

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Archeologia

13
2005

ESTRATTO

Ante
Quem

Direttore Responsabile
Giuseppe Sassatelli

Comitato Scientifico
Pier Luigi Dall'Aglio
Sandro De Maria
Fiorenzo Facchini
Maria Cristina Genito Gualandi
Sergio Pernigotti
Giuseppe Sassatelli

Coordinamento
Maria Teresa Guaitoli

Editore e abbonamenti
Ante Quem soc. coop.
Via C. Ranzani 13/3, 40127 Bologna
tel. e fax + 39 051 4211109
www.antequem.it

Redazione
Valentina Gabusi, Flavia Ippolito

Impianti
Color Dimension, Villanova di Castenaso (Bo)

Abbonamento
40,00

Richiesta di cambi
Dipartimento di Archeologia
Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna
tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097701

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

Autorizzazione tribunale di Bologna n. 6803 del 17.4.1988

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

ISSN 1122-6315
ISBN 88-7849-011-3

© 2005 Ante Quem soc. coop.

INDICE

<i>Prefazione</i> di Giuseppe Sassatelli	7
ARTICOLI	
Mauro Altini, Julian Bogdani, Federica Boschi, Enrico Ravaioli, Michele Silani, Erika Vecchietti <i>Prime esperienze del Laboratorio di Rilievo Archeologico: la Fortezza di Acquaviva Picena</i> <i>(Ap) e il castrum romano di Burnum (Drniš, Croazia)</i>	9
Vincenzo Baldoni <i>Vasi attici dalla tomba 13 della necropoli picena di Montedoro di Scapezzano (An)</i>	35
Anna Bondini <i>Le necropoli di Este tra IV e II secolo a.C.: i corredi dello scavo 2001/2002</i> <i>in via Versori (ex fondo Capodaglio)</i>	45
Fausto Bosi <i>Sulla statuaria antropomorfa nell'Eurasia settentrionale. Dalle «Pietre dei cervi» ai Balbal</i>	89
Anna Maria Capoferro Cencetti <i>I teatri del mondo classico.</i> <i>«Arte» del restauro tra revival, demagogia e spettacolo</i>	103
Erminia Carillo, Laura Cattani <i>Iconografia botanica delle pitture pompeiane. L'esempio della Casa del Centenario (IX 8, 3.6)</i>	135
Marialetizia Carra, Laura Cattani, Paola Luciani, Maddalena Rizzi, Julian Wiethold <i>Derrate alimentari nell'economia della comunità etrusco-celtica di Monte Bibeale.</i> <i>Studio archeobotanico della Casa 2</i>	147
Agnese Cavallari <i>Le Tethering Stones. Un contributo allo studio delle popolazioni nomadi.</i> <i>Confronti tra il Ja'lān e il Sabara occidentale</i>	161
Antonella Coralini <i>La pittura parietale di Ercolano: i temi figurati</i>	169
Andrea Fiorini <i>Acquisire e comunicare il dato archeologico:</i> <i>nuove indagini sulle strutture murarie a Ravenna (2003-2005)</i>	199
Enrico Giorgi <i>Riflessioni sullo sviluppo urbano di Ausculum</i>	207

Luca Mercuri <i>Sculture e scultori a Phoinike tra età ellenistica ed epoca romana</i>	229
Chiara Pizzirani <i>Da Odisseo alle Nereidi. Riflessioni sull'iconografia etrusca del mare attraverso i secoli</i>	251
Lorenzo Quilici <i>A proposito del tempio di Giove Anxur a Terracina</i>	271
Valeria Sampaolo <i>Strumenti inventariali per il riordino della Collezione degli Affreschi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli</i>	283
RECENSIONI	
Nicola Criniti (a cura di), <i>Ager Veleias. Tradizione, società e territorio sull'Appennino Piacentino (con nuova edizione e traduzione della Tabula Alimentaria di Veleia)</i> , Parma 2003 (Marco Destro)	291
Francesco D'Andria (a cura di), <i>Cavallino, pietre, case e città della Messapia antica</i> , Taranto 2005 (Maria Teresa Guaitoli)	295
Lisa C. Pieraccini, <i>Around the hearth. Caeretan cylinder-stamped braziers</i> , («Studia archaeologica» 120), Roma 2003 (Giovanna Bagnasco Gianni)	298

I TEATRI DEL MONDO CLASSICO. «ARTE» DEL RESTAURO TRA REVIVAL, DEMAGOGIA E SPETTACOLO¹

Anna Maria Capoferro Cencetti

Il cosiddetto restauro è la peggior maniera di distruggere
Aforisma di Ruskin

Since the second half of the 18th century, the restoration of ancient buildings for public entertainment has been influenced by the needs and interests in each single historical moment: every culture reshaped the past according to its own needs. By focussing on the literature produced to support various types of restoration, this paper attempts to reconstruct the theory and practice of restoration of classical theatres, as well as the cultural, political and practical factors which have oriented it (such as the influence of other traditions, revivalism, and, more recently, tourism).

Premessa

Nella pratica del restauro monumentale, gli edifici per spettacolo del mondo classico sono stati frequentemente oggetto d'ipoteca da parte delle varie culture dominanti che – sfruttando in modo mirato la loro portata culturale, sociale, politica ed economica – ne hanno riproposto alla collettività gli spazi, spesso riattivandone la funzionalità come polo di ritrovo delle masse.

Soprattutto per i teatri, il dibattito culturale che ha accompagnato le indagini, gli scavi archeologici ed i veri e propri interventi di restauro, spesso si è arricchito di connotazioni che superano lo «stretto» concetto di tutela del 'monumento in rovina' in previsione di un nuovo, generalmente auspicato, coinvolgimento degli antichi spazi scenici, rivitalizzabili con l'edizione di spettacoli vari, preferibilmente nel segno del passato mediterraneo, greco o latino, che è base prevalente della nostra cultura. Un recupero che peraltro è di solito presentato, divulgato e pubblicizzato, come fatto positivo anche dal punto di vista economico, venendo in pratica a costituire, conti alla mano, una nuova fonte di reddito per le municipalità grazie all'attuazione di programmi mirati di gestione

del bene, volti all'inserimento dei teatri in circuiti di tipo turistico-culturale variabili a seconda delle risorse dei singoli luoghi (si pensi, ad esempio, a cosa hanno da sempre significato, dal *grand Tour* in poi, le rovine dei teatri di Pompei, Taormina o Siracusa ed i loro contesti).

Un *excursus* nella produzione letteraria e scientifica che nell'Ottocento e nel Novecento accompagna i progetti di recupero, sia *in fieri* che in fase esecutiva, divulgandone la portata e gli obiettivi, evidenzia palesemente come, pur in tempi e luoghi diversi, l'«arte» del restauro applicata a questi edifici sia stata asservita ad esigenze e motivazioni di vario tipo, attivate per lo più con finalità demagogiche dalle ideologie imperanti nelle diverse fasi epocali della storia anche recente. Spesso è sufficiente un cambio di amministrazione politica per azzerare la valenza di interventi anche recentissimi; e questo in un ambito, come quello del recupero monumentale, che, almeno in via teorica dovrebbe essere il risultato di ponderate decisioni nell'ambito di programmi a lunga scadenza e non limitato ad interventi incauti che spesso, con la scusa della «reversibilità» (mai termine è stato usato in modo tanto improprio come nei restauri), impongono per anni situazioni indecenti, con impalcature «provvisorie», saldamente ancorate ai fragili resti, che obliterano

¹ Dedico questo contributo a Giovanna Tosi, i cui studi sugli antichi edifici per spettacolo, sono sempre un sicuro punto di riferimento.

totalmente la percezione del monumento anziché favorirla (l'anfiteatro di Cagliari, ad esempio, mascherato dalle impalcature, è stato al centro in questi anni di vivaci polemiche).

Da un esame diacronico della pubblicistica, la potenziale rianimazione delle antiche scene con un restauro – frutto di semplici proposte o di un progetto reale, più o meno realizzabili – appare nella maggioranza dei casi tesa a far leva sull'amor patrio esaltando opportunamente antiche radici etniche, storiche e culturali, che, seppure assopite, permangono sempre vive e saldamente ancorate nel profondo dell'animo individuale e collettivo, pronte a riemergere se gli ambiti dell'inconscio sono sollecitati in maniera adeguata².

Nella numerosa casistica offerta nel tempo dagli interventi che hanno interessato i teatri del mondo antico, il termine «restauro» appare il più delle volte improprio e inadeguato ad esprimere le diverse e complesse motivazioni che, indipendentemente dalla pura finalità conservativa, sono alla base di ogni iniziativa in tal senso. Il più delle volte, come vedremo, si tende al recupero della potenzialità espressiva e comunicativa che da sempre ha contraddistinto socialmente questi edifici, coinvolgendone ancora gli spazi nell'elaborazione di nuovi grandi riti di massa che investono ambiti molto più ampi e non sempre manifesti nelle molteplici sfaccettature che da sempre caratterizzano l'uso dell'edilizia monumentale. Spesso si è proposto l'intervento di restauro coinvolgendo i cittadini come se si trattasse di un'operazione puramente culturale mentre in realtà, scavalcando la finalità puramente ludica, si tendeva ad un diverso obiettivo finale: quello, cioè, di coinvolgere idealmente le masse popolari rendendole attive, presenti, e disponibili a saturare nuovamente le cavee – come vedremo – per «celebrazioni» di vario tipo, la cui portata invade e complica altri ambiti.

Cercherò, di seguito, di evidenziare quelli che a mio avviso sono i momenti principali che

in età moderna hanno in qualche modo influenzato il *modus operandi* nel recupero di tanti teatri del mondo antico dove, come vedremo, lo scopo strettamente conservativo è solo uno dei tanti aspetti che entrano in gioco in un'operazione che il più delle volte appare complicata da più valenze.

Sono presenti anche alcuni sommari riferimenti alla storia dell'architettura moderna che ho ritenuto corretto mettere a fuoco per evidenziare la *liason* esistente tra lo studio dei teatri antichi e la ciclica edificazione di nuovi teatri in stile: un revival periodicamente documentato dal Palladio in poi, il cui ultimo esempio può essere considerato il piccolo teatro «ellenistico», annesso alla villa di Berlusconi nella Costa Smeralda.

Verso la definizione di una prassi d'intervento

I tanti restauri, i ripristini funzionali e i progetti di liberazione di cui sono stati oggetto i teatri del mondo classico nei secc. XIX e XX – seppure attuati, come vedremo, con obiettivi e risultati diversificati riconducibili a motivazioni culturali proprie delle varie entità geografiche e del momento storico che li ha prodotti – hanno forse una lontana matrice ideologica ed operativa nelle teorie maturate con la Rivoluzione Francese e l'Impero Napoleonico, rispettivamente modellate sulla Romanità repubblicana e sulla Romanità imperiale (fig. 1).

Tra la fine del Settecento ed il primo Ottocento, nel generalizzato clima di una rinnovata attenzione per le antiche testimonianze archeologiche, furono infatti scientificamente pianificate e realizzate le prime imponenti opere di liberazione di alcuni edifici per spettacolo, nonostante non fossero mancati per le epoche precedenti studi in tal senso, anche di notevole portata: si pensi ad esempio al progetto di Domenico Fontana per inserire un quartiere operaio per l'arte della seta all'interno del Colosseo; un progetto che contemplava contemporaneamente, in piani diversi, la presenza delle botteghe e delle abitazioni, anticipando le più tarde tematiche urbanistiche dei quartieri operai. Si trattò per lo più di operazioni attivate da istanze che affiancavano alla ricerca filolo-

² Per la bibliografia più aggiornata si consulti il catalogo dei teatri in Italia in: Tosi 2003.

gica classicistica il mito di una Romanità ritrovata, al risanamento ed alla conservazione la programmazione di nuove forme di fruizione.

Fra le ragioni alla radice dell'operazione fu probabilmente il forte impulso edificatorio che in Francia, nella seconda metà del Settecento, aveva consentito la realizzazione di numerosi edifici pubblici. Soprattutto la costruzione di teatri era stata notevolissima, costituendo un'occasione di studio e di sperimentazione particolarmente fruttuosa, anche per quanto riguarda l'inevitabile e dovuto approfondimento delle realizzazioni del mondo classico. L'impulso edificatorio fu l'occasione per un riesame dell'architettura dei teatri più noti e di tutto quanto concerne le soluzioni tecniche e quindi i problemi di acustica, di visibilità e d'illuminazione: è una parabola che inizia a Lione con la costruzione del teatro di Sufflot (1754) e che prosegue senza eclissarsi con la ventina di teatri realizzati nella sola Parigi, tra cui primeggia il Théâtre de l'Odéon o Comédie Française (1779-82), la cui influenza si estenderà in termini costruttivi anche ad altre città quali Amiens, Besançon o Bordeaux.

In Italia, come del resto in altri paesi, i primissimi progetti di restauro e di ripristino furono sicuramente influenzati e condizionati anche dal fervore acceso dalle scoperte effettuate all'ombra del Vesuvio: inizialmente grazie alla localizzazione (1709-10) del teatro di Ercolano (Pagano, Balasco 2000) e più tardi con lo scavo del teatro e dell'odeon di Pompei (1789)³, temi, questi ultimi, tante volte riprodotti dai vedutisti e dai viaggiatori del *gran Tour* o dagli studenti delle *Beaux Arts*.

È soprattutto l'indagine nel teatro di Ercolano (1738), sepolto dall'eruzione del



Fig. 1. Il teatro delle Tuileries convertito da J.P. Gisors (1755-1828) nel 1793 in luogo per le assemblee della Convenzione Nazionale. Costituirà il primo esempio moderno di luogo per assemblee secondo il modello dei teatri antichi.

Vesuvio sotto metri e metri di lava rocciosa, a dominare la scena scientifica del Settecento, stimolando l'«erudita curiosità» dell'epoca – anche per quanto riguarderà lo studio di altri teatri del mondo classico⁴ – sia per l'eccezionalità dell'evento che per le modalità d'ispezione dell'edificio attraverso la rete sotterranea di cunicoli scavati dai Borboni⁵, cunicoli che ancora oggi rendono la visita del complesso un'esperienza unica, anche dal punto di vista fisico, consentendo al visitatore di immedesimarsi nell'atmosfera dei primi scavi⁶.

Nel 1783 il teatro di Ercolano sarà edito da Francesco Piranesi in nove tavole dove, secondo i criteri dell'epoca, se ne integrarono architettonicamente i resti (fig. 2) (Piranesi 1783).

Una riesumazione dell'edificio (probabilmente «il più completo» del mondo antico), che la documentazione archeologica e gli arredi

³ Le guerre e gli avvenimenti in Europa paralizzarono le indagini nei teatri pompeiani.

⁴ Si pensi, ad esempio, alle prime indagini nel teatro di Verona avvenute verso la metà del secolo XVIII ad opera di Giovan Maria Fontana (cfr.: Ricci 1895). Sul teatro di Verona: Tosi 1994.

⁵ Una pianta dei cunicoli è riprodotta in Ruggiero 1885.

⁶ Un minuto resoconto delle diverse fasi relative alla scoperta del teatro è in: Venuti 1748. Sul teatro di Ercolano e la relativa documentazione si veda: Pagano 1993, pp. 121-156 (ivi bibliografia).

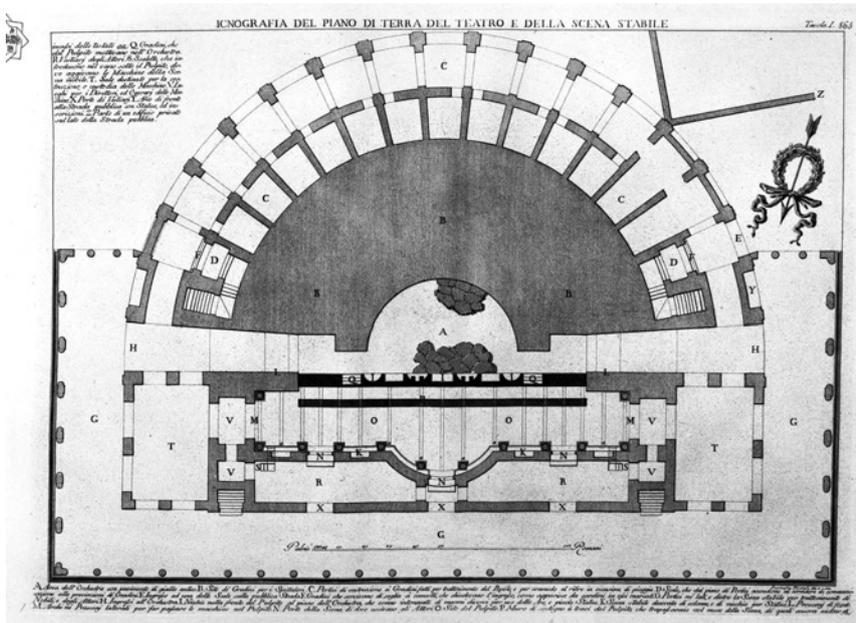


Fig. 2. Pianta del teatro di Ercolano del Piranesi (1783).

scultorei recuperati sicuramente hanno contribuito ad enfatizzare, è stata lungamente vagheggiata. I primi progetti per l'indagine nel teatro risalgono a Carlo III, ma solo nel 1760 fu presentato un vero e proprio progetto di scavo, promosso da C. Weber e approvato dal Winckelmann, con le linee per la liberazione di

⁷ Nelle memorie autografe di padre Antonio Piaggio (1769-1761), riesaminate ad opera di Mario Pagano, c'è un riferimento al progetto senza seguito del Weber: «(Weber) ... fece il progetto particolare di scoprire intieram(en)te per di sopra questo Teatro, come quello che per la regolare, e forte costruzione delle sue mura era restato illeso dalle scosse del Terremoto. Sopra di q(ues)to teatro resta una chiesa di campagna con alcune case rustiche, ed alcuni pochi terreni parte fruttiferi, parte incolti. Tutta la mole che vi è sopra parte è lava, parte terreno leggiero e coltivabile, che è la parte superiore, e parte papamonte. Tutte queste materie aveva egli esaminate, e ponderate: e secondo la loro dimensione, e saggio della loro durezza aveva stabilito il tempo che vi voleva per romperle, e per trasportarle a proporzione degli operarj che si fossero posti, aveva misurati tutti questi edificj, ed esibitone l'estimo, lo stesso d' suddetti terreni chi più chi meno fruttiferi, e finalmente aveva prodotta la somma di tutte le spese che io ho veduta insieme con la pianta, spaccato e misure del piano, e dell'interno di tutta la mole dudetta. Si doveva divertire porzione della strada maestra la quale essendo in oggi storta e stretta si sarebbe resa più magnifica e dritta. La spesa era calcolata dal vero spirito di economia. L'opera ne era ben degna,

circa 1/3 della superficie coperta dall'edificio⁷. Per il progetto, osteggiato dall'Alcubierre, fu chiesto il parere del Vanvitelli che espresse in tal senso un giudizio tutto sommato positivo; ciò nonostante l'intervento non ebbe seguito rimanendo nel limbo delle intenzioni da cui, peraltro, periodicamente fu ripescato proponendo l'attuazione della liberazione. Nel 1808 si annota che «Poche e vili casucce cuoprono la miglior parte dell'antica Ercolano; e queste vili e poche casucce sono state di ostacolo al suo scuoprimento»; segue però la considerazione pratica che lo *scavamento*

del teatro di Ercolano sarebbe stata senza ombra di dubbio un'impresa veramente da Re «per cui si decide di cominciare dai teatro di Pompei sulle cui rovine non esistono case, ma territori ...» (Pagano 1993, pp. 147-148) evitando in tal modo i problemi connessi con l'evacuamento degli abitanti dalla zona.

Anche in anni recenti si sono levate voci favorevoli ad uno scavo a cielo aperto (Pagano 1993, p. 155) nella convinzione che «... l'edificio è certo tuttora il meglio conservato dei teatri antichi. Il suo scoprimento e la sua adeguata sistemazione ... ripagherrebbe certo delle spese occorrenti»⁸.

Con lo scavo del quartiere dei teatri di Pompei – di cui ricordiamo le immagini nel *Voyage Pictoresque* del Saint-Non (Richard de Saint-Non 1781-86) – si porrà prioritariamente

q(uan)do quella fosse stata mille volte di più. Ma dopo tante fatiche fu fatto vedere che era una pazzia, che vi volevano cinque milioni di ducati Napoletani. Si ebbe più fede a questo, fu rifiutato il progetto». (Cfr. Pagano 1994). Ivi anche il problema relativo alla documentazione sul teatro del Weber, oggi dispersa, che potrebbe aver fornito la base documentaria per l'opera del Piranesi (Piranesi 1783).

⁸ Per il tema del restauro del teatro di Ercolano si veda: Papaccio 1993. Sul teatro di Ercolano si veda: Beloch 1989, pp. 266-67; «Accademia Etrusca» 1985.

in evidenza il tema della conservazione. Di seguito, negli anni, il teatro grande sarà oggetto di studi e di confronti approfonditi, condotti sui resti delle strutture, anche per quanto concerne l'evoluzione tipologica e lo studio delle trasformazioni del primitivo impianto ellenistico in «teatro romano». Per la generazione di architetti francesi del secolo XIX il teatro e l'odeon di Pompei diverranno anche un campo privilegiato di studio e di esercitazione pratica per il rilievo e la restituzione grafica dei due edifici⁹.

Nello studio di questi temi, peraltro, e di quanto riguarda la liberazione e il restauro delle antiche strutture, la Francia fu spesso all'avanguardia: tra i primi eclatanti interventi di recupero monumentale di edifici per spettacolo, un particolare rilievo assunse la liberazione degli anfiteatri di Nîmes¹⁰ e di Arles, le cui strutture radiali nei secoli erano state oggetto dei tipici fenomeni di riuso comuni a questa classe di edifici. Ad Arles, soprattutto, il Medioevo aveva addensato nell'invaso della cavea una sorta di cittadella fortificata nota da disegni e incisioni, e chiunque ami questi temi, istintivamente, non può che rimpiangerne l'alienazione.

Programmati a più riprese sin dal Cinquecento, gli interventi di Nîmes e Arles avevano avuto piena attuazione solo nel 1809, nella svolta epocale seguita alla Rivoluzione francese. Contemporaneamente si tenne desto l'interesse scientifico internazionale con relazioni circostanziate volte ad illustrare in progressione le tappe dell'evento ed il recupero dei due edifici alla funzione spettacolare.

A Nîmes, per sollecitare e coinvolgere l'interesse dell'opinione pubblica nei confronti del bene restituito alla comunità (anche per quanto concerne la fruizione ludica), si aprì un dibattito, continuamente alimentato, che, una volta introdotto ed assimilato, ha avuto continuità sino ai nostri giorni.

L'anfiteatro di Nîmes fu riabilitato nel 1828 con una manifestazione teatrale (*La mort de Poniatowsky*). Nell'arena di Arles, con le demolizioni ancora in corso, due anni dopo si festeg-

giò la presa di Algeri con alcune corride; in seguito, nonostante la periodica alternanza con rappresentazioni classiche, la radicata tradizione locale di spettacoli di tauromachia avrà il sopravvento sulle altre forme di spettacolo; nel monumento l'attività di demolizione proseguì anche in seguito (1825, 1837) con la mediazione del sindaco Laugier de Chartrouse.

L'onda lunga di tali interventi influenzò probabilmente sia l'avvio di ricerche simili che la messa a punto di una sorta di prassi del recupero monumentale degli edifici antichi da spettacolo; prassi che non poteva prescindere dalla previa definizione delle modalità burocratiche e temporali per l'attuazione degli espropri finalizzati alla liberazione dell'area in vista dei restauri. Non è un caso fortuito che in Italia, e proprio nel 1809, anno d'inizio dei lavori negli anfiteatri di Arles e a Nîmes, P. Nobile, nel corso dell'occupazione francese, presentasse al Governo Napoleonico un piano d'intervento su alcuni monumenti di Trieste, Pola, Aquileia, Istria e Dalmazia, col fine precipuo di sensibilizzare l'Amministrazione nei confronti della loro salvaguardia in un'epoca che, in tanti altri luoghi della penisola, ancora ne saccheggiava le pietre a man bassa. Il «Piano» fu corredato nel 1814 con un progetto – senza seguito operativo per i nuovi incarichi assunti a Vienna dal Nobile – con preventivo di spesa per liberare il teatro romano di Trieste dalle abitazioni soprastanti¹¹. La relazione di accompagnamento concludeva enfaticamente evocando i teatri del mondo antico più rappresentativi nella speranza che l'edificio triestino potesse quanto prima essere annoverato tra essi: «La Grecia vanta ancora con onore le memorie de' suoi Teatri costruiti da Agatarco, da Filone e da Policleteo; gli avanzi del teatro di Marcello formano anche oggidì uno de' più nobili ornamenti di Roma; quelli dell'Ercolano, di Pompeja¹², di Capua¹³,

¹¹ Il progetto troverà compimento più di un secolo dopo, nel 1938, in occasione del Bimillenario Austro.

¹² Sui teatri di Pompei: Maiuri 1951; Lauter 1976; Spano 1949; Murolo 1959.

¹³ In realtà si allude al primo intervento di liberazione che interessò l'anfiteatro di S. Maria Capua Vetere. Cfr.: Ruggiero 1888

¹⁴ Sul teatro di Taormina: Santagelo 1955; Bernabò Brea 2000.

⁹ Si veda ad esempio: Bonnet 1858.

¹⁰ Il comune di Nîmes aveva acquisito le casupole insistenti sui resti dell'edificio già nel 1786 avviando lavori di liberazione in seguito interrotti dalla Rivoluzione Francese.

di Taormina¹⁴ sono stati scavati, e portano lo stesso lustro a' paesi che li possiedono. Nell'estensione dell'Istria e Dalmazia ricche di monumenti architettonici Romani, non si è scoperto fin qui che una scarsa reliquia di tale specie di monumenti tra li avanzi della grandezza Diocleziana in Salona; Trieste sola possiede gran parte del suo Teatro, lo scoprirlo, il conservarlo il restaurarlo ove occorra d'impedire la sua totale rovina, interesserà sempre, fin tanto che la storia, e l'amor patrio sieno in qualche pregio nella civile società» (cfr. Fabiani 1991).

Unità d'Italia

L'accentramento del potere che comportò l'Unità d'Italia (1861), se da una parte causò un depotenziamento delle singole Municipalità, dall'altra ne innescò la rinascita artistica ed il recupero delle individualità storiche.

A giudicare dalle monografie e dalla pubblicistica, il progressivo recupero monumentale di molti teatri antichi, maturò e si connotò negli anni post-unitari, con risvolti più o meno ostentati, come operazione puramente culturale volta all'arricchimento del patrimonio ambientale, monumentale e d'immagine delle diverse realtà urbane e territoriali. Lo scavo ed il restauro del teatro di Fiesole rientrarono, ad esempio, nei cosiddetti «Fasti» in occasione di Firenze capitale (1865-1871); Fasti che comportarono una sensibile concentrazione di poteri pubblici e intellettuali tesi a restituire l'antica dignità al colle fiesolano, all'epoca già interessato da una forte ripresa degli insediamenti¹⁵.

Nel primo decennio post-unitario si assiste all'attuazione di una sorta di prassi, comune a molte città, volta ad individuare o a definire più precisamente i contorni delle zone archeologiche nei confronti delle quali, sviluppando il tema della passata grandezza, verrà instaurato un processo conoscitivo e di ricerca fondato sia

sullo studio delle fonti letterarie che sulla realtà delle testimonianze archeologiche recuperate con gli scavi.

In molti centri le indagini archeologiche ebbero inizio proprio dall'area del teatro o dall'anfiteatro. E questo avvenne soprattutto nell'intento di restituire la prova monumentale e tangibile dell'immagine di antiche città vive e fiorenti, culturalmente e ludicamente attive. Va anche tenuto presente che il recupero delle strutture teatrali offriva la possibilità di indagare, o quantomeno fare delle ipotesi, sulle possibili dimensioni delle città e sul relativo popolamento all'epoca della realizzazione dell'edificio: tanto maggiore era la dimensione della cavea ed il numero di posti che poteva ospitare, tanto più importante doveva essere la città anticamente. Stabilito il potenziale ingombro della persona all'interno della cavea, si calcolava il numero dei possibili spettatori in relazione all'estensione dell'emiciclo, spesso barando tendenziosamente con le cifre come di frequente ha dimostrato un calcolo più accurato dell'evidenza archeologica.

Si operava per lo più con sterri incontrando spesso serie difficoltà a causa dei profondi sconvolgimenti dovuti a scavi precedenti, riutilizzazioni, rimozione dei gradoni ed all'asportazione di materiali decorativi.

Via via, col passare del tempo, lo studio preventivo dei luoghi, la scoperta archeologica, lo svolgimento degli scavi e gli interventi di restauro, tendono ad essere affrontati in stretta sequenza. Ne consegue la necessità di circondare i resti archeologici con un ambiente protetto, sviluppando contemporaneamente la sensibilità del pubblico con una diffusa opera educativa e di divulgazione scientifica.

Una volta recuperati intellettualmente come documento e pubblico bene, i complessi monumentali esigevano la loro restituzione ai cittadini ed a quella conoscenza ravvicinata che si raggiunge solo nella sosta, con l'osservazione diretta delle pietre e dei materiali, vivendo l'ambiente che li ingloba e lo spazio che delimitano.

Il processo di ricerca e di «socializzazione» col monumento si amplia così su temi storico-urbanistici che, nel caso degli edifici per spettacolo, sono sempre stati tra i prediletti per i

¹⁵ A Roma solo nel 1870, con l'ingresso delle truppe del gen. Cadorna, fu travolto definitivamente l'immobilismo ed il vecchio ordine papalino. Una delle prime preoccupazioni della nuova amministrazione fu l'affidamento ad una commissione del compito di studiare i nuovi problemi urbanistici della città.

significati simbolici e le «gloriose» memorie umane e storiche che spesso tramandano e che, almeno nelle intenzioni, non dovevano perdersi in quanto frutto del millenario gioco di relazioni che teatri e anfiteatri avevano innescato rinnovandosi ed irradiandosi nel tessuto della trama urbana circostante.

La precettistica vitruviana è per i teatri del mondo classico un termine costante di confronto¹⁶. Spesso, però, la realtà dei resti monumentali di cui si riferisce non si sovrappone, nonostante le forzature, al canone prescritto da Vitruvio che comunque verrà considerato sempre termine di riferimento e di paragone anche nei restauri.

Al riuso di alcuni teatri per l'edizione di spettacoli – un riuso spesso più teorizzato che effettivo – si arriverà negli anni con operazioni di *maquillage* intese per lo più come semplice restituzione delle parti mancanti, una restituzione non sempre obiettiva in quanto, come già accennato, si tende all'inserimento nei termini «pseudo-scientifici» del canone vitruviano inteso come modello ideale. E questo nonostante che i temi della conservazione e del restauro, abbracciando un più ampio tessuto culturale e sociale, si avviassero ormai decisamente verso il superamento dell'autonomia operativa, spesso limitata, degli steccati culturali locali, aderendo alle nuove teorie che si stavano affermando, prendendo piede se non altro in via concettuale.

Gli inizi del Novecento

Il gran numero di rinvenimenti archeologici che caratterizza il primo Novecento, più che il frutto di una vera e propria passione per lo studio dell'antiquaria, spesso è ovvia conseguenza dei numerosi lavori di sterro che interessano la maggior parte dei centri urbani per l'adeguamento ad una situazione urbanistica in evoluzione e continua espansione. Puntualmente, le «Notizie degli Scavi di antichità» segnalano

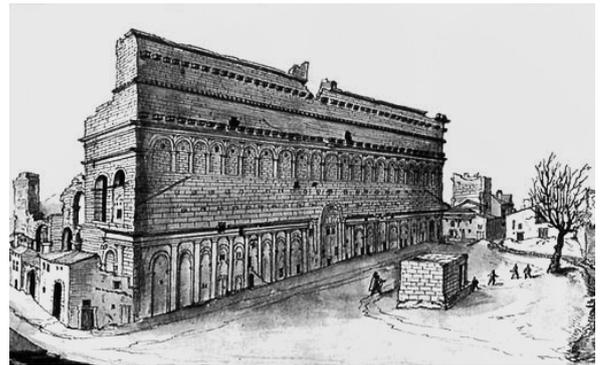


Fig. 3. Il teatro di Orange in una incisione dell'inizio del sec. XVII.



Fig. 4. Inizi del sec. XIX. L'interno del teatro di Orange prima dell'intervento di liberazione.

rinvenimenti e restauri per lo più eseguiti aderendo alle consuete categorie di intervento.

La cultura che informa scavi e restauri tende ormai verso il superamento dell'aspetto strettamente limitante delle singole municipalità aderendo via via a quella regionale, italiana, europea.

In questo senso, un sicuro riferimento per il restauro e la restituzione ai fini spettacolari dei teatri antichi è costituito dal restauro del teatro romano di Orange (antica *Arausio*) (Poisson 1989; Bellet 1991). Un avvenimento che vede ancora protagonista la Francia; un avvenimento che tra atti ed espropri – nonostante la prima rappresentazione sulla scena del teatro antico sia addirittura del 1869 – aveva finito per occupare gran parte del secolo XIX (figg. 3-4); anzi, alcune immagini dimostrano che ancora nei primissimi anni del Novecento si stava lavorando nella parte superiore della cavea (fig. 5).

Edificato in età augustea, l'edificio era stato abbandonato nel IV sec. d.C. diventando, come spesso accade se la situazione lo consente, una

¹⁶ Per una corretta esegesi del testo vitruviano si veda: Tosi 1994a; Eadem 1997; Sear 1990; Idem 1994.

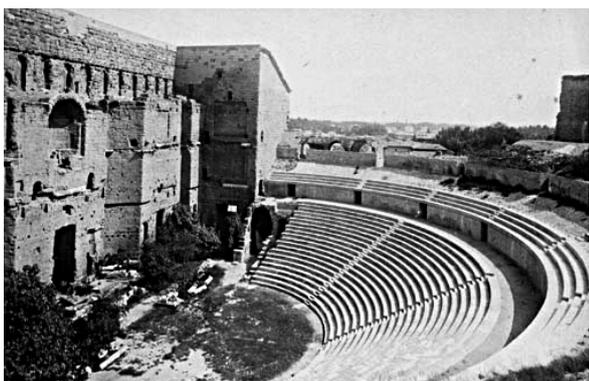


Fig. 5. La cavea del teatro di Orange dopo la sistemazione della parte superiore (1903).

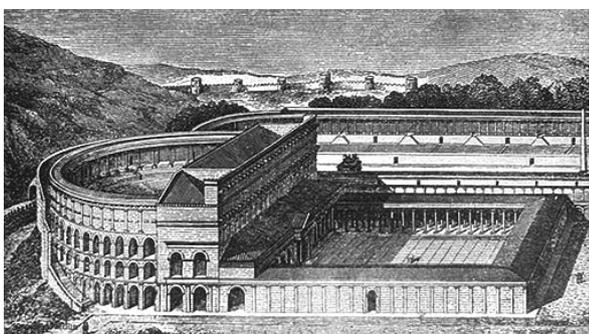


Fig. 6. La ricostruzione del complesso del teatro di Orange (1856) secondo Augustin-Nicolas Caristie.

roccaforte anche grazie alla straordinaria conservazione del muro di scena (fig. 3) (Capoferro 1998). Nel secolo XVI (1562), nel corso della guerra delle religioni, il monumento offrì rifugio alla popolazione che all'interno vi edificò le sue abitazioni (fig. 4).

Il programma di restauro del teatro era stato «lanciato» fin dal 1825 da Prosper Mérimée, *directeur des Monuments historiques*. Ma solo nella seconda metà dell'Ottocento, si era giunti alla rivalutazione funzionale dell'edificio, recuperato sia nelle strutture che ai fini spettacolari: oltre all'allestimento di opere liriche, la *Comédie Française* ne aveva rianimato le scene con una serie di rappresentazioni classiche che nelle pietre romane disponevano della quinta ideale. I lavori però si erano ancora protratti a lungo, tanto che il ripristino della gradinata si era concluso solo alla fine del secolo a ragione dei lunghi tempi occorsi per le procedure di esproprio. La pubblicazione dell'edificio da parte di Augustin Caristie (1783-1862), un architetto dell'*École des Beaux Arts*, costituì nella stupenda serie di tavole dei *Monuments* un punto di riferi-

mento costante, così come l'edizione del teatro di Ercolano del Piranesi, introducendo le problematiche, lo era stata per le generazioni precedenti (fig. 6)¹⁷.

Nel 1906, Gherardo Ghirardini, in un discorso letto in occasione della visita del Re (17 marzo 1906), accomunerà il teatro di Verona al teatro di Orange, considerato «monumento affine» ed «... anello di una lunga catena»:

«Al di là delle Alpi, in Occidente, è un altro edificio superbo, che risponde in tutto a questo (il teatro di Verona) per la postura, il carattere e alcune peculiarità della forma: il teatro di Orange, più fortunato per la conservazione delle sue parti essenziali»¹⁸.

Nel ragguaglio sui lavori di liberazione intrapresi nel 1904-5 per liberare il teatro di Verona, già oggetto in precedenza delle indagini «private» del Monga, lo studioso con pignoleria giustificherà l'intervento di liberazione con i risultati conseguiti; si sente anche in obbligo di specificare che il procedimento adottato «corrisponde a pieno così ai canoni della scienza come alle esigenze dell'arte» e che i lavori sono frutto del «nobilissimo intento, edilizio e archeologico insieme», del Municipio di Verona. Lo scavo, a cui peraltro non segue un'adeguata edizione critica, verrà motivato anche in termini «quantitativi» grazie al reperimento di materiale scultoreo e decorativo, tale da consentire l'allestimento di un piccolo museo.

Il punto di partenza che all'inizio del Novecento spinge al restauro degli antichi teatri è ovviamente la diffusione dell'ideale 'classicistico', presente tanto in letteratura che in archeologia. In molte città, con maggiore o minore frequenza o periodicità, furono rappresentati spettacoli di drammaturgia classica, come dimostrano anche alcuni tentativi attuati già nel 1911 nel teatro romano di Fiesole. Una costante del periodo fu la cura esclusiva data ai classici greci che, recuperati dall'oblio, furono

¹⁷ Caristie 1856: restituzione basata su uno studio dell'architetto Auguste Nicolas Caristie, Grand Prix de Rome del 1813, *Ensemble du Théâtre Antique d'après les plans de l'architecte Caristie*. Si vedano anche: *Travaux* 1987; Bellet 1991, pp. 30-41.

¹⁸ *Il teatro romano di Verona, Discorso di Gherardo Ghirardini letto nell'occasione della visita di S.M. il Re il 17 marzo 1906*, Verona 1906, pp. 11-12.

riavvicinati alle masse popolari con concezioni completamente moderne, sia di regia che di scena, ben lontane da una rigida ricostruzione filologica. Ancora oggi, ad esempio, a tale tradizione di spettacoli si aggancia l'estate fiesolana radicata ormai definitivamente nelle strutture culturali del territorio.

Gli scavi sistematici del teatro di Fiesole, iniziati nel 1873, si conclusero nei primi anni del Novecento con il restauro del monumento, la recinzione dell'area archeologica circostante e l'istituzione della visita a pagamento. All'interno del recinto, nel 1914, si costruì la sede del Museo la cui ristrutturazione, negli anni 1979-81, ha incrementato la fruizione del complesso teatro-museo, potenziandone la valenza culturale.

In Italia il *movimento classico* troverà in Ettore Romagnoli il massimo assertore ed il più noto tra i volgarizzatori del teatro antico nel primo Novecento. Nella primavera del 1914 Ettore Romagnoli¹⁹, in unione con un Comitato siracusano presieduto dal conte Tommaso Gargallo, con la collaborazione dell'archeologo Paolo Orsi, assumerà l'iniziativa di rappresentare nel teatro Greco di Siracusa l'*Agamennone* di Eschilo, opera da lui stesso tradotta e diretta²⁰.

Le rappresentazioni, presto interrotte per sette lunghi anni a causa della guerra, riprenderanno nel 1921 a cura del Comitato per le Feste Classiche Siracusane. Il teatro greco di Siracusa diverrà il tempio delle rappresentazioni classiche i cui echi innescheranno negli anni, anche fuori dell'ambito nazionale²¹, il recupero funzionale di tante altre strutture. Un recupero frutto di quella nuova dinamica culturale che aspirava a stabilire una diretta relazione tra l'edificio e le masse popolari; non solo, quindi, in quanto spazio archeologico, aspetto questo che a seconda dei momenti verrà trascurato in favore

di «rappresentazioni» funzionali ad una «scena» politica che negli anni tenderà ad autorappresentarsi di fronte ad un pubblico organizzato e sapientemente coinvolto in nuove ritualità.

Va tuttavia ricordato – anche in riferimento all'attuale problematica relativa al restauro e all'uso dei teatri del mondo antico ed al tipo di spettacoli a cui questi edifici possono far fronte – il Manifesto elaborato per il teatro greco di Siracusa dai futuristi siciliani, nel 1921, attivati da Marinetti in occasione della rappresentazione delle *Coefore*, primo spettacolo edito dopo la forzata interruzione della guerra. L'interesse per il teatro da parte dei futuristi era stato sempre molto forte come testimoniano una serie di manifesti sulla creatività teatrale con frequenti puntate sul passatismo degli spettacoli classici.

Già nel 1911 nel manifesto dei Drammaturghi futuristi di Marinetti sono esecrate «nel teatro, tutte le specie di ricostruzioni storiche, sia che esse traggano interesse dalla figura di un eroe o di una eroina illustre (Nerone, Giulio Cesare ...), sia che si basino sulla stupida suggestione esercitata dai costumi e dagli scenari del passato» (Marinetti 1986, p. 576).

Quasi anticipando temi di questi anni si propongono per il teatro di Siracusa nuove soluzioni di regia assolutamente dissacratorie e l'uso anche per spettacoli moderni poichè l'ambiente del XX secolo che circondava l'edificio non era più quello antico per la presenza di «luci elettriche di stazioni ferroviarie, fischi e pennacchi di locomotive», e poi solo nel dramma moderno era possibile riflettere «i grandi brividi che agitano le folle, le nuove correnti d'idee e le grandi scoperte della scienza, che hanno completamente trasformato la nostra sensibilità e la nostra mentalità d'uomini del ventesimo secolo».

«Utilizziamo il teatro greco di Siracusa.»

Noi futuristi siamo assolutamente contrari a tutte le esumazioni di teatro antico. Esse rimettono sulle scene né più e né meno che le ombre dei tempi che non hanno neanche più la polvere o il fetore da comunicare. Ma constatando l'energia geniale con la quale gli organizzatori delle rappresentazioni greche hanno rinnovato la meravigliosa città di Siracusa predisponendola ad un alto compito di rinascita artistica, presentiamo una proposta che perfezioni la loro iniziativa in modo pratico e, soprattutto, patriottico.

¹⁹ Su Ettore Romagnoli si veda la rivista «Dioniso» XI/2, 1948, con diversi contributi volti ad evidenziare i diversi aspetti della figura dello studioso.

²⁰ Cfr. *Pubblicazione del Comitato per le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa sotto la direzione del dott. Enrico Mauceri* (numero unico edito in occasione della prima rappresentazione nel 1914).

²¹ Con la realizzazione, ad esempio, del Festival di Merida, le cui radici hanno origine nelle rappresentazioni siracusane, la città riscattò le strutture del teatro romano che tornarono nuovamente a far parte del patrimonio teatrale spagnolo.

Domandiamo che alternativamente con le tragedie di Eschilo, sia annualmente rappresentato un dramma moderno pittoresco, adatto all'aria aperta, che utilizzi gli infiniti fascino estetici che offrono i coloratissimi costumi della Sicilia. L'Opera dei Pupi, così piena d'ilarità e passionalità, i diavoli di Pasqua, le processioni dell'Epifania e della Settimana Santa – magnifiche sfilate in cui le luci, la musica, i colori si fondano con sentimenti ora tragici ora comici; lo stesso dialetto siciliano, ricco, vario, pieno di sarcasmi e di bontà sorridente, improvviso, turbinoso, lucido, infocato – offrono materia miti e soggetti vivi che i Capuana, i Verga, i Martoglio, i Cesareo – nel passatismo loro – non hanno neanche sospettati. Sia bandito perciò, tra tutti i giovani siciliani non ancora rappresentati, un concorso annuale con premio cospicuo, per questo dramma moderno da incoronarsi gloriosamente e rappresentarsi nell'anfiteatro greco di Siracusa dai migliori attori siciliani. L'Italia uscita da Vittorio Veneto deve consacrare gran parte delle sue energie e del suo denaro, non ad un ellenismo morto, professorale, ma al genio creatore dei giovani italiani vivi. Coloro che credevano di attirare i forestieri col nome di Eschilo o di altri vecchioni, hanno avuto già un'amara delusione: i forestieri hanno quasi mancato. La folla era costituita da italiani, e specialmente siciliani. Costoro preferiscono la vita alla morte, il futuro al passato. Con l'anima dunque, della nuova Sicilia e col genio dei suoi giovani si ringiovanisca e si utilizzi il Teatro greco e il suo scenario. Questo, malgrado gli sforzi dei passatisti, è ben poco ellenico, molto vivo, moderno, riassuntivo e dinamico, perchè contiene, non solo colline lussureggianti, carri variopinti, mare, vele, nuvole e stelle, ma anche luci elettriche di stazioni ferroviarie, fischi e pennacchi di locomotive. Siano rappresentati Eschilo, Sofocle, Euripide – se proprio non se ne può fare a meno – ma accanto ad essi sia glorificato un siciliano d'oggi»²².

La diffusione dell'ideale classicistico. I Teatri «classici» del nuovo mondo

²² Utilizziamo il teatro greco di Siracusa. *Manifesto dei*

Il crescente successo delle rappresentazioni classiche – inizialmente introdotte nel teatro romano di Orange ed in seguito, rappresentate in tanti altri teatri – si estrinsecò in una vera e propria rinascita dello studio delle opere e dei capolavori dei classici greci.

Il *movimento classico* coinvolse l'Europa intera e non solo: varcherà l'Atlantico approdando in America dove, peraltro, per supplire alla mancanza di resti archeologici, aveva già preso piede la costruzione di teatri all'aperto, improntati sul modello antico, quali, ad esempio, il teatro di Point Loma (fig. 7) – primo teatro in stile greco in California (1901) – inaugurato con le *Eumenidi*. Il complesso era stato pensato e voluto da Katherine Tingley (1847-1929), urbanista e scultrice, nell'ambito delle

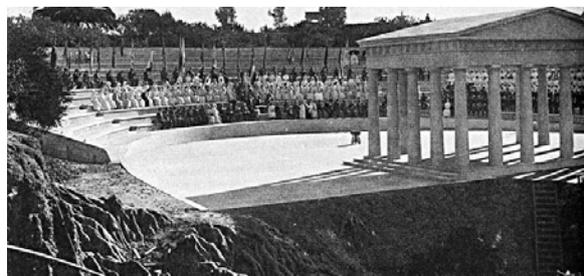


Fig. 7. Il teatro di Point Loma (California) nel corso di una rappresentazione classica (novembre 1911).

iniziative per le attività della *Theosophical Society* da lei dirette tra il 1896 ed il 1929.

Al teatro di Point Loma seguirà, nel 1903, la costruzione del famosissimo *Greek Theatre* (noto anche come *John Hinkel Amphitheater*), su progetto dell'architetto John Galen Howard, inserito all'interno del *campus* universitario dell'Università di Berkeley.

Inaugurato nel 1903 con gli *Uccelli* di Aristofane, sicuramente è uno tra gli esempi più significativi (ed ancora in uso dopo un restauro della fine del Novecento) in un panorama particolarmente ricco che ancora, se non in via del tutto generica, non è stato sufficientemente esplorato in prospettiva storica nell'affermazione della matrice classicistica e nei vari aspetti del fenomeno (fig. 8).

La costruzione di teatri all'aperto sul modello antico di tipo prevalentemente grecizzante fu

futuristi siciliani, 16 giugno 1921; Jannelli 1924, pp. 17-19; Salaris 1985; Sammartano 2003.



Fig. 8. Il Greek Theatre dell'università di Berkeley in una immagine del primo Novecento.

un fenomeno decisamente esteso che interessò anche i *campus* o il *College* di varie città universitarie americane, probabilmente come citazione e come manifestazione visibile del legame col mondo classico al di là dell'oceano; quasi una sorta di *trait d'union* tra la cultura del nuovo mondo e quella del Mediterraneo dalla quale almeno una parte della intelligenza e della cultura americana traeva origine ed ispirazione.

L'impianto planimetrico dei nuovi teatri seguì per lo più le caratteristiche tipologiche tramandate dalla trattatistica e dagli esempi più noti divulgati dalla storia dell'arte, seppure non mancano citazioni fumettistiche del classico spinte negli anni ad eccessi al limite del gusto hollywoodiano (peraltro anche Hollywood sarà dotata del suo teatro «in stile» opera di William L. Woollett) che non si contentava del solo teatro Greco o Romano, ma ne pretendeva anche uno Maya ed uno Egizio, con evocative e ridondanti decorazioni in stile.

E teatri in stile non mancano anche in tutte quelle città oggetto nei primi decenni del secolo XX di una massiccia immigrazione con conseguente adeguamento urbanistico che modificò radicalmente città e sobborghi, creando nuovi rapporti di vita associata in cui i teatri avevano sicuramente un ruolo preminente nell'aggregazione. Geograficamente è soprattutto la California che appare privilegiare la costruzione di teatri in stile i cui spazi, indipendentemente dall'ospitare la riedizione di antichi spettacoli nel segno del classico, saranno destinati ad assolvere, più genericamente, la funzione di luoghi di pubblica assemblea civica e culturale.

Il fenomeno si estenderà abbastanza rapidamente allungando negli anni l'elenco di teatri

in stile, alcuni anche particolarmente interessanti ai fini dello studio dell'eredità del mondo greco romano. Di seguito ne elenco solo alcuni di cui nel tempo ho preso nota:

San Diego – Teatro (*Balboa Park*) edificato nel 1914 in occasione della *Panama California Exposition*;

Santa Monica (1921) – *Memorial Open-Air Theater* di tipo greco-romano;

La Mesa (1925) – *Mount Helix Nature Theater*;

La Jolla – *Mnk Garden Theater*;

Los Angeles – *Occidental College Greek Theater*;

Claremont, Blankard Park – lo splendido *Greek Theater* del Pomona College previsto per ben 5000 presenze.

Ma anche alcune città europee, tra la fine dell'Ottocento ed i primissimi decenni del Novecento non rimarranno indietro provvedendo alla costruzione di teatri in stile quali, ad esempio il *Greek Theater* di Bradfield, in Gran



Fig. 9. Il teatro edificato a Bradfield in Gran Bretagna nel 1888.

Bretagna, edificato nel 1888 ed inaugurato nel 1890 con l'*Antigone* (fig. 9).

Il fascismo

Come già più volte rilevato da altri in passato, la politica archeologica con l'avvento del fascismo, soprattutto inizialmente, segue linee di tendenza in buona parte impostate nelle epoche precedenti (Manacorda 1982), anche per quanto riguarda la preferenza accordata allo studio di determinate tipologie monumentali, e



Fig. 10. I pochi resti dell'odeon di Rodi prima degli scavi del 1937-38.

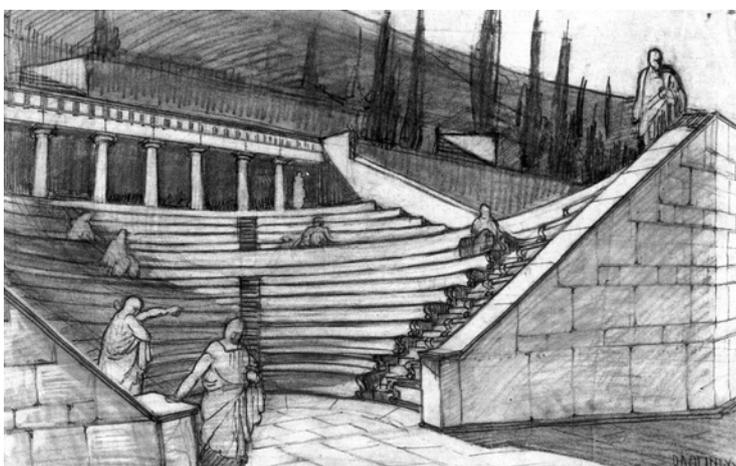


Fig. 11. Ipotesi di M. Paolini per la ricostruzione dell'odeon di Rodi (1937).

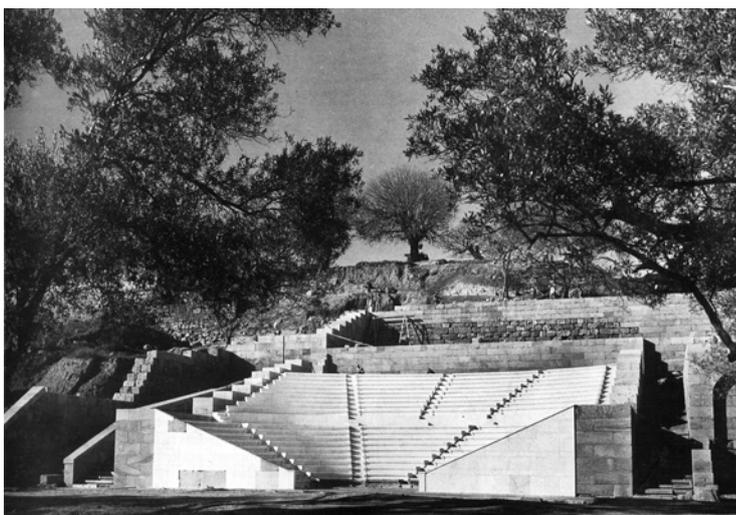


Fig. 12. L'odeon di Rodi dopo la ricostruzione pressoché integrale dell'edificio. I massi lapidei più scuri sono quelli appartenenti all'antico edificio (da Livadiotti, Rocco 1996).

la tipologia dei teatri è tra queste. Teatri e contenitori per spettacolo figurano sicuramente tra gli edifici più enfatizzati dalla cultura di regime, anche per quanto concerne la dialettica tra «antico» e «moderno» ed il nesso con la «romanità», un mito esaltante ed esaltato che Bianchi Bandinelli definirà una delle più «ingombranti mercanzie culturali poste in circolazione nella prima metà del secolo» (Bianchi Bandinelli 1961, pp. 8-9).

Se agli inizi del Novecento i criteri generali che informano gli interventi di restauro monumentale sono ravvisabili in documenti elaborati e messi a punto nel corso dell'Ottocento, è solo nel clima del regime di Mussolini che alcune linee di tendenza emergeranno prepotentemente con una politica di più ampio respiro. Si arriverà alla vera e propria edificazione *ex novo* di teatri risorti sulla traccia di pochi ruderi: è difficile stabilire se si tratti di una sorta di esercitazione culturale o della realizzazione di veri e propri emblemi del regime da utilizzare all'occorrenza come luogo di riunione per le masse (figg. 10-12).

In Italia il caso più eclatante di restauro – spesso ancora se ne discute nelle pagine di giornali e riviste specializzate – è indubbiamente quello che ha per oggetto il teatro di Marcello: tema ancora oggi d'attualità quanto antico. Fin dal Cinquecento l'inserimento di palazzo Savelli di Baldassarre Peruzzi aveva restituito vitalità al complesso che la cultura architettonica costantemente aveva considerato il riferimento fondamentale per lo studio degli ordini e della tipologia in un ambito eccellente come quello di Roma dal momento che il primo teatro stabile, quello di Pompeo, era ormai totalmente saturato dall'edilizia che ne aveva mascherato gli spazi e le superfici esterne. Nel Settecento, con il passaggio della proprietà agli Orsini, si era progressivamente accentuato il carattere popolare dell'edificio e del circostante invaso di

cui ci riferiscono le numerosissime testimonianze figurate e scritte.

Tra il 1926 ed il 1932²³ le proposte di «risanamento» e «liberazione»²⁴ dell'area, programmate peraltro sin dall'epoca napoleonica senza un seguito effettivo di lavori, troveranno attuazione con l'alienazione della contigua piazza Montanara.

Filippo Cremonesi, Governatore fascista di Roma, nell'introdurre nel 1925 l'operazione, denuncia che «l'edificio è in gran parte oppresso da ignobili casupole. I suoi fornicci attendono chi li tolga dallo stato miserando ...». Sono parole destinate ad echeggiare lungamente nella stampa: la valutazione dell'intervento, inizialmente giudicato positivamente anche per il significato urbanistico conferito allo sventramento dell'area attigua, diventa con la caduta del fascismo oggetto di frequente rilettura evidenziando la reale portata di un'operazione il cui esito effettivo, una volta alienata piazza Montanara, si limitò in realtà ad un «dialogo» tra la rupe Tarpea ed il teatro di Marcello. Ancora oggi l'intervento continua ad avere una connotazione negativa nonostante la congestione del traffico abbia in parte ridimensionato l'operazione. Come nell'attigua via dei Fori Imperiali, la difficile soluzione dei problemi connessi al continuo flusso veicolare continua a non avere uno sbocco alternativo nonostante se ne parli ormai da decenni.

Nella valutazione del classicismo nel periodo nazista più volte è stata rilevata la coabitazione di due «anime»: la *filellenica* – legata alla filologia romantica di Greci e Tedeschi, entrambi considerati dal nazionalsocialismo popoli eletti – e la *filoromana*, rappresentata da archeologi tedeschi particolarmente influenti quali Ludwig Curtius, all'epoca direttore dell'Istituto Germanico di Roma, il Gherhart,

ed altri (Canfora 1976, in particolare p. 35; Idem 1980).

Due «anime» che peraltro si manifestano con evidenza anche in Italia: quella filoellenica soprattutto nelle aree di colonizzazione greca dove spesso tende ad essere dominante negli studi di archeologia che, anche dopo il fascismo, continueranno a privilegiare il passato greco.

Solo in questi ultimi anni gli studi archeologici in area magnogreca si sono significativamente estesi all'arte romana, da sempre in evidente sottordine rispetto alla greca – tanto da prospettare un panorama decisamente più povero – che solo le ricerche più recenti e l'impegno profuso nelle sedi locali stanno rivalutando con studi di sintesi che arricchiscono notevolmente il quadro generale dei dati di cui la ricerca può disporre.

La tensione tra l'indirizzo filoellenico ed il filoromano vede un punto di convergenza nell'interesse crescente nei confronti dello studio dei teatri del mondo antico; un interesse favorito anche dalla ricerca archeologica e continuamente vivificato dalle ricerche locali e dalla rappresentazione dei classici laddove le condizioni lo consentono. Nella coeva pratica restaurativa tale interesse si estrinseca nella crescente considerazione che le varie municipalità manifestano verso lo studio ed il recupero della documentazione di queste testimonianze monumentali predisponendone l'adeguamento, quando le condizioni lo consentono, in «teatri di massa o teatri all'aperto» di cui ritroviamo tanta eco in articoli e recensioni della rivista *Dioniso*, organo dell'Istituto Nazionale per il Drama Antico. Teatri che debbono la loro conversione in spazi turisticamente accessibili alla collaborazione tra gli architetti e gli archeologi che nel ventennio hanno condiviso il piedistallo del potere fascista assecondandolo nella vasta opera di riabilitazione di antiche strutture.

In alcuni casi si arriva alla progettazione di strutture *ex novo* ispirate ai teatri del mondo antico, preferibilmente osservando le caratteristiche del teatro greco. Frutto della stessa ideologia è il *Parlaggio*, il teatro greco per 1500 spettatori voluto da Gabriele D'Annunzio sul fondale azzurro del lago di Garda: Marcello Piacentini lo definì «il fuoco di tutta la composizione del Vittoriale». I lavori, su progetto del

²³ Sul teatro di Marcello: Calza Bini 1953; Fidenzoni 1970; Cianfa *et alii* 1985.

²⁴ Nel 1870, dopo l'ingresso a Roma delle truppe del generale Cadorna, la Commissione insediata dalla nuova amministrazione per lo studio dei problemi urbanistici giudica la liberazione del teatro più doverosa che realmente necessaria. Una successiva seduta del Consiglio Comunale limiterà gli interventi auspicati ad una semplice operazione di «ripulitura».

1930 di Gian Carlo Moroni, ebbero inizio nel 1934 concludendosi solo nel 1952.

Sono temi destinati ad echeggiare non solo in Italia ma anche all'estero dove, sul modello degli edifici per spettacolo del mondo antico, vengono approntati enormi spazi destinati a contenere un numero di persone esorbitante: si pensi, ad esempio al grande teatro greco edificato a Berlino verso la metà degli anni Trenta rientra nella serie di imponenti infrastrutture predisposte in occasione delle Olimpiadi del 1936. Il teatro fu uno degli spazi privilegiati fra i tanti edi-



Fig. 13. Il teatro greco edificato a Berlino per le Olimpiadi del 1936. Hitler ne affidò il progetto ad Albert Speer.



Fig. 14. Il teatro greco di Berlino nel corso di una manifestazione.

ficati per ospitare le adunate oceaniche del Führer²⁵ (figg. 13-14).

Di dimensioni più contenute è il teatro Griego, tutt'oggi utilizzato per rappresentazioni di vario tipo, edificato nel 1929 a Barcellona, nella zona di Montjuic, su progetto dell'archi-

²⁵ «Architectural Design» 49, n. 8-9, Profile 23, Neoclassicism, p. 37.

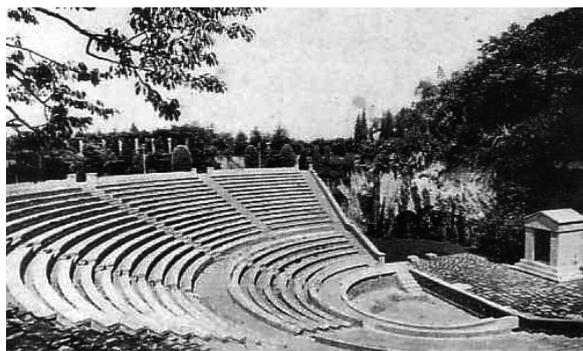


Fig. 15. Il Teatro Griego edificato a Barcellona in occasione della Expositiòn Universal (1929).

tetto Ramón Reventós; Il complesso rientrava nelle attrezzature di cui la città fu dotata in occasione dell'Esposizione Universale del 1929 (fig. 15).

L'Istituto Nazionale del Dramma Antico

L'Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) fu fondato per la cura delle rappresentazioni classiche su iniziativa del fascismo, con intenti sia culturali che demagogici. Nel 1925, con Decreto Ministeriale, fu riconosciuto come Ente Morale il cui primo presidente fu l'on. Biagio Pace. All'Ente – oltre alla promozione ed alla rievocazione delle opere classiche con rappresentazioni, sempre di alto livello, nella cornice del teatro greco di Siracusa o in altri teatri di particolare interesse classico quali Taormina o Ostia – fu demandato l'aspetto divulgativo in «Dioniso», bollettino dell'Istituto, con una serie di contributi specialistici su temi filologici, storici o critici, relativi al teatro classico²⁶.

In ordine di tempo, risale al 1914 – anno d'inizio degli spettacoli siracusani (grazie alla volontà di un Comitato di cittadini guidato dal conte Mario Tommaso Gargallo) – l'edizione di un numero unico, in forma di bollettino, della rivista che solo più tardi, nel 1931, assumerà la definitiva denominazione di «Dioniso». Lo

²⁶ Sull'INDA si veda: *Un teatro per la città una città per il teatro. D.Lgs. 29 gennaio 1998 n.20. Trasformazione in fondazione dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, con le modifiche approvate con il D. Lgs.22 gennaio 2004*, a cura del Consiglio Direttivo Amici dell'INDA, Siracusa 2004.

scoppio della prima guerra mondiale segnò una pausa forzata della rivista fino al 1921 – anno d'avvio di un bollettino periodico («Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa») curato dal Comitato fino al numero di aprile-maggio 1924 (anno di una nuova interruzione), ed in seguito, dopo il riconoscimento in Ente Morale (1925), dall'INDA, a cui si deve l'allestimento delle rappresentazioni (1927) e la ripresa delle pubblicazioni.

La forma redazionale e grafica perseguita dall'Istituto, oltre a tener conto delle rappresentazioni in programma, mira a qualificarsi come significativa sede di studi sul teatro classico, con contributi mirati che interessano il teatro antico nei suoi numerosi aspetti, compreso quello strettamente archeologico e architettonico.

L'aspetto prettamente archeologico, volto alla conoscenza ed all'illustrazione dei teatri del mondo greco e romano, fu esaminato da specialisti del settore, sia per aree geografiche che per gli aspetti tipologici ed evolutivi. Il Libertini, nella prefazione ad un'opera dei primi anni Trenta destinata a divulgare le conoscenze sui teatri del mondo antico, si rivolge «a coloro – ed oggi non sono pochi – che si interessano alle questioni riguardanti il teatro ...» e aggiunge «l'uso che in questi anni si è andato diffondendo delle cosiddette “rappresentazioni classiche” ha indubbiamente messo in più diretto e frequente contatto un largo pubblico con gli antichi teatri ed è quindi normale che molti si pongano delle domande ... sulle forme primitive di questi edifici nei quali dopo tanti secoli sentiamo risuonare ancora la voce dei grandi poeti antichi e parlare quasi una nuova vita» (Libertini 1933, pp. V-VII).

Nella rivista «Dioniso» fu inoltre particolarmente curata l'informazione con la recensione degli spettacoli, l'aggiornamento bibliografico, ed un notiziario che puntualmente forniva notizie delle scoperte archeologiche di nuovi teatri e sugli interventi di liberazione e di restauro in corso, molti dei quali furono caratterizzati da un nuovo rigore filologico a cui peraltro, soprattutto per quanto riguarda l'allestimento scenico nei contenitori ristrutturati, le direttive dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico spesso opposero un carattere di assoluta origi-

nalità, senza alcuna preoccupazione di fedeltà archeologica.

In articoli e riviste specializzate si parla sempre più spesso degli edifici per spettacolo del mondo antico studiandone il possibile recupero. In molti casi, tuttavia, le soluzioni di restauro e «vitalizzazione», proposte o attuate, non sembrano tenere conto dell'inserimento di taluni monumenti nella contestualità della città storica. Più che un recupero storico degli edifici, sapientemente modulato all'interno di storie urbane uniche e irripetibili, si propugna e si favorisce la diffusione, ormai quasi generalizzata, della pratica degli sventramenti, avvallata dalle massime autorità e dagli esponenti delle culture cittadine, che fanno della stampa periodica il mezzo più adeguato per pubblicizzare e sostenere i loro programmi (Canella, Simino 1982, pp. 253 ss.).

Prende gradatamente piede una politica tendente all'oscuramento di ogni valore monumentale e di contesto che non sia quello dell'esaltazione della Romanità. Il pretesto è il risanamento, o «assanamento»²⁷ – termine quest'ultimo che a distanza di tempo sembra sommare assenso e risanamento – i cui presupposti peraltro, come abbiamo rilevato, si potevano già ravvisare in alcuni articoli locali dell'inizio del secolo.

La menzione nella stampa di ruderi ancora vegeti e grandiosi, nascosti tra informi e malsane casupole, è frequentissima: gli intrecci di cantine, cunicoli, cortili e anfratti decrepiti costituiscono un limite alla ricerca ed alla percezione monumentale degli antichi complessi monumentali e come tali devono essere eliminati, spesso con velocissime operazioni di demolizione e di svuotamento con l'obiettivo di un rapido *maquillage* urbano. La riesaltazione dei resti troverà – come vedremo – un motivo di insindacabile giustificazione in vista del programma di propaganda e di celebrazioni promosse per il Bimillenario Augusteo (1938).

In realtà ogni occasione fu buona per impostare operazioni «celebrative», e Bimillenni si commemorarono e festeggiarono anche per Orazio, Virgilio e Ovidio. Il Bimillenario Oraziano, ad esempio, comportò nel 1935 indagini e restauri nell'anfiteatro di Venosa patria

²⁷ Sulla fortuna del termine in ambito triestino si veda bibliografia in: Bandelli 1991, p. 259 nota 67.

del poeta; nel Bimillenario Ovidiano si scavò invece la villa d'Ovidio a Sulmona. Anche il 21 aprile, giorno del Natale di Roma e della Festa fascista del lavoro, spesso costituirà una sorta di meta annuale per l'inaugurazione di tanti edifici restaurati²⁸. Altra data che ritorna in modo maniacale è il 28 aprile, ricorrenza della Marcia su Roma.

La politica coloniale

Con la politica imperialistica Littoria, proseguendo in Africa l'opera di colonizzazione già avviata prima del regime con l'occupazione del Dodecaneso da parte delle Forze armate italiane (1912-1948) (Liviadotti, Rocco 1996), si ampliarono gli spazi a disposizione degli archeologi. Numerose furono le missioni archeologiche all'estero, e quando fu possibile, l'intervento sui teatri presenti fu sicuramente tra i preferiti, sia in riferimento allo scavo vero e proprio che ai successivi interventi di restauro, per le positive connotazioni facilmente percepibili dalle masse. Si offriva inoltre alla geopolitica mussoliniana la possibilità di propagandare, attraverso il mezzo cinematografico e l'informazione periodica dei mass-media, l'attività di documentazione e di recupero esercitata dal regime, presentando l'Italia come nazione civilizzatrice.

Con atteggiamenti populistici si aumentò notevolmente il numero degli spazi necessari per dare lavoro a disoccupati e ad imprese impegnate nel recupero. La svolta degli anni Trenta e la nascita dell'EIAR, i programmi della radio, avranno, oltre ad una funzione informativa, anche quella di enfatizzare gli avvenimenti secondo un'appropriata gestione culturale del mezzo radiofonico la cui espressione mirata al controllo ideologico e culturale furono i «Littoriali dell'arte e della cultura». In tal modo, con continui richiami ad una romanità ritrovata e demagogicamente esaltata, era possibile ostentare e vivificare quotidianamente la politica espansionistica dell'Impero mussolini-

niano nonché l'impegno sociale e culturale profuso dal regime.

Per quanto concerne i paesi africani, l'attività archeologica nel recupero della romanità ebbe un ruolo centrale, ed anche a conflitto terminato, negli anni post bellici, per lungo tempo si è ricorso all'archeologia nella difesa delle colonie italiane come esempio dell'operosità italiana. La consistenza di grandiosi resti archeologici quali quelli dei teatri di *Sabratha* e *Leptis Magna*, ancora in tanta parte conservati e meno soggetti al costante spoglio che ha interessato il nostro patrimonio monumentale, consentiva di avere a disposizione un eccezionale campo di applicazione per la militanza degli archeologi impegnata nell'opera di recupero²⁹.

A *Sabratha*, nel 1937, Giovanni Guidi appare impegnato nella direzione del restauro del teatro romano: un «modello» per la scuola italiana che, contro ogni passato estremismo, «mostra di saper contemperare, tenendo nel debito conto la rinnovata funzione dell'edificio e non dimenticando il rigore scientifico che deve accompagnare ogni lavoro del genere, gli estremismi di scuole come quella di Viollet le Duc, che si dichiara per il restauro ad oltranza,



Fig. 16. La scena del teatro di Sabratha dopo il restauro ricostruttivo ad opera di Giovanni Guidi (1937).

o come quella del Ruskin, che preferisce la libera dissoluzione del monumento in pittoresca rovina» (fig. 16)³⁰. La scena del teatro di *Sabratha* costituì, a giudicare dai risultati, un vero e proprio modello per la restituzione della scena del teatro di Merida che presenta l'identica articolazione (fig. 17).

Anni dopo, Cesare Brandi (direttore dell'ICR), non sarà dello stesso avviso. Nel suo

²⁸ Sulla cultura architettonica durante il fascismo si veda: Ciucci 1989. Il rapporto tra gli architetti e il potere politico è analizzato in: Nicoloso 1999.

²⁹ Sul tema si veda: Altekamp 1995.

³⁰ Caputo 1937; Apollonj 1938; Idem 1959.



Fig. 17. La scena del teatro di Merida dopo l'intervento di ricostruzione. Si notino le analogie con la scena di Sabratha.

diario di viaggio attraverso le *Città del deserto*, emetterà un pesantissimo giudizio di valore stroncando il Guidi, definito un «mistico», ed il suo intervento (fig. 16), quasi fosse la materializzazione di una «visione» (Brandi 1958, pp. 19-20): «Un modello al vero, campionato qua e là: ma fuori del vero e del falso, fuori della natura e della storia, come la possibilità di essere teatro, di diventare teatro, di funzionare da teatro, senza essere, senza divenire, senza funzionare. Questo era il teatro di *Sabratha*: quanto non avevo desiderato di vederlo. Con la sua scena come il Settizonio, come un'assurda architettura dipinta del cosiddetto quarto stile: e ora l'avevo lì davanti, tutto rifatto, tutto inventato sul Settizonio e sul quarto stile, ma assai poco sui dati di scavo. Certo, l'impressione è immensa. Ma non è quello che produce l'architettura: perchè è sconcertante; il Colosseo, per intenderci, non è sconcertante. Ma il teatro di *Sabratha* è come se, dopo essersi fatto trarre l'oroscopo, uno volesse vivere, di riffe o di raffe, secondo l'oroscopo. È un conflitto con il destino, la resurrezione posticcia della scena di *Sabratha*: l'archeologo trasse l'oroscopo e ci adeguò il monumento. neanche per un istante si può credere che in origine fosse a quel modo. L'archeologo era un mistico: forse fu visitato in sogno. ma noi siamo visitati da svegli, invece: e ci chiediamo, perchè non andò più in alto? perchè fece così e non così? E quelle colonne là e queste qua? basta: il poveretto è morto; ma, a quet'ora, se fossero rimasti un pò di più, Balbo a Tripoli, e lui sulla terra, il mistico Guidi, la gloria della scena di *Sabratha* sarebbe



Fig. 18. Il teatro di Leptis Magna dopo il restauro di G. Caputo.

ben altra, di superare in altezza il Building State Empire»³¹.

Decisamente più pacata nei toni, anche se non mancano i toni sarcastici, è la valutazione di Brandi del restauro del teatro di *Leptis Magna* (fig. 18) che assolve pienamente il *modus operandi* di G. Caputo (Caputo 1987): «... il restauro di Caputo, tanto più prudente e saggio di quello di Guidi, ha finito per peccare per difetto, per la ricollocazione, cioè, dentro il fossato del palcoscenico, delle colonne del secondo ordine che stanno lì come a fare pediluvio e sconvolgono le idee. Questo è il fatto, invece, di aver collocato le colonne del tempio centrale sulla cavea, al livello che non ebbero mai, sono i due unici peccati, del resto veniali e rimediabili, di un'opera di restauro commendevole sotto ogni riguardo» (Brandi 1958, pp. 19-20, contr.)

Bimillenario Augusteo (23 settembre 1937-23 settembre 1938)

Il Bimillenario Augusteo, che si celebrò tra il 1937 ed il 1938, fu l'occasione per una *Mostra del Restauro in Epoca Fascista*, una manifestazione voluta proprio a testimonianza di quanto fino allora era stato fatto sulla scia della tradizione culturale, dal Valadier al Giovannoni. Oltre ai lavori eseguiti a Roma andavano documentati ed esibiti quelli eseguiti in Italia e nelle colonie, nonché gli interventi con un più ampio carattere urbanistico quali la sistemazione di vaste aree, come poteva essere Ostia antica, con carattere marcatamente archeologico³².

Il 1937 fu anche l'anno dei Festivals tedeschi e dell'Esposizione Internazionale del Teatro

³¹ Su questi temi si veda il recente: Munzi 2004.

³² Sull'argomento si veda: Cagnetta 1976.

all'aperto a Francoforte sul Meno. L'idea di organizzare una grande Mostra delle rappresentazioni estive sotto il cielo aperto rientrava pienamente nell'interesse che il Nazionalsocialismo riservava a questa forma di spettacolo che deve il suo successo all'origine popolare (Stadler 1937).

Nella rivista «Capitolium» del 1937, in un fascicolo dedicato all'esame delle problematiche connesse all'ampliamento di Corso del Rinascimento a Roma (progetti Canevari e Civico-Lavagnino), è inserito un contributo di esperti della topografia di Roma antica invitati ad esprimersi su tre punti specifici: 1) topografia ed estensione dell'area del teatro di Pompeo; 2) eventuale opportunità e possibilità di prolungare Corso Rinascimento per evidenziare adeguatamente i resti del teatro; 3) sintetica valutazione dei singoli esperti (G.Q. Giglioli, A. Bartoli, G. Lugli, G. Marchetti Longhi) sul progettato prolungamento della strada. Si tratta, in sostanza, di chiarire quello che impropriamente è definito «il fabbisogno archeologico» dell'area del teatro di Pompeo: un esame quindi delle potenzialità del luogo mettendole in relazione alle complesse necessità configurate dal piano urbanistico. Il tutto affinché «la Roma di Mussolini sempre meglio sia tale quale l'ha voluta il suo Restauratore»³³. L'intervento fortunatamente non ebbe seguito, probabilmente per le voci di alcuni studiosi della storia di Roma, i quali, sia pure in sottotono a causa dei tempi, mostrarono scarso entusiasmo per un intervento che avrebbe totalmente stravolto un'area come quella di Campo de' Fiori, nell'immediata prossimità del ghetto, tra le più ricche d'interessi popolari, ed essenza stessa della Roma più autentica³⁴.

Il Bimillenario costituì una «scadenza» per motivare nuovi scavi, organizzare manifestazioni culturali, Congressi e Convegni, che videro l'intelligenza dell'epoca partecipare attivamente ad una situazione culturale che si evolveva con un ritmo incalzante.

Gli scavi ed i restauri di teatri sono veramente tanti in quegli anni: sono i teatri del

³³ Cfr.: Galassi Paluzzi 1937. Ivi gli altri contributi sul tema.

³⁴ Si veda anche il precedente: Marchetti Longhi 1926. Di recente, sul teatro di Pompeo si veda anche: Reggiani 1985.

popolo/per il popolo; i teatri di massa/per la massa, quelli che Mussolini intendeva riempire di persone come atto essenziale nella costruzione del consenso, come luogo d'incontro tra popolo e Stato che, proprio nel teatro, aveva individuato la sua scena primaria senza però trascurare le quinte di altri edifici per spettacolo del mondo antico: lo provano una serie numerosa di studi e contributi alcuni dei quali sono ancora oggi un riferimento, anche per i ragguagli storici – tema che spesso si è trascurato – nella periodica visitazione di questi temi da parte delle nuove leve di studiosi.

Vanno anche ricordati alcuni contributi mirati in occasione di Congressi e Convegni quali il V Congresso Nazionale di Studi Romani (24-30 aprile 1938) – dove furono trattati gli anfiteatri ed i teatri di Capua, di Cagliari, di *Leptis Magna*, di Lecce, del Sannio, di Cassino e di Venosa (cfr. «Dioniso» VII, 1939, n. 1, p. 93) – e il III Convegno Nazionale fra studiosi di Storia dell'architettura (1-12 ottobre 1938) con contributi sui teatri di Tuscolo, Berga, Trieste, sugli anfiteatri di Milano e Rimini e sul restauro dell'anfiteatro di Arezzo.

Si arriva in quegli anni al totale recupero del teatro di Trieste, un evento a lungo auspicato (la Tamaro già nel 1924 pensa a quel teatro «che si profilerà un giorno nel cielo triestino, risorgendo dalla sconcia e disonorata sepoltura in cui giace coperto in un agglomerato di case»: Tamaro 1976², pp. 38 ss.) che il fascismo contribuirà ad esaltare (fig. 19). In anni recenti si è giunti ad un'edizione del monumento comple-



Fig. 19. L'inaugurazione del teatro di Trieste (1938) in una xilografia dell'epoca (Trieste 1991).

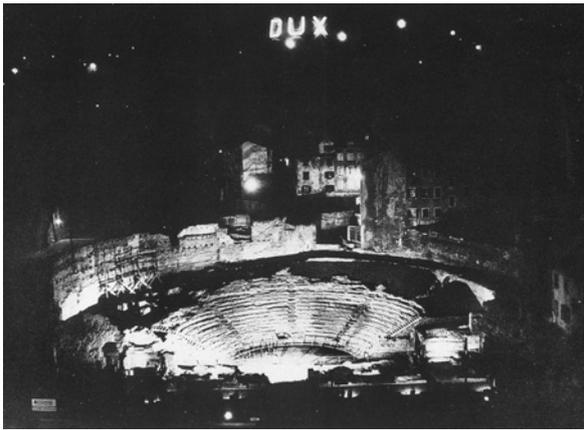


Fig. 20. Un notturno dell'area del teatro di Trieste con l'insegna luminosa DUX (Trieste 1991).

ta di una serie di contributi di notevole interesse: sicuramente un esempio per quanto riguarda il metodo da seguire nello studio della storia di questi edifici (figg. 19-20).

Laddove si attua il recupero l'imperativo, è quello del teatro di massa all'aperto (cfr. Corsi 1939): «L'E.N.I. e i "carri dei Tespi" realizzano ormai, e più degnamente non si potrebbe, l'imperativo mussoliniano del teatro di masse, fatto veramente per il popolo e per lui torna, dopo secoli, al suo ambiente originario: la maliosa cornice del paesaggio naturale, sotto l'immensa volta del cielo, sfolgorante del sole occiduo o tutto trapunto e scintillante di stelle» (cfr. «Dioniso» VII, 1939, p. 326).

In una recensione al «Teatro all'aperto» di Mario Corsi, Silvio D'Amico esprime queste considerazioni: «Per noi il ritorno al teatro all'aperto è un fatto d'importanza, prima che tecnica, spirituale e sociale. S'accompagna al ritorno dell'uomo e della donna alla vita all'aperto; ed è determinato da impulsi e da fini, non molto dissimili da quelli morali, politici, religiosi, che sono tornati a provocare le grandi adunate di popolo, i grandi riti di masse, gli spettacoli atletici – nonché i grandi congressi eucaristici, processioni, messe al campo, eccetera, di cui da secoli non s'era avuta tanta frequenza. Il pregio essenziale degli spettacoli all'aperto è – o può essere, spesso, se non sempre – questo clima più o meno "religioso". Il suo pericolo è la sopraffazione dell'ambiente naturale sopra la finzione, cioè sopra l'arte ... Ma contro questo pericolo, secondo noi, un potente alleato è il fatto che la più gran parte

degli spettacoli all'aperto, in origine dati quasi sempre sotto la fulgida, spietata e denunciatrice luce del sole, adesso si fanno il più delle volte di notte: e cioè con la trasfigurazione del solo ritrovato in cui la scena moderna ha una reale superiorità tecnica sull'antica: le luci elettriche. Quando il luogo sia scelto con felice accortezza, quando il complesso degli attori risulti non solo di individui capaci ma d'una minima omogeneità di stile, quando, infine, posseda le attitudini ideali ed i mezzi materiali così difficili a trovarsi nei soliti capi delle compagnie nomadi, lo spettacolo all'aperto può ridarci, per eccellenza, l'atmosfera tipica del grande teatro d'una volta. E cioè quella della festa, della sagra, della celebrazione, dell'evento solenne o per lo meno inconsueto; a cui ci si reca, se non proprio in pellegrinaggio, almeno con una particolare disposizione di spirito. E a cui si assiste con un senso notevolmente diverso da quella noncuranza che accompagna oggi i frequentatori del comune spettacolo quotidiano; divertimento spicciolo; trattenimento, come lo chiamano, digestivo; figlio di una stanca consuetudine borghese, che dura ormai da troppi secoli».

Le magiche corali «atmosfera» auspiccate da Silvio d'Amico e ricreate in luoghi scelti con felice e mirata accortezza, si esaurirono però nel volgere di pochi anni. Gli eventi bellici interruppero quasi tutte le attività sceniche e di cantiere, e ben presto i teatri – come del resto la maggior parte delle strutture antiche in vista – furono sede di ben altri drammatici scenari, esposti all'imprevedibilità di vicende ogni volta diverse, anche negli esiti complessivi della condizione fisica delle strutture alla fine del conflitto. Si va dagli invasati occupati dalle macerie, al recupero di materiale nella successiva opera di ricostruzione delle città, all'evidenziazione di resti di strutture antiche (di cui si ignorava l'esistenza) che la potenza delle deflagrazioni, nel corso dei bombardamenti aerei, aveva portato nuovamente in luce, alienando quanto vi si era addensato e restituendole nuovamente all'indagine degli archeologi, come, ad esempio, nel caso del teatro romano di Terracina oggetto recentissimo di nuove e più approfondite verifiche.

Il dopoguerra

Nel dopoguerra il progressivo avvio verso la normalità e la successiva stabilità politica consentono lentamente di intraprendere le attività connesse con l'organizzazione e la rappresentazione degli spettacoli nei luoghi di antica tradizione³⁵. Come per altri edifici, anche per i teatri romani, indipendentemente dalla possibilità di un eventuale coinvolgimento di tipo ludico, spesso s'impose un preventivo restauro delle strutture, non di rado coinvolte, più o meno pesantemente, nelle operazioni belliche. Sono restauri diluiti nel tempo per la mancanza di fondi o di iniziative concrete, che vengono rimandati o si protraggono lungamente negli anni, come ad es. nel teatro di Minturno, dove il problema dei danni da cannoneggiamento alle strutture troverà soluzione solo nel 1960.

I tempi peraltro non consentivano, anche economicamente, effetti e ripristini strabilianti nell'ansia di provvedere alla riorganizzazione post-bellica dell'indispensabile³⁶.

Poche le situazioni felici, dovute per lo più alla sensibilità di alcuni archeologi. Nel 1948 il Lamboglia diede inizio ai lavori nel teatro romano di *Albintimilium*, protratti sino 1951, per il restauro e il consolidamento delle brecche causate dal cannoneggiamento navale e terrestre (Lamboglia 1949; Idem 1951). Come in tanti altri luoghi, i danni causati dalla guerra furono l'occasione per riprendere le indagini sull'edificio che in questo caso vennero focalizzate eminentemente sulla scena. Lo studioso amava in proposito ricordare che il monumento era stato il primo sul suolo italiano ad essere studiato e scavato stratigraficamente.

La necessità di offrire un lavoro alla massa di disoccupati reduci dalla guerra portò all'apertura di una serie di Cantieri al servizio dell'archeologia a cura del Ministero del Lavoro e

della Previdenza sociale, gestiti però dalle Soprintendenze alle Antichità in quanto organi qualificati alla pianificazione ed alla gestione di tale attività³⁷. I cantieri sostituivano di fatto i sussidi di disoccupazione con forme di lavoro volte a procurare utilità permanenti e future forme di lavoro. L'obiettivo dei programmi messi in atto era il conseguimento di risultati duraturi e a lungo termine per l'economia delle zone interessate, e la predisposizione dei luoghi in vista di un futuro di flussi turistici.

Numerosi edifici già oggetto d'indagini archeologiche in un passato relativamente recente, furono nuovamente «indagati» (il termine non è forse il più appropriato per lavori a cui spesso non seguì l'approfondimento critico dovuto) senza tuttavia preventivare, a lavori conclusi, un seguito di tutela periodica. Spesso, ancora una volta, si trattò di interventi sterili e fini a se stessi, destinati a non avere una pubblicazione dettagliata oltre alle poche righe del bollettino ministeriale, né l'indispensabile manutenzione, se non altro per il contenimento della vegetazione infestante negli edifici allo stato di rudere, soprattutto tenendo conto che questi furono la maggior parte poiché la scelta dei luoghi da indagare privilegiò le aree periferiche e di campagna per non interferire con le attività e il traffico delle aree urbane.

Poco più tardi alcuni teatri siciliani vivranno un momento privilegiato nei primi anni d'istituzione della Cassa del Mezzogiorno³⁸, i più felici per l'archeologia. Negli anni '50, infatti, la politica d'intervento a sostegno delle regioni meridionali, oltre che sullo sviluppo dell'agricoltura in attuazione della riforma agraria, si concentrò inizialmente nelle opere infrastrutturali tra cui la sistemazione di aree di rilevante interesse archeologico il cui recupero si rivelò in quegli anni fondamentale per il turismo culturale. È un aspetto che per quanto ci riguarda interessa il decennio 1950-60. Successivamente, negli anni '60, con i finanziamenti della Cassa

³⁵ «Dioniso» riprende nel 1947 la pubblicazione del Bollettino dopo la forzata interruzione di quattro anni causata dall'evento guerra.

³⁶ Sull'argomento: Barbacci 1957.

³⁷ *I cantieri di lavoro a servizio dell'archeologia*, a cura del Ministero del Lavoro e della Previdenza sociale, Roma 1959. Dell'anno precedente (1958), edito dallo stesso Ministero, è un volumetto analogo sui Cantieri per disoccupati, che dimostra la validità di questa soluzione come strumento contro la disoccupazione.

³⁸ Avviata già alla fine del 1947, la Cassa per il Mezzogiorno ebbe definitiva ratifica istituzionale nel 1950 al fine di favorire il progresso economico e sociale del meridione con il finanziamento di opere pubbliche infrastrutturali (bonifiche, trasporti, acquedotti ecc.) e nell'industria. Cessò nel 1984 per la documentata collusione fra politica e vertici di violenza che ne hanno progressivamente annullato le finalità iniziali.

del Mezzogiorno si privilegiò soprattutto l'incattivazione del settore industriale.

A Siracusa, tra il 1952 ed il 1955, fu realizzato il Parco Archeologico della *Neapolis*, che incluse in un unico ed organico complesso i principali monumenti della Siracusa greca e romana, in precedenza frazionati in un contesto di proprietà private. Il teatro, già restaurato dai Cantieri al servizio dell'Archeologia a cui si deve la sistemazione della cavea del teatro, di cui erano andati distrutti i gradoni lapidei, costituì parte essenziale del complesso, per la valenza culturale dell'edificio che da sempre ha attratto studiosi e viaggiatori.

Anche il restauro del teatro di Taormina rientra nei programmi avviati dalla Cassa per il Mezzogiorno (1952) (cfr.: Bernabò Brea 2000).

Per quanto riguarda altre iniziative di rilievo, almeno sulla carta, che in quegli anni hanno interessato i teatri romani del Nord, ricordo che nel 1952 fu fondato con rogito notarile l'Ente Teatro Antico di Torino. L'Ente, a carattere culturale con un proprio Statuto e un Consiglio direttivo, era articolato in tre sezioni: 1) artistica; 2) organizzativa; 3) Accademia Archeologica e Museo, quest'ultima con un regolamento a sé stante redatto dalla Direzione di Sezione.

Gli anni Sessanta

La fine degli anni Cinquanta e l'avvio del nuovo decennio appaiono strettamente condizionati dall'edizione delle Olimpiadi a Roma che in alcuni casi coinvolse operativamente anche la tematica del restauro degli antichi teatri. Nella pubblicistica l'eccezionalità dell'evento, anche per quanto riguarda il coinvolgimento degli aspetti grafici della propaganda, sembra quasi fare propri gli ultimi echi della retorica fascista, tesi all'esaltazione dell'antico passato classico, con un occhio di riguardo per la drammaturgia greca; del resto si trattava di un avvenimento, quello delle Olimpiadi, la cui origine era assolutamente ellenica. Tanto valeva recuperare i passati toni enfatici per esaltare il «crogiolo di civiltà» da cui abbiamo origine: «L'anno delle Olimpiadi romane, il 1960, offre come preludio alla esaltazione atletica dei popoli il volo sublime di quella drammaturgia che

gli Elleni hanno lasciato patrimonio comune, e attraverso i secoli inobliabile, per tutta l'umanità. Nella Sicilia, crogiolo di civiltà, dalla cavea siracusana di Demacopo, le voci degli eroi e degli dei ancora echeggeranno, ridestandosi quasi da un indugio rituale, ma ogni volta nuove nel trascorrere delle stagioni, del tempo»³⁹.

Contemporaneamente ebbero anche inizio i preparativi per la celebrazione del Centenario dell'Unità d'Italia (1961). In quest'ottica a Torino furono programmati i restauri del teatro romano e la sistemazione della vicina porta Palatina nell'intento di restituire al monumento quello «stesso aspetto che essa aveva quando sotto la rude porta passavano i carri dei soldati romani (le pietre conservano ancora le tracce)». Nell'occasione la stampa non mancò di pubblicizzare l'evento con toni enfatici: «... la zona, completamente restaurata ospiterà un grandioso spettacolo greco: con la partecipazione di un noto attore del teatro italiano ... sarà rappresentata la tragedia greca "I sette contro Tebe". Sullo sfondo la porta Palatina illuminata a giorno; sulle torri e sugli archi veglieranno in armi soldati greci. Di fronte a Porta Palatina, appena sopra a via della Basilica, sarà costruito il palazzo delle Antichità in cui confluiranno tutte le opere antiche ora sistemate presso il Museo di via Accademia delle Scienze e quelle che verranno alla luce da futuri scavi».

L'opera dell'Ente Teatro Antico di Torino si estese ben presto a tutto il Piemonte e alla Val d'Aosta sollecitando, ad es., la ripresa delle attività ludiche nel teatro di Aosta (che dalla primavera del 1960 fu utilizzato per rappresentazioni greco-romane), lo scavo dell'anfiteatro di Susa e del teatro di *Industria* (teatro?), la sistemazione degli anfiteatri di Ivrea e di Benevagienna⁴⁰.

A Roma un ennesimo intervento di consolidamento e ristrutturazione, ad opera di Ludovico Quaroni e di L. Giovanili, fu volto

³⁹ Cfr. in «Melpomene» IX/1, giugno 1960.

⁴⁰ Dopo questo primo momento di fervore operativo, non mi sembra però che l'opera dell'Ente abbia avuto un seguito negli anni, in particolare per quanto si sta qui trattando.

alla «bonifica» del teatro di Marcello, con l'eliminazione delle superfetazioni addossate alle strutture, adeguandone una parte ad abitazioni ed uffici. L'intervento, esteso a circa la metà delle arcate sul lato destro, raggiunse a sinistra Monte Savello interessando anche il cortile interno dell'edificio dove fu inserita una scala in metallo e travertino.

È questo (quello della «bonifica» e della manutenzione) un tema scottante sul quale, facendo il punto sulla situazione dei beni archeologici del nostro paese, si discuterà con la famosa Commissione Franceschini (legge n. 310 del 26.4.1964) – istituita al fine di individuare la cause dei mali e mettere a punto una comune strategia di intervento – i cui risultati sono compendati in tre volumi dove i vari gruppi di studio affrontano le problematiche specifiche (beni archeologici, artistici e storici, ambientali, archivistici e librari) secondo quanto i tempi stavano evidenziando, spesso con esiti drammatici⁴¹. A proposito delle *Funzioni educative e culturali dei beni archeologici* fu esaminata l'utilizzazione di monumenti e siti antichi per manifestazioni culturali e sociali, una utilizzazione che evidentemente, in pieno boom economico, portò a «restauri», soluzioni e compromessi, che il più delle volte non fecero altro che alterare la situazione originale: «Si tratta specialmente degli spettacoli drammatici, classici e moderni, organizzati in teatri antichi (tra i più famosi quelli di Siracusa, di Taormina, di Pompei, di Ostia, ma altre numerose iniziative del genere si sono affermate e si vanno affermando in ogni parte d'Italia). Aggiungiamo l'impiego stagionale ed occasionale di monumenti idonei per la loro natura (anfiteatri, stadi) o adattati per la lirica (per esempio Erena di Verona ...) per manifestazioni ginniche o sportive, per adunanze di varia natura. Si deve infine accennare al genere di spettacoli detti "Suoni e luci", più strettamente in funzione dell'illustrazione evocativa dei complessi monumentali antichi. Questo tipo di iniziative

è ormai entrato nella cultura del mondo contemporaneo ed appare largamente diffuso, a cominciare da esempi illustri come quello di Epidauro e del teatro di Erode Attico ad Atene, anche fuori d'Italia. Generalmente implica restauri ricostruttivi o impianti fissi non pregiudizievoli per la salvaguardia e la dignità dei monumenti. Tuttavia si raccomanda discrezione, soprattutto là dove entrano in gioco modeste ambizioni locali senza serie ragioni culturali, sollecitando alterazioni e rifacimenti sproporzionati allo stato di conservazione dei resti antichi e implicanti effettivi pericoli per essi, o addirittura si vogliano promuovere – come è accaduto – scavi affrettati e non necessari di teatri antichi al fine di utilizzarli come luoghi di spettacolo, o si prevedano utilizzazioni poco consone alla dignità dei luoghi»⁴².

In proposito si citano l'utilizzazione impropria dello stadio di Domiziano del Palatino per adunanze di carattere associativo sindacale del tutto estranee ad interessi di cultura (... nulla in confronto alla situazione attuale che vede nei resti del circo Massimo la concentrazione delle parate dell'orgoglio gay) e l'adozione di un impianto fisso per una gradinata di ferro ad uso degli stagionali «suoni e luci», dovuta ad una biasimevole «concessione ad imprenditori privati». Sono problematiche ancora di piena attualità, illustrate nelle pagine di Cronaca dei quotidiani nei resoconti di eventi, oppure denunciate nelle riviste specializzate, senza peraltro conseguire risultati di qualche rilievo oltre a quelli frutto di Convegni, dibattiti e discussioni il più delle volte senza seguito.

Il teatro di Morgantina, scavato (anni 1962-1965) e restaurato (1963-1968) da una Missione Archeologica Americana, segue i criteri di un restauro d'integrazione, tutto sommato piuttosto corretto a giudicare dallo stato attuale del monumento⁴³, non privo però di alcuni errori di interpretazione come dimostra

⁴¹ Si veda in proposito *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, Roma 1967, voll. I-III.

⁴² Cfr.: «Atti Commissione Franceschini», cit. a nota precedente, I, par. 4 (Regolamentazione delle attività culturali in rapporto alla tutela dei beni archeologici), punto 3, pp. 306-307. Sul problema si veda anche: Pallottino 1980, pp. 65 ss. (contr.).

⁴³ Manca una documentazione relativa al restauro. Cfr.: Sposito 2003; per il restauro pp. 342 ss.

una recente rilettura del monumento con proposta di restauro secondo obiettivi nel rispetto dell'evidenza storica e architettonica dell'edificio in un programma che ne prevede la corretta fruizione.

Gli ultimi decenni

Gli studi degli ultimi decenni del Novecento sono volti a mettere in luce ed a salvaguardare le varie fasi di vita di questi edifici nel contesto del tessuto urbano, senza privilegiarne alcuna fase storica particolare ma attribuendo pari dignità al piccolo come al grande edificio in quanto parte di un unico complesso che è la città con le sue vicissitudini.

Ciò nonostante, ancora nei primissimi anni Ottanta, in uno studio sul teatro di Berga, sicuramente uno dei monumenti più significativi per quanto riguarda il transito delle forme d'impianto romano nel tessuto della odierna città vivente (fig. 21), i toni usati nella descrizione del recupero urbanistico e architettonico



Fig. 21. Una veduta aerea del teatro di Berga (da Il Berga, teatro romano 1981).

del complesso apparivano ancora in parte viziati da una netta preferenza nei confronti delle strutture romane di cui Polacco vagheggiava di recuperare la parte corrispondente all'emiciclo della cavea per «servire a idonee manifestazioni e spettacoli all'aperto» (Ceretta, Arcaro, Sandri 1981); e questo a spese di un portico e di alcune parti di abitazioni, già notificate dalla Soprintendenza ai Monumenti, che giudicava di nessun valore in rapporto ad altra «ben più valida e ricca architettura vicentina». Si esprime, in sostanza, un giudizio di valore teso a giustificare l'annientamento di un tessuto edilizio, ancorato alla struttura romana, in un complesso stratigrafico tra i più significativi della nostra storia urbanistica per la persistenza della città antica sino ai nostri giorni.

Per quanto riguarda gli anni Ottanta si nota anche una particolare attenzione nello studio dei manufatti edilizi allo stato di rudere. L'obiettivo è il restauro di tutte quelle strutture che hanno cessato di essere utilizzate dall'uomo degradandosi sino ad essere riassorbite dai luoghi. Le motivazioni dell'abbandono possono essere varie: da quelle di tipo unicamente «posizionale», connesse cioè con la migrazione verso i luoghi dove maggiormente si accentrano i nuovi interessi, a quelle di tipo essenzialmente «strutturale». Si pensi, ad esempio, ai teatri direttamente appoggiati su un pendio, privi in tutto o in parte delle sostruzioni radiali, elementi fondamentali la cui mancanza preclude l'esistenza delle arcate, dei fornic e del relativo inserimento di un'attività con essi compatibile.

La sorte dei teatri antichi e la loro progressiva «ruderatio» è il risultato di infiniti fattori ed implica necessariamente, ai fini del recupero monumentale, un giudizio di valore, soprattutto nel caso di «ruderi urbani», dove le scelte per garantire un futuro devono tenere conto di una molteplicità di fattori interagenti ed in continua quanto imprevedibile evoluzione.

Il problema di resti di teatri allo stato di rudere è tutt'altro che nuovo, anzi, si è presentato e continuerà a presentarsi infinite volte. Ogni volta è stato affrontato in modo diverso con soluzioni che sono funzionali alla stagione che le ha prodotte e che si diversificano a seconda che l'e-

dificio sia situato in ambito urbano o nel territorio, in posizione più o meno prossima alla città.

Il teatro romano di Torino è un esempio di monumento archeologico reinserito in una nuova architettura sottolineandone il risalto. Autore del recupero fu Alfredo d'Andrade (cfr.: D'Andrade 1981; Papotti 1994).

Per quanto riguarda il teatro romano di Bologna, scavato e musealizzato negli anni Ottanta (Ortalli 1986), dopo poco tempo ne è stata preclusa la fruizione e la visita al pubblico per la problematica gestione dell'immobile che ne include le strutture. L'obiettivo iniziale si è ben presto vanificato, e l'integrazione programmatica del complesso archeologico funzionale «all'attuale respiro della città» è rimasta troppo presto senza aria (Cain a Bologna 1994).

Il restauro delle strutture allo stadio di rudere, se queste sono all'aperto, fa ovviamente tesoro di tutte le acquisizioni tecniche di questi ultimi anni, anche in relazione ai procedimenti selettivi per la deforestazione tenendo conto che sicuramente la vegetazione incontrollata costituisce una delle cause più gravi di deterioramento dei materiali.

L'aver notevolmente approfondito, in questi ultimi anni, gli aspetti tecnici del restauro comporta evidentemente uno studio preventivo dei monumenti che si estrinseca nell'osservazione di tutti i parametri che entrano in gioco nell'alterazione dei materiali.

Esemplare in tal senso è il monitoraggio climatico e lo studio degli stress di irraggiamento effettuato nel 1986 sulla facciata del teatro di Aosta per la scelta più corretta dell'intervento conservativo (Francovich, Parenti 1988).

Gli anni Ottanta si chiudono con la celebrazione a Siracusa del XII Congresso Internazionale di studi sul Dramma Antico sul tema «Spazio teatrale e messa in scena. Monumenti e testi». Introducendo i temi oggetto di tante discussioni negli anni a seguire, Monaco fece riferimento al rapporto imprescindibile fra la sede dello spettacolo e lo spettacolo stesso, un rapporto che ne costituisce uno dei codici, al pari della parola, della danza, della scena e della musica ... («Dioniso» 59, 1989, p. 16).

Gli anni Novanta

Soprattutto nel Mezzogiorno d'Italia, ma anche nel Nord, nell'ultimo decennio del Novecento si sono moltiplicate le iniziative volte a recuperare allo spettacolo i teatri e gli anfiteatri del mondo antico. Tale pratica, a volte episodica, altre volte pianificata in modo sempre più organico, ha coinvolto in questi ultimi anni, anche in via progettuale, un numero crescente di antichi contenitori. Non sempre però i reali «parametri d'utilizzazione» rispondono allo sbandieramento delle buone intenzioni e degli intenti programmatici facendo fronte adeguatamente alle numerose problematiche che nella cultura attuale, in vario modo, investono realtà cariche di significati, con profili estremamente diversificati a seconda della percorso storico-critico proprio della millenaria vicenda di ogni entità monumentale. Si è sentita perciò l'esigenza ormai indilazionabile di regolamentare in qualche modo una materia che tende a complicarsi sempre di più.

L'ultimo decennio del Novecento è caratterizzato in tal senso dalle direttive del Consiglio d'Europa nei cui programmi c'è anche quello di rendere noto e di valorizzare l'antico patrimonio culturale del Mediterraneo promovendo, allo stesso tempo, la creazione artistica contemporanea. Il fine è di ristabilire un legame tra le sedi di spettacolo del mondo antico e gli spettacoli attuali condividendone la portata culturale con i vari paesi che aderiscono all'iniziativa.

In quest'ottica, agli inizi degli anni '90, il Consiglio d'Europa ha costituito un gruppo di lavoro formato da professionisti di varia formazione (storici, urbanisti, studiosi d'architettura, archeologi, addetti al restauro, alla conservazione ed alla valorizzazione degli antichi contenitori, nonché alla selezione ed alla gestione degli spettacoli) per esaminare i diversi aspetti che tale impegno comporta.

Per favorire in tutti i paesi la diffusione di questi concetti (conoscere e proteggere il patrimonio architettonico e culturale che gli Europei condividono con gli altri abitanti del Mediterraneo, agevolare la creazione artistica contemporanea, ristabilire il legame funzionale con gli antichi luoghi di spettacolo), nel corso di una recente riunione, la terza, avvenuta in Sicilia nel 1995 sul tema della conservazione e

dell'uso dei teatri antichi nello spettacolo, il gruppo di lavoro ha formulato una dichiarazione, letta nel teatro greco di Segesta e trasmessa al Consiglio d'Europa, in vista dell'adozione di una 'Carta' («Carta di Segesta») per la salvaguardia, la valorizzazione e l'uso dei luoghi antichi di spettacolo.

La «Carta di Segesta» fissa, in via generale, tre punti fondamentali per l'individuazione delle attuali linee di tendenza a cui mira oggi il restauro di questi edifici:

1. salvaguardia del patrimonio architettonico antico;
2. conoscenza e valorizzazione dell'architettura teatrale antica; scambio di informazione tra tecnici sui tipi di restauro, le tipologie, i materiali degli allestimenti;
3. promozione della loro valorizzazione con l'utilizzazione – laddove lo stato di conservazione lo consenta – come luogo di creazione artistica contemporanea, senza alterare la natura del teatro antico e senza nuocere alle antiche strutture.

Questi tre punti «fondamentali», sono a loro volta articolati in una serie di raccomandazioni volte all'introduzione di una legislazione adeguata e di norme tese alla soluzione della molteplicità dei problemi che le diverse realtà pongono anche per quel che riguarda la vera e propria messinscena degli spettacoli nel rispetto delle strutture antiche.

Soprattutto il terzo punto fa riferimento a temi che in questi ultimi anni sono stati oggetto di un dibattito esteso a più livelli a tutti i teatri antichi dell'area mediterranea e che – nelle intenzioni della Carta di Segesta – dovrebbe arricchirsi favorendo dove possibile, un nuovo coinvolgimento delle strutture⁴⁴. Sono temi che peraltro, come abbiamo visto, erano già stati in parte anticipati, poco meno di un

secolo prima, nel manifesto «*Utilizziamo il teatro greco di Siracusa*» dei Futuristi Siciliani.

Le opinioni sul diverso modo di coinvolgere questi edifici, aprendo nuove e diverse prospettive, anche per quanto riguarda la riabilitazione (valga il caso macroscopico della scena di Sagunto) non sempre vedono accordo tra le diverse parti chiamate in causa. In un Convegno del 1996 (S. Maria Capua Vetere, Univ. di Napoli II) («Il Testo e la scena» 1996), tra i vari temi esaminati si è affrontato il tema del restauro di questi edifici che vede opposti i filologi e gli antichisti, i restauratori, gli amministratori e chi oggi – e sono tanti – gestisce gli spettacoli. Un intervento di José Monleon, direttore dell'Istituto internazionale del Teatro del Mediterraneo e per alcuni anni del Festival del Teatro Classico che annualmente ha luogo nel teatro romano di Merida⁴⁵, ha fatto il punto sul restauro dei teatri e degli antichi edifici per spettacolo al centro di una diatriba dai toni particolarmente virulenti.

La polemica si è accentuata con la riabilitazione del teatro di Sagunto, secondo un progetto dell'arch. Grassi, all'interno di un'imponente volumetria che non trova adeguata giustificazione (Lara 1992; Almagro 1993). Valutato con sentenza negativa del tribunale valenciano che ha decretato la rimozione del restauro, con sommo gaudio del progettista la rimozione continua ad essere rimandata, poichè – come è facilmente intuibile – finirebbe inevitabilmente per concludere la parabola di un monumento che forse ha ancora la possibilità di sopravvivere in quanto emblema di cosa non va fatto ad un povero teatro antico (figg. 22-23).

Il restauro del teatro di Sagunto ha acceso un dibattito, continuamente alimentato, sul restauro di questi edifici⁴⁶. Al di là dell'iter più o meno filologico addotto per motivare l'intervento saguntino, la polemica si innesca, a mio avviso, soprattutto in seguito all'alterazione devastante operata dal «restauro» su una consolidata situazione paesaggistica e di contesto archeologico percepito dalla popolazione come sinopia della propria storia (fig. 1), in equilibrio

⁴⁴ Anche nell'ambito della IAI (= Iniziativa Adriatico-Ionica, a cui aderiscono Italia, Albania, Bosnia-Erzegovina, Croazia, Grecia e Slovenia) si è discusso (Chieti, 19-20 luglio 2002) sul ruolo di quanti (enti e amministrazioni pubbliche e private) sono impegnati nel gestire e valorizzare i teatri antichi in siti archeologici di particolare interesse, con lo scopo di sviluppare il turismo culturale attraverso la realizzazione di rappresentazioni teatrali (Fonte Ministero degli Esteri).

⁴⁵ E, per alcuni anni del festival del teatro Classico che annualmente ha luogo nel teatro romano di Merida

⁴⁶ Su Sagunto: Lara 1992; Almagro 1993.



Fig. 22. Una veduta dell'area del teatro di Sagunto prima del restauro.

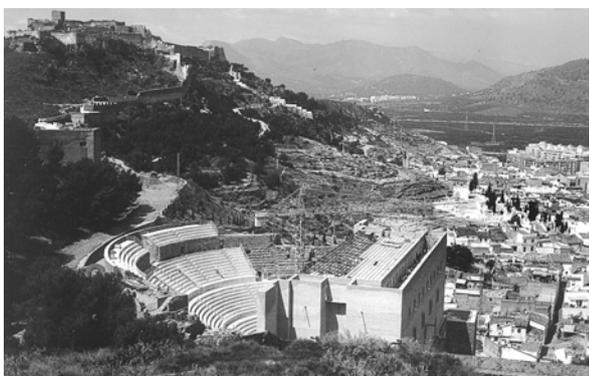


Fig. 23. Il teatro di Sagunto come si presenta attualmente.

con lo sviluppo complessivo di una città caratterizzata dal rapporto dialettico degli abitanti con il loro passato. Forse anticamente – ma non abbiamo documentazione adeguata per dirlo – la cubatura del teatro dominava l'ambiente secondo una concezione volumetrica chiusa dello spazio che oggi, ormai disintegrata dal tempo e dagli uomini, soprattutto al profano è totalmente sconosciuta nella primitiva imponente evidenza. Senza più una scena evidente, da tempo le strutture del teatro si avviavano ad essere lentamente riassorbite dall'ambiente su cui erano state modellate in origine⁴⁷.

Il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte purché ciò sia possibile senza cancellare le tracce del tempo sull'opera d'arte e senza commettere falsi storici. Va anche rilevato che per quanto colta la massa del pubblico, abituale od occasionale che sia, ben raramente sa distinguere tra il tipo

⁴⁷ Sul dibattito sempre aperto sul riuso dei teatri classici si veda il recente: «Sagunto» 1993.

architettonico del teatro greco-ellenistico ed il tipo del teatro romano: impostato su un pendio ed aperto sullo spazio circostante il primo, chiuso e saldato alla scena il secondo. Spesso, infatti, la consunzione dei resti archeologici con l'ambiente e la simbiosi con il paesaggio che li ospita ha condizionato *tout court* l'immagine del teatro antico che dai più viene identificato nell'andamento circolare e nel *plein air* del teatro greco, elementi che peraltro Roland Barthes definisce giustamente «esistenziali» (cfr.: Barthes 1985, p. 78).

Teatro e parco archeologico

In alcune recenti soluzioni, soprattutto per i monumenti allo stato di rudere disseminati nel territorio o in posizione defilata rispetto ai tessuti urbani con intensa vita associata, c'è la tendenza, se le condizioni lo consentono, a considerare i teatri come uno dei fulcri attorno a cui articolare gli spazi di un vero e proprio parco archeologico per il recupero dei valori storici, ambientali e paesaggistici di un dato territorio. In una scala inferiore in alcuni casi si è associata al teatro antico la vicinanza di un museo o di una esposizione archeologica: in tal senso uno dei primi esempi è costituito dal teatro di Verona con il vicino museo, e l'ultimo, in ordine di tempo, dal teatro di Lecce.

- Il recente restauro del teatro romano di Lecce, a cura della Fondazione Memmo, è un esempio di corretto interagire tra gli enti preposti alla tutela e l'intervento privato e la Fondazione stessa. L'area dell'antica scena incorpora un museo nelle strutture di un edificio del barocco salentino recuperato allo scopo, nel pieno rispetto della continuità tra passato e presente, senza privilegiare una fase rispetto all'altra⁴⁸.

Si tratta di reintegrazioni che – senza escludere l'eventualità della primaria funzione scenica – facilitano la comprensione del monumento purché supportata da tutti quegli elementi (pan-

⁴⁸ D'Andria 1999; si veda anche rivista «Archeo» 175, settembre 1999, pp. 90-94. Nel restauro sono intervenuti il Ministero dei Beni e attività culturali, il comune di Lecce, le Soprintendenze Archeologica di Roma e della Puglia, l'Università di Lecce e il Dipartimento di Beni Culturali.

nelli esplicativi, audiovisivi, servizi igienici e punti di ristoro) che forniscono una dimensione confortevole, primo punto di una tutela civile.

- La sistemazione e apertura al pubblico del teatro romano di Ascoli Piceno, alle propaggini del colle dell'Annunziata, rientra in una serie di recuperi monumentali e urbanistici sull'impulso della mostra dei Piceni e della realizzazione del Parco Archeologico di Castel Trosino volti ad arricchire la città di nuove opportunità (Bassanti 2001; Rosada 1999).

- Il restauro (1998) del teatro e dell'anfiteatro di Civate Camuno (*Civitas Camunorum*), va considerato come la *tranche* di un progetto della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia volto alla creazione di un parco archeologico che valorizzi il complesso monumentale fornendo ragguagli sulla capitale della Valcamonica in età romana⁴⁹.

- Anche il restauro del teatro di Cassino – già indagato dal Caretoni nel 1936 (Caretoni 1936) ed oggetto nel 1962 di una edificazione *ex novo* della cavea, quasi una sorta di materializzazione «nell'enfasi della ricostruzione» – dovrebbe inquadrarsi in un discorso più ampio che oltre alle strutture di servizio prevede un circuito con un museo all'aperto nell'area di alcuni terreni alle spalle del teatro.

- Di recentissima conclusione è il concorso volto a definire un programma di valorizzazione per il teatro romano di Spoleto e l'adiacente Museo Archeologico che dal 1985 è inserito nell'ex monastero benedettino di Sant'Agata. Si intende in tal modo potenziare l'intero complesso e l'utilizzazione del teatro già da tempo coinvolto in alcune manifestazioni di grande risonanza internazionale nell'ambito del Festival dei Due Mondi.

- Analoghe finalità sono perseguite nell'utilizzazione dei resti del teatro romano di Roccelletta Borgia, antica *Scolacium*, che nell'ambito di un progetto di promozione del patrimonio archeologico della Calabria, è stato utilizzato come spazio museale per l'esposizione di alcune sculture contemporanee in terracotta particolarmente adatte, nelle intenzioni dell'autore,

ad essere inserite nello spazio della cavea, in un «*continuum* temporale diventando parte integrante di un paesaggio caratterizzato da stratificazioni e sedimentazioni, come testimonia proprio il Parco Archeologico della Roccelletta»⁵⁰.

- Nel caso del recente restauro del teatro di Aosta l'intervento è diventato una sorta di spettacolo esso stesso per la possibilità offerta al pubblico di accedere con un ascensore a due livelli diversi della scena. I visitatori, introdotti alla visita virtuale dell'edificio, possono così approfondire con l'ausilio delle immagini, varie tematiche quali l'inserimento dell'edificio nel contesto territoriale, l'architettura, la storia dell'edificio nelle diverse epoche.

Il restauro del teatro di Aosta si qualifica anche per lo studio delle cause fisiche di alterazione e dei rimedi da porre in atto per la manutenzione e la conservazione preventiva. In questo senso l'area è stata oggetto di una indagine climatica già dal 1986, per la corretta valutazione dei vari fattori interagenti nel degrado (Apollonia, Vaudan, De Leo 1996; Apollonia, Cacace, Migliorini 1999). In questo senso appare di particolare importanza la creazione di una scuola interdisciplinare (SIMA)⁵¹ sorta recentemente a Genova per lo studio delle metodologie archeologiche da porre in atto (sistemi di pulizia delle pietre col laser).

Conclusioni nell'era della progressiva spettacolarizzazione

È ben noto che i teatri del mondo antico, non sono solo architetture, ma qualche cosa di più che tutti sentiamo. Concentrano un carico di storia, con passaggi, frequentazioni e significati millenari che ci coinvolgono nella nostra stessa essenza, ogni volta in modo diverso: sia quando coralmemente assistiamo ad uno spettacolo, sia in quanto fatto storico, monumentale ed evocativo che ci tocca profondamente.

Più che di Restauro dei teatri, penso che si debba parlare di «Arte» del restauro dei teatri poiché, in quanto (arte) soggetta al gusto dei

⁴⁹ Sono stati coinvolti la regione Lombardia, il comune di Civate Camuno, il Ministero per i Beni e le attività Culturali MBAC.

⁵⁰ Sul teatro di *Scolacium*, scavato nel 1965, si veda la

relazione preliminare in: Foti, Arslan *et alii* (a cura di), «Atti CeSDIR» II, 1969/70.

⁵¹ Scuola Interdisciplinare delle Metodologie Archeologiche. Notizia in «Archeo» 216, febbraio 2003.

tempi e di chi la esercita – l'esame delle diverse situazioni evidenziate lo dimostra – è impossibile formulare per essa qualsiasi teoria estetica o rigido ordinamento che coinvolga in via teorica scenari futuri. Ogni ricostruzione con pretesa di essere permanente è aleatoria: anzitutto perché l'archeologia ci mette a disposizione dei dati incompleti ..., e poi perché, come sottolinea Barthes, sul piano della totalità la storia è irreversibile, ed i monumenti, riesumati dall'erudizione, conservano solo alcune delle funzioni di un sistema totale che componeva il quadro culturale ed etnografico di un'epoca che il tempo ha modificato e che non può più coincidere con la nostra vicenda e con le attuali esigenze. Va perciò tenuto presente che i teatri del mondo antico, intesi come alveo storico, religioso e culturale, in futuro continueranno ad essere significante e paradigma di nuovi messaggi funzionali alle più diverse «atmosfere culturali». Ed è giusto che sia così.

Negli ultimissimi decenni, lo studio delle varie realtà locali, approfondito ormai da ricerche sempre più specifiche e di dettaglio, si è esteso su panorami culturali e di fruizione ben più ampi, imposti dal massiccio fenomeno della mobilità e dell'immigrazione che coinvolge ormai ogni ambito del sociale, e che di fatto ha annullato, con la fine del secondo millennio, ogni territorialità rivolgendosi alla sensibilità di genti con radici culturali sempre più composite. La conoscenza acquisita nell'esame di storie diverse, frutto della dialettica tra natura e artificio, dovrebbe tuttavia permettere di affinare le capacità critiche e la consapevolezza per modulare gli interventi del terzo millennio all'interno delle singole realtà cercando di far fronte con la dovuta onestà a problemi complessi e di natura assai diversa che non possono essere risolti con la semplice applicazione dei rigidi canoni del buon restauratore che tutto sa sull'architettura dei teatri del mondo classico e sulle tecniche del restauro.

Un'«Arte», quindi, quella del Restauro dei teatri, che va guidata e vivificata dalla conoscenza storica da cui non può prescindere; un'arte che oggi ha nella tecnica i mezzi per ancorare il monumento alla vita, sia dilazionandone nel tempo il degrado, sia recuperando alcuni dei parametri tecnici originari essenziali

come il fattore acustico. Il progetto «Erato», ad esempio, vede coinvolti scienziati di varia nazionalità impegnati nella ricostruzione acustica e scenica dei teatri dell'area mediterranea. Gli esperimenti sono già stati avviati ad Aspendos e a Siracusa dove sono state utilizzate sofisticate tecniche e strumentazioni connesse ad appropriati sistemi informatici⁵².

Altrettanto importante, anche se a volte questo aspetto è stato totalmente ridimensionato dai restauri o dagli allestimenti più o meno reversibili, è quanto alcuni teatri possono emozionalmente evocarci in termini fisici: dal contatto con le pietre al connubio dell'uomo con l'ambiente che lo accoglie (aria, vento, escursione termica, toni e variazione della luce ...): sono quindi assolutamente da condannare soluzioni e allestimenti dominanti o che mascherino quanto il tempo ci ha tramandato, ma non tutti coloro chiamati ad operare sono dello stesso avviso come la realtà dei fatti purtroppo ha più volte dimostrato.

Le nuove linee di tendenza individuano tuttavia nella prevenzione «... la negazione stessa del restauro spettacolare, originato come mera operazione d'immagine e promozione pubblicitaria, che ha infestato e infesta tuttora il nostro settore riuscendo elemento d'inaccettabile inquinamento di una disciplina in se stessa altamente etica, quale l'impegno nel garantire la sopravvivenza delle testimonianze del nostro passato ...» (Bonsardi 1999, p. 7).

In molti casi questi edifici presentano condizioni in cui fruizione e conservazione non sono antitetiche: e la fruizione può diventare occasione di cura e fonte degli introiti necessari alla conservazione delle strutture. Il mercato sicuramente esiste e piuttosto che vedere i nostri

⁵² Lo studio comporta l'uso di software in grado di simulare le scene partendo da un disegno o dall'architettura dei siti aggiungendo il complesso di misurazioni eseguito *in loco* e la parte storico-teatrale. La risposta all'impulso sonoro può essere prelevata in teatro, da una ricostruzione al computer sulla base dei dettagli forniti dai programmi o dalla simulazione su un modello in scala che dovrà avere a seconda dei casi le caratteristiche proprie dei teatri greco ellenistici o romani. È prevista anche l'escursione negli *odea* dove la risposta acustica dovrà essere ancora più evidente per le caratteristiche tipologiche di questa classe di edifici.

monumenti giacere nell'incuria è meglio riciclarli come fatto economico.

L'ultimo atto sui teatri antichi e le problematiche ad essi connesse evidenziate in questi ultimi anni, ha avuto luogo a Palermo nell'ottobre del 2004, portando all'edizione della cosiddetta Carta di Siracusa di cui si attende la diffusione dell'edizione a stampa (Aleandri 2005).

NOTA BIBLIOGRAFICA

«Accademia Etrusca» 1985 = P.D. Gallo (a cura di), «L'Accademia Etrusca (Catalogo della Mostra, Cortona, Palazzo Casali, 19 maggio-20 ottobre 1985)», Milano 1985, pp. 58-59.

Aleandri 2005 = F. Aleandri, *Il teatro antico, un monumento insostenibile*, in «Dioniso» 4, 2005, pp. 326-329.

Almagro 1993 = A. Almagro, *La "reconstrucción" del teatro romano de Sagunto. Reflexiones entorno a una polemica*, in «AESP» 66, 1993, pp. 324-329.

Altekamp 1995 = S. Altekamp, *L'azione archeologica fra indirizzio scientifico e intervento politico: il caso dell'archeologia libica 1911-1943*, in «QuadStor» 41, 1995, pp. 101-113.

Apollonia, Vaudan, De Leo 1996 = L. Apollonia, D. Vaudan, S. De Leo, *Project des travaux de conservation du théâtre romain d'Aoste: recherche et résultats*, in «Proceedings of 8th International Congress on Deterioration and Conservation of stone, 30.9-4.10.1996», Berlin 1996, pp. 1085-1096.

Apollonia, Cacace, Migliorini 1999 = L. Apollonia, C. Cacace, S. Migliorini, *Esempi di problematiche climatiche in vari settori della conservazione*, in «Climatologia applicata alla conservazione dei Beni Archeologici e Storico-Artistici (Atti del Convegno, Trento 22-24 ottobre 1998)», («Incontri di restauro» 2), Trento 1999, pp. 141-146.

Apollonj 1938 = B. M. Apollonj, *Sabratha - Il restauro del teatro romano*, in «Palladio» 1938, p. 93.

Apollonj 1959 = B.M. Apollonj, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana*, Roma 1959.

Bandelli 1991 = G. Bandelli, *Per una storia del mito di Roma al confine orientale. Archeologia e urbanistica nella Trieste del ventennio*, in Verzar-Bass 1991.

Barbacci 1957 = A. Barbacci, *Le moderne teorie del restauro e la loro applicazione ai monumenti danneggiati dalla guerra*, in «Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura (Perugia, 23 settembre 1948)», Firenze 1957, pp. 567-570.

Barthes 1985 = R. Barthes, *Il teatro greco*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, III, Torino 1985, pp. 78 ss. (ed. originale in G. Dumur (éd.), *Histoire des spectacles*, [«Encyclopédie de la Pléiade»], Gallimard, Paris 1965).

Bassanti 2001 = M.C. Bassanti, *Il Teatro Romano di Ascoli Piceno*, in *La festa di S. Emidio, Guida ai festeggiamenti, Ascoli Piceno, agosto 2001*, Ascoli Piceno 2001, pp. 28-29.

Bellet 1991 = M.E. Bellet, *Orange antique*, Paris 1991.

Beloch 1989 = K.J. Beloch, in C. Ferone, F. Pugliese Caratelli (a cura di), *Campania: storia e topografia della Napoli antica e dei suoi dintorni*, Napoli 1989.

Bernabò Brea 2000 = L. Bernabò Brea, *Restauro del teatro antico di Taormina. 1949-56*, in «Quaderni di Archeologia. Università di Messina» 1/1, 2000, pp. 59-77.

Bonnet 1858 = P.E. Bonnet, *Pompèi. Quartier des théâtres*, 1858, ms n. 246, presso l'École nationale supérieure des Beaux Arts di Parigi. Oggi in: *Pompèi. Travaux et envois des architectes français au XIXe siècle*, Paris-Naples 1981.

Bonsardi 1999 = G. Bonsardi, in «Climatologia applicata alla conservazione dei Beni Archeologici e Storico-Artistici (Atti del Convegno, Trento 22-24 ottobre 1998)», («Incontri di restauro» 2), Trento 1999, p. 7.

Brandi 1958 = C. Brandi, *Città del deserto*, Verona 1958.

Cagnetta 1976 = M. Cagnetta, *Il mito di Augusto e la "rivoluzione" fascista*, in «QuadStor» anno II, n. 3, gennaio-giugno 1976, pp. 139-182.

Calza Bini 1953 = A. Calza Bini, *Il teatro di Marcello. Forma e strutture*, in «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura» 7, 1953, pp. 1-44.

Canella, Simino 1982 = G. Canella, G.P. Simino (a cura di), *Gli interventi sulle grandi e medie città*, in «Annitrenta (Catalogo della Mostra)», Milano 1982.

Canfora 1976 = L. Canfora, *Classicismo e fascismo*, in «QuadStor» anno II, n. 3, gennaio-giugno 1976, pp. 15-48.

Canfora 1980 = L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino 1980.

Capoferro Cencetti 1998 = A.M. Capoferro Cencetti, *Storia della continuità urbana: esempi di persistenze strategiche*, in *Città e monumenti nell'Italia antica*, in «Atlante Tematico di Topografia Antica» 7, 1998.

Caputo 1937 = G. Caputo, *Il teatro romano di Sabratha*, in «Rivista Italiana del Dramma» anno I, I, marzo 1937.

Caputo 1987 = G. Caputo, *Il Teatro augusteo di Leptis Magna: scavo e restauro 1937-1951*, Roma 1987.

Carettoni 1936 = G. Carettoni, *Giornale di scavo del teatro romano di Cassino*, in «Studi Cassinati» anno I, n. 3,

- 1936.
- Caristie 1856 = A. Caristie, *Monuments antiques à Orange: arc de triomphe et théâtre*, Paris 1856.
- Ceretta, Arcaro, Sandri 1981 = G. Ceretta, R. Arcaro, A. Sandri (a cura di), *Il Berga, teatro romano*, Vicenza 1981.
- Cianfa et alii 1985 = T. Cianfa, A.M. Cusanno, M.T. Nota, E. Paparatti, M. Petrecca, *Area del Teatro di Marcello e del Portico d'Ottavia*, in *Roma, Archeologia nel centro. II: La città murata*, Roma 1985, pp. 533-545.
- Ciucci 1989 = G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo: architettura e città 1922-1944*, Torino 1989.
- Coïn a Bologna 1994 = *Coïn a Bologna, la Galleria del Teatro Romano di Bologna*, Genova 1994.
- Corsi 1939 = M. Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma 1939.
- D'Andrade 1981 = A. D'Andrade, «Tutela e restauro (Catalogo della Mostra)», Torino 1981.
- D'Andria 1999 = F. D'Andria (a cura di), *Lecce romana e il suo teatro*, Galatina 1999.
- Fabiani 1991 = R. Fabiani, *Il teatro romano di Trieste e Pietro Nobile*, in *Trieste* 1991, pp. 235 ss.
- Fidenzoni 1970 = P. Fidenzoni, *Il teatro di Marcello*, Roma 1970.
- Francovich, Parenti 1988 = R. Francovich, R. Parenti (a cura di), «Archeologia e restauro dei monumenti (Atti del I ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia, Certosa di Pontignano, SI, 28 settembre-10 ottobre 1987)», Firenze 1988.
- Galassi Paluzzi 1937 = C. Galassi Paluzzi, in *Il problema archeologico del Teatro di Pompeo e il corso del Rinascimento*, in «Capitolium» 1937, p. 100.
- Jannelli 1924 = G. Jannelli, *Il Teatro Greco di Siracusa ai giovani siciliani*, Messina 1924.
- Lamboglia 1949 = N. Lamboglia, *Il Teatro Romano e gli scavi di Ventimiglia*, «Itinerari storico-turistici» 7, Bordighera 1949.
- Lamboglia 1951 = N. Lamboglia, *Primi restauri al Teatro Romano di Ventimiglia*, in «Rivista Ingauna e Intemelia» n.s., VI, 1951, pp. 66-67.
- Lara 1992 = S. Lara, *El teatro romano de Sagunto. Génesis e hipotesis de reconstrucción*, Valencia 1992.
- Lauter 1976 = H. Lauter, *Theater der Samniten und Latiner*, in «Hellenismus in Mittelitalien (Kolloquium Göttingen 1974)», «Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen» 97, 1976, pp. 415-18.
- Libertini 1933 = G. Libertini, *Il teatro e la sua evoluzione*, Catania 1933.
- Liviadotti, Rocco 1996 = M. Liviadotti, G. Rocco (a cura di), «La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948. La ricerca archeologica, La conservazione, Le scelte progettuali (Catalogo della Mostra itinerante, Rodi 1993-94, Roma 1996, Atene 1997)», Catania 1996.
- Maiuri 1951 = A. Maiuri, *Saggi nella cavea del Teatro Grande*, in «NSc» 1951, pp. 126-134.
- Manacorda 1982 = D. Manacorda, *Per un'indagine sull'archeologia italiana durante il ventennio fascista*, in «AMediev» IX, 1982, pp. 443-470.
- Marchetti Longhi 1926 = B. Marchetti Longhi, *Theatrum Lapidium*, in «Capitolium» 2, 1926, pp. 531-544.
- Marinetti 1986 = F.T. Marinetti, *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, in P. Hulten (a cura di), «Futurismo & Futurismi (Catalogo della Mostra)», Milano 1986, p. 576.
- Munzi 2004 = M. Munzi, *La decolonizzazione del passato. Archeologia e politica in Libia dall'amministrazione alleata al regno di Idris*, Roma 2004.
- Murolo 1959 = M. Murolo, *Il cosiddetto "Odeo" di Pompei ed il problema della sua copertura*, in «RenNap» n.s., 34, 1959, pp. 89-101.
- Nicoloso 1999 = P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini*, Milano 1999.
- Ortalli 1986 = J. Ortalli, *Il teatro romano di Bologna-Jacopo Ortalli, con appendici sui materiali di scavo di Daniela Baldoni e Renata Curina*, Bologna 1986.
- Pagano 1993 = M. Pagano, *Il teatro di Ercolano*, in «Cronache Ercolanesi» 23, 1993, pp. 121-156.
- Pagano 1994 = M. Pagano, *Gli scavi di Ercolano nelle "memorie" del padre Piaggio*, in «Cronache Ercolanesi», 24 (1994), pp. 147-152.
- Pagano, Balasco 2000 = M. Pagano, A. Balasco, *Il teatro antico di Ercolano*, Napoli 2000.
- Pallottino 1980 = M. Pallottino, *Che cos'è l'archeologia*, Firenze 1980.
- Papaccio 1993 = V. Papaccio, *Una memoria di F. La Vega sul restauro*, in «Cronache Ercolanesi» 23, 1993, pp. 157-160.
- Papotti 1994 = L. Papotti, *Edifici teatrali di epoca romana in Piemonte*, in «AAAAd» 41, 1994, pp. 389-402.
- Piranesi 1783 = F. Piranesi, *Il teatro di Ercolano*, Salomoni, Roma 1783.
- Poisson 1989 = O. Poisson, *Le dégagement et la restauration des théâtres antiques d'Orange et d'Arles au début du XIX siècle*, in «Atlas» 1989, pp. 82 ss.
- Reggiani 1985 = A.M. Reggiani, *Ipotesi di recupero del teatro di Pompeo*, in *Roma, Archeologia nel centro. II: La città murata*, Roma 1985, pp. 366-375.
- Ricci 1895 = S. Ricci, *Il teatro romano di Verona*, Venezia 1895, pp. 36-37.
- Richard de Saint-Non 1781-86 = J.C. Richard abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris 1781-1786.

Rosada 1999 = G. Rosada, *Il teatro romano di Asolo. Considerazioni sul tema del recupero e della valorizzazione*, in S. Santoro (a cura di), «Studio e conservazione degli insediamenti minori romani in area alpina (Atti dell'incontro di studi, Forgaria del Friuli, 20 settembre 1997)» («Studi e Scavi» 8), Imola 1999, pp. 133-142.

Ruggiero 1885 = M. Ruggiero, *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su' documenti superstiti*, Napoli 1885, tav. IV.

Ruggiero 1888 = M. Ruggiero, *De gli scavi di antichità nella provincia di Terraferma dell'antico Regno di Napoli dal 1743 al 1886*, Napoli 1888, pp. 298 ss.

«Sagunto» 1993 = «Rehabilitación y uso de los teatros clásicos (Atti delle Giornate di Studio, Sagunto 9-10 luglio 1993)», «Primer Acto» 251, 1993.

Salaris 1985 = C. Salaris, *Sicilia futurista*, Palermo 1985.

Sammartano 2003 = G. Sammartano, *Marinetti e Le Coefore del 1921. Contestazione futurista al Teatro Greco di Siracusa*, in «Dioniso» n.s., 2, 2003, pp. 190-197.

Santangelo 1955 = M. Santangelo, *Il teatro di Taormina*, Roma 1955.

Sear 1990 = F.B. Sear, *Vitruvius and the Roman Theater Design*, in «AjA» 94, 1990, pp. 249-258.

Sear 1994 = F.B. Sear, *Vitruvio e il teatro romano*, in *Teatri greci e romani*, Roma 1994, pp. 180-201.

Spano 1949 = G. Spano, *Osservazioni intorno al "Theatrum Tectum" di Pompei*, in «Annali dell'Istituto Superiore di Scienze e Lettere di Santa Chiara» 1, 1949, pp. 111-139.

Sposito 2003 = A. Sposito, *Il teatro ellenistico di Morgantina*, in «Dioniso» 2, 2003, pp. 322-349.

Stadler 1937 = E. Stadler, *L'Esposizione Internazionale del Teatro all'aperto a Francoforte sul Meno*, in «Dioniso» 4, 1937, pp. 169-179.

Tamaro 1976² = A. Tamaro, *Storia di Trieste*, II, Trieste 1976² (prima ed. Roma 1924).

«Il Testo e la scena» 1996 = M.L. Chirico, F. Conti Bizzarro (a cura di), «Il Testo e la scena. Memorie teatrali dell'antichità (Atti del Convegno, S. Maria Capua Vetere, 5-6 Dicembre 1996)», Napoli 1996.

Tosi 1994 = G. Tosi, *Gli edifici per spettacolo di Verona*, in «Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana (Atti XXIV Settimana di Studi Aquileiesi, 1993)», «AAAAd» XLI, 1994, pp. 241 ss.

Tosi 1994a = G. Tosi, *Il significato dei disegni planimetrici vitruviani relativi al teatro antico*, in *Le project de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De Architectura*, Roma 1994, pp. 171-186.

Tosi 1997 = G. Tosi, *Il teatro antico nel De architectura di Vitruvio*, in «RdA» anno XXI, 1997, pp. 49-75.

Tosi 2003 = G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma 2003.

Travaux 1987 = *Travaux de restauration 1987. Ville d'Orange. Théâtre antique*, Aix 1987.

Trieste 1991 = M. Verzár-Bass (a cura di), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, storia, funzione*, Mainz 1991.

Venuti 1748 = M. Venuti, *Descrizione delle prime scoperte della città di Ercolano*, Venezia 1748.