, nuova giovane sposa dell'eroe. Creonte è colui che bandisce Medea da Corinto, che la costringe, lei e i suoi figli, a un esilio senza ritorno per consentire che le nozze della figlia non siano funestate dalle arti oscure della maga barbara e dalla tremenda vendetta della donna tradita. Appare in scena, Creonte, vestito di un mantello in velluto spalmato marrone e beige e di una tunica in seta marrone e fodera rossa, decorata e plissettata. Un abito scintillante dei colori del bronzo, macabro presagio della sua fine imminente in un vortice di fuoco: morirà consumato dalle fiamme velenose insieme a Glauce a causa delle vesti a lei donate da Medea. La rabbia e l'inflessibilità del re di Corinto di fronte alle suppliche della straniera condannata all'esilio daranno dunque l'avvio a una spirale di violenza che si placherà soltanto con l'infanticidio della madre assassina.

Creonte e Polinice nell'*Edipo a Colono* infine: il primo è l'ormai vecchio cognato di Edipo, il secondo è il figlio primogenito, entrambi giunti a chiedere all'esule da Tebe di seguirli. Proprio Edipo - o meglio il suo corpo - maledetto per le sue azioni e per questo bandito, è diventato dunque l'oggetto di un macabro contendere in base al quale colui che si assicurerà il suo sostegno otterrà la vittoria e il dominio su Tebe. Una tunica bordeaux di velluto e un mantello dai colori del sangue - dal nero al rosso cremisi, al bordeaux - patchwork di ritagli di stoffa diversi tra loro per forma e colore, bordato di nero, tale è il costume indossato da Creonte, simbolo non solo della regalità ma anche premonizione dell'assassinio

di Antigone, delitto ancora in là da venire nella storia della sventurata stirpe di Edipo ma che, prepotente, si affaccia nella mente del pubblico fin dalla sua prima apparizione. Un bastone anche per lui, a sorreggere la sua anzianità, capo semicalvo, canuto nella barba e volto parzialmente mascherato, a nascondere i tratti di Maurizio Donandoni, interprete straordinario di grandi personaggi una sera dopo l'altra, al Teatro greco. Così Luccarini trasforma il Giasone euripideo nel Creonte dell'*Edipo a Colono*: colori rossi, tante tonalità diverse, che si sommano l'una all'altra, nella creazione di un costume che è prima di tutto chiaro simbolo del sangue già versato e presagio di quello ancora da versare della scellerata famiglia reale di Tebe.

Polinice è il giovane primogenito destinato al trono di Tebe e scalzato dal fratello minore, Eteocle, che rifiuta di alternare il proprio regno col suo. Giunge come supplice, il figlio di Edipo, alla maniera del padre, sull'altare di Poseidone dove lo trova Teseo, che lo condurrà al cospetto dello straniero cui ha assicurato protezione. Luccarini rende soprattutto due aspetti del personaggio: il suo stato di supplice e quello di principe disposto a tutto, anche a versare il sangue del fratello, pur di riconquistare la dignità regale che gli spetta. Giunge in scena, Giacinto Palmarini, indossando una corazza di lana grezza e garza sporcata e invecchiata, e poi, subito dopo, spogliatosi di essa, appare seminudo, coi piedi scalzi di chi ha camminato a lungo e col petto solcato da una striscia rossa di sangue, lugubre proposito del fratricidio e simbolo fatale del destino di morte che lo attende.

Mettendo a confronto i personaggi delle due tragedie della stagione INDA 2009, si giunge ai personaggi di Egeo e Teseo, padre e figlio che compaiono entrambi – il primo in *Medea*, il secondo in *Edipo a Colono* – nel medesimo ruolo di re di Atene e con il medesimo compito di assicurare accoglienza ai personaggi scacciati dalla propria terra e maledetti dalla propria famiglia. Egeo incontra Medea quando è già vecchio, con poche speranze di un erede; Teseo è invece proprio il figlio tanto desiderato, ora giovane re di Atene, che accoglie Edipo nella sua terra. Alla stanchezza del primo risponde la gagliardia del secondo, ai tentennamenti di Egeo, la sicura protezione di Teseo. Entrambi questi aspetti si riflettono perfettamente nei costumi di scena disegnati per loro da Bordone e Luccarini: un costume senza dotazioni di armi, costituito da una semplice sottotunica blu, da una tunica in cotone fantasia e infine da pazienza e matello per il saggio Egeo, che al suo ingresso in scena ascolta seduto, riposando, le richieste di Medea e invece abiti da guerriero, pratici e funzionali – un'ar-

matura leggera, un mantello di pelliccia e schinieri – per il giovane re che fa il suo ingresso cavalcando un nero destriero. Diversi sotto molti aspetti, dunque, padre e figlio, eppure entrambi accettano di prendere sulle proprie spalle il peso di un'accoglienza scomoda e pericolosa, certo difficile che tuttavia riserverà alla città esiti felici: la nascita di Teseo stesso nel primo caso e la protezione eterna di Atene nel secondo.

Sia Medea che Edipo hanno entrambi i loro figli in scena: due bambine per la barbara straniera, due giovani donne per l'esiliato re di Tebe.

Antigone accompagna Edipo nelle sue peregrinazioni da Tebe fino a Colono, Ismene li raggiungerà poco dopo, foriera della notizia secondo cui l'oracolo delfico ha proclamato sacro e potente, e per questo ambito, il corpo del vecchio padre. Entrambe le donne condividono la triste condizione del padre, esule maledetto dalla propria terra e ora conteso dai figli perché nel suo destino di morte è scritta anche l'eterna protezione della terra che ospiterà le sue spoglie. Mendico Edipo, mendiche dunque anche le sue figlie nella visione di Nicola Luccarini: vestite ciascuna di una gamma di colori dolorosamente imprigionata tra il nero e il grigio, velate da stoffe logore, appesantite da molti strati di garza e cotone lugubri a brandelli, le due giovani donne portano i segni dell'indigenza anche sui corpi, nelle mani avvolte in bende lacerate e sui volti, caliginosi di sporizia e dagli occhi cerchiati di nero. Ancora una volta lo stilista permette allo spettatore di leggere chi sia il personaggio e quale la sua storia anche attraverso i costumi che indossa.

Molto forte è poi l'impatto sul pubblico dei due bambini che sono il frutto del giuramento d'amore di Giasone e Medea ancor prima che facciano il loro ingresso: quando la scena è pronta per l'inizio del dramma ed il pubblico già tace, in attesa di ascoltare le tristemente note parole dell'incipit della nutrice – “meglio sarebbe stato se la nave Argo non fosse volata mai verso la Colchide” (traduzione di Maria Grazia Ciani) – si odono e risuonano nell'aria fanciullesche risate festose, ancora ignare della catastrofe che su di esse sta per rovesciarsi con grande violenza. Molto belli i costumi dei bambini: due pepli in miniatura in velluto moirè, dai colori vivaci, rosa e azzurro, ornati con decorazioni dorate e da un rosone centrale con leoni e delfini che si rincorrono; una fascia dorata, infine, a decorare i capelli.

L'accorta nutrice e l'affettuoso pedagogo dei figli di Medea calcano la scena vestiti di colori lugubri, dal grigio al nero, dal nocciola al viola, privi

di ornamenti particolari, inadatti alla loro condizione, entrambi anziani e preoccupati per lo stato d'animo della padrona e per la sorte dei suoi figli che hanno visto crescere. Verso la fine del dramma giunge anche un giovane messaggero che, dolente, annuncia a Medea la morte terribile di Creonte e Glauce. Di quest'ultimo un particolare risalta sugli altri: Giacinto Palmarini – che si avvicenda di sera in sera sulla scena delle due tragedie alternativamente come Polinice e come anonimo ambasciatore di notizie efferate – indossa infatti il petaso, il copricapo tipico dei messaggeri, indossato anche da Hermes nell'iconografia tradizionale greca, cui si aggiungono un mantello, un chitone corto ed alti calzari. Il particolare del copricapo evidenzia la grande ricerca condotta dalla costumista Bordone sull'iconografia convenzionale dell'*àngelos* nel V secolo a.C.

Due figure restano ancora da esaminare: il mimo che appare e scompare più volte sulla scena della Medea ed il secondo Coro dell'*Edipo a Colono*, originale invenzione del regista Daniele Salvo che fa comparire fisicamente in scena le Eumenidi, abitanti – secondo il testo sofocleo – il boschetto sacro alla periferia della città presso cui è ambientata la scena del dramma.

Vasily Lukianenko – mimo e soprattutto coreografo dell'intera tragedia – appare in scena la prima volta subito dopo l'ingresso delle figlie di Medea e sembrerebbe spiarle, dalla roccia prima, dalla cima di un albero poi, sul quale si arrampica con l'agilità di una scimmia. Capelli arruffati e movenze animalesche, il mimo indossa soltanto un corto gonnellino sfilacciato che lascia quasi completamente scoperto il suo corpo snello ed è truccato su tutto il corpo con sporcature brune e striature nerastre a far risaltare le costole e la spina dorsale. I suoi movimenti a volte sinuosi, a volte agili ma primitivi catturano da subito l'attenzione del pubblico stupito. Krzysztof Zanussi – regista della *Medea* – la definisce “un'anima selvaggia” ed è questa la chiave di lettura che emerge anche dalla costruzione del costume e dal lavoro del trucco sul personaggio: Vasily Lukianenko è l'instinguibile natura bestiale dell'essere umano che, seppur relegata in un angolo nel nome di una vita civile e governata dalla Giustizia, continua a vivere e a nutrirsi della sofferenza, degli odi intestini e della sete di vendetta, sempre in attesa di una nuova, e spesso terribile, occasione per riemergere.

Sulla ricchissima scena dell'*Edipo a Colono* di Daniele Salvo, è invece visibile al centro una collina di sale che rappresenta il luogo sacro alle Eumenidi. È proprio da qui che, più di una volta, nei momenti più intensi

dell'azione drammatica, emergono dagli abissi sei fanciulle, irricognoscibili nei tratti per i loro costumi: prive di tutto se non del proprio corpo, le donne indossano infatti una tunica in lattice fasciata da strati di tulle a restituire l'effetto di una demoniaca nudità e portano sul capo una lunga capigliatura nera e una maschera terribile sul volto. Sono le Eumenidi appunto, le dee vendicatrici dei crimini di sangue tra familiari che, benevole finalmente, concederanno a Edipo di accomiarsi da una vita di azioni e gesti inconsapevolmente funesti. Questo secondo Coro – dice Daniele Salvo – rappresenta l'“elemento sacro di cui avere timore”: non è un caso dunque che le sei divinità inferi tornino sovente sulla scena, terrifiche, talvolta accompagnate dallo schianto di tuono e, una volta, da parole scandite su toni infernali, a ricordare a tutti i personaggi la potenza del Sacro nel mondo.

Concludendo dunque questo *excursus* tra bozzetti, modelli, stoffe e colori, è certo possibile dire che l'alta moda italiana di un grande stilista e l'abilità di una bravissima costumista – Nicola Luccarini e Beatrice Bordone – vestono la scena dell'antico Teatro greco di Siracusa donandole talora riflessi pastello, talora tonalità oscure, il primo attraverso un'attenta ricerca della corrispondenza fra l'aspetto del personaggio ed il suo ruolo nel dramma e la seconda mediante un accorto studio archeologico dell'abbigliamento antico. Entrambe queste scelte stilistiche contribuiscono a dar vita ad uno spettacolo dal fascino ancora oggi travolgente e tentano a loro volta di rovesciare lo sconforto del carducciano detto “desiderio vano de la bellezza antica” (G. Carducci, *Odi barbare, Nella piazza di San Petronio*, v. 20).

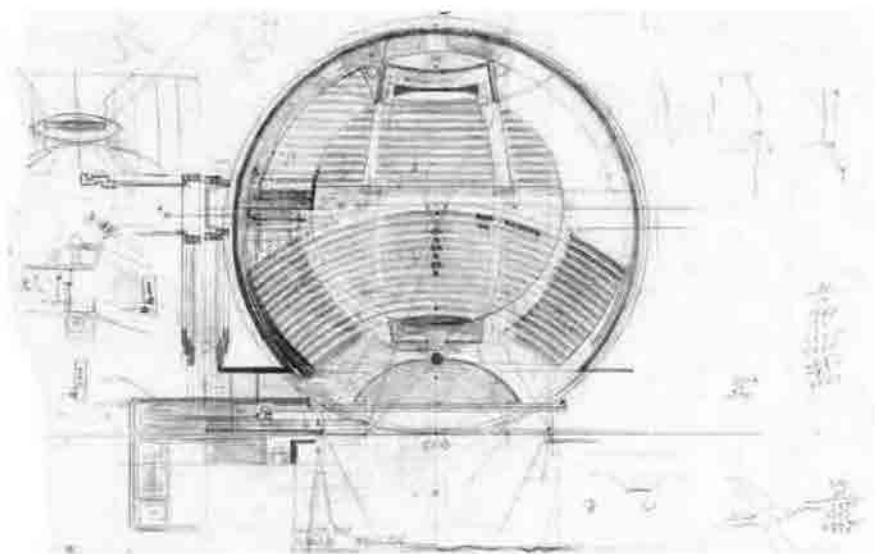
*I documenti e i materiali riprodotti in questo saggio sono conservati presso l'Archivio Fondazione Inda - AFI - di Siracusa

Carlo Scarpa. Progetti per il teatro

Presentazione della mostra - Treviso, Centro Carlo Scarpa (8 giugno - 21 novembre 2009)

Vitale Zanchettin

Negli studi dedicati all'attività di Carlo Scarpa i progetti per teatri e sale dedicate allo spettacolo, già oggetto di pubblicazioni specialistiche, continuano fino ad oggi a occupare un posto marginale. Ciò è certamente legato al fatto che l'architetto si dedicò a questo tema soltanto in poche occasioni, nessuna delle quali raggiunse la fase di cantiere. All'interno di questo ristretto insieme soltanto due proposte di teatri per le città di Genova e Vicenza furono affrontate in modo approfondito sia dal punto di vista funzionale che nel rapporto con il tessuto urbano. Entrambi i lavori si collocano nella piena maturità di Scarpa, il quale pur non potendo vantare una lunga esperienza in questo campo specifico, mise in gioco tutta l'esperienza accumulata nei decenni precedenti in ambiti differenti. Quando nei primi anni Sessanta affrontò il delicato progetto per il teatro Carlo Felice di Genova, Scarpa era all'apice della maturazione artistica e della notorietà. Sin dalle prime fasi, egli dovette credere che vi fossero

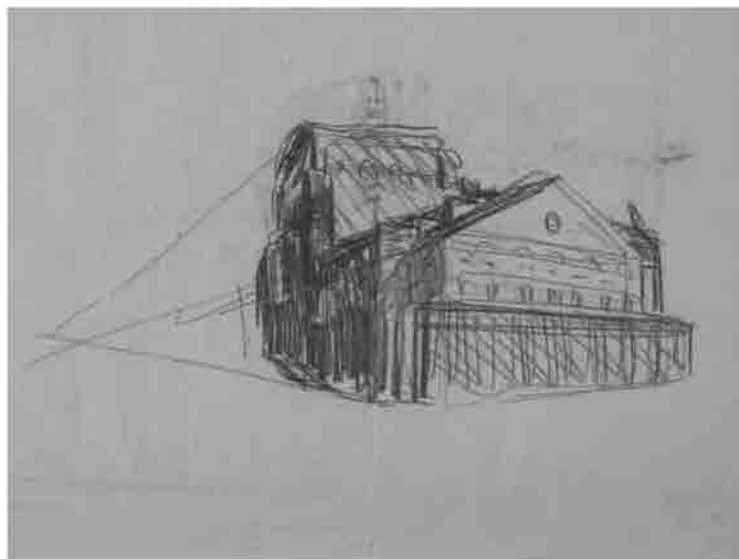


Carlo Scarpa, Progetto del Teatro di Vicenza (1969-1970)

buone possibilità di condurre a buon fine il progetto per Genova e vi spese molte energie giungendo in pochi mesi a una proposta generale definita in quasi tutte le parti. Da allora questo impianto fu rivisto e corretto dall'architetto, ma i lavori furono rinviati. Nei quindici anni successivi egli continuò a lavorare a fasi alterne alla sua definizione, rettificando e perfezionando le prime proposte e adattando il progetto alle richieste dell'amministrazione comunale. Fu durante questo arco di tempo che gli giunse l'invito a partecipare al concorso per il teatro di Vicenza. In questo caso il progetto, messo a punto nell'arco di pochi mesi e poi abbandonato, costituì una breve parentesi che possiamo considerare all'interno della lunga esperienza del Carlo Felice. Non sono pochi infatti i punti di contatto tra i due progetti, ma molte sono anche le differenze.

A Vicenza Scarpa non era vincolato da un edificio preesistente da conservare, il programma imposto dal concorso permetteva di proporre soluzioni meno vincolate alla realtà di quanto non richiedesse la situazione genovese. Per questo dovette sentirsi più libero di sondare le possibilità date da questa destinazione d'uso: ne risultò la singolare proposta di un edificio isolato caratterizzato da un grande volume cilindrico addossato alle torri di scena, la cui massa era forse fuori scala rispetto all'edilizia che caratterizza il centro di Vicenza. La grande platea concepita come una "valva" sembra ereditare qualcosa dalle forme generali del teatro nel mondo antico, allontanandosi con decisione dall'idea di una platea circondata da livelli con palchi sovrapposti. Gli studi geometrici elaborati per la pianta della platea possono rientrare nella lunga prospettiva storica degli studi dei teatri antichi descritta da Vitruvio e riproposta graficamente dai suoi numerosissimi studiosi e traduttori dell'epoca moderna. Potremmo quindi considerare le proposte per Genova e Vicenza all'interno di una riflessione unitaria dedicata alle forme e alle funzioni del teatro, messa alla prova entro gli stretti vincoli di un contesto preesistente a Genova e più libera da vincoli nel caso di Vicenza. La breve esperienza vicentina fu quindi una sorta di divagazione che rivela forse in modo esplicito la sua idea di spazio teatrale e promette di aprire qualche nuova prospettiva sulle fonti dell'architetto veneziano negli anni della piena maturità.

In assenza di opere realizzate, il disegno diventa quindi un oggetto di indagine in grado di rivelare gli obiettivi perseguiti dall'architetto e di se-



Carlo Scarpa, Progetto del Teatro Carlo Felice di Genova (1963-1964)

guire le fasi di elaborazione sul suo tavolo ricostruendo i suoi metodi, gli strumenti e le progressioni operative. La mostra anticipa alcuni risultati del lavoro di inventariazione dei circa mille fogli provenienti dall'archivio di Carlo Scarpa relativi agli studi per teatri e sale dedicate allo spettacolo, dai lavori giovanili ai progetti più tardi.

Il primo progetto per un "Teatro sociale" databile al 1927, per la presenza di un riferimento diretto al VII anno dell'era fascista, probabilmente fu concepito senza una localizzazione precisa da collocarsi su un lotto rettangolare con i lati nel rapporto di $\frac{1}{2}$. Al suo interno la sala presenta un piccolo palco, una platea e una galleria che si conclude in due piccoli palchetti laterali. Nelle sale che affiancano l'ingresso, un piccolo ambiente ottagonale con nicchie agli angoli, di chiara ispirazione antichizzante, appare come una traccia evidente della formazione accademica di un architetto degli anni Venti.

La rapidità degli schizzi e l'omogeneità del supporto cartaceo per tutti i disegni noti sembrano indicare che il progetto sia stato concepito in un'unica occasione e probabilmente in un tempo di elaborazione ristretto. Traspare la notevole capacità di sintesi grafica da parte di Scarpa ventenne in un progetto di piccole dimensioni ordinato in pianta secondo un asse di simmetria longitudinale. L'intero disegno è quotato e forse in una fase distinta, Scarpa indica anche gli spessori murari più adeguati alla

costruzione con una breve annotazione a grafite.

Il disegno per il cinema-teatro Rossini di Venezia fa parte di una serie di elaborati finalizzati alla ristrutturazione della grande sala nel cuore del centro storico lagunare. Nel foglio esposto è rappresentata in estrema sintesi una grande sala con platea e galleria che testimonia il tentativo di ottimizzazione dello spazio ad uso cinematografico. Questo progetto di intervento è uno delle rare testimonianze di lavori di Scarpa nell'ambito del teatro prima dei progetti degli anni Sessanta.

La progettazione del teatro Carlo Felice di Genova (1963-78) rappresentò l'occasione più importante per Scarpa di pensare uno spazio per la lirica e il teatro di prosa. Nelle diverse redazioni del progetto egli dovette confrontarsi con la necessità di risolvere problemi di natura funzionale, costruttiva e di rapporto con la città per un edificio in parte distrutto durante la seconda guerra mondiale, che doveva mantenere le proprie dimensioni e forme generali. Scarpa mise a punto la sua prima proposta per Genova nel 1964, in un incontro ufficiale con la municipalità. In seguito il lavoro fu ripreso e rielaborato in fasi successive che portarono al ripensamento delle sale e dei sistemi di collegamento interni. Nella lunga parabola descritta dal progetto è possibile individuare almeno quattro fasi di stabilizzazione relativa che vedono il punto di massimo perfezionamento in un insieme di elaborati firmati da Scarpa poco prima della morte nel 1978. All'interno di queste fasi alcuni punti rimasero invariati sia nel rapporto con la città – in particolare la prosecuzione della Galleria Mazzini al piano terra dell'edificio – che nella concezione interna dell'edificio che gravita intorno a tre poli di aggregazione: la sala maggiore, quella minore e il grande *foyer*, inteso dall'architetto come luogo di incontro e rappresentazione della realtà.

I disegni esposti in mostra, pur non permettendo di ricostruire con precisione le fasi di elaborazione del progetto, esemplificano alcuni passi nell'ideazione dell'architettura sul tavolo da disegno dell'architetto. La presenza di cartoni di base e di veline sovrapposte consente di individuare lo strumento principale di rettifica e confronto tra idee diverse nella progettazione di Scarpa. Una parte consistente della mostra è dedicata al progetto di concorso per il teatro di Vicenza (1969-70). Come nel caso del teatro Carlo Felice il progetto prevede la realizzazione di una galleria commerciale interna, ma la grande platea a pianta ovoidale individua uno spazio di raccoglimento di una comunità di fronte alla rappresentazione idealizzato anche nella geometria semplificata dell'interno.

Molti punti del progetto di Scarpa non sembrano trovare una soluzione neppure nel progetto finale: la sua sagoma eccedente in larga misura rispetto al lotto previsto dal concorso e l'indicazione di un budget di spesa maggiore rispetto a quanto concesso dal bando indicano che probabilmente Scarpa non vedeva probabile la realizzazione di questo lavoro. Proprio per questo egli dovette sfruttare l'occasione di proporre, senza dover sottostare a vincoli troppo stretti, idee maturate nei primi anni di progettazione per il Carlo Felice alle quali lavorò ancora negli otto anni seguenti. Se quest'ultimo rappresenta quindi l'organismo teatrale che Scarpa perfezionò più a lungo il teatro di Vicenza, soprattutto nella sua platea interna, è una sorta di rappresentazione ideale di ciò che l'architetto avrebbe realizzato in uno stato di pressochè illimitata libertà d'azione.

Elaborato nell'arco di pochi mesi, dalle prime ipotesi alle tavole definitive di presentazione, questo lavoro permette di valutare in un unico processo ideativo molte delle tecniche e grafiche di Scarpa. In alcuni fogli la presenza di strappi coincidenti sulla carta ha permesso di ricostruire sequenze rapide di disegni, destinate al confronto tra proposte alquanto diverse per forma e funzionamento. Un metodo che implica grande padronanza della mano e fertile ingegno progettuale, due caratteristiche che emergono continuamente nell'operato di Scarpa, un architetto per cui il disegno rimase sempre uno strumento per pensare.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Chiara Vasta
Venezia • marzo 2018

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2009**
numeri **69-72**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.