

Università degli Studi di Catania  
Dipartimento di Scienze Umanistiche

*XXXV ciclo di Dottorato in  
Scienze per il Patrimonio e la Produzione Culturale*

**Duilio Cambellotti *régisseur* dell'antico.  
Memoria, teatro e iconografie dell'effimero**

**Dottorando: Giancarlo Felice  
Tutor: Prof.ssa Stefania Rimini**

<b>Introduzione</b>	4
<b>Capitolo primo</b>	
<b>Duilio Cambellotti. Dentro l'autore verso il teatro</b>	
1.1. Tecnica e sentimento. «Un misterioso realizzatore di emozioni e di pensieri»	16
1.2 Luoghi della critica e «strade nuove dell'arte». Scritti e visualità	26
1.3 Metodi, sguardi e <i>tricheries</i> dell'iconografia teatrale	
<b>Capitolo secondo</b>	
<b>La materia dell'effimero. Teorie e pratiche scenografiche per il dramma antico</b>	
2.1 «Tra simbolo e realtà». Cambellotti <i>régisiseur</i> dell'antico	46
2.2 Cambellotti e Gargallo: un teatro antico, un'idea moderna e una «speciale archeologia»	56
2.3 «Una sincera ispirazione della natura e dei fatti umani». Scritti e pensieri per il teatro classico	61
2.4 <i>Periaktoi</i> del contemporaneo. Vestire la pietra e il tempo	74
<b>Capitolo terzo</b>	
<b>Wagner Appia Craig e il Futurismo in Cambellotti</b>	
3.1 Una <i>Gesamtkunstwerk</i> siciliana	84
3.2 Visioni di scenografia: Appia, Craig e Cambellotti	90
3.3 Un Futurismo nel classico	98
<b>Capitolo quarto</b>	
<b>L'officina dell'antico e il dramma classico a Siracusa</b>	
3.1 <i>Rêverie</i> Memoria e Anacronismi. «Rammentare il corso del tempo»	102
3.2 Reperti e visioni. L'artista archeologo nell'officina dell'antico	114
3.3 Dentro la <i>skènè</i> . Gli Spettacoli Classici di Siracusa	142
<b>Tavole cambellottiane</b>	165
<b>Bibliografia</b>	193



## Introduzione

Vestigia del niente  
il devasto del tempo  
lucente muraglia  
senza orizzonte.

Carlo Invernizzi

Quando Albert Camus si interroga sul futuro della tragedia<sup>1</sup> ricorda le preghiere di un saggio orientale che chiede alle divinità di risparmiargli di vivere in un'epoca interessante. Fortuna, a parere dello scrittore franco-algerino, che a noi non è stata risparmiata: «La nostra epoca è quanto mai interessante, cioè tragica».<sup>2</sup> Le parole di Camus risalgono agli inizi degli anni Cinquanta e si reggono sulle lucide e acuminate considerazioni che hanno sempre contraddistinto tutto il suo pensiero e che ancora oggi rivelano quel senso di inadeguatezza, di crisi e lotta cui spesso l'uomo è ostile. Domandarsi sul futuro della tragedia significa per Camus interrogarsi sul destino dell'uomo, che cerca un senso al suo agito e al suo agire nella storia, dentro i fatti vissuti e condivisi, tra fatalità e ragione. Indissolubilmente legati, tragedia ed esistenza vivono in osmosi, si compenetrano, diventando ognuna il senso dell'altra. Per Camus «l'uomo odierno che grida la propria rivolta sapendo che quella rivolta ha dei limiti, che esige la libertà e subisce la necessità, [...] contraddittorio, lacerato, [...] è l'uomo tragico per eccellenza».<sup>3</sup> Nell'esercitare la sua professione di 'essere uomo', dice ancora lo scrittore, l'unico modo per ridurre le sofferenze è quello di opporsi in maniera convinta. La tragedia, nella sua forma narrata e recitata, sembra poter assurgere a un segno consapevole e rinnovato di questa resistenza, una richiesta di grazia che l'uomo fa al suo destino; la forma espressiva più vicina a una perfetta non-risposta. Se cercare il futuro del tragico ci interroga sul senso dell'esistenza umana, è vero anche che la coscienza del nostro vivere e del nostro presente si cela, infatti, dentro quest'arte. In virtù di un misterioso rito di purificazione chiamato catarsi, il marchingegno del teatro antico, con gli attori e le parole ingranaggi indispensabili, ruota dentro un perpetuo immaginare un responso salvifico, che non arriva mai con i connotati rassicuranti della logica umana ma sottoforma di un sentimento impetuoso dell'esistere. Tragico ed esistenza si legano, quindi, per un movimento

---

<sup>1</sup> Albert Camus, "Sul futuro della tragedia", in *Conferenze e discorsi (1937-1958)* Milano, Bompiani, 2020, pp.217-231.

<sup>2</sup> *Ivi*, p.217.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

d'immedesimazione. Quando gli spasimi dell'attore escono dall'orchestra per risalire lungo le gradinate dell'antico teatro, quando gli occhi dello spettatore si infettano toccando l'abito del condannato, sporco del sangue della sua lotta, quando la sfinge edipica si volta verso gli spalti, la scena lascia la finzione per pochi attimi e si rivolge a un tempo vero, quello del noi, per accrescere il nostro bisogno di redenzione dalle nostre colpe. A parere ancora di Camus il fiore del tragico è da rintracciare in momenti di transizione, istanti in cui i popoli vivono contemporaneamente dentro un sentimento di gloria e minaccia, di futuro incerto e di presente drammatico, «epoche eccezionali che, per la loro stessa singolarità, potrebbero darci indicazioni illuminanti sulle condizioni dell'espressione tragica».<sup>4</sup>

Dentro l'insulsa catastrofe dei due conflitti mondiali che travolge le sorti dell'uomo, e lo straordinario progresso registrato nel campo del sapere che le rigenera, nei primi anni del Novecento sembra risvegliarsi un senso profondo del tragico, avvertito quasi come un'inconscia necessità, che se da un lato riporta alla mente la riflessione di Camus dall'altra sembra potersi sincronizzare col nostro sguardo sugli eventi.

Sin dalla fine dell'Ottocento, e con esiti significativi a partire dai primi anni del secolo Novecento, in Europa si riaccende il dibattito su come far rivivere la tragedia greca nel luogo che l'ha vista nascere, il teatro di pietra. Nel 1903 viene messa in scena *L'Edipo Re* all'Arena di Nimes in Francia e qualche anno dopo, nel 1911, la stessa opera di Sofocle è riproposta in Italia, al Teatro romano di Fiesole. Anche ad Orange e nella stessa Atene quelle prime sperimentazioni di teatro classico all'aperto suscitano grande interesse accogliendo con entusiasmo il frammentato e potente patrimonio letterario dei drammaturghi greci, addormentatosi sulle braccia di studiosi e filologi. Anche l'esperienza delle rappresentazioni classiche al Teatro greco della città di Siracusa si avvia in quegli stessi anni. Dal 1914 questi spettacoli rappresentano uno dei più longevi cicli mai realizzati e traggono forza espressiva proprio dal grembo scenico del teatro di pietra, da dove ogni anno sembra risorgere la tragedia greca in tutta la sua purezza e forza evocativa. Lo ricorda Roland Barthes, convinto che «la potenza drammatica del teatro *en plein air* non è affatto accessoria o decorativa» allo spettacolo, perché «non si limita a fornire allo spettatore una cornice [...]; lo costituisce nella sua singolarità, nella sua più preziosa fragilità e contribuisce in modo determinante a renderlo memorabile». L'intuizione di restituire la tragedia classica a quelle antiche pietre, con intenti che sembrano accostarsi alla visione barthesiana, appartiene al conte siracusano Mario Tommaso Gargallo che al rientro in Sicilia, dopo aver assistito come spettatore alla rievocazione del dramma antico a Fiesole, riunisce una commissione di amatori e studiosi e decide di restituire alla città aretusea il suo teatro in tutta la sua viva memoria. Nelle parole che pronuncia nel 1923 possiamo scorgere, ancora in casuale sincronicità, un'eco speculare con le intuizioni di Camus:

tutti hanno preso parte a una tragedia di proporzioni immense, densa di avvenimenti atroci: la guerra. Hanno quindi bisogno di commuoversi di grandi vicende e di vederle svolgersi in grandi ambienti [...] Oggi anche l'Italia ha, con la vittoria che fu vittoria per il mondo, terminato una guerra che pareva potesse sommergerla. E come l'Ellade ebbe Eschilo, soldato eroico a Maratona, e dipoi creatore della tragedia, così il nostro paese ha avuto i suoi maggiori poeti combattenti per lo stesso sentimento di amor patrio e di difesa della civiltà.

---

<sup>4</sup> Ivi., p.219.

Non è questa una coincidenza di destini impressionante? E come allora da Eschilo il modesto ditirambo fu trasformato nella splendente tragedia, chi dice che non sorga ora da questi nostri poeti, che sanno la guerra e la vittoria, il rinnovatore dell'arte teatrale contemporanea?<sup>5</sup>

Anche se su quella coincidenza di destini impressionante, il caso ha poi intessuto negli anni a seguire una trama inaspettata e divergente, rimane sintomatico il processo di immedesimazione con la realtà, che ancora oggi rappresenta la forza misteriosa di questo rito contemporaneo, che sembra riapparire dal passato come un'immagine fantasmale. La storia di uomini eroi, vittime del fato, e di divinità capricciose, tribolate dalla loro immortalità, diventa, infatti, speculare agli eventi della nostra contemporaneità, che commuove un pubblico moderno e costruisce nel frattempo il futuro della stessa tragedia. Se proviamo ad immaginare una lunga durata del dramma antico, riutilizzando la metafora storiografica di Fernand Braudel, questo genere letterario sembra, così, riemergere dalle profondità abissali per reimmettersi dentro un flusso continuo che scorre tenace e fragile fino al nostro tempo.

Nel primo trentennio di rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa, il compito arduo di riportare in auge l'antico e le sue suggestioni, che in quegli anni ritornava di moda nell'immaginario collettivo, non è stato affidato solamente al traduttore del testo tragico. Dal 1914 fino al 1948 l'artista romano Duilio Cambellotti (1978 -1960) collabora con il comitato organizzativo che gli affida l'arduo compito della traduzione visuale del dramma antico. L'ideazione di una specifica scenè e di un apparato iconografico di supporto, in grado di dare risalto alle narrazioni dei grandi tragediografi, è rimasta a distanza di tempo una lezione sulla scenografia contemporanea di grande impatto per i posteri. Nel contesto degli spettacoli classici realizzati ogni anno dalla Fondazione Inda, l'Istituto Nazionale per il Dramma Antico di Siracusa, le riflessioni dell'artista-scenografico, infatti, continuano ad avere una grande risonanza e rappresentano una sorta di linea guida. Lo studio dei materiali e il costituirsi di un Fondo Cambellotti all'interno dell'Inda, tuttavia, è avvenuto solamente nel 2004 ed ha portato a un lavoro di raccolta e archiviazione fondamentale perché il *corpus* iconografico dell'artista non rimanesse misconosciuto rischiando di essere disperso. L'indagine archivistica, confluita nel catalogo della mostra *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914-1948*, curato da Monica Centanni, è stata finora l'unica sistematica ricerca ad essere condotta su questi materiali che hanno aggiornato lo sguardo sulla storia del teatro nel Novecento, riconsegnato un patrimonio memoriale alla città e riaperto il caso sull'artista-scenografo. Questo lavoro costituisce ancora oggi il punto di partenza dal quale non si può prescindere nella trattazione delle questioni teatrologiche che riguardano l'esperienza del dramma antico a Siracusa, perché raccoglie e perlustra, come scrive la curatrice ad *incipit* del suo contributo, «pezzo per pezzo la fragile materia del prodigio».<sup>6</sup> I Plastici, i pannelli scenografici, i bozzetti e i figurini, i manifesti, i pezzi fragili di questa materia effimera, sono stati restaurati e riordinati, un'operazione di recupero che ha scongiurato che la memoria di un esperimento di arte teatrale tanto *sui generis* nel contesto italiano, andasse rovinosamente persa e che gli stessi materiali venissero danneggiati dall'incuria e perdessero quell'afflato

---

<sup>5</sup> M. T. Gargallo, 'Verso una nuova forma di arte teatrale', in *Siciliana, Periodico catanese*, settembre ottobre 1923, in Id, *Per il Teatro Greco*, Formiggini, Roma 1934, p.92

<sup>6</sup> Cfr. M. Centanni, 'Pezzo per pezzo: la fragile materia del prodigio', in Id. (a cura di), *Artista di Dioniso*, cit. pp. 12 -14.

mitologico. Ripartendo da questo studio, a distanza di anni, si è ritenuto necessario un rientro epistemologico sull'operato di Cambellotti per il teatro antico, una rilettura in linea continuativa e interpretativa di questa raccolta nonché un confronto con le ultime ricerche sull'autore dentro un contesto di studi di iconografia teatrale che vanno sempre più rigenerando lo sguardo sull'arte scenica. Nello specifico ci si è mossi delineando un profilo dell'artista più complesso e un approfondimento sul lavoro scenografico altrettanto articolato, che riguarda l'interpretazione dell'antico, le modalità di genesi e di migrazione delle iconografie prelevate dal passato, l'ideazione delle scene e l'organizzazione dello spettacolo, che ha avvicinato l'artista al vestire i panni di una sorta di regista teatrale *ante litteram*. Cambellotti, infatti, diventa scenografo per il teatro antico di Siracusa e all'interno di questa esperienza, che lo tiene occupato per trentaquattro anni, prepara i manifesti, le scenografie, i costumi e anche i movimenti scenici, consegnandoci un ricco patrimonio memoriale costituito da tempere, bozzetti, figurini, *maquettes* e piccoli frammenti scenografici in gesso e cartapesta, assieme a una fitta documentazione scritta che ha permesso di focalizzarci sul suo mestiere di disegnatore e allestitore della scena, e su alcune mansioni che lasciano intendere un profilo professionale vicino alle moderne regie.

Il termine che abbiamo utilizzato per un'immagine non totalizzante di regista, che poco si adatterebbe al lavoro svolto da Cambellotti a quell'altezza cronologica, è quello di *régisseur*, espressione proposta dalla storica dell'arte Margherita Sarfatti che nel 1928, in occasione della XVI Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia, allestisce la Mostra dell'Arte del Teatro. Critica sull'assenza di una figura carismatica e tenace, che sappia creare e dirigere l'allestimento dello spettacolo teatrale, Sarfatti, è una delle prime storiche a dar valore alla professionalità di molti artisti dediti al lavoro scenografico inteso come vera e propria arte. Ed è sempre la storica veneziana a suggerire, anche se a quel tempo ancora poco considerata nel panorama culturale, un maestro, a tutti gli effetti un regista, in grado di riunire sotto la sua direzione le sorti estetiche dello spettacolo. L'impegno profuso nel rigenerare una formula immaginifica dell'antico, l'aver dato un contributo oltre il supporto iconografico alla scena, illustrando non solo i contesti dei drammi ma anche i movimenti scenici degli attori, fanno somigliare Cambellotti a un *régisseur* dell'estetica teatrale. Lo confessa l'artista stesso in un diario personale di memorie custodito all'interno del Fondo Cambellotti del Mart di Trento e Rovereto, documento per gran parte ignorato dove sono riportate notizie inedite sull'esperienza siracusana e dentro cui si accenna a un'esperienza quasi registica negli anni dedicati al dramma antico. Nel documento, infatti, che terreno in considerazione lungo tutta la nostra indagine, si distingue una forte propensione del maestro ad organizzare e fondere insieme, come fa un moderno regista, il dramma antico in tutte le sue componenti visuali, lavorando su fronti non direttamente di sua competenza ma necessari alla buona riuscita dello spettacolo. La predisposizione di Cambellotti per un'iconografia che esprima lo spirito del suo tempo senza tralasciare la lezione dell'antico, ci consente di battezzare l'artista un *régisseur* dell'antico. Versatile ed eclettico nel prelevare dal suo apprendistato di artista pienamente novecentesco una moltitudine di *images* che si affiancano a un'ininterrotta creazione di *pictures*, Cambellotti, alimenta il suo universo iconico con immagini nuove mescolandole sempre coi suoi interessi per la cultura antica e l'archeologia. Allo scenografo romano viene, quindi, chiesto di intonare il 'la' iconografico già all'inizio di questa formidabile orchestrazione dell'antico al Teatro greco di Siracusa, e di accordare senza stonature lo sguardo sull'antica tragedia mentre nel campo delle

arti a lui contemporanee si discute del passato e della tradizione sia come desiderio di liberazione, suscitato dalla guerriglia futurista, sia come bisogno di un ritorno all'ordine e a un'armonia che trova un modello indiscusso nel mondo classico. Ricostruire le linee evolutive di questa professionalità teatrale significa recuperare l'immagine sincera che lo stesso Cambellotti proietta all'esterno confessando che: «nel ceto degli artisti io sono stato sempre un irregolare». Assecondando questa irregolarità anche a una metodologia ampia e sfaccettata lo studio sul caso Cambellotti *régisseur* dell'antico, ha intrecciato, come da sottotitolo, questioni, fatti e suggestioni che riguardano la memoria, il teatro e le iconografie di quest'arte dell'effimero.

La ricerca si è avvalsa di criteri d'indagine di tipo archivistico, filologico e storico-artistico e ha superato l'univoca prospettiva disciplinare includendo una lettura anche in chiave storico-sociologica e antropologico-culturale, con lo scopo di ampliare gli orizzonti interpretativi e di far emergere riletture inedite mai slegate, tuttavia, dalle questioni critiche sull'iconografia teatrale. Dall'utilizzo della lente ermeneutica dei *Visual Culture Studies* affiora un raffronto interessante circa le modalità di rappresentazione, di interpretazione e di fruizione dell'esperienza teatrale *en plein air*, favorita dall'utilizzo di media e dispositivi visuali che l'artista utilizza con grande efficacia e sensibilità nella genesi di una personae poetica. In questa ottica lo studio riflettere sulla nascita moderna del dramma antico e la figura poliedrica dell'artista, ricucendo oggetti e documenti là dove le relazioni reciproche tra questi siano parse finora mute o sconnesse, delineando, così, una ricerca finalizzata alla raccolta e allo studio di un patrimonio memoriale che afferente a codici e linguaggi eterogenei chiama in causa sguardi multidisciplinari e conoscenze integrate. Se la natura eterogenea dei materiali utilizzati ha spinto verso un procedimento di interazione tra settori disciplinari diversi, quello relativo all'antico ha chiamato in causa le intuizioni di Aby Warburg e del suo atlante delle immagini migranti, qui riviste come possibile approccio di metodo. Dentro il *corpus* di immagini di Cambellotti sono deducibili, infatti, questioni affini riguardanti le modalità di ragionamento e organizzazione delle iconografie dell'antico. Il lavoro dell'artista romano prende avvio dall'indagine fatta *in primis* all'interno degli archivi della Fondazione Inda dove si conserva un ricco dossier cartaceo e iconografico, nonché materiali fotografici a testimonianza della sua attività di scenografo, illustratore, coreografo e costumista per i primi dieci Cicli di Rappresentazioni Classiche a Siracusa. Il Fondo Cambellotti (FC) si costituisce nel 2004 grazie alla prima ricognizione, schedatura, restauro e pubblicazione dei materiali attinenti all'attività siracusana. A questo materiale si aggiunge una sezione cartacea costituita da vari documenti e da una nutrita sezione epistolare a cui va aggiunta anche la rassegna stampa di quegli anni. Questo nucleo archivistico si presenta a tutti gli effetti come primigenio perché costituito dalle testimonianze risalenti ai primi spettacoli che si collocano entro un arco di tempo individuato tra il 1914 e il 1948. Questa cronologia, oltre ad essere da sempre il punto di partenza e fine dove collocare l'attività dell'artista romano, scandisce quella interna del riordino archivistico, sancendo di fatto per la stessa fondazione una sorta di atto di nascita, oltre che l'avvio di una tradizione artistica autoctona che ha ormai oltrepassato il centenario. Al Fondo Cambellotti dell'Inda, altri istituti sono stati fondamentali per il reperimento di documentazioni relative alla nostra indagine. Il confronto diretto con l'Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti presso la Galleria Russo di Roma, che lavora da qualche anno alla definitiva sistemazione dell'interno *corpus* memoriale dell'artista romano all'interno del catalogo ragionato dimostra,



infatti, che l'indagine sulla personalità poliedrica dell'artista non è del tutto conclusa e che la direzione intrapresa sulla figura dell'artista scenografo è una via percorribile e da delineare. L'analisi dei materiali custoditi nel Fondo Duilio Cambellotti dell'Archivio del '900, presso il Mart di Trento e Rovereto, ha permesso di accedere, oltre a un dossier cartaceo e fotografico ampio e variegato, che documenta l'attività dell'artista esperita su numerosi campi, un diario-agenda, intitolato *Memoria 1950 Ragusa Tetro*, all'interno del quale sono riportate una serie di notizie inedite di rilevante importanza nella ricostruzione di fatti e questioni che riguardano propriamente il lavoro scenografico di Cambellotti, confermando l'impegno dell'artista sul fronte di una possibile regia. Anche il fondo fotografico dell'artista custodito presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma è stato preso in considerazione proprio nell'ottica di dare maggiore slancio alle questioni visuali. La collezione di proprietà dell'artista raccoglie una serie di scatti che ha permesso venissero messe in risalto una serie di potenzialità finora inesprese circa l'utilizzo del dispositivo fotografico nella genesi delle iconografie che l'artista dedica al teatro e all'antico.

Lo studio su Cambellotti scenografo è stato suddiviso in quattro sezioni. Dall'indagine relativa la sua poliedrica personalità artistica, passando per una disamina metodologica, si è giunti alle questioni strettamente legate all'esperienza teatrale a Siracusa, cercando di ricostruirla attraverso l'incastro e il raffronto degli scritti autografi con le iconografie dell'artista, oltre che con il contesto artistico attorno al quale lo scenografo opera. Il capitolo che fa da *incipit* al nostro studio è una disamina del profilo dell'autore verso il teatro. L'aver estrapolato dalla carta stampata una breve nota biografica risalente al 1921, consente innanzitutto di percepire l'autore con l'occhio del suo tempo, identificando quel tratto distintivo che ha accompagnato il suo percorso artistico; uno stile figurativo sintetico e congeniale alla modernità, sempre saldo alla tradizione classica italiana. Al carattere di versatilità da sempre riconosciuto dalla critica, si aggiunge una forte componente sentimentale che ha arricchito la forma del suo linguaggio e raggiunto sempre la piena espressività del suo pensiero. 'Spirito', 'pensiero' ed 'espressione' come deduciamo dallo storico d'arte Giuseppe Delogu, autore dello spunto narrativo, sono gli elementi che azionano l'esperienza immaginifica e iconografica dell'artista e che interagiscono dentro la nostra indagine. Alla tecnica, dunque, abbiamo cercato di associare il sentimento, per formare un binomio che ha consentito di mettersi alla ricerca dell'autore. La combinazione è stata suggerita dal titolo dell'opera *Technique et sentiment* dello storico Henri Focillon, una riflessione teorica che in questa prima fase ha intensificato il nostro sguardo mettendo in risalto gli aspetti più eloquenti e originali della poetica dell'artista, messi a confronto con le questioni artistiche sollevate anche dall'estetologo francese all'interno della sua opera. Coinvolti entrambi dentro un apprendistato che li ha visti sempre ragionare sui segreti della materia e degli strumenti che sono in grado di tradurre concretamente la materia in sentimento, i due autori sono accomunati da una riflessione precipua sulle dimensioni di presente, passato e avvenire. Tecnica e sentimento si sono rivelati, così, un binomio che ha consentito di mettersi alla ricerca dell'autore e di studiare a fondo le questioni estetiche che lo riguardano più da vicino.

La figura di Cambellotti non può essere considerata unicamente all'esperienza teatrale senza aver riletto nel complesso delle sue scelte poetologiche, le contaminazioni che provengono indistintamente dagli interessi per l'architettura, il design, il collezionismo, il paesaggio e l'abitare. La frequentazione di altri *media* affini al suo

percorso artistico, come la fotografia, il cinema, la grafica pubblicitaria, diventa un'indagine necessaria per decifrare meglio lo stile eclettico di Cambellotti, ancorato in parte a un passato e a un'idea di arte totale d'ispirazione wagneriana ma riletto in chiave moderna e vicina alle esperienze delle correnti artistiche del primo Novecento. Il talento di Cambellotti si affianca, infatti, agli ideali che tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, segnando una fase di rinascita dell'arte in Europa denominata *Nouveau*. Vicino alla corrente del Futurismo, considerata seppur a debita distanza all'interno del suo apprendistato, le riformulazioni artistiche dello scenografo romano giungono fino alle espressioni vicine alla poetica del Ventennio e al Ritorno all'ordine. È stato quindi necessario ripercorre queste fasi non perdendo mai di vista il carattere del tutto singolare che ha contraddistinto lo stile di Cambellotti fuori da etichette storiografiche o compromessi estetici, che nel tempo hanno dato una direzione più netta al suo linguaggio, verso forme di un modernismo asciutto e funzionale che richiamano un costante e serrato dialogo con le qualità intrinseche dello spazio, essenziali nella decodificazione scenografica del dramma antico.

Si è giunti in un secondo momento a considerare i luoghi della critica e le possibili strade percorribili nella rilettura del profilo dell'artista sia considerando gli storici e gli studiosi che se ne sono occupati, sia rileggendo gli scritti dello stesso Cambellotti, per costruire sin da subito il carattere di artista visuale dedito alla storia delle immagini dell'arte e della cultura. La letteratura critica che nel tempo è andata formandosi attorno all'autore è ancora una cartina tornasole in grado tutt'oggi di orientarci dentro i luoghi della visualità di Cambellotti. Partendo dai più recenti contributi sull'artista, tra i quali non può essere precluso lo studio antologico, datato 2018, curato da Daniela Fonti e Francesco Tetro, dentro il quale si raccolgono una serie di saggi che mettono in risalto una espressività, come suggerisce il sottotitolo dell'antologia, intrisa di mito, sogno e realtà, si è giunti a uno sguardo allargato in grado di considerare il *corpus* delle opere di Cambellotti entro un panorama più ampio e sfaccettato, considerando gli studi di cultura visuale dai quali abbiamo cercato di trarre gli spunti necessari per una rilettura dell'autore da focale diversa. Da Enrico Castelnuovo, predisposto già a una visione allargata e complessa dell'arte e delle immagini, siamo passati alle considerazioni ermeneutiche di Michele Cometa e alla lente indisciplinata della *visual culture* senza mai precludere la ragionevolezza e la fondatezza degli studi storico-artistici. Ciò ha permesso di indagare più in profondità il *modus operandi* di Cambellotti che incoraggia proprio questo genere di approccio. L'artista, infatti, non colloca dentro una scala gerarchizzante le immagini e i media. Utilizza varie tecniche di realizzazione e frequenta indistintamente tutte quelle sperimentazioni artistiche legate alla cultura di massa, come la grafica libreria, quella teatrale e la cartellonistica pubblicitaria, forme visuali miste e intermediali che con lo sguardo degli studi visuali aprono scenari interpretativi e letture parallele di grande interesse. Anche la raccolta di immagini fotografiche e l'esperienza del cinema dimostrano la propensione di Cambellotti verso quei *media* che avviano all'era della riproducibilità tecnica e dei dispositivi che la consentono, dentro un universo fitto e variopinto di iconografie e visioni, *pictures* e *images*, pensate, create, fruite e collezionate. L'affinità con quello che Horst Bredekamp definisce «atto iconico»,<sup>7</sup> la tassonomia visuale di «immagini, sguardo, media e dispositivi»,<sup>8</sup> così

---

<sup>7</sup> Cfr. H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015, p. 36.

<sup>8</sup> A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, cit.

come preposta da Andrea Pinotti e Antonio Somaini, hanno reso efficace lo studio dello scenario artistico cambellottiano e del suo operato, dentro il quale si erano sedimentate una serie di elementi che risvegliati hanno rinvigorito il profilo di artista visuale.

Per interagire nello specifico con l'arte per il teatro si è approdati agli studi più aggiornati che trattano l'iconografia teatrale, cercando ancora nei contributi delle voci più autorevoli del settore, i metodi, gli sguardi, le *tricheries* che orientano in questa direzione. Gli studi teatrológicos, infatti, recuperano un'essenza visiva attraverso un continuo approfondimento sulle questioni iconografiche, assecondando una vocazione interdisciplinare che nel nostro caso ci ha spinti a considerare tematiche affini alla *visual culture*. Anche in questo contesto, infatti, l'indagine sulle immagini, i media e i dispositivi è necessaria per costruire la storia dello sguardo sull'effimero teatrale. I vari contributi presi in esame, che problematizzano il fenomeno e i materiali dello spettacolo, hanno consentito una lettura più approfondita del caso Cambellotti e del suo immaginario per il dramma antico. Ed anche in questo caso la carenza di una vera e propria cultura visuale nell'approccio al documento immaginale dello spettacolo<sup>9</sup> ha configurato in maniera più decisa la nostra indagine. Anche le *pictures* teatrali cambellottiane nascono in seno alle arti figurative, e nell'autore il linguaggio della pittura e della sua grafica intrattengono un legame indissolubile con la narrazione teatrale, in un rapporto di scambi reciproci, di prestiti e suggestioni che sconfinando l'uno nello spazio dell'altro. Lo sguardo critico di Cesare Molinari, Carlo Ludovico Ragghianti, Ludovico Zorzi, Sara Mamone, Renzo Guardenti, Maria Ines Aliverti, di Elena Tamburini e Nando Tavian, rappresentano un corollario di voci e riflessioni che aiutano a strutturare l'interpretazione delle iconografie teatrali di Cambellotti.

Il secondo capitolo raccoglie la materia dell'effimero, le teorie e le pratiche scenografiche pensate, ideate e messe in atto dall'artista romano per creare l'immagine del dramma antico. La lettura critica di Margherita Sarfatti sul contesto delle arti per la scena, precedentemente accennata, mette in risalto il lavoro dello scenografo e considera l'iconografia teatrale dentro quella compagine dell'arte da lei stessa considerata pura, non declassandola a sola funzione decorativa. Le questioni imprescindibili sostenute dalla storica veneziana danno, così, slancio per rileggere la figura professionale di Cambellotti che, per competenze estetiche e abilità nella direzione delle sue iconografie, si pone ai nostri occhi come un *régisseurs* dell'immagine teatrale. Questa predisposizione, dovuta al suo temperamento e alla sua versatilità, viene sempre più articolandosi man mano che il suo lavoro sulla scena siracusana va intensificandosi. Per risalire all'esperienza diretta come artista per le scene al Teatro greco della città siciliana, siamo partiti da alcune notizie inedite che testimoniano l'incontro tra Cambellotti e Gargallo e il sodalizio che ha unito i due negli intenti e nelle intuizioni per la rinascita del dramma antico. Per addentrarci dentro quella che rappresenta per Cambellotti una delle esperienze più importanti della sua formazione artistica, abbiamo considerato la documentazione edita e inedita dove è stato possibile rileggere il continuo lavoro mentale, costellato da visioni e da ripensamenti, che ha accompagnato lo scenografo durante tutto il suo percorso artistico. Accorpendo gli scritti dell'artista romano raccolti nel 1982 nel contributo *Teatro Storia e Arte. Scritti di Duilio Cambellotti*, curato da Mario Quesada, alle notizie inedite confluite in forma diaristica dentro una piccola agenda intitolata *Memoria 1950 Ragusa Tetro*, custodito presso

---

<sup>9</sup> Cfr. S. Mei, *Drammaturgie dello sguardo. Studi di iconografia dello spettacolo*, Bari, Edizioni la Pagina, 2020.

il fondo Cambellotti del Mart di Trento e Rovereto, siamo stati in grado di risalire al pensiero scenografico dell'artista, e alla genesi delle sue iconografie, al suo pensiero sull'antico e la tragedia, all'ideazione di ogni singolo cartellone e costume, alla logica del predisporre i volumi della scena, alla progettazione del movimento degli attori, alla riflessione sulla luce e il colore, protagonisti di prim'ordine per la resa espressiva della tragedia. Cambellotti è autore, pertanto, di una vera poetica e pratica per il teatro antico, capace di vestire la pietra e il tempo con quelli che a tutti gli effetti risultano essere di *periaktoi* del contemporaneo. La trasposizione visuale affidatagli si basa principalmente sulla creazione *per figuras* della forma più consona per riportare in vita i valori del tragico, riscuotendoli dal secolare letargo. Lungo tutta la sezione dedicata ai suoi scritti, abbiamo analizziamo puntualmente lo sguardo problematizzante dell'artista per cercare l'idea compiuta di classico trasmesso nell'odierno. L'identificazione delle tipologie d'impianto scenografico della tragedia si evolvono verso una sensibilità allo spazio e al volume che a lungo andare genera e rinvigorisce il codice linguistico di Cambellotti. Dalla scena archeologica si passa, così, alla scena architettonica, lontana dal puro esercizio citazionistico dell'antico e verso una trasposizione iconografica ragionata che consideri soprattutto lo spettatore e il suo sguardo. Al di là degli orpelli e i particolari archeologici che suggeriscono un'immagine stantia di passato, il discorso compositivo di Cambellotti, ad un'attenta analisi dei suoi scritti, si forma come risultato 'chiaroscurare' tra volume e luce. Il fattore luministico, infatti, è un vincolo per la resa finale e la forma espressiva conclusa, elementi scenici di complessa coordinazione ma che risultano essere fondamentali per rendere un senso spaziale intimo ed emozionato o come lui stesso dirà per costruire «l'architettura propria di quell'autore o di quel dramma».

Nel terzo capitolo abbiamo cercato un riscontro testuale e visuale con scenografi e critici teatrali, per cercare avvalorare la modernità scenica che Cambellotti ha generato nel teatro all'aperto. Wagner, Appia e Craig sono diventati gli elementi critici per questo confronto che ha generato una visione originale sull'operato dell'artista romano, autore di una *Gesamtkunstwerk* siciliana. Alla maniera di Wagner, che nel teatro vede realizzarsi l'esperienza totalizzante dell' 'opera d'arte unitaria', Duilio Cambellotti realizza i suoi lavori per il dramma antico a Siracusa considerando tutte le pratiche artistiche a sua disposizione dentro una fusione armonica. Ciò ha permesso di riconoscere in lui, un valido traghettatore della scena moderna, teso verso una forma di teatro classico che non vuole distrarre e divertire il suo pubblico ma disporlo a un raccoglimento. Lo stesso confronto può attuarsi con Adolphe Appia e Gordon Craig fautori indiscussi di una nuova concezione di scena, verso una riforma registica senza precedenti. La potenzialità espressive della luce dentro l'organismo scenografico, la forma espressiva realizzata dalla disposizione sintetica dei volumi nella scena, fanno pensare a un confronto di Cambellotti con i due teorici. Pertanto, una serie di confronti iconografici delle opere di Appia e Craig con immagini tratte dal *corpus* delle immagini dell'artista romano, mettono in risalto questo possibile connubio visuale, a dimostrazione dell'avvenuto aggiornamento di Cambellotti sulle rivoluzioni iconografiche nella scena del teatro europeo, capace e attento alle mode e al sentire contemporaneo. All'interno del contesto di influenza dell'artista romano, non abbiamo eluso la rivoluzione della scena teatrale messa in opera da un gruppo di futuristi e, se un primo confronto della poetica di Cambellotti con il contenuto dei manifesti degli avanguardisti italiani può risultare discordante, un'analisi del fenomeno di rinascita del teatro classico nella

modernità ha lasciato intravedere funzioni e processi che hanno avvicinato le due estremità linguistiche. Convinto che dalla tradizione e dalla storia si genera il nuovo, Cambellotti rilegge il dramma antico attingendo con la stessa energia rivoluzionaria delle poetiche avanguardistiche dosandola dentro uno stile personale. Se le idiosincrasie estetiche tra l'artista romano e i futuristi si materializzano proprio nel *Manifesto Futurista per le Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa* del 1921, alcune suggestioni proposte all'interno dello stesso manifesto di Marinetti, che mettiamo in risalto all'interno della nostra analisi, non sembrano discordarsi dalle intenzioni moderniste insite nel lavoro scenografico di Cambellotti. L'analisi di questo confronto non ostacola la visione di classico nella contemporaneità, sembra, invece, spronare lo stesso scenografo verso un modo di intendere l'immagine del teatro in una forma adeguata che non consideri gli estremismi estetici del teatro futurista ma non rinuncia leggere il tempo e lo spazio presente che la accoglierà. Il quarto ed ultimo capitolo è dedicato alla tragedia classica a Siracusa anticipato dall'officina dell'antico, dispositivo visuale all'interno della quale abbiamo lasciato interagire le iconografie cambellottiane, con le immagini che l'artista preleva dalla sua memoria e dai suoi ricordi d'arte. Per innescare il modo in cui Cambellotti rammenta il corso del tempo e rifletta sull'antico ci siamo affidati ma a una trilogia che scorre lungo tutta quest'ultima disamina. *Rêverie* memoria e anacronismi sono gli ingranaggi che avviano lo scenografo verso questa officina, tra ricordi in forma di scrittura e immagine, verso uno sguardo rigenerato dell'antichità. La creazione di questo spazio mentale e reale dove nasce e prolifera l'universo iconico di Cambellotti si ancorano ancora una volta alle intuizioni di Aby Warburg e agli scritti di Georges Didi-Huberman sull'autore viennese, traendo forza e spunto anche dalla poetica della *rêverie* di Gaston Bachelard. Se non possiamo intenderla come una vera e propria ossessione nei confronti del passato e della memoria, come invece è in Warburg – l'idea di riprendere temi e costrutti estetici dell'antico per usarli come modello per produrre manufatti e iconografie è di certo una pratica frequente nel codice espressivo dell'artista romano. La proposta storiografica di Warburg, quella che vede la memoria cogliersi non nella rappresentazione ma nell'immagine, non traduce perfettamente il modo di intendere e produrre le iconografie di Cambellotti. Tuttavia, per l'artista romano dentro questo laboratorio iconografico, dove nascono i suoi progetti e le sue riflessioni, l'antico è interrogato e fermenta attraverso il suo farsi figura, icona, iconografia. Per Cambellotti l'antico è un serbatoio inesauribile dal quale le immagini vengono richiamate per riaccadere nella contemporaneità. Tra reperti e visioni e riagganciando una serie di testimonianze-ricordo dell'artista alle sue stesse iconografie, l'officina si concretizza attraverso una serie di tavole, dentro le quali si dispongono e si riannodano una serie di raffronti sull'antico che hanno generato il pensiero anche sull'immagine per il dramma antico. Da qui abbiamo immaginato, seguendo filologicamente gli scritti dell'artista e affidandoci alle sue iconografie, i processi di nascita e di migrazione dell'antico che confermano uno specifico codice linguistico dell'artista. Le immagini trattate nell'officina, ricche di risonanze, sono scortate come da un *leitfossil*, una traccia che guida e determina il loro stesso nascere e risveglia quella dinamicità che riporta alla mente ancora un certo spirito warburghiano. Le immagini che abitano le tavole sono tratte dai monumenti dell'antica Roma, da episodi che ricordano tradizioni e costumi dei popoli antichi, la storia millenaria dei luoghi del Lazio e del centro Italia, ma allo stesso tempo sono iconografie dell'antico legate ai ricordi personali dell'artista, allo

sguardo condiviso, all'inconscio collettivo, che migrano fino a quelle che Cambellotti crea per il dramma antico a Siracusa. Dentro quella mediterraneità di cui è impregnata la poetica dell'artista, il ragionamento sull'antico e sul classico non è solo un'espedito per frequentare le tradizioni iconografiche o indagare un racconto iconologico. L'artista stesso ci guida dentro la sua iconosfera, scavalcando i rigidi confini e i paradigmi dello sguardo per raggiungere un tempo e uno spazio engrammatico, dove la natura delle immagini è più complessa e variegata e si spiega anche a partire dalla loro essenza antropologica. La frizione tra storia e mito, tra saperi e deduzioni, tra monumento storico e ricordo emozionato, coesistono pacificamente e trovano un riscontro fattuale dentro uno sguardo che non si lega solo a moduli d'interpretazione storiografica. L'impronta del pensiero cambellottiano ci guida, infatti, verso una lettura del mito e del rito sempre riletta in chiave sociale e mai espressamente solo estetica. tutta l'attività pittorica, grafica, scultorea e scenografica di Cambellotti, quindi, vive dentro un attrito espressivo tra antico e moderno, estetico e antropologico, matrice per forgiare pensieri e opere.

Nella parte conclusiva dell'ultimo capitolo entriamo in pieno dentro la skenè degli spettacoli classici di Siracusa. L'indagine e lo studio delle rappresentazioni classiche a cui Cambellotti lavora sono sempre stati organizzati e studiati seguendo cronologicamente i dieci cicli che vanno dal 1914 al 1948, ma un'attenta disamina delle iconografie ha lasciato emergere una triade semantica che innesca una specifica morfologia scenografica della quale ci siamo avvalsi per ragionare sul suo lavoro. Lo stile archeologico/ciclopico/poliedrico che abbiamo formulato per scandisce l'operato di Cambellotti, è a tutti gli effetti l'espedito scenografico dosato, rimodulato e riproposto entro tutto il periodo di lavoro al Teatro greco siracusano, dentro quella macro-suddivisione che rimane essenziale per la letteratura critica e gli studi sulla pratica teatrale dell'artista, che lui stesso nei suoi scritti ha sempre individuato nel binomio 'maniera archeologica' e 'maniera architettonica'. Questa trasmutazione estetica si avvia verso una maniera estremamente sintetica concedendosi tuttavia sempre un timido riferimento all'antico, una citazione arcaica o classica. Una cognizione spaziale sintetica, la propensione alla rappresentazione attraverso masse volumetriche che non disdegnano un linguaggio che tende al simbolico e all'astratto, diventano la soluzione più matura a cui giunge Cambellotti. Ma sono le parole dei tragediografi, così come si evince dall'ultimo lavoro per l'Oresteia di Eschilo, ad aver suggerito, all'artista, lungo tutto il suo percorso di ricerca, l'immagine dell'antico. Legato in maniera indissolubile all'importanza del testo drammaturgico, Cambellotti ha ascoltato e letto le storie e i miti dell'antica tragedia, prima di inverare le immagini dentro il grembo scenico dell'antico teatro.

## Capitolo primo

### Duilio Cambellotti. Dentro l'autore verso il teatro

#### 1.1. Tecnica e sentimento. «Un misterioso realizzatore di emozioni e di pensieri»

Cuore gonfio di passione, fronte solcata dal traffico incessante del pensiero, qualche filo d'argento, un occhio d'aquila vivido ove contrastano la saggezza del filosofo e l'impeto del poeta, l'acume penetrante del pensatore, e la fiammata ardente del sentimentale, la dolcezza del buono, la fermezza risoluta e virile. [...] Un fantastico e un logico, cioè un misterioso realizzatore di emozioni e di pensieri, cioè uomo che assolutamente padrone della materia riesce in questa ribelle a fermare in arcana fusione l'eterno contrasto dei moti del cuore e della mente, a un'immagine, una luce, saettata o custodita e sognata nel suo mondo fantastico.<sup>10</sup>

Sono le parole che nel 1921 lo storico d'arte Giuseppe Delogu, catanese di nascita, crociano d'indole, dedica all'artista romano Duilio Cambellotti dalle pagine de *La voce Repubblicana*. Nelle poche colonne del giornale politico, fondato quello stesso anno, Delogu tratteggia un profilo dell'artista appassionato e acuto, attorno al quale, proprio in occasione dell'inaugurazione di una mostra, si raccoglie la stima e l'ammirazione anche della generazione di artisti e letterati coeva a Cambellotti. Il profilo estrapolato dalla carta stampata, come ricorda Hegel, «ci permette di situarci quotidianamente nel nostro mondo storico»,<sup>11</sup> è diventa qui pretesto per delineare una prima immagine dell'artista romano, estrapolandola dal *milieu* originale, all'esatto momento di genesi delle sue visioni, e nel contesto di fruizione delle sue opere. Delogu, infatti, riporta, anche sottoforma di suggestioni, i fatti e i tratti più salienti più vicini alle questioni estetiche che coinvolgono l'artista, restituendo una precisa temperatura emotiva coeva alle vicende storiografiche che ci interessano. Per innescare le nostre prossime riflessioni ci affidiamo, dunque, a questo scritto che a tutti gli effetti sembra costituire una breve biografia, all'interno della quale si individuano tutte quelle qualità poetiche che contraddistinguono da sempre Cambellotti come autore poliedrico.

Una delle qualità messe in risalto da Delogu riguarda il suo personale codice espressivo che si avvale di uno stile figurativo sintetico e congeniale alla modernità, sempre saldo alla tradizione classica italiana, e che di questa narra fatti ed eventi della storia e della mitologia. Il lavoro in bottega da autodidatta – come lui stesso tiene a sottolineare nelle sue memorie<sup>12</sup> – lo mette a contatto con materie e tecniche di qualsiasi genere,

---

<sup>10</sup> G. Delogu, 'Duilio Cambellotti', in *La Voce Repubblicana*, anno I, n. 61, 27 marzo 1921.

<sup>11</sup> G. W. F. Hegel, *Aphorismen aus Hegels Wastebook, Werke*, 2, p. 547. (tr. it. *Aforismi jenensi: Hegels Wastebook*, 1803-1806, Milano, Feltrinelli, 1981).

<sup>12</sup> Cfr. D. Cambellotti, 'Sono un autodidatta', in M. Quesada (a cura di), *Teatro Storia Arte. Scritti di Duilio Cambellotti*, Palermo, Novecento, 1982, pp. 229 - 234

caratterizzando un fare artigiano che contempla sempre il bello senza mai separarlo dall'innovazione. Delogu lo descrive, infatti, come un

lavoratore infaticabile, paziente da giovane (che) raccoglie oggi i frutti d'una esperienza consumata nella bottega e nell'officina dei cementi con materia di ogni sorta, oro e caolino, ferro e legno, cera, tempera, ecc. Studioso appassionato, acuto e fedele del vero (che) ha scrutato nel seno della natura strappandole ogni giorno un segreto ed una forma nuova di bellezza.<sup>13</sup>

In virtù di queste attitudini, la critica ha sempre riconosciuto quel carattere di versatilità con il quale l'artista ha costruito la forma del suo linguaggio e raggiunto sempre la piena espressività del suo pensiero. Rimanendo alle parole di Delogu pare, tuttavia, che questo eclettismo sia stato avvertito come un problema, una difficoltà che non rendeva possibile l'immediato riconoscimento di Cambellotti dentro un preciso ambito artistico. Ingabbiare l'estro creativo del maestro romano nel novero di una specifica categoria dell'arte – domandandosi, per altro, in quale di queste risulti essere più eccelso – tradisce, a parere dello studioso, il fare poliedrico che tanto lo caratterizza. Il rischio, infatti, d'incorrere nel più comune degli errori, creando «delle mezze figure, dei quarti di Cambellotti, volgarizzamenti parziali»,<sup>14</sup> sembra, sminuire la portata del suo lavoro e l'inezienza della sua poetica. Dichiara lo stesso Delogu a tal proposito:

per quelli che han visto il frammento e han creduto di vedere l'opera [...] un'immagine e non han capito la fusione con un'altra, Cambellotti è stato volta a volta, semplicemente, un illustratore, un modellatore, un pittore o, come sempre han detto i più, un decoratore. Nessun maggiore errore a suo carico può commettersi più grave di quello di rompere il monolite della sua assoluta e prepotente personalità.<sup>15</sup>

Lo studioso catanese Delogu è incisivo, quindi, su una questione nodale – come vedremo nelle prossime pagine – ripresa e ampiamente dibattuta dalla critica contemporanea. Delogu cerca, infatti, di smascherare le letture approssimative, quelle che inverano il profilo dell'autore, le stesse, che nel tempo, lo hanno mistificato. Dentro questa impossibile scissione, di tutte le forme espressive verso un unico linguaggio, cerca l'autore Cambellotti. Lo trova accentuando un ulteriore elemento, una densità caratteriale vincolante il suo stile, che non solo ricostituisce la visione frammentata della sua monolitica personalità, ma diventa collante tra la sua arte e la sua vita, il suo fare e il suo pensare. Secondo lo storico catanese Cambellotti possiede il talento di dirigere ogni tecnica verso un'espressione compiuta del suo animo; è, infatti, prima di ogni altra cosa «un uomo di sentimenti, se non un sentimentale, un sensibile raffinato, un emotivo impetuoso». <sup>16</sup> È nel considerare il suo «spirito» che diventa possibile rintracciare un'inezienza pregnante, una solidità iridescente che costruisce un'identità autoriale originale. Dichiara ancora Delogu che in molti:

---

<sup>13</sup> G. Delogu, *Duilio Cambellotti*, cit.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.



Confondono un mezzo con un fine quando classificano quest'artista per le forme con cui s'esprime e non vedono la unità dei concetti e dei sentimenti che esprime. Con quanto espone avremmo da dichiararlo tecnicamente un pittore uno scultore ecc. ma non faremmo che perpetuare l'errore di miopia commesso dai tanti mentre teniamo per averlo studiato da molto vicino a vederlo più nella totalità del suo spiritualismo, che nei particolari delle sue espressioni. A stendere su un piano le facce di un prisma dimenticheremo il contenuto del solido, come nella esegesi di una delle sue attività avrei il rimorso di dimenticarne qualcuna. Parlando di lui terrei il metodo inverso: del suo spirito; del suo pensiero; del suo studio; e via via fino alle sue realizzazioni.<sup>17</sup>

Indicandoci quasi una sorta di 'criterio metodologico', che indaga fin dentro la sua esistenza, Delogu ci presenta, così, una qualità intrinseca che invece che diluire rende più corposo il suo stesso operare. Un ingranaggio critico che intendiamo considerare lungo tutta la trattazione e dalla quale cercheremo di far scaturire una rilettura. Lo spirito, che è il suo sentimento, il suo pensiero, «che ha dell'universo una concezione sua fatta d'esperienza e d'intuizione», e l'espressione, che nelle forme concrete del fare lo rendono «formidabile sintetizzatore», sono le tre doti che Delogu riassume come le più rappresentative di Cambellotti, attorno alle quali se ne polarizzano altre, «che emergono ad ogni istante dalle sue opere»; segnali di un mondo interiore dove «s'agita una vita che ha bisogno incoercibile di espansione».<sup>18</sup> 'Spirito', 'pensiero' ed 'espressione' gli elementi che azionano l'esperienza immaginifica e iconografica dell'artista e lo conducono sempre verso un autentico sentire, necessari ad innescare il discorso sull'artista e il *corpus* delle sue opere. Per tale ragione Delogu descrive l'autore Cambellotti come impregnato del suo stesso stile, così conoscere entrambe le dimensioni, quella umana e quella stilistica, ci permette di ritrovare l'unicità. L'artista romano è mosso, infatti

da una prepotente ed energica personalità onde tutte le estrinsecazioni di questa vita interiore passano per prenderne impronta per assumerne un carattere, per recare ovunque un segno di volontà del creatore: così sorge *lo stile che è l'uomo* e che qualcuno ha osato rimproverare come manierismo o ripetizione. Così nel complesso delle opere è presente la stessa personalità, la continuità ininterrotta dello stesso pensiero tormentoso e travagliante nella via di un continuo divenire. Così vediamo tutte le varietà della tecnica volte con disinvolta padronanza e sempre con elevata squisita signorilità come necessità di una mente e di un'anima sempre una e molteplice, obbedienti ai diversi stati dello stesso animo alle diverse visioni degli stessi occhi.<sup>19</sup>

Entrando dentro il contesto storico e nel vissuto dell'artista, si avverte sin da subito come i caratteri che delineano il talento di Cambellotti, si affiancano agli ideali che, tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, segnano una fase di rinascita dell'arte in Europa, denominata *Nouveau*. Come ci presenta

---

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> *Ibidem.*

Maria Paola Maino,<sup>20</sup> l'artista romano, infatti, entra a pieno titolo nella schiera di quegli artisti che nel periodo compreso tra il 1880 e il 1930 credono fermamente di riuscire ad opporsi al cattivo gusto e all'incombere della civiltà delle macchine, formulando una nuova espressività, e assumendo un ruolo diverso nella società. All'uomo/operaio, costretto a vivere tra i sobborghi delle città industrializzate che crescono in maniera incontrollata, l' 'arte nuova' oppone l'artista/artigiano, dedito alla rivalutazione del lavoro manuale e dei prodotti artistici, vicino per sensibilità all'universo del folklore, dell'arcaico e della vita quotidiana. Dentro questo contesto che in Italia è battezzato come *Liberty*, «Cambellotti è la figura più autorevole e originale che l'Italia abbia prodotto».<sup>21</sup>

La possibilità di un valido confronto con le espressività d'oltralpe diventa necessario all'artista romano per evolversi e ribadire un tratto estetico *sui generis*, quasi avulso dalle mode del tempo – come più volte lo stesso Cambellotti ribadisce – anche se a queste decisamente ispirato e debitore. Giovanna Massobrio e Paolo Portoghesi, nel loro *Album del Liberty*<sup>22</sup> traducono l'ispirazione gioiosa di quegli anni, a cui generazioni di artisti fanno riferimento, come espressione di *empfindung*, di empatia; stesso moto interiore che anima lo stile cambellottiano e gli artisti della sua cerchia. Accaduto già per il romanticismo, il *Nouveau* trasforma la natura nello specchio dei sentimenti umani, diventa la chiave concettuale che spiega la passione per le forme vegetali, per il rifiorire di linee, di colori e di figure desunti da una flora e da una fauna sinuosamente rimodulata.

August Endell (1871-1925), architetto tedesco e rappresentante di quest'arte denominata nel suo paese d'origine *Jugendstil*, si fa portavoce delle convinzioni di questa nuova estetica, dando alla stampa numerosi articoli e libri che trattano i concetti fondamentali, dentro i quali è facile scorgere quelle peculiarità espressive che ritroviamo affini a Cambellotti. In una delle sue dichiarazioni, quasi rivolgendosi ai colleghi artisti, Endell scrive:

se noi vogliamo capire e apprezzare la bellezza della forma dobbiamo imparare a vedere in modo dettagliato. Dobbiamo concentrare l'attenzione sui dettagli, sulla forma della radice di un albero, sul modo in cui una foglia si connette col suo stelo, sulla struttura della corteccia, sulle linee formate da una corrente sulla superficie di un lago. Non dobbiamo soltanto dare un'occhiata distratta alla forma. Il nostro occhio deve percorrere minutamente ogni curva, ogni torsione, ogni addensamento, ogni contrazione; in breve noi dobbiamo approfondire ogni sfumatura della forma. [...] Mille sensazioni si risvegliano dentro noi. Nuovi sentimenti e ombre di sentimenti, continue e inattese trasformazioni. La natura sembra vivere e si comincia a capire che vi sono veramente delle piante che soffrono... questo è il potere della forma sulla mente; influenza diretta e immediata senza stadi intermedi; non un effetto antropomorfo ma un effetto di diretta empatia.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Cfr. M. P. Maino, 'Disegnando ed eseguendo l'arredo', in G. Bonasegale, A. M. Damigella, B. Mantura (a cura di), *Cambellotti 1876-1960*, catalogo della mostra alla Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma 24 settembre 1999 - 23 gennaio 2000, Roma, Edizioni De Luca, 1999, pp. 43 - 46.

<sup>21</sup> Ivi, p. 43.

<sup>22</sup> G. Massobrio, P. Portoghesi, 'La forma vivente e l'empatia' in Id., *Album del Liberty*, Roma, Bari, Laterza, 1984, pp. 337 - 348.

<sup>23</sup> A. Endell, *Album del Liberty*, cit. pp. 337 - 238.

L'unione dell'uomo con il linguaggio silenzioso della natura diventa il valore estetico ed etico contro l'abbruttimento delle città e, in risposta premonitrice, contro quella minaccia perpetrata, anche ai danni delle arti, dal mito del progresso industriale e della guerra. Valori sui quali Cambellotti fonda il suo apprendistato e che ritroviamo, in forma evoluta, negli anni a seguire, quando si appropria a nuove metamorfosi linguistiche ed evoluzioni di stile, che non lo allontanano mai dal carattere tutto personale di percepire e dichiarare il moderno. Cambellotti, infatti, rimane sempre fedele alla simbiosi vitale che definisce l'*Art Nouveau*, e la esprime nel binomio tra paesaggio e storia,<sup>24</sup> forma a sentimento, vita e teatro.

Quella dell'artista romano è la stessa «febbre vivificante»<sup>25</sup> che Robert Musil, nel romanzo *L'uomo senza qualità*, legge dentro lo spirito di rivoluzione artistica europea, e che intende come contatto di forte valenza empatica calato dentro tutte le cose della vita reale. Le parole dello scrittore austriaco sono rivelatrici di un contesto culturale dentro il quale, infatti, possiamo collocare Cambellotti, chiamato anche lui a rispondere con l'arte al mutarsi degli ordini sociali ed estetici:

nessuno sapeva bene che cosa stesse nascendo; nessuno avrebbe potuto dire se sarebbe stata una nuova arte, un uomo nuovo, una nuova morale o magari un nuovo ordinamento della società. Perciò ognuno ne diceva quel che voleva. Ma dappertutto si levavano uomini a combattere contro il passato. In ogni luogo compariva improvvisamente l'uomo che ci voleva; e, cosa assai importante, uomini pieni d'intraprendenza pratica s'incontravano con uomini pieni d'intraprendenza spirituale. Fiorivano ingegni che prima erano stati soffocati o non avevano mai partecipato alla vita pubblica. Erano diversissimi fra loro, e il contrasto fra i loro scopi non avrebbe potuto essere maggiore.<sup>26</sup>

Nel caso dell'artista romano, va considerato che intraprendenza pratica e spirituale convogliano in un'unica forma e direzione, così come l'idea di una nuova arte per Cambellotti non può essere avvertita come una lotta contro il passato. Se all'inizio non rinuncia all'afflato energico e vivo della natura, requisito necessario all'espressione della sua interiorità e in linea coi precetti del *Liberty*, è certo anche che, in un secondo momento il suo codice espressivo, è destinato ad evolversi. Nel tempo si direziona sempre più verso forme di un modernismo asciutto e funzionale, che richiamano, tuttavia, un costante e serrato dialogo con le qualità intrinseche dello spazio, del volume, della massa, perfino del colore. Un approccio affine al nuovo razionalismo, che influisce e trasforma in maniera singolare la sua grafica, il suo design, la sua scultura, la sua architettura, e l'arte per il teatro, dove tutte queste per l'artista convergono sapientemente. Un riscontro indissolubile, infatti, si trova nell'impegno profuso per l'iconografia teatrale e la scenografia, ambiti sui quali l'interesse sia adesso rivolto alla natura dell'uomo, che solo il dramma antico riesce a mettere a nudo in tutta la sua limitatezza e forza. Nella drammaturgia classica la febbre vivificante diventa motivo di lotta perenne dell'uomo contro o a favore del suo destino.

---

<sup>24</sup> Cfr. quanto scritto da Francesco Tetro nel saggio *Ideologia e iconografia, paesaggio e storia, culto del miles agricola*, in D. Fonti, F. Tetro, (a cura di) *Duilio Cambellotti. Mito sogno realtà*, catalogo della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia - Casino dei Principi, Casino Nobile e Casina delle Civette, 6 giugno - 11 novembre 2018, Roma, Milano, Silvana Editoriale, 2018, pp. 29 -43.

<sup>25</sup> R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 2014. p. 58.

<sup>26</sup> R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit. p. 58.

Anche la fisionomia proposta da Musil, dell'artista che cerca un rapporto la vita pubblica, richiama le intenzioni estetiche di Cambellotti. Nel contesto politico di quegli anni si affrontano il divario tra l'industrializzazione delle città, sempre più in fermento, e la civiltà contadina, ancora arretrata nei mezzi di sostentamento. La figura dell'artista non è più quella di vate né di custode di un'arte criptica ed elitaria, e sul ruolo impegnato che la società sembra riservare all'arte, anche Cambellotti si fa carico di una missione educatrice del suo lavoro, una *paideia* in grado di convogliare principi etici e morali ben saldi, molto vicini a quelli professati negli stessi anni da Lev Tolstoj,<sup>27</sup> e alle correnti più avanzate di socialismo. Questo assottigliarsi del divario tra classi sociali, è la garanzia che l'esperienza del bello diventi strumento di costruzione della nuova società, e ancora come vedremo convoglia tutte le energie artistiche e l'immaginario dell'artista dentro l'esperienza del dramma antico a Siracusa.

Questa dimensione sentimentale da cui Cambellotti origina la sua iconografia è raggiunta attraverso l'efficacia della sua tecnica. È ancora lo stesso Delogu a cercare nell'atto della creazione e negli strumenti che la consentono, un connubio stringente tra l'artista e l'essenza universale della sua opera. Delogu scrive:

ho creduto in estetica sempre un errore il cercare di definire o di qualificare per la forma accidentale del fatto d'arte, un temperamento. Sarebbe in quel caso qualifica meramente formale che riguarda l'accidente e non la sostanza definendo e limitando esclusivamente un'attività tecnica senza preoccupazioni per il fatto essenziale vedere cioè se c'è o no sotto quella forma l'artista che allora in quanto tale è indefinibile e sfugge al bisturi e al casellario. E se questo ho detto (anche perché credo che in concetto di tecnica è affatto estraneo così all'estetica pura come alla vera e propria critica d'arte) in genere per tutti gli artisti che pur si fermano ad un solo e limitato campo di esperienze tecniche a fortiori questo penso di Cambellotti per il quale la tecnica, anzi le tecniche non sono che servile, docilissimo accessorio pronte sempre al suo atto volitivo al suo momento creativo. Per lui la *Tecne Banausikè* succede al processo artistico della creazione come necessità materiale di espressione; prodotto meccanico che segue, imprescindibile conseguenza, il processo artistico; prodotto attraverso il quale il critico è l'osservatore deve passare con valore esclusivamente transitorio, per portarsi, risalendo dal fenomeno alla legge, dal particolare all'universale al puro fatto psichico-sentimentale, alla pura arte divina.

Tecnica e sentimento sembrano rivelarsi, così, un binomio che lo storico adopera per mettersi alla ricerca dell'autore Cambellotti. La tecnica è l'ingrediente che consente all'artista romano di perfezionarsi e variarsi linguisticamente. Lui stesso confessa nelle sue memorie che:

l'aver accolto per tempo parecchie tecniche che s'integravano fra di loro perfezionandosi sempre di più, l'andare raccogliendo una somma di impressioni mi obbligava ad una varietà di applicazioni; così mi

---

<sup>27</sup> Lo scrittore russo Lev Tolstoj nel 1897 dà alle stampe un virulento trattato intitolato *Che cos'è l'arte* (l'edizione italiana per Mimesi 2011 è a cura di T. Perlini): «Per quanto un'opera sia poetica, o riproduca la realtà, o sia ricca di effetti, non può appartenere all'arte se non suscita in un uomo un sentimento tutto particolare di gioia, di unione spirituale con un altro uomo e con gli altri uomini che l'abbiano parimenti recepita» (p. 129). La condanna inflessibile che Tolstoj muove nei confronti dell'estetica moderna, colpevole d'aver fatto perdere all'arte la sua vocazione etica, è avvertita subito come presa di posizione politica e di responsabilità sociale condivisa anche da artisti e letterati italiani, tra cui Cambellotti.

avveniva di concentrare l'opera nel breve andito quadrilatero di una pagina di un libro o svilupparlo nello spazio di un cartellone stradale che chiedeva l'applicazione cromatica.<sup>28</sup>

Allo stesso modo, però, il suo lavoro si riconduce alla sfera affettiva, che giunge fino al sentimento dell'infanzia. In uno scritto sui caratteri e i temi dell'arte di Cambellotti, Anna Maria Damigella riporta le parole tratte da un manoscritto autografo, che testimoniano il valore delle emozioni nella poetica dell'artista e nell'identificazione di quelli che si ritengono i tratti tipici dell'autore. Così l'artista dichiara nel 1908:

tornare sui propri passi (cioè sul proprio lavoro) è vantaggioso: è tornare sopra una manifestazione delle nostre emotività predilette, che nascono nel nostro spirito fin dall'infanzia cioè dal momento migliore di nostra vita. se sarete un galantuomo e non vi sporcherete l'animo queste emotività permangono. Dopo un periodo di sconforto e di lavoro ingrato o nauseante esse come buone fate riaffiorano sorridenti senza che voi le abbiate evocate, in tal caso fare sempre loro buon viso.<sup>29</sup>

Affiancandoci al profilo suggerito da Delogu, possiamo confrontarci con le riflessioni espresse dallo storico Henri Focillon, all'interno dell'opera *Technique et sentiment*,<sup>30</sup> utili a ispessire la nostra indagine e a connotare gli aspetti più eloquenti e originali della poetica dell'artista. Nel suo contributo, lo storico ed estetologo francese approfondisce il concetto di 'tecnica' definendolo una forza primigenia necessaria per sperimentare il campo dell'espressione nel suo grado più puro. Quello che Focillon risolve come un principio genetico fondamentale all'arte ha una forte risonanza sui fatti estetici che stiamo trattando e che riguardano Cambellotti, coinvolto dentro un fare, appunto, tecnico e sentimentale. Focillon confessa, infatti, che durante il suo apprendistato e per tutta la sua attività di studioso, rimane attratto dai segreti della materia e degli strumenti che ai suoi occhi non sono mai accessori inanimati, ma forze dotate di vita, non curiosità da laboratorio, ma elementi magici e suggestivi,<sup>31</sup> utili anche a formulare una definizione che sembra poter essere condivisa dallo stesso artista romano:

finché l'arte è limitata agli stati di coscienza, alle idee generali, non è che un'agitazione cieca sepolta nell'intelligenza. Deve penetrare la materia, accettarla e farsi accettare da essa, non per fredde carezze, ma per possessione galvanica.<sup>32</sup>

L'espressione artistica, l'autonomia delle forme, dunque, non possono essere limitate a uno stato di coscienza e a idee generali; così facendo rischia solo di essere una cieca agitazione sepolta dall'intelligenza. Per essere pienamente arte, l'opera deve penetrare la materia, accettarla e farsi accettare da questa, scaturire dalla passione e dall'eccitazione. Il concetto 'energico' e 'vivificante' trova analogia, quindi, dentro lo stile di Cambellotti,

---

<sup>28</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 268.

<sup>29</sup> D. Cambellotti, *Manoscritto 1908*, in A. M. Damigella, 'Caratteri e temi dell'arte di Cambellotti', in *Cambellotti 1876-1960*, cit. p. 11.

<sup>30</sup> Cfr. H. Focillon, *Technique et sentiment. Études sur l'art moderne*, Parigi, Henri Laurens Éditeur, 1919.

<sup>31</sup> Ivi, p. 13.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

affine ancora una volta gli ideali dell'*Art Nouveau*, per i quali «non esiste il vuoto; per una visione dinamica del mondo tutto è energia e i rapporti tra le cose, tutte in un certo senso viventi, è un rapporto tra cariche magnetiche, tra campi interferenti».<sup>33</sup>

Ad avvalorare le affinità tra l'artista romano e lo storico francese c'è anche quella che, potremmo definire, una 'specularità funzionale', che si esprime nei rispettivi campi d'azione: l'arte e la critica. La pratica artistica di Cambellotti e la teoria estetica di Focillon scaturiscono entrambe dal tipo di formazione appresa, dall'esperienza concreta e materica di approccio all'arte e alle sue pratiche. Gli ateliers dei rispettivi padri – incisore nel caso di Focillon, intagliatore e decoratore nel caso di Cambellotti – rappresentano il primo vero incontro con i materiali e gli strumenti. Se per lo storico francese destreggiare la materia attraverso la tecnica è il tragitto per rendere libere e autonome le forme, per l'artista romano, invece, trovare le forme più congeniali alle sue idee, in piena autonomia e libertà, significa riuscire a possedere la tecnica, per dirigere la materia e temprare il sentire. Un ricordo di Cambellotti lascia intendere una vocazione al mestiere di artista/artigiano sulla quale è predisposto e formato dalla tenera età: «ho riconosciuto per tempo materie e strumenti [...] assistevo, ancora ragazzo, alla trasformazione che le materie subivano sotto quegli strumenti».<sup>34</sup> Nella capacità di maneggiarli c'è il raggiungimento di una pienezza comunicativa che l'artista ha sempre ricercato come il fine ultimo delle sue creazioni, il motivo che lo conduce con passione «a qualche cosa di più intimo con l'anima popolare».<sup>35</sup>

Nel meditare ancora sul concetto di tecnica lo storico Focillon, all'interno di quello che rappresenta un altro suo scritto cardine, *Vita delle forme*,<sup>36</sup> precisa che la *techne*, la competenza, si manifesta nel cuore della creazione come un'abilità, che interpella allo stesso modo tanto le attitudini intellettuali, quanto la destrezza pratica: un altro fattore di avvicinamento alle questioni cambellottiane. È lo stesso Delogu che ricorda infatti, – ma è una consapevolezza che tutta la critica successiva comprova – che la componente del pensiero è un'altra delle qualità che identificano il carattere espressivo di Cambellotti, che si manifesta, il più delle volte, anche attraverso la scelta di temi, argomenti, soggetti desunti dal mito, dalla storia e dalla realtà contemporanea, frutto di una personale riformulazione intellettuale. Gli interessi per l'illustrazione e la grafica sono pretesto non solo per una meditazione sull'immagine e la sua genesi nella società di massa, ma anche per un avvicinamento ai fatti della letteratura che polarizzano un nutrito interesse anche per quelle arti visuali che con la parola scritta o recitata sono indissolubilmente ancorati, come la fotografia, il teatro e il cinema. Ancora Delogu testimonia, dentro la riconosciuta versatilità tecnica, un'ulteriore ricchezza di interessi a completare la personalità monolitica di Cambellotti.

Per il libro ha speso tanta parte della sua fantasia, della sua energia. Non si è fermato alla illustrazione vignetta; ha studiato un classico per trattarne anche una scenografia; ha letto un moderno per aiutarlo nella realizzazione plastica d'una immagine, per assisterlo nell'allestimento della veste tipografica del volume.

---

<sup>33</sup> G. Massobrio, P. Portoghesi, *Album del Liberty*, cit., p. 249.

<sup>34</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 265.

<sup>35</sup> Ivi, p. 268.

<sup>36</sup> Cfr. H. Focillon, *Vita delle Forme*, Torino, Einaudi, 2002.

Così sono nati i cicli tragici e le costruzioni eroiche del fatalismo eschileo nelle scene dell'*Agamennone* e delle *Coefore*, così le scene e i costumi della *Nave* e del *Ferro* di D'Annunzio. Così le illustrazioni del «paese delle meraviglie», delle «mille e una notte» nelle quali quest'uomo mirabilmente penetra nel difficile microcosmo dei bambini che guardano la semplicità e l'evidenza di una nascosta sapienza.<sup>37</sup>

Continuando a far leva sulle speculazioni estetologiche di Focillon, nella disamina delle qualità che distinguono Cambellotti, funziona anche il riferimento all'*Elogio della mano*, saggio che segue il citato *Vita delle forme*, dentro il quale lo storico francese descrive, quella parte di corpo per eccellenza deputata all'arte, organo prensile e intellettuale, pensante. Per Focillon, infatti, la mano è

azione: prende, crea e talvolta si direbbe che pensi. Quando riposa non è un utensile inanimato, lasciato sul tavolo o abbandonato lungo il corpo: l'abitudine, l'istinto e la volontà d'azione meditano in lei, e non ci vuol molto a prevedere il gesto che essa compirà.<sup>38</sup>

La straordinaria manualità artigiana di Cambellotti non è mai disgiunta dal pensiero; l'una quasi il prolungamento dell'altro, rappresentano entrambi un imprescindibile tratto distintivo che rendono l'artista un 'cesellatore' accuratissimo.

A conferma di quanto detto da Delogu, che descrive Cambellotti solcato sulla fronte dal «traffico incessante del pensiero»,<sup>39</sup> la crasi tra fare e pensare, tra mano e mente, si ricava soprattutto dalle memorie scritte di pugno dell'artista, da sempre fonte storiografica preziosa da dove attingere concetti e riflessioni estetiche, ricordi e suggestioni, che delineano i caratteri più salienti della sua poetica. Una di queste è costituita dalla raccolta curata da Mario Quesada *Teatro Storia Arte. Scritti di Duilio Cambellotti* che avremo modo di riconsiderare in maniera più dettagliata lungo tutta la nostra trattazione. Al suo interno si ricavano i confronti più utili che convalidano quanto detto sull'autore romano e ci si inoltra più nello specifico dentro l'universo immaginifico e il valore ultimo delle sue concretezze estetiche, spinte sempre oltre il solo fatto di risultare appaganti allo sguardo. Per oltre quarant'anni, come ricorda l'artista, rigettando tutto dentro il sentimento vero per le cose degli uomini, il suo operare è stato sorretto e governato da

una sincera ispirazione della natura e dei fatti umani, e la ricerca in ogni opera di un contenuto espressivo che dicesse del buono nel nuovo e dell'utile, e parlasse chiaro per la parte migliore del pubblico, il popolo. [...] La formula «arte» cara oggi più che ieri a molti artisti, non è stata seguita da me. Una tela che contenesse forme e colori, tali da produrre un piacevole accordo per gli occhi e nulla più; una plastica che esprimesse masse e atteggiamenti per piacere dello sguardo, sono cose che non ho fatto. [...] Anche altrove l'opera mia non s'è limitata solo ad un appagamento della vista: ho cercato di dire e di comunicare qualcosa di più.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> G. Delogu, *Duilio Cambellotti*, cit.

<sup>38</sup> H. Focillon, *Elogio della mano, scritti e disegni*, A. M. Ducci (a cura di) Roma, Castelvechchi, 2014, p. 17.

<sup>39</sup> G. Delogu, *Duilio Cambellotti*, cit.

<sup>40</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. p. 229.

Senza mai fare alcuna distinzione di supporto, si tratti di pittura o di grafica, di modellare la creta o schizzare a matita la scena di un film, dentro tutta la sua produzione Cambellotti dimostra che il suo *modus operandi* prende forma a partire dalla triade ‘spirito-pensiero-espressione’ così come proposta da Delogu, e si amalgama a quella dicotomia funzionale di ‘tecnica e sentimento’ espressa da Focillon. Alla stregua dei simbolisti, Cambellotti nel momento in cui realizza le sue creazioni – quando cerca nel legno le qualità più intrinseche per le sue xilografie – vuole «evocare dei sentimenti e delle sensazioni per mezzo del loro medium». <sup>41</sup>Questo connubio che ritorna stringente tra sensibilità e materia, richiama, secondo Anna Maria Damigella, un sentimento di autenticità: Cambellotti è un’artista autentico, perché «assume se stesso per quello che è, senza sovrastrutture, impedimenti e finzioni, perché l’autentico è la profondità dell’esistenza psichica contro quello che è solo superficie». <sup>42</sup> Il costante aggiornamento sulle tecniche di divulgazione artistica diventa, allo stesso tempo, la possibilità di raccontare più stati d’animo, di esprimere più sentimenti, e salda un principio democratizzazione dell’arte che è caro all’artista:

più di una volta ho preferito, alla parete, alla grande pannello o alla grande manifestazione plastica monumentale, di costringere il mio intendimento nel breve spazio consentito dalla pagina dei libri (spesso libri per fanciulli) dalle colonne dei giornali (sia in forma grafica, sia xilografica) fino a quello più grande ma più largamente diffuso del cartellone pubblicitario. [...] Per molto tempo allestii, per mio intendimento, una serie di vasi bronzei di varia mole, concentrando in essi visioni, espressioni, forme della nostra campagna romana. Lo scopo non era per me di farne solo dei piacevoli soprammobili, piuttosto di esprimere, alla stessa guisa che si fa in un grande quadro o in una grande scultura, uno stato d’animo o una sensazione quale poteva sgorgare dalle immagini di quella campagna: immagini e visioni che hanno dominato sempre in tutta la mia arte. <sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> R. Pepall, ‘Cette enchanteresse matière’, in *Paradis Perdue. L’Europe Symboliste*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1995, pp. 406- 407, cit. da A.M. Damigella, ‘Autentico, creativo, persistente: il simbolismo di Cambellotti’, in *Duilio Cambellotti. Mito sogno realtà*, cit. p. 90.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> D. Cambellotti, ‘Sono un autodidatta’, in *Teatro Storia Arte*, cit. pp. 229 - 234.



## 1.2 Luoghi della critica e «strade nuove dell'arte». Scritti e visualità

Per Focillon la storia, luogo dove accade l'opera d'arte, è immaginata come un accostamento di strati geologici, inclinati e interrotti, capace di percepire le età diverse della terra, «sì che ogni frazione del tempo trascorso è insieme passato, presente e avvenire».<sup>44</sup> Dentro questa inclinazione morfologica, inaspettata e spezzata, la storia dell'arte spesso mostra, «giustapposte nello stesso momento, sopravvivenze e anticipazioni, forme lente, ritardatarie contemporanee di forme ardite e rapide».<sup>45</sup> La figura di Duilio Cambellotti, nel contesto in cui opera e nel complesso del suo operare, rappresenta una particolare 'venatura mineraria' vicina all'interpretazione di Focillon. Le vicende e i fatti artistici legati a Cambellotti, pur essendo una successione lineare di avvenimenti e memorie, nel senso hegeliano del divenire, possono essere ricercati come dentro uno scavo stratigrafico, dove ogni piccola variazione è un fatto che mostra una particolare fisionomia linguistica, mai statica e sempre cangiante. 'Passato,' 'presente' e 'avvenire', sono per Cambellotti qualità spaziotemporali che aderiscono alle forme e ai contenuti della sua poetica, e inserite dentro un cronotopo dove si ambienta la sua narrazione iconografica. Così l'innesto di un linguaggio moderno si ritrova, ad esempio, dentro il teatro classico, e viceversa, gli stilemi compositivi e i tratti grafici tradizionali si riconoscono nei lavori per la cinematografia.

Se ci muoviamo dentro le cronologie biografiche dell'artista, il 1897 e il 1960 che è la data della sua scomparsa, all'interno di questo arco temporale, in Italia hanno luogo una serie di fatti sociali e politici che segnano in maniera indissolubile la cultura nostrana, e sui quali l'artista romano, che lavora nella Capitale, si fa portavoce e autore originale. Dentro questa compagine, costituita da fenomeni di secessione e avanguardia,<sup>46</sup> Cambellotti gioca un ruolo peculiare nella formazione di una memoria artistica di estrema efficacia, soprattutto per la costruzione della modernità italiana, la cui narrazione non può essere affidata ai soli esponenti di movimenti che lasciano un'impronta indelebile nel dibattito estetico in Italia, il Futurismo *in primis*. Cambellotti più che rientrare dentro una specifica corrente, sposandone ideali o firmandone manifesti, è attraversato dai movimenti, che inclinano e spezzano la personale morfologia linguistica, grazie al quale si origina quel carattere, quello stile incisivo, dove modernità e antichità, rimangono fuse come dentro una stratigrafia geologica. Sia lo storico Delogu, sia la critica che se n'è occupata sono concordi col ritenere che il fare artistico di Cambellotti è spesso tanto fecondo quanto silenzioso. Lontano dalla *reclame* e dal desiderio di esibirsi, anche se capace di restituire

---

<sup>44</sup> H. Focillon, *L'anno mille*, Vicenza, Neri Pozza, 1998, p. 27.

<sup>45</sup> H. Focillon, *Vita delle Forme*, cit. p. 87.

<sup>46</sup> Un valido raffronto sulle questioni artistiche e culturali è dibattuto all'interno del volume *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra, 1905-1915*, a cura di Stefania Frezzotti, Milano, Electa, 2014. Il quadro generale espresso, i temi e le indicazioni, i riferimenti alla complessità politica, artistica e letteraria, sono vicini alla cronologia che stiamo considerando, utili ad inquadrare la complessità del contesto culturale italiano e quello europeo dentro il quale può essere collocata la poetica di Cambellotti.

una visione presente e aggiornata, mai distante dai fatti artistici a lui contemporanei, Cambellotti sceglie di procedere in maniera indipendente, e pertanto, di rimanere nascosto alla ribalta dell'arte «senza sentirsi vellicato dai mille inviti, dai mille adescamenti».<sup>47</sup> Nonostante sia amico dei più temerari futuristi (di Balla e di Boccioni, per esempio) dichiara una consapevole libertà espressiva e, pur ammettendo d'aver ricevuto qualche influenza dal contesto artistico europeo, precisa, con orgoglio, che «nessuna ne hanno invece esercitata sul mio stile libero».<sup>48</sup> La letteratura critica ha risposto creando attorno all'autore una serie di studi diventati una cartina geologica in fieri, che va arricchendosi continuamente di elementi e letture, sopravvivenze e ritardi, utili, ancora, ad orientarci dentro i luoghi della visualità artistica di Cambellotti e rischiarando, così, il gioco di nebbie che obnubila i contorni e gli spessori di questi strati storiografici. La rivalutazione critica, operata dagli studiosi, ha ormai recuperato, grazie a un intenso lavoro che continua ancora oggi,<sup>49</sup> le vicende e le questioni che riguardano il caso Cambellotti, ricollocandolo doverosamente nel sistema dell'arte italiana del Novecento.

Angela Raffaelli compie un'attenta analisi in questa direzione, ripercorrendo alcune delle tappe più significative del doveroso rientro di Cambellotti nella storiografia artistica. Seppur brevemente ricostruisce la storia degli studi su Cambellotti saldando il debito di quella che può sembrare a tutti gli effetti una fama a metà, una negazione storiografica. Compie questo lavoro all'interno di un suo contributo, *Duilio Cambellotti e l'arte moderna: le tappe del recupero storico-artistico di un maestro del Novecento*,<sup>50</sup> uno scritto che seppur affiancato ormai da altri studi che aggiornano le questioni cambellottiane, risulta utile tenere a mente per capire il suo valore sociale e risalire al processo di costruzione e analisi della personalità artistiche dell'autore romano. Ampiamente apprezzato almeno fino agli anni Trenta, alle voci isolate di alcuni autori, che negli anni Cinquanta collocano Cambellotti in una posizione affatto secondaria nel panorama delle arti italiane, segue un'eclissi immotivata che dura fino agli anni Sessanta. In questo momento la critica d'arte ritiene necessario un riesame di quei fenomeni estetici che si sviluppano tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, il Liberty, il Divisionismo, il Simbolismo, dai quali discendono le avanguardie storiche e, tra gli autori riportati in luce da questa esplorazione, riemerge, dopo trent'anni d'assenza, la figura di Duilio Cambellotti. I caratteri intravisti nell'artista romano, che riemergono nel 1964 da uno studio di Fortunato Bellonzi,<sup>51</sup> anche se circoscritti all'ambito locale, sono già quelli di versatilità e di equilibrio tra «analisi oggettiva e fantasia trasfiguratrice».<sup>52</sup> Qualche anno dopo, nel 1967, ancora a pochi anni dalla scomparsa dell'artista, alla voce di

---

<sup>47</sup> G. Delogu, *Duilio Cambellotti*. cit.

<sup>48</sup> E. Agostinoni, 'Duilio Cambellotti', *Il Secolo XX*, n. 3, marzo 1908, pp.187-188.

<sup>49</sup> La Galleria Russo di Roma nel 2014 ha acquistato dagli eredi di Cambellotti, tutto il fondo delle opere che, proprio in questi anni, lavora alla stesura del catalogo ragionato dell'artista.

<sup>50</sup> Il contributo di Angela Raffaelli intitolato *Duilio Cambellotti e l'arte moderna: le tappe del recupero storico-artistico di un maestro del Novecento*, e apparso all'interno di Id., *Duilio Cambellotti. L'arte moderna e la divulgazione dell'immagine*, Galleria D'arte F. Russo, Roma 2001, indaga il processo di riscoperta dell'artista romano esaminando una serie di saggi e studi che recuperano le voci essenziali, e quelle più isolate, che costituiscono insieme il materiale critico sul recupero della personalità di Cambellotti.

<sup>51</sup> Dopo la scomparsa dell'artista, la prima apparizione pubblica dei suoi lavori avviene nel 1963, quando alcune opere vengono esposte, su segnalazione dello stesso Fortunato Bellonzi, alla *IV Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio*, occasione che permette, a tre anni dalla morte di Cambellotti, di non perdere le tracce della sua originale poetica. L'anno successivo, Bellonzi scrive un saggio sull'artista romano, esaltandone le qualità artistiche e inaugurando la tradizione di studi sull'autore. F. Bellonzi, 'Duilio Cambellotti, tradizione e modernità di un maestro dell'arte italiana', in *Notiziario d'Arte*, nn. 9 - 10, Roma, settembre - ottobre, 1964, pp.164 - 168.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

Bellonzi si aggiunge quella di Enrico Crispolti che, nelle *Vicende dell'immagine tra secessione e simbolismo*,<sup>53</sup> presenta Cambellotti come esponente di un rinnovato modernismo che anticipa addirittura lo stesso Futurismo, pur non aderendovi mai. Tra gli studi che vanno segnalati come i più significativi, va citato il saggio di Anna Maria Damigella *Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte*<sup>54</sup> del 1969, che ricostruisce un profilo denso dell'artista, dentro il quale la sua poetica si interseca e si nutre con le questioni sociali più urgenti. Lo scritto nello specifico indaga, così come riporta il titolo, *l'Idealismo e il socialismo nella cultura figurativa romana del primo Novecento*, ed è all'interno di questo contesto che Damigella studia la formazione di Cambellotti e analizza il *corpus* delle sue opere. Vicina alla funzione sociale dell'arte, che in quegli anni è espressa da William Morris e da Henry Van de Velde, la poetica dell'artista romano rimanda alla cultura secessionista austriaca, e agli autori più rappresentativi, uno fra tutti Gustav Klimt, nonché all'esperienza italiana del Divisionismo, che rinvia, invece, a Gaetano Previati. A questa disamina che segna la formazione di alcuni capisaldi sui quali si basano gli studi successivi partecipa anche Carlo Giulio Argan, che nel 1978 dichiara la modernità di Cambellotti realistica e visionaria assieme, definendolo un autore che ha saputo bene tracciare l'immaginario del nostro secolo.<sup>55</sup> Le ricerche che giungono fino ai giorni nostri si caratterizzano per essere un continuo approfondimento delle diverse realtà morfologiche, delle qualità geologiche del monolitico Cambellotti. La formazione di un archivio e la costruzione di un catalogo ragionato sono d'esempio di un riordino storiografico ancora non del tutto compiuto che mettono ancora la complessa stratificazione del caso Cambellotti.

Sulla scia di un rinnovato lavoro di aggiornamento, che ancora non si arresta, recentemente sono stati pubblicati alcuni studi,<sup>56</sup> che continuano ad avvalersi di una visione tematica frammentaria e multifocale, con lo scopo di riportare con nitidezza la ricostruzione anche di singole esperienze artistiche dentro un quadro più ampio e generale. La raccolta di saggi intitolata *Duilio Cambellotti. Nuovi contributi critici*,<sup>57</sup> ad esempio, pubblicata nel 2021, si avvale di uno sguardo di tipo ravvicinato, all'interno del quale alcune delle voci autorevoli della critica italiana intrattengono un profondo dialogo con singole opere, proponendo riletture, aggiornamenti, revisioni e correzioni. La consapevolezza del multiverso iconico dell'autore spinge, ancora a uno studio settoriale, all'interno del quale temi, questioni, esperienze e perfino singoli oggetti, possono diventare un caso da analizzare. Sotto questo impulso, infatti, la versatilità dell'artista funziona come un continuo stimolo a indagare campi iconografici specifici, come quello dell'arte per il teatro, che una volta approfonditi si riversano dentro il campo di discussione interdisciplinare.

Se volessimo, tuttavia, fissare su due antipodi cronologici i punti di un segmento dentro il quale si aggiorna, si orienta e si uniforma la letteratura cambellottiana, potremmo considerare nello specifico il catalogo *Cambellotti (1876 – 1960)*, curato da Giovanna Buonasegale, Anna Maria Damigella e Bruno Mantura,

---

<sup>53</sup> Cfr. E. Crispolti, 'Vicende dell'immagine tra secessione e simbolismo', *L'Arte Moderna*, n.65, vol. III, Milano, Fabbri Editore, 1967, p. 64.

<sup>54</sup> A. M. Damigella, 'Idealismo e Socialismo nella cultura figurativa romana nel primo '900', in *Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte*, 8, 1969, Università di Catania, pp. 119 - 173.

<sup>55</sup> Cfr. G. C. Argan, 'Introduzione', in P. Pallottino, *Il buttero cavalca ippogrifo. Duilio Cambellotti*, Bologna, Cappelli, 1978.

<sup>56</sup> Cfr. F. Tetro, (a cura di) *Duilio Cambellotti. Al di là del mare*, catalogo della mostra, 25 luglio - 20 novembre, 2021, ex chiesa di San Domenico, Terracina, Bologna, Manfredi Edizioni, 2021.

<sup>57</sup> AA.VV. *Duilio Cambellotti. Nuovi contributi critici*, Roma, Simone Aleandri Arte Moderna, 2021.

pubblicato nel 1999, al quale si affianca il volume *Duilio Cambellotti. Mito Sogno Realtà*, del 2018, a cura di Daniela Fonti e Francesco Tetro. I due contributi antologici, scritti in occasione delle rispettive mostre, costituiscono due testi imprescindibili che riesaminano a distanza di tempo l'eterogeneità linguistica dell'artista, che visto da diverse angolazioni si avverte arricchita e stratificata. A questa eterogeneità va affiancata la disamina dei luoghi e degli ambienti a cui le opere d'arte e le esperienze di Cambellotti rimandano, non solo per questioni di contesto d'appartenenza, ma perché rappresentano un interscambio visuale di indiscusso valore semantico. Esiste una sorta di 'cartografia emotiva' che dialoga costantemente con l'operato di Cambellotti, che mantiene un legame che non è possibile scindere. Spazi urbani e paesaggi, che l'artista romano frequenta e racconta, costituiscono la forma e la sostanza concreta della sua creatività. Basti ricordare le città di Roma, Latina, Terracina, Bari, Siracusa, Ragusa, l'Agro Pontino, ma anche la campagna siciliana e il paesaggio agreste e urbano in generale, per comprendere quanto l'identità territoriale e il suo potenziale espressivo siano presenti, come pretesto e come fine ultimo, nella genesi della sua arte. L'omaggio iconografico alla flora e alla fauna, intriso sempre di memoria storica e dei precetti morrisiani, la riflessione critica, in forma di immagine, alla metamorfosi del territorio naturale che aspira alla modernità sono temi sensibili che accompagnano Cambellotti per tutto il suo iter creativo, verso una continua esplorazione linguistica, che ha sponde narratologiche dentro tutte le forme e le tecniche d'espressione artistica a lui concesse, dalla ceramica, alla grafica, dal teatro al cinema.

Lo sfaccettato mondo dell'artista pone quindi una domanda: Di cosa parliamo, quando parliamo di Cambellotti? È un interrogativo di Enrico Castelnuovo, qui riadattato alle nostre indagini cambellottiane, rivolto agli studiosi e alla storia dell'arte all'interno di uno dei suoi testi più noti, *La cattedrale tascabile*.<sup>58</sup> Alcuni dei problemi sollevati dallo storico riflettono, infatti, sulle modalità di indagine storico-artistica, e fanno da sprone alla nostra disamina. Altri suggerimenti sottoforma di quesiti sono utili a tracciare un valido orientamento: «Di cosa vogliamo far storia quando facciamo storia dell'arte, e da che punto di vista facciamo questa storia, vale a dire dove ci situiamo nel momento in cui la facciamo».<sup>59</sup>

Il dibattito metodologico previsto da Castelnuovo, se da una parte tenta di ravvisare il rischio di auto-legittimazione che la storia dell'arte corre spesso nell'esaltare la materia stessa delle sue indagini, dall'altra pone uno stimolo critico e consapevole per evitare questo inciampo. Per narrare una storia dell'arte (nel nostro caso per raccontare un autore e la sua arte) dice Castelnuovo dobbiamo «situare noi stessi e l'oggetto della nostra indagine»,<sup>60</sup> perché il modo in cui guardiamo le opere d'arte è condizionato dagli stessi strumenti, dal sistema di valori, dalle preferenze e dalle gerarchie che condizionano il nostro sguardo. È a partire da questo principio che può generarsi una narrazione storica non «fantasmatica», che tenendo in considerazione i diversi fattori fusi e dialoganti insieme, giunge a un quadro più complesso, dinamico e credibile, «pieno di azioni e reazioni», in grado di presentare «una vicenda movimentata ricca di contrasti e di conflitti, un paesaggio più

---

<sup>58</sup> E. Castelnuovo, 'Di cosa parliamo quando parliamo di storia dell'arte?', in Id., *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe, 2000, pp. 69 - 84.

<sup>59</sup> Ivi, p. 70.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

mosso». <sup>61</sup> Solo in questo modo può essere evitata, ad esempio, la visione dell'artista 'genio', 'eroe' e 'vate', respinta l'idea del 'fatto artistico' come 'fatto autonomo', isolato e svincolato, e riconsiderata l'opera d'arte sempre in rapporto a qualcosa, dentro un sistema di relazioni. Già queste brevi considerazioni risultano affini alla tipologia di approfondimento che vogliamo considerare nella disamina su Cambellotti. Per Castelnuovo, infatti, la storia dell'arte e la storia dei suoi autori dovrebbero uscire dagli stretti confini della disciplina stessa, accogliere la complessità e la molteplicità. Tra interrogativi e curiosità, spingersi oltre i fatti, a considerare i fenomeni e i materiali che in altri tempi son rimasti marginali e muti. Solo nell'originare, quindi, schiarendo in questo modo la nostra focale metodologica si può acuire lo sguardo, ad esempio, sull'enorme ricchezza interdisciplinare che pone un autore come Cambellotti.

Se è vero che questo genere di domande sono state sollevate, e in parte risolte, dagli studiosi dell'artista romano da un tempo e da un luogo critico tutte le volte diverso, sulla stregua degli stimoli e delle visioni di metodo che riprendiamo da Castelnuovo, possiamo ragionare sui materiali dell'artista provando a rileggerli sotto la lente «indisciplinata» <sup>62</sup> – così come la definisce Michele Cometa – della cultura visuale, senza mai precludere, per ovvie ragioni, la ragionevolezza e la fondatezza degli studi storico-artistici. Alcuni aspetti considerati nello studio di Cambellotti e provenienti direttamente dal suo *modus operandi*, infatti, sembrano poter incoraggiare questo genere di approccio. La scelta dell'artista di non considerare una scala gerarchizzante tra le arti (e le immagini), l'attitudine all'utilizzo di temi iconografici e tecniche sempre variegata, le esperienze legate alla cultura di massa, con l'interesse per le forme popolari, miste e intermediali esperite, ad esempio, attraverso la grafica libresco, quella teatrale e la cartellonistica pubblicitaria, aprono scenari visuali ampi e generano letture parallele di grande suggestione. La raccolta di immagini fotografiche confluite nella sua vasta collezione studiate e analizzate anche recentemente, <sup>63</sup> e l'esperienza cinematografica, <sup>64</sup> dimostrano, ancora, la propensione di Cambellotti verso quei *media* che danno avvio all'era della riproducibilità tecnica. Dentro l'universo dell'artista l'oggetto 'immagine' sembra coniugarsi al plurale nella tipica prospettiva degli studi di cultura visuale, e riconsiderare oltre il valore dell'insieme delle immagini, l'atto stesso del vedere, non più inteso come un'attitudine naturale, ma come una pratica culturale di forte impatto sui protagonisti della visione, siano essi creatori o fruitori. <sup>65</sup> Alla produzione iconografica, tradizionalmente indicata come 'artistica', che rappresenta la materia principale dell'iconosfera cambellottiana, può aggiungersi, quindi, un materiale iconico di diversa natura, nel caso specifico rappresentati dalla grafica, dalla fotografica e dal cinema, che pone le basi per una riflessione sul ruolo e i processi che le tecnologie e i dispositivi visuali costituiscono nel campo della sua espressività. Cambellotti si orienta, infatti, dentro un universo fitto e variegato di iconografie e visioni, *pictures* e *images*, pensate, create, fruite e collezionate, e all'interno di una moltitudine di stilemi e di

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 80.

<sup>62</sup> Cfr. M. Cometa, *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020, pp. VII – XIV.

<sup>63</sup> Sullo studio della collezione fotografica di Cambellotti, vanno ricordati contributi di M. Miraglia, 'La fotografia, altro sguardo sulla realtà' in *Cambellotti 1876- 1960*, cit.; e quelli più recenti di M. F. Bonetti, 'Duilio Cambellotti collezionista, amatore e cultore della fotografia', in *Duilio Cambellotti. Mito sogno realtà*, cit., e di F. Tetro, 'La Redenzione dell'Agro di Duilio Cambellotti. Contesti letterari, ideologici e fotografici', in M. F. Bonetti, F. Faeta, M. Maffioli, *Lo specchio delle notizie differenti. Memoria, fotografia, arti visive. Studi per Marina Miraglia*, Roma, Campisano Editore, 2021.

<sup>64</sup> Cfr. D. De Angeli, 'Duilio Cambellotti e l'arte del cinematografo', in *Duilio Cambellotti. Mito sogno e realtà*, cit., pp. 98 - 109.

<sup>65</sup> Cfr. A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, pp. XIII - XXIII.

suggerimenti, provenienti dal passato e ricondotte al presente. Facendosi artefice di una comunicazione stringente con le pratiche del vedere, l'artista romano, proprio in virtù dell'idea di un'arte sociale che educi al bello e a valori condivisi, provenienti anche dalla cultura classica, si ritrova dentro un contesto di scambi indispensabili tra immagine, fruitore e percezione. In affinità con quello che Horst Bredekamp definisce «atto iconico»,<sup>66</sup> le immagini create da Cambellotti non possono essere ricondotte al solo fatto estetico, sono soggetti che rinunciano alla fissità e agiscono nella narrazione propagandistica e pubblicitaria, influenzando l'agire e invitando il suo fruitore alla contemplazione. Riconsiderare l'universo cambellottiano dentro un più ampio discorso visuale, che tocca i confini della scienza delle immagini, può rappresentare quell'andare oltre il sistema tradizionale di rilettura e di valutazione delle sue prassi. È sufficiente ricordare le attività dell'artista per espandere il perimetro e condurci direttamente sul campo d'indagine e sugli oggetti di studio specifici della *Visual culture*. Pittura, scultura e ceramica, architettura, quindi arredamento, decorazione e scenografia; l'illustrazione, con originali esiti nell'incisione, e nella grafica, (come pubblicitario e designer), e ancora, fotografia e cinema, sono le pratiche sulle quali Cambellotti professa la sua riconoscibile laboriosità artigianale. Rappresentano i vocaboli che lasciamo confluire dentro un ipotetico lemmario, utili a costituire un profilo biografico e a suggerire il complesso di pratiche e abitudini visuali esperite da Cambellotti. Se analizziamo la grafica cosiddetta minore, ad esempio, quella filatelica, l'erinnofilia, e ancora, la produzione di cartoline, tessere, abbonamenti, titoli azionari,<sup>67</sup> se la esaminiamo abbinandola alla creazione di immagini e iconografie per le campagne pubblicitarie e la propaganda politica, tutte queste rappresentate oggetti visivi, esperienze di sguardo, diffuse in strati diversi della società. Per l'alto valore comunicativo, questo genere di produzione, che definiamo di massa, è in grado di descrivere e di ricostruire un determinato scenario iconico. Quello che vive Cambellotti, del resto, è un momento storico ad alta intensità visuale, avanguardistico, un frangente culturale che si presenta denso e che, politicamente, raggiunge l'acme con il Ventennio fascista e con il Dopoguerra, eventi, anche questi, di forte impatto sulla cultura visuale. «Immagini, sguardo, media e dispositivi»,<sup>68</sup> così come indagati da Andrea Pinotti e Antonio Somaini all'interno di uno dei contributi fondanti lo studio della cultura visuale in Italia, si sedimentano dentro lo scenario artistico esperito dall'artista, e sono i lemmi che richiamano e accostiamo alla pragmatica di Cambellotti. Affiancata all'attitudine dell'artista di impiegare tecniche e processi di produzione sempre aggiornati e vari, questa quadripartizione costituisce una modalità indispensabile per indagare la sua visione grandangolare.

Il cuore-ingranaggio che muove le nostre considerazioni è certamente costituito dal *corpus* ricco e variegato delle opere di Cambellotti, nello specifico quello che riguarda l'arte per il teatro, dentro il quale vanno considerate le fotografie scattate e collezionate, da considerarsi atto visuale consapevole. Se la cultura visuale allarga, infatti, il campo d'indagine considerando al suo interno anche quegli oggetti che tradizionalmente non raggiungono un livello qualitativo per essere definiti opera d'arte, i manufatti di Cambellotti, al contrario, si

---

<sup>66</sup> Con il termine atto iconico, Bredekamp riqualifica il senso dell'immagine: «il tema diventa la latenza dell'immagine che in un gioco di scambi con l'osservatore riesce a svolgere un ruolo autonomo e attivo». H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015, p. 36.

<sup>67</sup> Cfr. F. Tetro, 'Cambellotti, la filatelia, l'erinnofilia e la grafica minore', in *Duilio Cambellotti. Mito sogno realtà*, cit. pp.128 - 131.

<sup>68</sup> A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, cit.

spingono oltre il campo artistico, diffondendosi in un contesto culturale e sociale ad ampio raggio. Se analizziamo l'*excursus* di termini che identificano gli oggetti della cultura visuale, che John Walker e Sarah Chaplin redigono all'interno di un contributo della fine degli anni Novanta,<sup>69</sup> ci rendiamo conto quanto molti di questi possono aggiungersi al lemmario cambellottiano, costituendo un altro supporto alla visione allargata che stiamo suggerendo e dentro cui stiamo cercando l'autore. Le arti definite 'belle', pittura, stampa, disegno, media misti, architettura; le arti decorative, come arredo urbano, illustrazione, grafica, tipografia, gioielleria, design di mobili, ceramica, scenografia, costume e moda, acconciature, design per il paesaggio, sono il campo d'azione dello stesso Cambellotti. A perimetrare lo spazio dell'artista si aggiungono le arti della performance e dello spettacolo, il teatro, i linguaggi del corpo e del gesto, le parate e le marce. Si sommano anche i media di massa, la fotografia il cinema/film, la pubblicità e la propaganda, le cartoline, i libri illustrati, le riviste. Dentro il fluire di questi oggetti al principio iconologico si combina sempre un valore di un'intimità, individuale e popolare, che scaturisce dallo sguardo acuto e libero, dal constatare una semplice impressione:

preferivo sempre il cartellone al quadro perché più diretto al popolo e perché concedeva più spazio e maggiore libertà di espressione. E da questo fu facile passare ad una forma di grafica più atta alla diffusione perché moltiplicabile: la xilografia. Manifestazioni essenzialmente popolari, m'hanno facilmente condotto a qualche cosa di più intimo con l'anima popolare: è così che ho varcato la ribalta del teatro ad occuparmi largamente di allestimenti di spettacoli sia teatrali sia cinematografici. [...] questa ultima fase di lavoro di carattere teatrale e cinematografico è condotta continuando la mia attività artistica nei campi di cui ho parlato precedentemente. E come ho parlato di manifestazioni grafiche concludo con quelle plastiche che hanno fatto parte del mio operare dai primi anni della mia carriera artistica fino a oggi. Tali applicazioni sono state iniziate da piccole modellazioni per oreficeria e si sono sviluppate fino a manifestazioni bronzee di plastiche di animali o soli o ambientali in linee architettoniche che ne ricordano la forma e l'ambiente in cui nacque l'impressione: rispecchio, questo, più fedele e genuino delle mie impressioni della campagna romana. Rispecchio fedele di ciò sono anche grandiose espressioni monumentali commemorative dei nostri mortali delle passate guerre in vari luoghi d'Italia...<sup>70</sup>

Ed è nel preferire il cartellone, il manufatto pop per eccellenza rivolto allo sguardo di massa, e sul quale lo stesso Cambellotti intuisce di avere maggiore campo espressivo, che si schiude il profilo di un'artista visuale a tutto tondo, che asseconda il suo temperamento predisponendolo verso l'arte per il teatro e il cinema.

Il 'fare arte' per Cambellotti non è, quindi, circoscritto alla sola questione estetica o a un decorare fine a sé stesso. Commisto alla storia, alla memoria e all'impressione sulla realtà, il repertorio di opere e di iconografie alla base della sua poetica, è interconnesso a una serie di questioni e fatti sociali che si affina in direzione dei *cultural studies*. La giusta intonazione verso questi principi, secondo cui le immagini appartengono a una fenomenologia molto più ampia e in continua evoluzione, è data dalle stesse parole di Cambellotti. Sulle arti cosiddette tradizionali, sulla funzione concreta dell'oggetto artistico nella modernità, l'artista avanza un

---

<sup>69</sup> Cfr. J. A. Walker, S. Chaplin, *Visual Culture. An Introduction*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 33.

<sup>70</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 269.

giudizio fermo e illuminate, suggerendo di percorrere le «strade nuove dell'arte», e delineando, così, con esattezza ed efficacia l'autore 'Cambellotti' che stiamo cercando:

pittura e scultura annaspiano convulsamente a ricercare, oltre le perfezioni raggiunte, mete irraggiungibili, calcando i vecchi sentieri, per i quali o si ricade nel plagio del passato o si raggiunge l'iperbole pazza o stupida. Crisi di senilità anche queste; vecchie cose che chiedono di essere rispettate, menzogne della società moderna, in specie di quella che pretende una verginità nuova dopo il disastro della guerra. E menzogna sono tutti i fatti conseguenti di questa ostinazione: le esposizioni, le accademie di istruzione artistica, produttrici copiose di pseudo-artisti: non si pensa che altre sono le vie: c'è il libro, il giornale, il cinematografo, il teatro all'aperto! Queste sono le strade nuove dell'arte.<sup>71</sup>

La breve testimonianza di Mitchell Wolfson, collezionista appassionato di Duilio Cambellotti, rappresenta un ulteriore elemento di consolidamento della visione dell'artista, dedito alla ricerca di una verità dell'arte che va oltre le bugie perpetrate da accademie e istituti. Costituisce un frammento in grado di delineare la poetica dell'artista e riattivare il valore 'storico-emozionale' di un'anima e di un'epoca. Wolfson ci racconta che:

le prime opere di Cambellotti da me acquistate sono state dei libri: il linguaggio è sempre lo stesso, sia che si tratti di grafica che di oggetti; gli oggetti sono come un vocabolario: mettendoli in fila si scrive il romanzo delle idee del secolo. Nella mia collezione io non faccio differenza tra capolavori e lavori, o tra diverse tipologie, un tappeto equivale a una scultura; scelgo opere che illustrino il comportamento dell'uomo, e in questo senso il lessico di Cambellotti è universale. Considero quest'artista molto moderno anche rispetto ai coevi futuristi: non ha bisogno della rivoluzione perché crede nell'evoluzione ed è capace di rimodellare il passato in una forma proiettata nel futuro.<sup>72</sup>

L'artista, secondo Brian O'Doherty,<sup>73</sup> è considerato il primo vero sguardo sulle sue creazioni, quello del fruitore, invece, sia esso collezionista o critico, sia questo un museo, una galleria o una rivista, è «il primo fattore di stabilizzazione», quello che porta con sé l'aura del contesto in cui l'opera vivrà. Così come suggerito da Wolfson, possiamo immaginare le opere di Cambellotti come 'oggetti - vocabolo', una formula sintattica per innescare la nostra narrazione. Vengono in mente ancora le parole di Morris, che nel primo numero della rivista *L'Art moderne* ricorda le intenzioni dell'artista *nouveau*, che ancora una volta si adattano bene ai propositi dell'artista romano. Nel riprogettare l'esistenza di una società, l'artista moderno vuole rendere eleganti, allegre, degne e sociali tutte le cose che circondano la vita e di cui tutti ci serviamo ogni giorno:<sup>74</sup> le città, i monumenti, i mobili, i vestiti. Anche per Cambellotti gli oggetti, le iconografie hanno il ruolo di interagire con il nostro vissuto, sono una grammatica che gli concede di modellare una forma della realtà. Nel disegno generale dell'artista c'è chiara questa direzione, quella di una strada nuova dell'arte all'interno della

---

<sup>71</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 48.

<sup>72</sup> M. Wolfson, 'Il mecenate americano Micky Wolfson, collezionista di Cambellotti', in I. De Guttry, M. P. Maino, G. Raimondi, *Duilio Cambellotti. Arredi e decorazioni*, Bari, Editori Laterza, pp. 187-188.

<sup>73</sup> Cfr. B. O' Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Milano, Johan & Levi, 2012.

<sup>74</sup> Cfr. G. Massobrio, P. Portoghesi, 'L'arte in tutto', in *Album del Liberty*, cit. pp. 325 - 332.



quale il teatro all'aperto, così come lui stesso sottolinea, rappresenta l'occasione di una nuova espressività, un luogo concreto per uno sguardo nuovo, capace di «rimodellare il passato in una forma proiettata nel futuro». Dentro questo flusso iconico incessante, dove ritroviamo l'autore? Nel tentativo di rispondere a questo interrogativo, per non tralasciare lo stringente rapporto che intercorre tra arte e vita, che sappiamo essere nel caso cambellottiano di grande rilevanza, possiamo affidarci alle riflessioni di Michail Bachtin, adoperate in uno dei suoi più importanti contributi sulla letteratura.<sup>75</sup> Nelle teorie del critico russo l'indagine sull'autorialità e la sua attività estetica sono un'ulteriore bussola che indirizza il nostro sguardo e risalta la fisionomia di Cambellotti che stiamo tracciando. Scrive Bachtin:

l'artista e l'uomo sono uniti ingenuamente, per lo più meccanicamente, in una sola persona; nella creazione l'uomo entra temporaneamente, abbandonando «gli affanni quotidiani» per un altro mondo, quello «dell'ispirazione, dei dolci suoni e delle preghiere». Che risultato si ottiene? L'arte è troppo spavalda, sicura di sé, troppo patetica, e infatti non deve essere per nulla responsabile della vita, la quale, naturalmente, non riesce a tenere il passo con l'arte. «Non è pane per i nostri denti, – dice la vita – una cosa è l'arte, un'altra la nostra prosa quotidiana». Quando l'uomo è nell'arte, egli è fuori dalla vita, e viceversa. Tra esse non c'è non c'è unità e reciproca compenetrazione interiore nell'unità della persona. Che cosa allora garantisce il legame interiore degli elementi della persona? Soltanto l'unità della responsabilità. Di quello che ho vissuto e compreso nell'arte devo rispondere con la mia vita affinché tutto il vissuto e il compreso non resti in essa inattivo.<sup>76</sup>

Per Bachtin l'autore rappresenta il momento costitutivo della forma artistica; il lavoro è puro vissuto, e nel nostro caso il vissuto di Cambellotti è tutto riversato nel suo lavoro creativo. L'artista «è tutto nel prodotto creato e non può che rimandarci alla sua opera; ed effettivamente è soltanto la che noi lo cercheremo».<sup>77</sup>

Rintracciato il connubio arte e vita, per delineare il profilo di Cambellotti, per meglio perimetrarlo dentro una dimensione del suo produrre e battezzarlo artista visuale bisogna indagare la genesi delle sue idee, arrivare a stretto contatto con la sua poetica e introiettarsi dentro il *corpus* delle sue opere, rintracciando, come osserva Michael Baxandall le *forme dell'intenzione*.<sup>78</sup> È all'oggetto visuale, infatti, che vogliamo giungere e, come dice lo storico britannico, spiegarlo significa usare un linguaggio verbale, trasformare l'oggetto in descrizione, un limite interpretativo questo, che riduce il messaggio visivo al linguaggio verbale e che nel cambiamento di medium altera o inverte la forza visuale. Tenendo conto, quindi, delle strategie interpretative di Baxandall cercheremo di rifarci ad alcuni suoi precetti metodologici tenendo conto che «chi realizza un quadro o un altro artefatto storico è un uomo che sta affrontando un problema su cui la sua opera è la concreta e definita soluzione. Per comprendere l'opera cerchiamo di ricostruire sia il problema specifico che l'artefice intendeva risolvere che le circostanze specifiche in cui se lo poneva».<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Cfr. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988.

<sup>76</sup> M. Bachtin, 'Arte e responsabilità, in Id., *L'autore e l'eroe*, cit., pp. 3 - 4.

<sup>77</sup> Ivi, p. 7.

<sup>78</sup> Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'Intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*. Torino, Einaudi, 2000.

<sup>79</sup> Ivi, p. XVI - XVII.

### 1.3 Metodi, sguardi e *tricheries* dell'iconografia teatrale.

Che cos'è la teatralità? È il teatro meno il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci, che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore.<sup>80</sup>

Un discorso sul teatro e le sue immagini, una scaturigine dell'iconografia teatrale, può essere innescata a partire da questa celebre citazione di Roland Barthes che traccia nella sua essenziale brevità il carattere autentico e complesso delle cose e dei fatti riguardanti lo spettacolo, i suoi protagonisti, i luoghi della sua rappresentazione. Una domanda che sembra condensare al suo interno non solo questioni di carattere testuale, ma anche una serie di riflessioni che concernono l'iconosfera del teatro. Tramite Barthes, infatti, sembra possibile recuperare, nel complesso rapporto tra «gesti, toni, distanze, sostanze, luci», un «linguaggio esteriore», genesi di una «percezione ecumenica» che richiama la dimensione iconografica come «spessore di segni e di sensazioni», tipiche qualità afferenti anche all'arte scenografica. Nel fluire imprescindibile delle immagini nella parola, la dimensione iconografica «prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto», e sembra poter essere ravvisata – parafrasando ancora Barthes – nella 'contrazione della scrittura' la teatralità «è il teatro meno il testo». Ed è in questo spazio che si intravedono come in germe, identità e funzioni anche della visualità? Possiamo trovare qui la visualità teatrale? È quando il testo e la sua scrittura spariscono e diventano suoni che nel teatro si dischiudono contemporaneamente le immagini. In consonanza con la parola che accade in forma recitata, l'universo iconico, infatti, si addensa dentro quello che l'autore interpreta come spessore segnico e che sommergendo il testo costituisce un corollario ineludibile al fenomeno della messinscena. L'abitudine ad utilizzare per l'universo visuale del teatro la parola 'immagine' in maniera generica, senza problematizzarla dentro un dibattito storiografico specifico, sembra nel tempo aver negato il ruolo originario della 'vista' nella fenomenologia dello spettacolo. Aver dato credito più alla dimensione drammaturgica e testuale, tralasciando l'occhio immaginifico dell'artista che crea le scene, e quello dello spettatore che le fruisce in emozione, ha provocato in passato uno scarto nel rapporto tra testo, luogo, attore e spettatore che l'arte figurativa, invece, ha sempre cercato di mantenere ben saldo. Proprio in virtù di una affinità etimologica tra arte e teatro, che ricorda il significato di guardare nella parola *theâomai*, e osservare in *spectare*, nell'indagine iconografica che vogliamo far scaturire da questo *incipit*, più che la distinzione tra verbo e icona si rivela necessaria e più efficace quella tra *picture* e *image* proposta dagli studi sulla visualità e adottata nello specifico per distinguere le tipologie di immagini che si sedimentano e stratificano il nostro quotidiano.

---

<sup>80</sup> R. Barthes, 'Il teatro di Baudelaire', in Id. *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 5 - 6.

Gli studi teatrologici più recenti recuperano quest'essenza visiva non solo attraverso una continua rigenerazione e approfondimento dei temi iconografici, ma assecondando anche una vocazione intertestuale e interdisciplinare che chiama in causa questioni e problematiche afferenti, quindi alla *visual culture*; lo sguardo attivo che le immagini teatrali gettano su di noi e quello critico dello spettatore che partecipa a questa vitalità appartengono entrambi a una sostanza altamente effimera, si sedimenta oltre l'oggetto nella memoria astratta della messinscena, diventando l'*image* e depositandosi nella forma materica (bozzetti, costumi, scene) a costituirne le *pictures*. Sottintendere questa bipartizione e non considerarla dentro le questioni estetiche relative lo spettacolo è stata anche la causa di un decadimento della espressività del teatro, che spente le luci sul palco – e spente pure quelle degli archivi – ha rischiato di far perdere quella forza narratologica proveniente dalle immagini. Gli studi afferenti alla storia del teatro si consolidano ancora all'interno di una tradizione testocentrica, ma non relegano più l'universo iconografico a un ruolo di secondo ordine. Un contributo recente in questa direzione può essere rappresentato, ad esempio dalla *Breve storia del teatro per immagini*<sup>81</sup> all'interno della quale le voci dei più autorevoli studiosi nel panorama italiano costruiscono il fenomeno dello spettacolo dalle origini fino ai giorni nostri, affidandosi al materiale visuale che non va inteso né come accessorio alla drammaturgia, e nemmeno come testimonianza esclusiva dell'iconografia teatrale. Il presupposto, infatti, dello studio corale «è quello di costruire una storia del teatro che non confini le immagini a corredo iconografico accessorio»<sup>82</sup>. La stessa linea di ricerca è percorsa da Silvia Mei che nel suo recente studio *Drammaturgie dello sguardo*<sup>83</sup> è critica verso un approccio al documento immaginale dello spettacolo ancora troppo poco avvertito dalla stessa comunità scientifica; responsabilità, tuttavia, da imputare anche a «una vera e propria carenza di *cultura visuale*».<sup>84</sup> L'immaginario teatrale, infatti, da sempre ordito da altri domini disciplinari – come la storia dell'arte – verso i quali si imparenta e si indebita nel tentativo di delimitarne una territorialità, va configurandosi più che come disciplina come campo d'indagine. Dentro questa continua espansione e in virtù di questa complessità l'iconografia teatrale può essere praticata – a parere di Mei – come «sentimento verso l'immagine». In soccorso, quindi, alla quiescenza narrativa che per molto tempo ha visto le immagini del teatro dipendente da branche di studio specifiche senza mai potersene sganciare, il Novecento è ricco di stimoli metodologici e la *visual culture* può rappresentare a mio parere uno dei più recenti aggiornamenti. L'esteriorità del teatro che guardiamo e che chiede di essere guardata ci riporta, infatti, a quell'interrogativo di William John Thomas Mitchell ormai divenuto quasi d'obbligo negli ambiti di analisi del visuale<sup>85</sup> e che possiamo adattare al nostro contesto teatrologico: cosa vogliono da noi le iconografie teatrali? Posto in questi termini, quindi, il dibattito sulle immagini del teatro, pur rimanendo argomento ancora spinoso, considera oggi una serie di questioni riguardanti la visualità dalle quali non si può prescindere. Le *pictures* teatrali nascono in seno alle arti figurative. Il linguaggio della pittura intrattiene da sempre un legame indissolubile con quello del teatro; entrambi si fondono sullo scambio reciproco di prestiti, suggestioni,

<sup>81</sup> Cfr. AA. VV., *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2020.

<sup>82</sup> Ivi, p. 9.

<sup>83</sup> Cfr. S. Mei, *Drammaturgie dello sguardo. Studi di iconografia dello spettacolo*, Bari, Edizioni la Pagina, 2020.

<sup>84</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>85</sup> W. J. T. Mitchell, "Che cosa vogliono le immagini?", in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina editore, Milano 2009, p. 99 sgg.

metodi di interpretazione che sconfinando l'uno nello spazio dell'altro e riformulano in particolari momenti della storia (come nel Rinascimento, nel Barocco, nel Novecento) il linguaggio espressivo del palcoscenico. Questo rapporto va oltre le affinità fondate sulla condivisione dell'occhio e dello sguardo come strumento e statuto della rappresentazione; chiama in causa anche un reciproco senso del tramandarsi: «la storia del teatro, che, priva di monumenti (gli spettacoli effimeri) è storia di documenti sul teatro, trova nelle opere della storia dell'arte fonti fondamentali».<sup>86</sup> Dentro questa interazione la validità storiografica e la funzione specifica di queste immagini hanno guadagnato sempre più uno spazio dedicato, assumendo un ruolo tutt'altro che di sudditanza o supporto nei confronti della scrittura drammaturgica. Scenografie, *affiches*, *maquettes*, bozzetti, costumi e qualsiasi altro materiale visivo costituiscono, infatti, una testimonianza 'archeologica' che se opportunamente interrogata è in grado di riportare alla luce piccoli e significativi scorci della scena teatrale, un'essenza visiva più ampia e dettagliata sia del quadro storico a cui si riferiscono, sia del contesto contemporaneo entro il quale vengono riusate, studiate e risemantizzate.<sup>87</sup> Questo patrimonio visuale è costituito da frammenti che narrano uno spazio e un tempo della rappresentazione complesso e variegato. Si antepongono alla messa in scena collocandosi all'inizio del processo di ideazione, e mantengono alla fine un'ombra dello spettacolo, in forma muta ma reale, una traccia archivistica e ancora artistica, meno fugace e transitoria dell'opera stessa. La nascita dell'iconografia teatrale ha, quindi, lo scopo di contestualizzare l'immagine ed evitare non solo la perdita della testimonianza storiografica, ma le distorsioni interpretative anacronistiche. L'intento preciso è quello di demistificare la prospettiva di una storia del teatro che coincida con la letteratura drammatica, rigenerando una forma di narrazione pari a quella testuale e intenta ad opporsi alla dissoluzione del teatro stesso.

Nel tentativo di ricomporre una memoria teatrologica *per figuras*, quelle di cui ci occuperemo nel presente studio sono quindi le *pictures*, un *corpus* 'vivente' e concreto di materiali sopravvissuti all'effimero e all'irripetibile dello spettacolo e che possono essere rievocate attraverso lo sguardo attivo del presente. Coscienti, tuttavia che la loro natura oggettuale chiama sempre in causa la dimensione speculare delle *images*. Il Novecento registra una messa a fuoco più nitida e una continua sperimentazione sui temi del visuale. Nel periodo delle Avanguardie storiche – su cui avremo modo di tornare in maniera più specifica – si avviano processi di codificazione dell'immagine di forte impatto estetico. Dentro un rinnovato clima culturale, fotografia e cinema, ad esempio, assumono funzioni sempre più variegata ed esibite che coinvolgono i modi di rappresentare la scena. Il teatro, quindi, si adegua ed è accolto nel campo d'azione delle arti figurative più tradizionali, ma è pronto a rigenerarsi attraverso l'architettura e il designer. Basti solo pensare all'attività di scenografo esperita da Pablo Picasso o da Giorgio De Chirico, registi dell'immagine, o ai molti movimenti artistici – il Dadaismo, il Surrealismo, il Futurismo, nonché la scuola del Bauhaus – che nel flusso ininterrotto di sperimentazione lasciano una impronta indelebile e significativa anche sul teatro<sup>88</sup> che riverbera fino ai giorni nostri.

---

<sup>86</sup> A. Cascetta, L. Peja, 'Tangenza e Intersezioni', in Id. *Ingresso a teatro*, Firenze, le Lettere, 2003, p. 241.

<sup>87</sup> Cfr. AA.VV. *Breve storia del teatro per immagini*, cit. pp. 9 -11.

<sup>88</sup> Cfr. S. Sinisi, I. Innamorati, 'La scena delle Avanguardie', in Id., *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 217 - 218.

L'osservazione e l'analisi diretta delle iconografie teatrali nella loro dimensione fattuale costituisce un primo passo necessario a qualsiasi speculazione linguistica ed estetica. A tal proposito il dibattito sugli oggetti che vivono e interagiscono prima con gli spazi reali della scena o la sua ideazione e dopo con il tempo e la memoria dell'archivio riporta alla mente la distinzione che Jacques Le Goff<sup>89</sup> attua tra 'documento' e 'monumento'.

Nel nostro caso specifico, infatti, anche la tipologia di materiali che esaminiamo rientrano nel processo di formazione della storiografia, dentro quella che lo storico francese definisce come la forma scientifica della memoria collettiva. Agganciandoci alla spiegazione di Le Goff anche le iconografie per il teatro, infatti, sopravvivono grazie a una «scelta attuata sia dalle forze che operano nell'evolversi temporale [...] sia da coloro che sono delegati allo studio del passato e dei tempi passati, gli storici».<sup>90</sup> Queste non perdurano unicamente perché esistono ma presentano, invece, sotto una doppia natura: quella monumentale, in quanto in forma di bozzetto, fotografia o altro diventano eredità che perpetua la memoria come la *picture*; quella documentale, perché nella scelta consapevole dello storico un'iconografia è fonte e strumento di ricostruzione di una performance, di una *image* della sua scena, dei suoi protagonisti. Il tema delle immagini teatrali è stato affrontato da molti studiosi che hanno sciolto ogni dubbio sulla valenza e la vocazione storica di questi materiali<sup>91</sup> a partire da questi possibili incastri semantici tra documento e *picture*, monumento e *image* e articolando la narrazione storiografica verso uno sguardo più decisivo sul teatro.

Per la loro concretezza materica e la loro funzione illustrativa, i manufatti scenografici sono affiancati sin all'inizio alla rappresentazione pittorica, quindi, come dicevamo alle arti figurative. Il confronto tra queste due tipologie espressive rivela, infatti, una serie di corrispondenze, somiglianze, ma anche discrepanze linguistiche, che hanno acceso il dibattito e determinato la nascita di nuove prospettive di ricerca. La valenza fattuale di questi manufatti potremmo farla risalire agli indirizzi della scuola di Vienna,<sup>92</sup> fucina di sguardi teorici che segna il corso della storia dell'arte sin dal suo esordio a metà Ottocento e che rivela ancora oggi tutto il suo potenziale metodologico. Nelle linee di ricerca del gruppo austriaco si hanno ben chiari quali siano l'identità e le finalità dell'opera d'arte, sempre più riconosciuta come un documento memoriale legato al contesto storico di produzione, in rapporto costante con altri oggetti della stessa tipologia e in ragione di questo, non considerati di minore o maggiore importanza. Le arti applicate e decorative, infatti – espressione con la quale genericamente sono designati anche i materiali scenografici – rivelano al pari delle 'arti maggiori' tutte le possibili narrazioni di una cultura, dei suoi eventi e dei suoi riti. Le osservazioni e le teorie di Alois Riegl (1895 -1905), per citare uno dei massimi esponenti di quella scuola, seppur a prima vista possano apparire derivate lontane ai nostri interessi iconografici, in realtà sono ben proiettabili dentro la dimensione teatrale.

---

<sup>89</sup> J. Le Goff, *Documento/Monumento*, Torino, Enciclopedia Einaudi, 1978, vol. V, pp. 38 - 43.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> Il tema dell'iconografia teatrale come documentazione dello spettacolo e le questioni teoriche affini sono affrontate in C. Molinari, 'Sull'iconografia come fonte della storia dello spettacolo', in *Immagini di teatro*, Biblioteca Teatrale, n. s., 1995, pp. 19 - 40; R. Guardenti (a cura di), 'Teatro e Iconografia: un dossier', in *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia del teatrale*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 11- 110; L. Allegri (a cura di) 'Teatro e arti figurative', in *Il teatro e le arti*, Roma, Carocci, 2017, pp. 43 - 92; cfr. S. Mazzoni, *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, Corazzano, Titivillus Mostre Editoria, 2017; R. Guardenti, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue Press, 2020, pp. 6 -78.

<sup>92</sup> Cfr. G. C. Sciolla, 'La scuola di Vienna', in id., *La critica d'arte del Novecento*, Torino, Utet, 2010, pp. 3 - 8.

Assieme alle questioni relative lo stile (*Stilfragen*), la volontà artistica (*Kunstwollen*)<sup>93</sup> e all'indagine sugli elementi costanti nell'opera d'arte (la materia, la tecnica, il fine, il motivo, la forma e la superficie), Riegl studia il rapporto tra la dimensione materica del manufatto e il suo significato profondo, il legame stringente con il divenire storico e le attività dell'uomo, aspetti che non si limitano a un paradigma epistemologico circoscritto a un tempo e a una categoria di materiali artistici specifici, e che costituiscono elementi di rimando e di risemantizzazione dai quali non possiamo esimerci nemmeno oggi, nell'era dell'imperata digitalizzazione del patrimonio culturale. Riegl presenta la storia dell'arte come una storia delle visioni del mondo dove s'incardinano insieme fatti culturali e visuali. Affianca nel processo di genesi dell'opera di cui è artefice l'artista, lo sguardo del fruitore che con la sua percezione e il suo coinvolgimento emotivo la completano: azione creativa che avviene anche nel teatro e che anticipa i precetti della *visual culture*.

L'ancoraggio storiografico della scena e delle sue iconografie dentro i fatti della cultura e della sua rappresentazione può essere ravvisato anche nell'esperienza di ricerca che alcuni storici dell'arte compiono al Warburg Institute. Nel primo decennio del Novecento il suo fondatore Aby Warburg (1866 - 1929)<sup>94</sup> avvia una tendenza nuova nello studio dei fenomeni artistici ricucendoli dentro un'idea più ampia di storia culturale. Assieme a Fritz Saxl (1890 - 1948), Erwin Panofsky (1892 - 1968) e Edgar Wind (1900 - 1971) la storia dell'arte da quel momento in poi include nella trama fitta delle sue ricerche interessi letterari, storici, filosofici e antropologici, necessari alla comprensione delle immagini e della loro valenza nella società attraverso una metodologia iconologica capace di riportare in vita l'energia del passato per mezzo della tradizione. Lo stesso Warburg, nel continuo interrogarsi sull'immagine antica della *Pathosformel*, si interessa di costumi e di temi dell'iconografia teatrale e musicale,<sup>95</sup> confermando un approccio di dialogo tra discipline che diventa una consuetudine metodologica. Lo sguardo dello studioso di Amburgo rivela tutta la sua efficacia proprio per le aperture che suggerisce e che vanno connotandosi sempre più come antropologiche.<sup>96</sup> Giovanna Botti a proposito di Warburg, chiarisce alcuni punti in merito al contributo apportato nello studio dell'iconografia teatrale:

lo studio delle immagini correlate al tessuto teatrale ha preso in prestito dalla ricerca storico - artistica i fondamenti del metodo iconologico warburghiano, che intendevano indirizzare la lettura delle opere d'arte ad un continuo dialogo con il contesto storico - culturale. L'approccio di Warburg e della sua scuola consentiva infatti di analizzare l'opera non soltanto come prodotto artistico finito e in sé concluso, ma lo

---

<sup>93</sup> Alois Riegl, partendo da uno studio sistematico dei prodotti delle arti applicate, cerca di individuare gli autentici valori espressivi che elabora dentro questioni di stile (*Stilfragen*) e il concetto di volontà artistica (*Kunstwollen*) che coglie dentro ogni periodo storico, a sostegno di un uguale valore qualitativo delle opere che superi il materialismo di Semper e la nozione di *mimesis* nell'arte. Si veda a riguardo il contributo dell'autore in A. Pinotti (a cura di), *Grammatica storica delle arti figurative*, Macerata, Quodlibet, 2020.

<sup>94</sup> Cfr. M. Ghelardi, *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*, Roma, Carocci, 2022; Kurt W. Forster, *Il metodo Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria*, Vicenza, Ronzani editori, 2022.

<sup>95</sup> Col celebre saggio *Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589* che Warburg pubblica nel 1895 (Abscondita, 2021), si riconosce allo studioso un ruolo importante anche nella formazione e nello sviluppo della storia del teatro e della musica. Le strette connessioni con la tradizione classica nella creazione artistica musicale, il simbolismo antichizzante dentro le rappresentazioni teatrali, e l'umanizzazione nello stile recitativo dell'opera in musica dell'antica immagine della *Pathosformel*, non solo diventano esempio di una sovrapposizione della storia dell'arte e storia della musica, ma per lo studioso amburghese sono interpretabili come una ulteriore reinvenzione dell'antico.

<sup>96</sup> Cfr. E. Villari, *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*, Roma, Carocci, 2014.

aprirebbe anche alla relazione con il pubblico e quindi ragionava di comunicazione e interpretazione. Inoltre, con quella che è stata definita la quarta dimensione della ricerca storico – artistica, l'iconologia si rapportava al tempo sia a livello sincronico che diacronico cogliendo il peso della tradizione, letta nella continuità e nei mutamenti che conducono alla definizione del soggetto.

Di queste aperture si serve lo studio dell'iconografia teatrale per leggere l'immagine oltre lo spessore formale ed estetico, per ragionare sulla fruizione e l'interpretazione, sulla committenza e le finalità, sulla scelta del soggetto e sull'insieme dei segni, in sintesi sulla natura di documento frutto di interrelazioni.<sup>97</sup>

Sulla natura complessa delle immagini che non rimangono ferme e stagnanti ma che esercitano un potere diacronico sulla memoria, un altro elemento di visualità antropologica può essere quello che Alfred Gell<sup>98</sup> definisce *agency*. Concetto che riflette sul doppio significato di 'azione dell'uomo sulle immagini' e viceversa di 'azione delle immagini sull'uomo'. Lontano da ogni interpretazione ideologica o etnocentrica, e abbandonata l'idea occidentale di valore estetico e funzionale, le opere d'arte per l'antropologo inglese incarnano intenzioni e agiscono come persone. Questo genere di *embodiment* riporta alla performatività e alla corporeità tipica delle iconografie per la scena, che nascono per diventare azione e si concretizzano nella *performance* dell'attore. L'agentività misura il grado di efficacia e di forza visuale, di mediazione sociale degli oggetti artistici trasformati in un sistema di relazioni che cattura lo sguardo dello spettatore. Anche per Henri Lefebvre le immagini sono entità azionanti in grado di raffigurare il possibile della scena teatrale e l'impossibile dell'accaduto drammaturgico. Proprio come nelle intenzioni del teatro per il sociologo Lefebvre, infatti,

l'immagine è atto. In quanto atto, implica l'intenzione o la volontà d'un effetto: sia per contribuire alla realizzazione del possibile o alla raffigurazione dell'impossibile, sia per preparare un progetto di scelta, sia per sedurre e raggiungere un altro essere umano. L'immagine, in quanto atto sociale, è immagine di un atto.<sup>99</sup>

Serve dunque rimanere nell' 'immagine-atto' se vogliamo intenderci con Lefebvre, restare nell'oggetto, nel documento. Anche Cesare Molinari, storico iconografo e tra i fondatori della disciplina dichiara, infatti, che «il documento costituisce l'opera, o se questo è dir troppo, costituisce almeno quell'oggetto mentale che ci permetterà di parlare di teatro o di spettacolo, anziché di letteratura, o di pittura, o di alchimia».<sup>100</sup>

Concentrandoci sul panorama italiano tra gli autori che hanno contribuito intorno agli anni Settanta in maniera significativa allo studio delle arti figurative per la scena non possono essere dimenticati Carlo Ludovico Ragghianti e Ludovico Zorzi. A Ragghianti si deve il merito di aver incluso l'arte del teatro assieme al cinema nel novero delle arti della visione, rileggendo con sensibilità drammaturgica l'intersezione visuale tra pittura

---

<sup>97</sup> G. Botti, 'Presentazione' in *Immagini di Teatro*, n. monografico di «Biblioteca teatrale», n. s., n. 37/38, 1996, pp.14 -15.

<sup>98</sup> Cfr. A. Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2021.

<sup>99</sup> H. Lefebvre, *Critica della vita quotidiana*, Bari, Dedalo, vol. II, 1977, p. 331.

<sup>100</sup> C. Molinari, *Sull'iconografia come fonte per la storia del teatro*, in *Biblioteca teatrale*, n. 37 - 38, gennaio - giugno 1996, p. 21.

e spettacolo, e rivitalizzando così, lo sguardo critico sulla storiografia teatrale.<sup>101</sup> Nell'*incipit* del saggio *Figurazione pittorica e figurazione teatrale* Zorzi, invece, esterna con tono provocatorio la posizione della storia dell'arte nei confronti delle arti sceniche: «senza la storia dell'arte, la storia dello spettacolo rischierebbe di rimanere una disciplina senza oggetto».<sup>102</sup> Un assunto interpretato dell'allievo Stefano Mazzoni<sup>103</sup> che comprova più l'urgenza di una metodologia robusta, capace di convalidare la nascita di una disciplina nuova che sia in grado di accogliere il visuale nel teatro. Alla voce di Zorzi va affiancata anche quella di Cesare Molinari che in forme meno eccessive e assolutizzate, ma con sonorità simili, ripositiona il valore testimoniale dell'iconografia all'interno di un più ampio *corpus* di fonti per il teatro. Tuttavia, se il documento visuale ha pari dignità storiografica della traccia verbale, «non ci si può sottrarre all'impressione che i documenti figurativi siano i soli che permettono di farsi un'idea in qualche modo e in qualche misura concreta di quelle forme, e per conseguenza anche del significato dello spettacolo antico».<sup>104</sup> Se agli occhi della storiografia teatrale, secondo la posizione più cauta di Sara Mamone, la supremazia iconografica dell'oggetto artistico potrebbe esercitare una dipendenza così assoluta e snaturante nella ricostruzione di uno spettacolo,<sup>105</sup> Renzo Guardenti asserisce che un'immagine presa in considerazione nello studio dei fatti teatrali può non essere afferente allo spettacolo; una visione che declina in maniera ben più articolata gli studi di iconografia teatrale, evidenziando ancora una volta non solo il complesso rapporto tra arti figurative e arti dello spettacolo, ma quello tra autori legati a un'idea tradizionale di guardare la scena e studiosi mossi da posizioni critiche sensibili agli studi di cultura visuale. Se nell'*excursus* che propone all'interno di uno dei suoi ultimi contributi, *In forma di quadro*, l'autore riconosce ai già citati Molinari e Zorzi l'avvio degli studi di iconografia teatrale condotti in Italia, e la fortuna critica di questo settore, le linee di ricerca che intraprende mirano a una ricostruzione più incisiva delle forme visuali per la scena, non ravvisate nella sola definizione di contesti artistici, produttivi e ideologici o nell'utilizzo limitante di un metodo storico-filologico.<sup>106</sup> L'identità genetica dell'iconografia teatrale non va cercata neppure nell'intreccio di arte e teatro, non può risolversi in questa pacifica sorellanza. I casi in cui l'immagine dello spettacolo, infatti, è considerata oggetto d'arte e non testimonianza di una prassi scenica non sono rari. E inoltre, qual è lo statuto da assegnare alle illustrazioni per il teatro? Quando un'immagine è detta teatrale, quando perde la sua efficacia di testimonianza dello spettacolo? Come un'immagine lontana dal testimoniare una scena ne diventa attestazione?<sup>107</sup> Salvo i casi moderni della fotografia e del documento audiovisivo, non tutte le immagini possono essere assunte come testimonianze di un evento teatrale seppure siano riferite a questo, viceversa, una traccia che a prima vista può non risultare afferente all'ambito della scena, potrebbe documentarne un aspetto rilevante. Un quadro, una cartolina, una qualsiasi iconografia che rappresenti una scena o racconti una scenografia, che metta in mostra un attore colto

---

<sup>101</sup> Cfr. C. L. Raggiamenti, 'Cinema e teatro', in *Arti della visione II, Spettacolo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 1 - 35.

<sup>102</sup> F. Zorzi, 'Figurazione pittorica e figurazione teatrale', in G. Previtali, *Storia dell'arte italiana. Materiali e problemi. Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, vol. I, 1979, p. 421.

<sup>103</sup> Cfr. S. Mazzoni, *Ripensando Ludovico Zorzi*, in [www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it) sezione Saggi, 23 giugno 2007, parte III.

<sup>104</sup> C. Molinari, *Sull'iconografia come fonte della storia dello spettacolo*, cit. p. 21.

<sup>105</sup> Cfr. S. Mamone, 'Arte e spettacolo, la partita senza fine', in Ead., *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV - XVII sec)* Roma, Bulzoni, 2004.

<sup>106</sup> R. Guardenti, *In forma di quadro*, cit. pp.11-12.

<sup>107</sup> Cfr. AA.VV., *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2020.



nel momento dell'atto recitativo, non può solo per questa ragione essere assunta a documento figurativo teatrologico. È necessaria una codificazione. Per sopperire a questo malinteso è importante che l'iconografia in questione sia dotata di un grado di referenzialità teatrale. Guardenti si domanda, quindi, quale sia il 'quoziente di teatralità' di un'immagine, sostenendo che l'oggetto della ricerca non è lo spettacolo ma la sua memoria, presente e concreta nei documenti, dentro una fitta corrispondenza di fatti e contesti culturali che li hanno generati.

L'evento spettacolare, pur venendo determinato sulla base dei suoi elementi costitutivi e tecnici, dei suoi motivi allegorici e delle matrici ideologiche che presiedevano alla sua realizzazione, non costituisce l'obiettivo verso cui si indirizza l'attenzione dello storico, ma è soltanto una testa di ponte per procedere verso la ricostruzione di un universo culturale di cui il microcosmo spettacolare costituisce una parte più o meno rilevante.<sup>108</sup>

Una serie di riflessioni dei materiali teatrologici proviene anche dallo sguardo critico di Maria Ines Aliverti, che propone *Un breve decalogo per lo studio delle immagini di teatro*<sup>109</sup> all'interno del quale si sofferma su alcuni punti essenziali di carattere metodologico. Nel voler definire il campo d'indagine dell'iconografia teatrale è necessario, innanzitutto, un rapporto con le fonti e le ricerche storico-artistiche, supporto a una visione che considera la cultura, la mentalità e la tradizione. Il concetto di teatralità applicato alle immagini può spesso risultare un processo di proiezione mascherata; secondo Aliverti, infatti, qualunque immagine potrebbe essere definita teatrale o evocare il teatro, è ciò avviene per un indice di un sovraccarico semantico – alle volte viziato – che non rende chiara la distinzione tra materiale artistico e materiale teatrologico. Secondo la studiosa, infatti, è necessario che

teatro, spettacolo e arti figurative, in ciascuna epoca e nei loro vari e differenziati contesti, siano da interpretare tenendo conto delle loro relazioni e interscambi alla luce della comune matrice visiva e percettiva, matrice che non necessariamente coincide con la nostra. [...] Le immagini teatrali dovrebbero quindi essere guardate non solo considerando la loro specificità, come testimonianze di una determinata pratica teatrale e spettacolare, ma anche in senso più lato interrogando la produzione figurativa di una data epoca. Vanno quindi definiti con chiarezza i contesti in cui ci si muove, in essi valutando attentamente le relazioni tra teatro e arti figurative, e le implicazioni riguardanti la cultura e la mentalità collettiva.

Vale la pena anche fare un accenno alla posizione critica di Elena Tamburini.<sup>110</sup> Gli studi condotti sull'arcoscenico inteso come l'occhio della scena, sul rapporto tra pubblico e spettacolo e le questioni sulla pertinenza delle informazioni visuali e la loro affidabilità, rivelano interrogativi sul carattere e la quantità di

---

<sup>108</sup> R. Guardenti, 'Il quadro e la cornice: iconografia e storia dello spettacolo', in *Immagini di teatro*, cit., p. 66.

<sup>109</sup> Cfr. M. I. Aliverti, *Un breve decalogo per lo studio delle immagini teatrali*, in *Acting Archives Review*, a. V, n. 9, maggio 2015; <https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/17-anno-v-numero-09-maggio-2015/76-un-breve-decalogo-per-lo-studio-delle-immagini-teatrali.html>

<sup>110</sup> Cfr. E. Tamburini, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 2004.

informazioni fornite dalle immagini dello spettacolo e sulla loro credibilità storiografica. Tamburini dichiara che

il problema di fondo dello studio delle iconografie non è certo che esse ci diano scarse informazioni: al contrario, ce ne forniscono troppe, dal momento che possono occultarne altre che in esse non trovino riscontro; ed anche che facciano lievitare l'importanza di alcuni eventi rispetto ad altri, quando siano privi di simili riferimenti.

Tra occultamento e sovraccarico semantico, tra verità e ambiguità dei fatti e delle cose che stiamo indagando, ancora Guardenti amplia la figuralità del teatro proponendoci di osservarne la sua fenomenologia non solo in termini di spazio che accoglie lo spettacolo, di oggetti che lo costruiscono e lo raccontano, di pratiche afferenti all'attorialità e alla regia, ma anche a partire da quel concetto di *image*, - potremmo parafrasare il suo concetto in 'quoziente di metateatralità' - che nel caso specifico può far riferimento a un qualcosa di astratto, evocato, richiamato ma 'attivante' e ricco di suggestioni:

c'è anche un teatro non agito, mai realizzato, di cui è possibile cogliere le potenzialità in una miriade di progettualità abortite, il cui senso non sta in una sua effettiva materializzazione scenica ma piuttosto nella capacità di influenzare modellare creazioni successive. [...] C'è un teatro che trova la sua ragion d'essere il suo spazio vitale in una dimensione tutta letteraria e che coincide solo in minima parte con la drammaturgia: e l'universo del romanzo teatrale, dove possono venir messi in luce, ad esempio le vicissitudini e le miserie che scandivano la vita degli uomini di teatro, l'aura leggendaria di una vita teatrale trascorsa, i percorsi attraverso cui si forma una vocazione teatrale. [...] E c'è un teatro che vive nella dimensione della storiografia, costruito sulla base delle visioni, delle aporie, delle ricognizioni degli studiosi, un teatro dove l'interprete - lo storico - assolve in ogni caso una funzione creatrice: *artifex additus artificum*.<sup>111</sup>

Un teatro, quindi, che non si realizza solo nella scena, ma è ricreato da chi lo studia o, come afferma Nando Tavian, <sup>112</sup> pensato, suggerito, colto nel suo più intimo carattere dell'effimero. Perimetrare il campo d'indagine dell'iconografia teatrale significa, dunque, trovarsi di fronte a una pluralità di voci in dialogo costante tra loro, tutte alla ricerca di un'adesione con la realtà più o meno concreta dello spettacolo.

La tipologia di materiali iconografici che indaghiamo dovrebbero, quindi, possedere in sintesi l'essenza di teatralità così come descritta da Barthes e un quoziente specifico come suggerito da Guardenti. Precetti metodologici saldi che problematizzano la questione e sciolgono allo stesso tempo quel grado di ambiguità di cui spesso sono attornati. A questi due punti lo stesso Guardenti suggerisce un'ulteriore riflessione sul concetto e sul valore di *Iconografia come traduzione*, riportando alla mente il valore fondante delle immagini nella loro doppia veste di documento e monumento, che sono predisposte a una costante e mai definitiva traducibilità e significazione. Lo studioso italiano è certo che la questione che affrontiamo

---

<sup>111</sup> R. Guardenti, 'Teatro e iconografia: un dossier', in *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Roma, Bulzoni, 2008 p. 34.

<sup>112</sup> N. Tavian, *Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 13 - 14.

obbliga a una riflessione sulla natura di questo tipo di fonti e soprattutto ci consente di evidenziare alcune modalità attraverso cui si realizza il processo di trasferimento di elementi pertinenti la dimensione scenica dal contesto teatrale a quello storico – artistico: dalla scena, o dal testo drammatico, alla carta, alla tela, alla lastra dell'incisore, per giungere ai manufatti delle arti plastiche o alle impressioni lasciate sulle emulsioni delle pellicole fotografiche o sugli attuali supporti digitali: dalle arti figurative propriamente dette alle più recenti tecniche di riproduzione visiva. Un trasferimento che, a ben guardare, si configura come un vero e proprio atto di traduzione.<sup>113</sup>

Alla fase di riconoscimento del quoziente di teatralità segue, quindi, per Guardenti l'atto del tradurre, tentativo anche questo affannoso e sempre rimeditato che cerca di riportare in vita l'inesistente di uno spettacolo attraverso una traduzione che prende la forma di una narrazione. Un recupero che avviene dentro uno scambio costante di codici espressivi che vede interagire tra loro realtà e finzione, vita e pittura, teatro e uomo, confronto dal quale il teatro non può sottrarsi. Come afferma lo storico russo Jurij Lotman, infatti

la posizione del teatro, intermedia tra il mondo mobile e non discreto della realtà e il mondo immobile e discreto delle arti figurative, determinò il costante scambio di codici, da un lato, fra il teatro e il comportamento reale delle persone, e, dall'altro, fra il teatro e l'arte figurativa. La conseguenza è che la vita e la pittura in tutta una serie di casi instaurano un rapporto per mezzo del teatro, che in questo caso svolge la funzione di codice intermedio, di codice – traduttore.<sup>114</sup>

Serve, dunque, una riflessione ampia e strutturata anche sul valore della traduzione delle immagini, dalla quale deriva non solo una lettura veritiera e funzionale ma come vedremo il valore stesso del fruire, del valorizzare, del tramandare. Se le posizioni fino a qui proposte hanno in comune lo scopo di evitare, come afferma il drammaturgo e regista Franco Ruffini, una deriva dell'iconografia teatrale verso una storia della storiografia del teatro, a discapito di una storia del teatro,<sup>115</sup> in ultima battuta le parole del sociologico Arnold Hauder sembrano considerare dentro la dimensione metodologica per lo studio delle iconografie teatrali, trucchi, trame, finzioni e convenzioni senza le quali il teatro stesso non esisterebbe e che non rappresentano – anche nello studio delle immagini – una statica cartografia che perimetra l'iconosfera teatrale ma una bussola mobile che segna la direzione che vogliamo intraprendere.

Nessuna forma d'arte ha mantenuto immutate per così lungo tempo tante delle sue convenzioni come il teatro, perché nessuna inclina per definizione così fortemente verso il convenzionalismo. «Ogni arte – dice Sarvey – si serve di certi trucchi, *tricheries*, che derivano dai suoi presupposti materiali. Nel teatro però sono più numerosi che altrove». Questi trucchi nel complesso coincidono con quel che s'intende per convenzioni, ma non corrispondono senz'altro ai presupposti tecnici e alle insufficienze naturalistiche del palcoscenico. Il confine, presso il quale il teatro rinuncia alla fedeltà alla natura e tollera certe deviazioni

---

<sup>113</sup> R. Guardenti, 'Iconografia come traduzione', in *Teatro e iconografia: un dossier*, cit. pp. 16 - 21.

<sup>114</sup> J. M. Lotman, 'La lingua teatrale e la pittura (sul problema della retorica iconica)', in Id., *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, p. 106.

<sup>115</sup> Cfr. F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 68.

dalla esperienza comune, presso il quale, in altre parole, la differenza fra ciò che è ancora credibile e ciò che guasta già l'illusione, è meno netto e chiaro che in altri campi dell'arte. [...] L'azione drammatica è in sostanza un'esistenza ideale, il palcoscenico invece agisce in parte con oggetti dell'esperienza più immediata, con attori vivi, accessori veri, spazio e tempo reali.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> A. Hauser, 'Dialettica della storia dell'arte: formazione e trasformazione delle convenzioni', in Id., *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 299 - 332.

## Capitolo secondo

### La materia dell'effimero. Teorie e pratiche scenografiche per il dramma antico

#### 2.1 «Tra simbolo e realtà». Cambellotti *régisseur* dell'antico.

Nel 1928, in occasione della XVI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Margherita Sarfatti organizza, assieme allo scultore Antonio Maraini – da poco nuovo segretario generale della Biennale – e l'architetto Marcello Piacentini, la *Mostra dell'Arte del Teatro*. La rassegna ribadisce il ruolo di rilievo, per molto tempo negato, che le arti per la messa in scena hanno avuto nel panorama culturale internazionale e reclama, pertanto, uno spazio dedicato all'interno di uno degli eventi più in vista nel sistema dell'arte contemporanea. Da alcuni resoconti del tempo, tuttavia, pare che la novità di esporre le immagini del teatro sottoforma di materiali iconografici trovi impreparati sia il pubblico che gli artisti invitati. I propositi della Sarfatti e dei suoi collaboratori hanno, infatti, un tale limitato riscontro – scrive Ugo Nebbia – «che è possibile che i soliti insoddisfatti concludano essere l'arte del teatro, materia inconciliabile con una mostra d'arte pura» e che l'arte della scenografia, per tale ragione, sia cosa da lasciare «nelle mani dei soliti mestieranti o degli improvvisatori di spirito».<sup>117</sup> L'intento di Sarfatti, invece, come testimonia il suo scritto introduttivo al catalogo della mostra per l'Esposizione veneziana, va esattamente in un'altra direzione. È quello di esporre l'ingegno creativo di alcuni autori che hanno dedicato, e continuano a lavorare, nel campo dell'iconosfera teatrale, generando idee e progetti per la rinascita continua del testo drammaturgico. Quella dell'arte scenografica, infatti, risulta essere un'attività per troppo tempo abbandonata al medesimo ed effimero destino dello spettacolo che dura il tempo della sua messa in scena. Un fatto sconcertante – ancora le parole della storica veneziana – se si pensa che proprio l'Italia, almeno a partire dal Rinascimento, è riconosciuta da sempre la «madre del risorto teatro moderno anche sotto il punto di vista della plasticità teatrale».<sup>118</sup> Sorprende quanto valido, veritiero e anacronistico, quindi, sia ancora oggi il pensiero di Sarfatti, e quanto quella parentesi del 1928, apparsa ma lungimirante in quegli anni, sia stata in seguito e ancora disattesa e sfocata, con la conseguenza che la scenografia, la cartellonistica e tutte le pratiche e tecniche destinate all'arte del teatro, abbiano sofferto per lungo tempo di un'immeritata trascuratezza. Il pensiero della storica in quella occasione si fa perentorio e

---

<sup>117</sup> U. Nebbia, 'Mostra d'arte del teatro', in Id., *La XVI Esposizione Internazionale D'Arte Venezia - MCMXXVIII*, Milano - Roma, Luigi Alfieri & C. Editori, 1928, p. 4.

<sup>118</sup> M. Sarfatti, 'Salone delle Feste e Mostra dell'Arte del Teatro', in AA.VV., *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1928*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1928, pp. 19 - 26.

malinconico insieme, consapevole di una visione che riguarda indistintamente tutte le espressioni artistiche in Italia:

la vecchia storia – ancora e daccapo – sempre è la stessa per noi italiani; dolorosa storia di un primato, in tutte le manifestazioni dell'arte, che fu splendido e che andò oscurandosi nei recenti anni. Per ritornare alla nostra tradizione dobbiamo ora faticosamente riannodarla sopra il baratro dei decenni e dei secoli, e per lo più riprenderla così come essa a noi giunge, ravvivata e trasformata ma in parte anche deformata da paesi stranieri.<sup>119</sup>

La voce autorevole di Sarfatti, quindi, diventa anche pretesto per registrare lo stato di salute cui verte quest'arte della memoria scenica in quel frangente storico preciso, permettendo anche di comprendere meglio il contesto da cui l'artista Cambellotti si lascia interrogare. Sarfatti riporta in maniera puntuale la situazione dei tempi passati, quando gli scenografi si preoccupavano meno dell'estremo e fittizio realismo dei fondali – che arrovela, invece, il teatro moderno – e si dedicavano alla magia evocativa delle scene. Discutendo di questa degenerazione e perfino della presunta morte della vera arte dello spettacolo, la storica veneziana addossa la responsabilità maggiore alla mancanza di fantasia, all'imprudenza e alla cieca fiducia nella meccanica e nella tecnica accolte come il progresso della scenografia. Suggerisce di ampliare lo sguardo e di volgerlo altrove, perché «bisogna studiare quanto in altri tempi si fece da noi e quanto ora si fa all'estero; studiarlo con la attenta, paziente diligenza che è la metà del genio, eliminando il mediocre, assimilando il buono per giungere oltre e far meglio, in originali e caratteristiche forme d'arte».<sup>120</sup> Sarfatti rivolge la sua attenzione ad alcuni autori, pietre miliari, che hanno ampiamente accolto la sfida di riformare le arti per il teatro, rendendosi artefici però di un nuovo modo di pensare lo spettacolo senza tradirlo. Fa il nome di Gordon Craig, «il primo a risolvere la dissonanza di stile fra le verità del teatro e le realtà della messa in scena»,<sup>121</sup> condividendo con lo studioso scenografo l'idea che l'attore, così come l'attrezzista e lo stesso disegnatore di scene, costituiscono un gruppo di creatori che lavorano insieme per un quadro unico, quello più confacente alla volontà del drammaturgo e alle leggi universali del teatro. Assieme a Craig non può mancare la figura emblematica per la storia della scenografia rappresentata da Adolphe Appia, altra personalità artistica che ha rinnovato lo sguardo e la percezione del teatro contemporaneo con la stessa densità e originalità dello scenografo inglese e sulla quale Sarfatti lascia intendere che è ancora dal talento di Appia che serve attingere per creare l'immagine viva della scena.

Nelle parole di presentazione per la *Mostra dell'Arte del Teatro*, infatti, Sarfatti fa riferimento all'intuizione dello scenografo svizzero che ispirato dai precetti di Wagner trova nel legame tra parola, musica e scena, il noto *Wort - Ton - Drama*, la fusione tra tempo e spazio. All'interno di queste dimensioni si coordinano scenografia, luce, coreografia e movimento degli attori, e il mediatore di questa dualità tra contenuto e forma

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 19.

<sup>120</sup> Ivi, p. 25.

<sup>121</sup> Ivi, p. 21.

è la figura nascente del regista.<sup>122</sup> Assieme alla wagneriana ‘opera d’arte totale’ l’avvento della regia si presenta come completamento e mescolanza di queste intuizioni, rientrando nella visione di un teatro che assomma tutti gli elementi funzionali alla messa in scena. Sul concetto di regia, e sulla figura del regista, Sarfatti si sofferma criticandone l’assenza, ingranaggio invece fondamentale che «sulla via dell’autentico progresso *procede* dal complicato verso il semplice». Le parole perentorie della storica veneziana sembrano, infatti, invocare questa figura carismatica e misconosciuta, come fosse il teatro italiano stesso ormai a pretenderla, nell’idea quasi del filo che cuce insieme tutte le singole espressività messe in campo alla realizzazione di uno spettacolo:

Nella maggior parte dei casi il sarto inventa per conto proprio da una parte, l’ideatore delle scene dall’altra, e dall’altra parte ancora agiscono gli attori, o i cantanti e le masse corali. E gli autori della musica o della prosa ben poca voce hanno in capitolo. Nella più parte dei nostri teatri non esiste neppure quell’autocrata universale o dittatore provvido per designare il quale la nostra lingua manca di slancio di un termine proprio: il *régisseur*. Anche nel teatro, come negli altri campi della vita italiana, s’invoca la direzione unica, che accentri in sé la somma delle responsabilità. È il *régisseur* che all’estero fece compiere alla tecnica teatrale i passi risolutivi sulla via dell’autentico progresso, procedendo dal complicato verso il semplice; e non viceversa; servendosi delle maggiori possibilità di perfezione meccanica per poter fare quel tanto che basta e nel quale soltanto consiste l’arte, e non già asservendo l’arte al dispositivo delle complicazioni materiali<sup>123</sup>.

Tra gli autori considerati ingegnosi e impegnati ognuno a suo modo alla rigenerazione estetica della scena non possono mancare all’appello della Sarfatti Max Reinhardt, Jacques Copeau, la signora Beryl Hight Tumiaty, Anton Giulio Bragaglia. Ma assieme al contributo di questi registi uomini che riformulano e proiettano una visione sempre aggiornata nella scena teatrale, Sarfatti è attenta a quelli che potremmo definire – adattando il termine utilizzato poco prima – *régisseurs* dell’immagine teatrale. La storica veneziana rivede nel lavoro dello scenografo l’operato essenziale alla scena, e per tale motivo considerato soggetto imprescindibile della memoria teatrologica. Così come il gesto per l’attore, l’artista delle scene cerca e trova una formula che esprime una verità non mimetica ma sintetica, in «equilibrio tra simbolo e realtà»<sup>124</sup> che è la materia stessa del teatro. Un processo di genesi e metamorfosi insieme, industrioso e vitale, che costituisce il tratto fisionomico dell’artista che esercita sempre e in qualsiasi campo estetico. Per tale ragione Sarfatti intende collocare l’iconografia teatrale dentro la compagine dell’«arte pura», perché tale va considerata, perché proviene dalla stessa mente meravigliata e creatrice che origina una pittura o una scultura. Scrive ancora sul catalogo, specificandone anche i motivi:

ma l’arte teatrale, che è nel complesso arte applicata, perché figura dunque in una mostra d’arte pura come è questa delle Biennali veneziane? Perché il quadro scenico è – o per lo meno dovrebbe tornare a diventare

---

<sup>122</sup> F. Angelini, ‘Introduzione al Novecento. Tra i due secoli, i grandi casi’, in Id. *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza, 1988, p. 12.

<sup>123</sup> M. Sarfatti, *Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia, 1928*, cit., p. 23.

<sup>124</sup> Ivi, p. 21.

– ciò che la significativa parola definisce: un quadro. I suoi vari elementi non dovrebbero considerarsi separati e a sé stanti, ma fusi o per dir meglio composti in un unico tutto, come colori, linee masse ombre e trasparenze plastiche del quadro<sup>125</sup>.

Con questo tono e dentro la metafora del teatro come quadro, Sarfatti oltrepassa convenzioni e stereotipi, nell'intento di rilevare dal contesto internazionale gli esempi più eminenti che lavorano in questa direzione e che si propongono come mentori per un'estetica teatrale rinnovata. I criteri e risvolti che tracciano questa via moderna dell'arte scenica prendono forma concreta all'interno dell'allestimento della mostra, e per l'occasione redige una lista dove elenca alcuni artisti che stanno immaginando il futuro delle arti sceniche. L'esposizione che dirige la Sarfatti accoglie, infatti, Mario Pompei, Cecil Beaton, Oskar Strnad, Bruno Angoletta, Umberto Brunelleschi; e ancora, Ercole Drei, Felice Casorati, Arturo Martini, Anton Giulio Bragaglia con il suo *Teatro degli Indipendenti* e Filippo Tommaso Marinetti con il *Teatro futurista italiano*. Gli artisti invitati presentano una selezione di opere ritenute esempi emblematici del loro impegno profuso alla riforma iconografica<sup>126</sup> e tra i nomi compare anche quello di Duilio Cambellotti che, pronto anche lui a svecchiare l'immagine stantia dell'iconografia dello spettacolo, espone i lavori realizzati per il *Nerone* al Teatro Reale di Roma. A quella data – siamo nel 1928 – l'artista romano ha già avuto modo di dimostrare la sua competenza nel campo della scenografia. Ha sulle spalle, infatti, l'esordio romano<sup>127</sup> risalente ai primi anni del Novecento, ed è anche impegnato dal 1914 alle sperimentazioni scenografiche per il dramma antico al Teatro greco di Siracusa. Nel contesto dell'esperienza siciliana, come più avanti avremo modo di comprendere, Cambellotti sposa il valore di organicità delle arti nel significato wagneriano di *Gesamtkunstwerk* (o *Wort - Ton - Drama*) che Sarfatti indica come punto nodale e linea guida alla rinascita estetica dello spettacolo contemporaneo. In affinità con la visione della storica veneziana, i lavori dell'artista romano, oltre a rimarcare una personalità eclettica, sono di grande inventiva e inglobano tutte le arti, nelle quali Cambellotti è maestro indiscusso, verso un'opera teatrale totale, confermandolo al mondo dello spettacolo di quegli anni alla stregua – potremmo dire – di un 'régisseur dell'antico'. Chiamato a realizzare le prime scene già l'anno d'esordio delle Rappresentazioni classiche nel 1914, per oltre trent'anni, fino al 1948, Cambellotti è 'artista di Dioniso',<sup>128</sup> così come si designa

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 23.

<sup>126</sup> Cfr. U. Nebbia, *La XVI Esposizione Internazionale D'Arte Venezia*, cit., pp. 1 - 7.

<sup>127</sup> Negli scritti autografi è lo stesso Duilio Cambellotti che ricorda il suo esordio sulla scena teatrale romana: «il mio primo contatto con la ribalta di un teatro nella qualità di allestitore di spettacoli fu nel 1906, allorchè la Compagnia Stabile di Roma inaugurò il suo esperimento drammatico col *Cesare* di Shakespeare, affidandone a me l'allestimento», in D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 35.

<sup>128</sup> Questa dicitura rimanda alla figura dello scenografo dell'antichità che lavora per le scene del Teatro classico, ma è anche l'apposizione riutilizzata per Cambellotti, riconosciuto come nuovo 'artista di Dioniso' per il dramma antico nel Novecento. La dicitura fa da titolo anche al primo contributo sull'artista romano e la sua esperienza teatrale a Siracusa. Il lavoro di recupero e valorizzazione dei materiali teatrali, che porta la sua firma, è promosso nel 2004 dalla Fondazione INDA, e ha previsto anche l'allestimento di una mostra a Palazzo Greco, sede dell'Istituto, dove sono stati esposti bozzetti, *maquettes*, manifesti e tempere. Il lavoro monografico segna quello stesso anno sia il recupero della personalità artistica di Cambellotti, per anni dimenticata, sia l'atto di nascita dell'Archivio dell'INDA, dove questo patrimonio memoriale è conservato. Il *corpus* iconografico recuperato e preso in esame dal presente studio confluisce nel catalogo della mostra a cura di Monica Centanni: *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914 1948*, Milano, Electa, 2004, ormai fonte storica imprescindibile per la storia dello stesso Teatro greco di Siracusa e per la storiografia teatrale del Novecento.



nella Grecia classica la figura dello scenografo. Per l'occasione elabora uno stile confacente l'antico a partire da un'idea specifica di fusione di elementi estetici realizzati in piena autonomia compositiva e creativa ed espressi attraverso il cartellone, la scenografia, il costume e anche il movimento scenico, tutte mansioni che lo avvicinano, pertanto, a una visione di tipo registico. In una prima fase sotto la supervisione di Ettore Romagnoli, grecista, traduttore e direttore artistico e musicale; in un secondo momento, invece, a partire dagli anni Trenta, in collaborazione con il presidente dell'Istituto Biagio Pace, con Franco Liberati, giornalista e drammaturgo, Guido Ruberti, direttore della Sezione per l'Arte Drammatica al Ministero dell'Educazione Nazionale e il primo attore e direttore scenico Corrado Racca, tutti a formare un compatto 'organo registico' che organizza e suddivide le competenze e gli incarichi. Cambellotti riporta, fra l'altro, all'interno di alcuni suoi scritti risalenti agli anni Cinquanta, le tracce della sua esperienza di scenografo vissuta anche come 'inconsapevole regista'. Delineando un percorso personale e insieme collettivo di estremo interesse, lo sguardo dell'artista romano ricostruisce una visione ampia e a tratti dettagliata del clima di complicità professionale venutasi a delineare all'interno dell'esperienza teatrale, esperienza che prende connotati, appunto, registici. Il processo evolutivo della regia teatrale, che corre dentro tutto il Novecento portando con sé teorie e visioni di grandi autori (basti ricordare il russo Aleksandr Jakovlevič Tairov),<sup>129</sup> tocca, infatti, anche le Rappresentazioni classiche siracusane, le pratiche, non solo le teorie, che stanno accompagnando la genesi della manifestazione. Da ciò che Cambellotti riporta nei suoi scritti si intuisce, infatti, come all'interno del contesto siracusano stia maturando sempre più l'urgenza della figura del regista, di un responsabile complessivo che si occupi dell'allestimento dello spettacolo, del coordinamento delle forze creative che lavorano alla messinscena. Nella sua visione tutto questo sembra essere già presente in forma trasversale, ridistribuita dentro un'immagine ampia e dilatata di regia che ingloba indistintamente ogni campo professionale. Siano esse maestranze che attori, tutti sono chiamati, infatti, a rispondere con il loro specifico bagaglio di conoscenze e pratiche alle esigenze dell'allestimento. La regia, pertanto, sembra includere un modo di comunicare e di far interagire tra loro le diverse mansioni, dentro l'idea concreta, ancora una volta, che rimanda all'opera d'arte totale. Per Cambellotti è in questo modo che lo spettacolo progredisce. Nel processo interpretativo del fenomeno 'teatro', che sappiamo essere l'obiettivo finale del regista, Cambellotti include chiunque sappia lavorare a questo processo di creazione perché

in un fatto teatrale tutte le persone che operano in uno spettacolo possono in determinate circostanze essere regista. Quello che in data occasione per suoi meriti o per circostanze favorevoli sa o può influire o

---

<sup>129</sup> Nella disanima sulle questioni teatrali affrontate da Cambellotti può risultare efficace il confronto con la visione e le teorie proposte dall'attore, regista e studioso teatrale russo Aleksandr Jakovlevič Tairov (1885 - 1950). Ricordato come uno dei più originali fra tutti i teorici nella scena russa novecentesca, Tairov ha il merito di aver avviato l'ammmodernamento del teatro e rigenerato il contesto artistico europeo di quegli anni. Seppure critico su alcune posizioni, come sull'utilità della *maquette*, il regista russo rivaluta tutta una serie di concetti ed elementi che sono funzionali all'evolversi della figura dello scenografo / artista e alla costruzione di una più compiuta «atmosfera scenica», soffermandosi anche sulle finalità estetiche che riguardano i costumi, intesi come «la seconda pelle dell'attore», e il pubblico, presentato come un vero e proprio «fattore creativo». (Cfr. A. Tairov, *Appunti di un regista*, trad. it. di S. De Vidovich, Imola, Cue Press, 2017). Attento alla finzione teatrale e contro un teatro tradizionale e naturalista, questi pochi elementi sono perfettamente relazionabili con la poetica di Cambellotti e dimostrano quanto il campo degli interessi e le proposte creative dell'artista romano siano aggiornate alle questioni scenografiche più moderne, e in generale alle grandi innovazioni teatrali in corso in Europa.

trascinare tutti gli altri operatori, quegli in quella occasione è regista sia esso autore sia attore, sia ballerino, sia scenografo sia macchinista sia anche sarto. Questo è il regista non già quello come oggi invale, che merito di una patente conseguita a scuola serve in quello o in questo spettacolo indifferentemente a secondo dell'incarico che gli viene affidato come tale. Il regista di questo genere che oggi è in cima ad ogni spettacolo e che spesso [...] è una personalità che si è creata in questi ultimi tempi [...], per essere perfetto dovrebbe riunire in sé le qualità di due o tre Leonardi da Vinci o quelle di Raffaello e Michelangelo riunite insieme. Io per esperienza so che i più quotati in questo ceto possono essere [...] al più persone colte in modo accademico o volontario ma sono eccezioni e possono influire sulla dizione e sul gesto degli attori, [...] o possono avere la qualità di dirigere il movimento di masse di gente come in qualunque caso (capo comparsa insomma).<sup>130</sup>

L'inedito appunto riportato dimostra quanto lo stesso Cambellotti, chiamato ad espletare il ruolo di scenografo, si trovi immerso in questa dimensione collettiva, pronto ad esercitare un'influenza creativa che va oltre le sue stesse mansioni, a convogliare energie dentro quella che definisce «la suggestione dell'ambiente scenico». Il carburante di questo afflato registico è rappresentato dal suo temperamento, quel tratto distintivo che si riverbera dentro tutto il suo lavoro e, stando alle sue parole, infervora e appassiona anche quello degli altri dentro come un'esperienza di regia condivisa.

Constatai che il mio entusiasmo si era comunicato alle maestranze che costruivano la scena come quelle che in Roma si occupavano del costume e quando tutto questo fu pronto in modo perfetto perché gli attori e il corpo di danza potessero a loro volta operare, vedevo che anche essi subivano la suggestione dell'ambiente scenico, e con impegno e calore attuavano la loro mansione più e meglio che non avessero fatto in occasioni precedenti e anche in altri successive per altro spettacolo. Constatai allora e ora ben lo rammento con soddisfazione, che il mio entusiasmo che mi aveva sorretto nel creare la visione scenica s'era comunicato agli esecutori siano essi maestranze costruttori siano essi attori siano giunti della danza. Essi ormai erano consci di attendere condizioni ad un lavoro che era di loro soddisfazione e in cui ben risultava il loro sforzo. [...] Posso dire oggi che la stessa suggestione s'era operata sui promotori dell'impresa teatrale e pertanto su Romagnoli che era persona di non facile appagamento sì da permettermi qualche consiglio su interpretazioni letterarie e quel che notevole in Romagnoli a seguirlo. Incoscientemente e fuori della mia stessa volontà ero stato regista.<sup>131</sup>

Lo stesso Cambellotti è consapevole della grave carenza di una figura specifica aderente a quella del regista. Nell'organizzazione degli spettacoli sui quali lui stesso è chiamato a lavorare, questa mansione, infatti, ancora nei primi anni del Novecento è del tutto assente<sup>132</sup>. Maria Rovigatti estrapola alcune considerazioni dagli scritti dell'artista che, seppur riguardanti il teatro al chiuso, sono sintomi inequivocabili di questa assenza. Cambellotti crea i presupposti per proporre, *in primis* verso il suo lavoro, valide soluzioni sempre più

---

<sup>130</sup> D. Cambellotti, *Memoria 1950 Ragusa Teatro*, manoscritto autografo, 1950, Fondo Cambellotti, Archivio del Novecento, presso il Mart di Trento e Rovereto, p. 53.

<sup>131</sup> Ivi, p. 52.

<sup>132</sup> Cfr. S. Sinisi, I. Innamorati, 'Il Novecento' in Id., *Storia del Teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, cit.

associabili a una vera e propria direzione artistica. Se da dietro le quinte, infatti, l'improvvisazione, il male dell'applauso, l'ingerenza degli attori sulla scena e sulle arti, la mancanza di un coordinamento nei diversi settori, sono carenze che lo inducono a prospettare ai suoi committenti una regia teatrale, la sua predisposizione e la duttilità nei linguaggi artistici lo vedono innanzitutto regista del suo lavoro. Non occupandosi, infatti, solo di costumi e scene, ma prevedendo attraverso una conoscenza approfondita del testo teatrale e del movimento degli attori una vera e propria sequenza teatrale, Cambellotti esce da schemi prestabiliti che lo incasellano come semplice realizzatore di scenografie per riconfigurarsi, come lui stesso si definisce, 'un irregolare delle scene'. Considerando saldo il legame tra costume, scenario e cartello, Cambellotti fa combaciare in maniera sempre più stringente la sua poetica estetica alle sue idee organizzative, fusione che lo avvicinano ad un'esperienza di tipo registico. Pur prevedendo enormi difficoltà che minano anche il suo umore, è cosciente della sua direzione e fermo alla sua visione. Lui stesso dichiara: «volsi iniziare la mia opera con intenti nuovi» anche se «forse ebbi torto nell'esigere quello che mezzi ed uomini non potevano dare».<sup>133</sup> E fine di una coscienza registica quale a tutti gli effetti sembra proiettarsi negli intenti dell'artista è il raggiungimento di uno stato di grazia concesso o negato allo spettatore per via di una fusione di tutti gli elementi dello spettacolo:

Quando poi, nello svolgersi del dramma, la scena conseguirà la sua realizzazione estetica al completo, col movimento e col colore delle masse animate, allora lo spettatore sarà già preso nella morsa dell'azione e del dialogo e seguirà fino alla fine, ignaro che lo stato di grazia, che lo fa adagiare in quella vicenda e gliela rende accessibile, lo deve a tutto quel complesso di cose che ha guardato, sì, insieme all'azione del dramma, ma che non ha visto.<sup>134</sup>

Dalla costruzione che man mano è possibile scorgere, assemblando insieme testimonianze e ricordi dell'artista, viene fuori l'identità di una macchina teatrale molto più complessa di quanto non sembri a uno sguardo superficiale. Un marchingegno che mentre inizia il suo primo rodaggio dentro un percorso mai battuto fino ad allora, necessita già in prima battuta che i meccanismi interni che lo costituiscono siano tra essi in equilibrio, abbiano una direzione e un orientamento specifico, seppur stimolando tutte le implicazioni di carattere teorico sulle quali avremo modo di ritornare. Dentro questa compagine, Cambellotti è consapevole che la resa estetica del suo lavoro per il dramma antico nella modernità è strettamente connessa a presupposti di questa portata. Cosciente quindi di un ruolo che sembra scavalcare i contorni del semplice artista che crea le scene di uno spettacolo, riversa la sua innata predisposizione verso la storia, l'antico e il mito, dentro una pratica registica, considerando tutti quegli elementi che a questa attengono. S'impegna, innanzitutto, a rispettare e rileggere il teatro antico di Siracusa nel suo intimo valore di oggetto senza tempo. La sua poetica sposa l'idea di spazio rigenerato verso una fruizione democratica e non più ancorata alle sole *élite* filologiche e accademiche, fino ad allora le uniche ad avere accesso ai contenuti della cultura classica. Il Teatro greco, intenso come luogo fisico, si pone come elemento vincolante la genesi di questo esperimento di spettacolo all'aperto. La

---

<sup>133</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 35.

<sup>134</sup> Ivi, p. 59.

metamorfosi radicale del teatro nel Novecento, avviene, infatti, come sostiene Franca Angelini, a partire da una nuova sensibilità allo spazio e quindi a un'intesa rigenerata con il luogo in cui lo spettacolo accade. Lo spazio, anche quello fatto di pietra, «colloca il teatro nella società cioè nel rapporto col pubblico, il quale muterà a seconda del luogo della rappresentazione, come la rappresentazione cambierà a seconda dello spazio in cui verrà svolta».<sup>135</sup> La rigenerazione degli spazi scenici va di pari passo anche col trasformarsi di un altro paradigma: il teatro si libera del carattere borghese ed elitario e viene restituito come espressione d'arte per il popolo, ed è dentro queste metamorfosi di ordine sociale ed estetico di non poco conto che si stratifica il lavoro di Cambellotti. Il suo impegno risponde, con maestria e ingegno, alle esigenze della committenza e alle loro idee innovatrici, aderendo ai precetti di una cultura visuale che si rigenera e che trasforma lo sguardo dello spettatore contemporaneo. Mantenendosi dentro una tradizione iconografia rimandata sempre all'antico e che sembra rispondere a un 'ritorno all'ordine', quello elaborato dall'artista romano si prefigura come un «prudente modernismo» ben formulato, accolto anche dalle voci più autorevoli nel campo della critica. Un commento di Silvio d'Amico per *Medea*, *Le Nuvole* e *Il Ciclope* messe in scena nel 1927, risulta a tal proposito un valido rimando ed evidenzia le abilità di Cambellotti di ragionare «fantasiosamente» sullo spazio scenico, di superare le difficoltà scenografiche insite nel luogo, assemblando e riconfigurando allo spazio e alla recitazione le forme estetiche più adatte e utili all'economia generale dello spettacolo:

niente da dire, anzi tutto da ammirare, circa il modo in cui il Cambellotti ha risolto le difficoltà scenografiche. Poiché il suo prudente modernismo non poteva consentirgli, in un teatro greco, né l'uso del sipario, né molto meno le scene di cartone che nei teatri nostri presuppongono le luci artificiali, egli ha dovuto congegnare una scena che, mediante facili e opportuni mutamenti a vista, s'adattasse a tutte le opere da rappresentarsi nella stagione; *Medea* e *Il Ciclope*, di Euripide, e *Le nuvole*, di Aristofane. Ha dunque costruito fantasiosamente, fra due grandi e petrose quinte laterali di gusto arcaico (e alquanto tedesco), un enorme antro che occupa tutto il fondo della scena, e rappresenta la grotta di Polifemo, non senza suggerire, col suo foro centrale rosseggiante per fuoco acceso, un immenso occhio di Ciclope. Ma per *Medea* che naturalmente ha preceduto il dramma satiresco, davanti alla grotta ha edificato, su carrelli mobili, la reggia di Creonte e le sue mura, con sopra dipinte colossali figurazioni relative al mito Giasone.<sup>136</sup>

Costretto a rappresentare sullo stesso luogo più scene di storie diverse, Cambellotti organizza gli incastri narrativi e scenografici trovando gli espedienti più idonei e senza snaturare le singole drammaturgie, esaudendo esigenze di carattere funzionale e logistico. Si occupa, così, della creazione delle scene ma anche della guida e della gestione delle stesse e dei movimenti degli attori, di compiere quello che ogni regista – nel senso moderno del termine – è tenuto a fare: interpretare due soggetti preesistenti, un reperto letterario e un reperto artistico, per fonderli insieme.

Tutto questo è documentato all'interno delle lettere, negli scritti privati e dalla fortuita evidenza iconografica, e rispecchia, ancora una volta, il debito che Cambellotti ha nei confronti della visione wagneriana, di opera

---

<sup>135</sup> F. Angelini, 'La scenografia', in Id., *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, cit., p. 175.

<sup>136</sup> S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929, p. 163.

d'arte drammatica totale e sincretica, un pensiero che non abbandona mai e che traccia la linea evolutiva del suo stile scenografico. È lui stesso a dichiarare, a riguardo delle scenografie realizzate nel ventisette, sulle quali compie una sorta di crasi estetica, uno dei suoi più lucidi concetti sull'orpellatura e l'estetica archeologica:

Molti dei drammi del teatro greco sono un prodotto perfettamente a livello del tempo in cui furono dati alla luce e quindi sono subordinati a convinzioni, usi, abitudini, mentalità insomma diverse dalle nostre. Onde l'attuazione d'essi per i nostri occhi implica un adattamento radicale, un adattamento che fa appello e conto molto sul sussidio dell'estetica archeologica, cioè sopra un lato non arduo e non misterioso dell'archeologia. A mio modo di vedere sono gli spettacoli che non presenterei mai al pubblico d'oggi. Essi hanno bisogno in un certo modo di una orpellatura che li concili col pubblico onde il pubblico, una volta avvinto, Ehi finisca col gustare quello che realmente c'è di bello. Sono lavori di cesello, di dettaglio, dove occorre togliere la patina perché sieno ammirati.<sup>137</sup>

Le preoccupazioni di Cambellotti, quindi, non sono di carattere formale e artistico; dentro la pratica scenografica convogliano anche una visione che guarda al teatro *in toto*, e che sconfina, come l'artista stesso dichiara, verso una costante riflessione sulla pratica dell'adattare, cesellare, tradurre e interpretare, una nuova visualità del sacro, quale il teatro è tornato ad essere.

A distanza di tempo, il confronto con un regista dei nostri giorni, può servire per far balzare in avanti le considerazioni di Cambellotti che abbiamo finora riportato, e valutarle confermando la modernità anticipatrice in campo scenografico di cui si fanno portavoce. Il regista Antonio Calenda in un suo scritto su *L'interpretazione del teatro antico*, riflette sulla regia, la parola e l'interpretazione delle tragedie classiche, alcune delle quali da lui stesso dirette per il Teatro greco di Siracusa. Le questioni che solleva Calenda tengono conto anche di fatti e pratiche connessi alla scenografica, e sembrano affiancarsi agli interrogativi e alle riflessioni sul modo di rappresentare, interpretare e rinnovare l'antico dello stesso, che Cambellotti pone un secolo prima:

Come tradurre interpretando quel testo per un pubblico contemporaneo, di oggi, in un contesto che ci riguardi da vicino e in cui, in qualche modo, ci possiamo riconoscere? È chiaro che questo livello impone l'osservazione del testo in una ulteriore prospettiva, quella di capire se esso parla all'uomo d'oggi, in che modo e come le necessità storiche ed estetiche dell'uomo contemporaneo si leghino a quelle presenti al momento in cui è stato concepito e scritto. L'interpretazione se efficace non fa altro che rinnovare i significati che il testo assume nei confronti della realtà: quella originaria e quella dell'oggi. Va da sé che l'interpretazione non può quindi avvenire solo a livello testuale e rappresentativo ma diventa una rielaborazione della realtà che tramite il testo noi andiamo a ricreare. È quindi un atto filosofico, un processo intenso di reciprocità basate sul disvelamento della realtà che con quella interpretazione si raffigura: interpretiamo il testo ma anche la realtà che esso rappresenta.<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 72.

<sup>138</sup> A. Calenda, 'L'interpretazione del teatro antico', in M. Giliberti, L. Faraci, *L'albergo infinito del teatro. Strumenti per la messinscena del teatro antico*, Siracusa, Lombardi Editori, 2017, pp. 31 - 35.

Per Calenda la conoscenza e l'interpretazione dell'antico si sviluppano su tre livelli differenti che si attengono rispettivamente al testo, al suo significato, e all'interpretazione. Il regista è l'autore dell'interpretazione, un aspetto che riguarda sempre un fenomeno, un oggetto, un reperto letterario, un fatto che si attiene e poi ritorna alla conoscenza. Come un regista, anche Cambellotti, che conosce bene le tragedie sulle quali lavora, ha necessità di considerare i testi antichi «non solo come ipotesi meramente iconografiche ma soprattutto come propositori di senso», rintracciare al suo interno quelli che Calenda chiama i «piloni del passaggio dall'antico all'oggi»,<sup>139</sup> necessari anche quando del passato si vuole riportare la sua memoria in forma di immagine. Seppur, quindi, a un'altezza cronologica diversa, le questioni che si pone Cambellotti sono le stesse di un regista contemporaneo, interrogativi che nascono tutte le volte che ci si accosta alla densità espressiva della drammaturgia classica. Mettendo, quindi, in bocca all'artista romano le parole del regista Calenda, sembra possibile slittare in avanti Cambellotti, consapevole già che «in quell'eterno fluire, il teatro è il luogo in cui è possibile rintracciare i segni segreti dell'esistenza, nell'attimo in cui il fremito della consapevolezza crea un collegamento con il proprio vissuto e produce il senso, il significato profondo della memoria».<sup>140</sup>

La sola certezza da cui sembra che tutti i registi, gli scenografi, gli artisti per il teatro classico partano, indifferentemente dal proprio cronotopo, è l'inegabile evidenza a cui si arriva in ogni epoca: «se un testo classico ancora vive vuol dire che è attuale».<sup>141</sup> Cosciente di questa evidenza, l'artista romano si lascia andare a quella che abbiamo definito una sorta di predisposizione registica, che vogliamo reiterare nella forma spuria del termine *régisieur* dell'antico. Cambellotti è autore dell'immagine che plasma come argilla, che mischia a iconografie del passato, che riattualizza in forme sintetiche e modernissime, e che sistema, muove e organizza dentro la scena. Procedimenti che hanno il solo fine di vivificare, far esistere, il teatro e le sue storie nel luogo dove queste nascono, crescono e muoiono. «Io sono convinto che molti diranno: non c'è nulla di greco in tutto ciò! [...] A costoro io faccio osservare che la forma archeologica, il commento estetico archeologico è scomparso ma la sostanza, il procedimento resta greco».<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> *Ibidem.*

<sup>140</sup> *Ibidem.*

<sup>141</sup> *Ibidem.*

<sup>142</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 75.

## 2.2 Cambellotti e Gargallo: un teatro antico, un'idea moderna e una «speciale archeologia»

Molto tempo è passato, e qualche cosa fallisce nel mio ricordo e non so se sia negli ultimi anni del 1913 o nei primissimi del 1914 che io ebbi una visita ed un incarico che era destinato ad un grande svolgimento che doveva a poco a poco dare una polarizzazione (?) al mio spirito sul quale già inducevo da epoca remota. [...] In quel giorno ormai lontano venne a trovarmi un signore ancora giovane dall'aspetto distinto e dal fare piuttosto impacciato che provava difficoltà ad esprimerlo. [...] In sostanza mi spiegava che a Siracusa si era istituito un comitato di intellettuali che si proponeva di riportare nell'antico Teatro di Siracusa le opere drammatiche dell'antichità greca Eschilo Sofocle Euripide...Pertanto nella primavera del 14 si era già decisa una rappresentazione dell'Agamennone di Eschilo e si era già a lavoro per la costituzione della compagnia degli attori. Mancava la scena e si proponeva a me di studiarla e di farne uno schizzo, un bozzetto che potesse esser di guida ai costruttori di Siracusa. In quel tempo io ero alle prese con un lavoro di genere che [...] sembrava di una natura completamente lontana da quello che mi veniva proposto. Era il rivestimento musivo di una chiesa di tipo bizantineggiante. Era un lavoro non spiacevole per me ma molto minuzioso pieno di dettaglio grafico e cromatico che mi teneva molto occupato da parecchi mesi sì che ero stanco sì che la proposta fattami dall'ignoto personaggio mi sorrise come un diversivo che mi conduceva in un pelago che io avevo navigato fin dalla mia adolescenza facendomi sognare e desiderare. Soggiungeva che Ettore Romagnoli l'illustre grecista era in certo modo il dirigente letterario dell'esperimento teatrale di Siracusa. Il mio interlocutore man mano che parlava si animava e parlando di Eschilo dell'Agamennone di Clitennestra di Cassandra e della acustica meravigliosa del teatro di Siracusa teatro che oltre tutto aveva il privilegio d'aver ospitato l'opera eschilea vivente Eschilo usciva da quel riserbo impacciato col quale si era rivelato al suo primo apparire. Ad ogni modo non era comune il suo modo di esprimersi perché pareva che parlasse a se stesso come pervaso da un calore interiore; in complesso sognatore e astratto. Si conversò così di argomenti alti e non soliti per qualche ora e venne il momento che il visitatore si congedò [...] L'onda della conversazione, la ricchezza degli argomenti aveva messo anche me in uno stato di astrazione [...] Fu sul punto che il visitatore iniziava a scendere le scale che mi riscossi anche perché la stessa astrazione che lo dominava fin dal principio del colloquio gli aveva fatto dimenticare anche a lui di palesare il suo nome. [...] Si trattava del Conte Mario Tommaso Gargallo di Castel Lentini Nobile siracusano ma nativo di Firenze.<sup>143</sup>

Il ricordo dell'artista romano qui riportato proviene dalle pagine autografe di un manoscritto in forma di agenda, custodito presso il Fondo Cambellotti dell'Archivio del '900 del Mart di Trento e Rovereto. Intitolato sul dorso *Memoria 1950 Ragusa Teatro*<sup>144</sup> questo documento, che la critica non ha mai considerato nella sua

<sup>143</sup> D. Cambellotti, *Memoria 1950 Ragusa Teatro*, manoscritto autografo, cit., pp. 28 - 31.

<sup>144</sup> Il manoscritto preso in esame, intitolato sul dorso *Memoria 1950 Ragusa Teatro*, fa parte del fascicolo 'Scritti di Teatro' contenuto all'interno nel Fondo Cambellotti, presso l'Archivio del '900 del Mart di Trento e Rovereto. Le memorie scritte di pugno dall'artista e riportate nelle prossime pagine, si riferiscono all'attività artistica che Cambellotti esperisce in Sicilia negli anni che vanno dal 1914 al

interezza, costituisce, invece, nel nostro caso specifico, una fonte preziosa per ricostruire alcuni momenti salienti dell'attività artistica di Duilio Cambellotti in Sicilia. L'agenda risale agli anni Cinquanta e raccoglie in tono diaristico il resoconto anche dell'esperienza professionale svolta a Siracusa nell'ambito delle Rappresentazioni classiche. Riportiamo qui il ricordo del primo incontro tra Cambellotti e il conte Mario Tommaso Gargallo, avvenuto a Roma nei primi anni del Novecento, episodio che segna l'inizio di un'intesa e una stima tra i due, che nel tempo rimarranno salde, come testimoniata dai successivi rapporti epistolari. Dalla breve citazione sembra dedursi che, lo stesso prudente modernismo, individuato nella poetica dell'artista che si dedica alla trasmutazione *per figuras* della Storia antica, sembra ritrovarsi anche nelle intenzioni del conte Gargallo, deciso a rimettere in scena al Teatro greco di Siracusa le storie e i miti della tragedia classica, così come avveniva in antichità. Ed è a tal proposito e in questa circostanza che il conte siracusano decide di far visita a Cambellotti, per proporgli di diventare lo scenografo di questo esperimento teatrale. La richiesta è quella di ideare una scena per la già decisa prima rappresentazione classica, l'*Agamennone* di Eschilo, sulla stregua del dramma antico che, in quegli stessi anni, è stato interpretato già in Italia e in alcune città d'Europa, come al Teatro romano di Orange, in Francia.

La letteratura critica formata attorno alla tradizione del dramma antico a Siracusa, ha l'abitudine di sottolineare la geniale intuizione avuta da Gargallo, nonché la creativa proposta attuata da Cambellotti, epurando il racconto da toni troppo confidenziali. Presenta sempre, con estrema fermezza, senza incertezze né esitazioni, lo scopo e il raggiungimento di un progetto tanto ambizioso quanto originale. La testimonianza dell'artista romano, ci proietta, invece, dentro un clima intimo e inaspettato. Cambellotti, ricordando quell'incontro e il dialogo avvenuto con Gargallo, racconta con estrema chiarezza che «non era comune il suo modo di esprimersi perché pareva che parlasse a se stesso come pervaso da un calore interiore»<sup>145</sup>. Il tono distinto ma con «riserbo impacciato» che contraddistingue l'approccio iniziale del conte, è subito spezzato, però, dall'entusiasmo che esprime quando si appresta a parlare di Eschilo e della sua tragedia, dell'acustica del teatro greco di Siracusa, del desiderio di ridare vita a quelle opere nate per essere messe in scena in quello spazio, dove lo stesso drammaturgo di Eleusi aveva allestito i suoi drammi. Ma con altrettanta consapevolezza, Cambellotti ricorda che lui stesso fu preso da un calore interiore non dissimile. Lo accenna ad *incipit* di questo ricordo, già alle prime battute, mostrando di essere entrambi trascinati dentro uno stato emotivo di cui non hanno pieno controllo. La proposta di affiancarsi, all'*entourage* d'intellettuali riunitosi a Siracusa, per lavorare alle scenografie delle tragedie classiche, rappresenta per l'artista, infatti, quello che lui stesso definisce una

---

1948. Nello specifico riportano l'esperienza fatta a Siracusa, durante la collaborazione come scenografo per l'Istituto Nazionale del Dramma Antico, e quella svolta a Ragusa, in occasione della decorazione pittorica dei saloni del Palazzo della Prefettura. Il documento si presenta in forma diaristica ed è costituito da centoventinove pagine e da qualche foglio sparso, rilegate tutte in un'agenda di piccola fattura. Al suo interno si leggono, in maniera anche diacronica, suggestioni e concetti riguardanti l'arte scenografica, notizie e fatti sulla committenza, gli autori e i personaggi affini all'esperienza esperita a Siracusa per la messa in scena del dramma antico. Il resoconto dettagliato dell'esperienza al Teatro greco costituisce la parte più cospicua del contenuto memorialistico e permette, oltre a un valido confronto con gli altri scritti dell'artista pubblicati e già resi noti – come la racconta già citata *Teatro Storia Arte* a cura di Mario Quesada – di approfondire alcuni aspetti finora sconosciuti riguardanti la genesi dell'iconografia teatrale e la visione del tragico rinato nella modernità, questa volta riletti dallo stesso Cambellotti a una distanza temporale maggiore, affidandosi quindi alla sua memoria, filtrati con acutezza critica da un tono intimo e confidenziale.

<sup>145</sup> D. Cambellotti, *Memoria 1950 Ragusa Teatro*, manoscritto autografo, cit., p. 30.



sorta di orientamento spirituale, un diversivo, inaspettato quanto «l'ignoto personaggio», che lo avrebbe condotto – cito le parole dell'artista – «in un pelago che io avevo navigato fin dalla mia adolescenza facendomi sognare e desiderare»<sup>146</sup>. Quello che sembra legare *in primis* Cambellotti e il suo committente c'è un desiderio recondito, una dimensione immaginifica di antico, uno spirito di rinnovamento delle arti che si espleta dentro l'onirico e l'astratto, per entrambi matrice da cui si originano le loro idee.

E anche nei ricordi del conte Gargallo troviamo ugualmente una disposizione connaturata alla cultura classica che risale alla sua fanciullezza, e che prefigura la genesi del progetto culturale per il Teatro greco della sua città. Scavando, infatti, nella memoria della sua famiglia, Gargallo ricorda che «da ragazzino, sfogliando con inesauribile curiosità i volumi dell'avita biblioteca»<sup>147</sup> matura quell'idea, quel senso nuovo di narrare la tragedia classica, che è vera ed efficace se il suo diffondersi si fa capillare dentro tutta la città. È lui stesso a rievocare questo pensiero, confessando di aver:

fantasticato su una tragedia di Eschilo appena citata in una illustrazione di un vaso greco scritta dal mio nonno, il primo vero archeologo al senso moderno che abbia avuto Siracusa, e me ne ero immaginato una rappresentazione negli antichi spalti del nostro teatro che poiché adiacente a una proprietà di famiglia spessissimo visitavo.<sup>148</sup>

Ed è dentro questa sconosciuta fantasticheria che Cambellotti ritrova subito l'eco della sua, dedita, come abbiamo avuto modo già di raccontare, alle storie del mondo classico per mezzo di un'iconografia modernizzante: «a me non restava che il compito di....drammatizzare, in scelta di forme e di colore.»<sup>149</sup> Prendere parte a questo laboratorio dell'antico, quindi, rappresenta per l'artista romano un rientrare nei confini stessi della sua ricerca poetica. Spinto ad accettare la proposta senza alcuna riserva aggiunge, sorpreso come da un senso di predestinazione, un pensiero che avvalorava il suo impegno teatrale e, ancora, il fortuito incontro con il conte Gargallo:

devo dire che questo complesso d'opere era il prodotto di qualche cosa latente in me da tempo lontanissimo e che attraverso gli anni si andava sistemando e perfezionando in modo incosciente che si concludeva allorché mi veniva affidato l'incarico scenico per Siracusa ricordo perfettamente che tutto procedeva nella mia mente: visione della scena e delle forme del dramma nel loro aspetto simultaneo.<sup>150</sup>

Dentro questo scambio di memorie, a riprova del grande interesse e dell'impegno profuso per il progetto culturale del conte Gargallo, Cambellotti, quindi, è protagonista anche lui di una rinascita dell'antico, garante, fino alla fine degli anni Quaranta, non solo di un'iconografia contemporanea, modello a cui si ispirano i

---

<sup>146</sup> Ivi, pp. 29 - 30.

<sup>147</sup> M. T. Gargallo, Manoscritto, collezione privata, citato da M. Valensise (a cura di), *Oresteia atto secondo*, catalogo della mostra presso il Palazzo Greco della Fondazione INDA, 1 luglio 2021 - 30 settembre 2022, Milano, Electa, 2021, p. 15.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> D. Cambellotti, *Memoria 1950 Ragusa Teatro*, manoscritto autografo, cit., p. 32.

<sup>150</sup> Ivi, p. 50.

successivi allestimenti per il dramma antico, ma anche di un sistema di valori estetici e morali desunti dalla drammaturgia che segnano una rinascita d'interesse per la cultura classica.

La data presa in considerazione come inizio dei lavori al teatro greco della città aretusea è il 1913. Sotto la guida del conte Gargallo, «mecenate e manager»,<sup>151</sup> si avvia, quindi, un'operazione culturale di grande valore civile e artistico, intento a riportare alla memoria anche il passato illustre di Siracusa. Coadiuvato dal fratello Filippo Francesco, la visione di Gargallo, infatti, si vincola all'idea di riconsiderare un sito archeologico destinato all'oblio della stessa città, lasciato per molto tempo alla fruizione di un'élite di conoscitori e archeologi che hanno dimestichezza con i fatti e le cose dell'antichità. Luogo di rappresentazione per antonomasia dove riconsiderare la vocazione del testo drammaturgico, è al cittadino, o in visione più allargata, allo spettatore, che il teatro viene riconsegnato, uno spazio condiviso dentro una polis moderna, dove si officia una nuova ritualità e si rigenerano valori identitari. L'idea di ripopolare le antiche gradinate del Teatro greco di Siracusa sembra così riflette la funzione che si compie nell'antica città greca, e riporta a un senso di cittadinanza attiva che è *focus* progettuale di Gargallo e di un'arte per il popolo come nelle idee di estetica sociale di Cambellotti. Dentro un rapporto che va oltre il rappresentare la cornice per il dramma antico, la città si fonde al teatro, metafora e simbolo l'uno dell'altro. E dentro tale fusione, come suggeriscono Vittorio Fiore e Vito Martelliano,<sup>152</sup> sono restituiti e recuperati tutta una serie di elementi, patrimonio mitico, finzione e significato scenico, archeologia e letteratura, realtà urbana e società che attendono alla riformulazione di un nuovo classico. Come già brevemente accennato, è a partire dalla fine dell'Ottocento che in Europa, nelle città, ad esempio, di Orange, Nimes e ad Atene, ci si interroga sulla rinascita della tragedia classica e sul riutilizzo dei teatri greci e romani, i soli a cui è possibile affidare la 'ri-genesì' del *lògos* antico, se di questo si vuole tentare una ricostruzione quanto più fedele possibile. Il clima culturale dentro il quale si animano queste nuove proposte è un contesto più espanso ma si fa subito nostrano. Anna Villari<sup>153</sup> ricorda che il dibattito si apre, infatti, anche in Italia, ed è ampiamente sostenuto da uomini di cultura impegnati a tale proposito a non dimenticare le radici classiche della nostra Penisola. Riporta il caso del poeta Angiolo Orvieto, che dopo vari tentativi, nel 1911, riesce a mettere in scena al Teatro romano di Fiesole l'*Edipo re* di Sofocle, spettacolo che convinse lo stesso Gabriele D'Annunzio, subito pronto a promuovere il ritorno della drammaturgia classica al teatro all'aperto. Alla rappresentazione fiesolana tra gli spettatori della tragedia sofoclea è presente lo stesso conte Gargallo, che sull'esempio di quanto visto, tornato in Sicilia, ha l'idea chiara di riproporre lo stesso esperimento chiamando Cambellotti; è Gioacchino Gargallo, figlio del conte siracusano, a dichiarare che il padre, «scultore egli stesso [...] poté agevolmente rivolgersi a Duilio Cambellotti, cui rimase legato fino alla fine».<sup>154</sup> Ed è ancora il figlio, che anni dopo, ci concede un ricordo che ispessisce e avvalorare di senso

---

<sup>151</sup> Cfr. M. Valensise, 'Il conte Gargallo, mecenate e manager', in Id. (a cura di), *Orestea atto secondo*, cit., pp. 14 - 47.

<sup>152</sup> Cfr. V. Fiore, V. Martelliano, *Le città del Teatro greco. Letture tra scenografia e realtà urbana*, Siracusa, LetteraVentidue, 2018.

<sup>153</sup> Cfr. A. Villari, '«Finzione» senza «trucco». Duilio Cambellotti «concettore e attuatore di scene» per il Teatro greco di Siracusa,' in Id., *Duilio Cambellotti (1876- 1960) Progetti, scene e costumi per il Teatro greco di Siracusa*, Roma, Galleria Carlo Virgilio, 2008, pp. 9 - 21.

<sup>154</sup> G. Gargallo, 'Il risveglio del teatro greco. Mario Tommaso Gargallo, 1886- 1958', in AA.VV., *Ombre della parola, ottanta anni di teatro antico nella Siracusa del Novecento, 1914 - 1994*, catalogo della mostra, Palazzo Gargallo al Carmine, Siracusa, 15 maggio - 30 giugno 1994, Palermo, Arnaldo Lombardi Editore, p. 19.

storiografico, l'esperimento sul teatro antico messo in atto dal padre. Le *Feste Classiche* a Siracusa non danno vita solo una nuova tradizione teatrale, si legano indissolubilmente a quella antica, quasi continuandola. Riattivare l'antico è riportare alla mente l'identità della stessa della città, le sue storie, i personaggi che l'anno attraversata e che sono giunti in Sicilia grazie a un passato che ritenevano vitale.

In un'altra temperie, profondamente diversa dalla nostra, mio padre proponeva, nel 1913, ed arrivava a ottenere, nel 1914, quello che egli chiamava il *risveglio* del Teatro greco. Noi ce ne appassioniamo tutt'oggi: vi è da pensare che egli avesse in qualche modo attinto a qualcosa di universale, che tocca ancor'oggi i tardi nepoti. Ma questa emozione artistica aveva pur colpito tante persone, dal Saint-Non allo Houel allo *Spaziergang nach Syrakus* del Seume [...] Rispetto ai vecchi ammiratori e «dilettanti» del *grand tour*, infatti, si trattava di ricominciare non solo di ammirare. [...] Mio padre non si ingannava affatto (fino a fare inferocire l'Arcivescovo) sul carattere sacrale di «messa a Dioniso» come egli (che si firmava talvolta *Coregos*) amava dire: e più in concreto, di rappresentazione religiosa, della tragedia classica; nel ripeterne qualche verso il greco, lo richiamava nel suo Eschilo. Come se, in piccolo, quella strana identificazione quasi magica fra Germanie e Grecia ch'era vissuta nella letteratura e fin nella filosofia tedesca di cento e più anni prima, potesse rivivere ora a Siracusa, nella *höere Sprache* che è la tragedia classica nella *Fenomenologia* hegeliana, che amava citare. Come per il grandissimo filosofo, la Grecia era per lui una figura dello spirito; più ingenuamente avrebbe voluto poterla ritenere imperitura. Noi non sfuggiamo al nostro tempo; in questi suoi entusiasmi, mio padre aveva i limiti del tempo suo. Non aveva però quelli del tempo nostro; e si indignava quando vedeva i suoi siracusani [...] in qualche modo (o in più modi) difforni dall'altissima immagine che se ne faceva: di *dèmos* di quella *pòlis* ideale, di cui si sentiva ed era il còrego.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Ivi, pp. 19 - 20.

### 2.3 «Una sincera ispirazione della natura e dei fatti umani». Scritti e pensieri per il teatro classico.

Per addentrarci dentro quella che rappresenta per Cambellotti una delle esperienze più importanti della sua formazione artistica, quella di scenografo per il dramma antico, è necessario affiancare ai materiali iconografici anche una selezione di scritti, da sempre considerati fonte imprescindibile da dove far scaturire ogni ragionamento sulla poetica teatrale che l'artista ha proposto. Questo *corpus* di memorie – che rappresenta a tutti gli effetti un caso fortuito di letteratura artistica – riporta una serie di osservazioni teoriche e riflessioni personali tutte incentrate sull'allestimento delle scene e la creazione di una specifica iconografia, di cui Cambellotti si fa indiscusso autore. Il continuo lavoro mentale e manuale, costellato da visioni e da ripensamenti, è facilmente deducibile anche all'interno di queste pagine, ed è la prova della capacità nelle mani dell'artista di plasmare a suo piacimento la materia teatrale, di adattarla a qualsiasi esigenza creativa scaturita da una nuova percezione del teatro antico. In questo modo, infatti, siamo in grado di osservare una precisa linea evolutiva, di un pensiero e di uno stile, sul quale l'artista ha profuso le sue energie. Molti anni dopo il lavoro svolto nel campo della scenografia, Cambellotti, infatti, decide di mettere nero su bianco la sua esperienza di «concettore e attuttore di scene».<sup>156</sup> L'invito dell'amico Giuseppe Sprovieri, a tenere alcune conversazioni radiofoniche che abbiamo come argomento proprio il teatro, rappresenta il primo pretesto per trattare pubblicamente circa le motivazioni delle sue scelte estetiche.<sup>157</sup> La decisione di raccogliere in forma scritta la sua esperienza è emblematica di una stringente necessità; quella di creare un compendio da affiancare alle sue opere in pittura o disegno, forse anche di verificare. In questo modo Cambellotti ha chiaro il grado di fermentazione a cui è giunto nell'arte scenografica, in che modo è avvenuta la ricostruzione dell'idea di teatro classico per il contemporaneo.

La prima edizione che accorpa una parte consistente di questi scritti risale al 1982, anni dopo la sua scomparsa, avvenuta nel 1960, ed è intitolata *Teatro Storia e Arte. Scritti di Duilio Cambellotti*. La triade di nomi, 'teatro' 'storia' ed 'arte' mette già in chiaro il contenuto della raccolta e rivela sin da subito la versatilità e il carattere interdisciplinare tipici del linguaggio artistico dell'autore. Il desiderio, assieme al 'teatro', di dedicarsi anche all'arte, senza rinunciare a quella che rappresenta la sorgente delle sue intuizioni, la 'storia', comprovano questo tratto identitario e di fusione interdisciplinare che è tipico di tutta la cultura dell'artista. Mario Quesada, curatore della raccolta e amico dello stesso Cambellotti, richiama nell'immediato l'intento principale del riordino di queste memorie; ricostruire il binomio 'uomo - artista', un legame che a suo avviso risulta inscindibile dall'attività artistica di Cambellotti. Dentro questa piccola miscellanea, che riunisce scritti risalenti

---

<sup>156</sup> Cfr. A. Villari, '«Finzione» senza «trucco». Duilio Cambellotti «concettore e attuttore di scene» per il Teatro greco di Siracusa,' in *Duilio Cambellotti (1876- 1960)*, cit.

<sup>157</sup> Cfr. M. Quesada, Introduzione in D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., pp. 7 - 10.

dalla metà degli anni Trenta fino alla fine anni Quaranta. Quesada individua il tratto di questa combinazione ‘vita - arte’ nell’espressione della sua scrittura. Come si intuisce, infatti, nelle parole dichiarate dallo stesso Quesada, il suo temperamento di artista popolare sta già nella genuinità disarmante della sua penna, che sembra restituire la stessa impressione e lo stesso stupore percepiti per i suoi lavori:

la sua scrittura è di una semplicità disarmante: l’artista dall’animo popolare si schernisce di continuo nella nuova qualità di narratore non più per *figuras*. Le idee, i contenuti di questi testi, si direbbe fragili per la mancanza di una loro vocazione teorica e programmatica, sono però ben radicati nel continuo e incondizionato fare dell’artista che ridà attraverso l’appunto e/o l’impressione il senso dell’uomo che sorveglia la propria creatività e di essa si stupisce, per essa di esalta anche, in essa rifonde una vitalità spontanea, candida e meravigliosa insieme.<sup>158</sup>

Dentro una dimensione quasi diaristica, che sembra dalle parole di Quesada non dare spazio a dettami teorici e metodologici, si esprime, invece, una vicinanza al concetto wagneriano di ‘opera d’arte totale’, e un allineamento all’idea di arte sociale, per il popolo e per l’educazione al bello, espressa, invece, dalla visione che dell’arte ha di Tolstoj.<sup>159</sup> Lungo queste due direttive si declina un funzionalismo estetico, d’ispirazione modernista, che Cambellotti riversa non solo, come già da tempo, nelle forme artistiche più riconosciute, nelle sue sculture e per le sue pitture o grafiche, ma anche all’interno della stessa arte per il teatro, che di questi due precetti, secondo Cambellotti, è la sintesi perfetta. La sensibilità volumetrica e la collocazione nello spazio dell’opera d’arte, i continui rimandi all’antico dentro un figurativo rinnovato mai concesso all’astratto o all’informale, la cura per il segno grafico e il disegno e lo studio attento delle cromie, rappresentano altri elementi che, se con graduale intensità si disseminano dalla pittura all’illustrazione per cinema, passando dalla composizione di un piccolo manufatto, un gioiello, al monumento, raggiungono con la stessa sensibilità compositiva un *climax* proprio nell’arte per il teatro. Gli scritti di Cambellotti sembrano sintetizzare, così, la sua realtà culturale e i procedimenti visuali che riguardano indistintamente tutta la sua poetica artistica, da cui però si originano anche le sue idee per il dramma antico.

Anche se nel 1906 Cambellotti cura la scena per un *Giulio Cesare* di Shakespeare al Teatro Stabile di Roma, e qualche anno dopo, nel 1908, realizza per D’Annunzio le scene e i costumi per *La Nave* al Teatro Argentina della stessa città, l’esperienza per il dramma antico a Siracusa non è da raggugiare in via breve ai precedenti

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 9.

<sup>159</sup> Cfr. L. Tolstoj, *Che cos’è l’arte*, (a cura di) T. Perlini, Milano, Mimesis, 2011. Lo scrittore russo Lev Tolstoj nel 1897 dà alle stampe un virulento trattato intitolato *Che cos’è l’arte*, con l’intento di interrogarsi sullo scopo dell’arte e sul significato del bello. Secondo lo scrittore russo, infatti, «per quanto un’opera sia poetica, o riproduca la realtà, o sia ricca di effetti, non può appartenere all’arte se non suscita in un uomo un sentimento tutto particolare di gioia, di unione spirituale con un altro uomo e con gli altri uomini che l’abbiano parimenti recepita» (Tolstoj, 2011, p. 129). Già a partire dalla traduzione del libretto nel 1898, il pensiero tolstojano migra anche in Italia dove è accolto da letterati e uomini di cultura, e tra questi figura lo stesso Cambellotti. Votato anche lui all’idea di un’arte che va oltre il piacere estetico, in grado di farsi strumento di crescita e educazione al bello, i principi tolstojani, seppur filtrati, sono per l’artista alla base della sua poetica estetica e risultano fondanti anche per il lavoro di scenografo per il dramma antico di Siracusa, che rinasce come espressione condivisa dei valori della cultura classica.

allestimenti, e neppure alle scelte e ai lavori scenografici messi in campo da altri artisti, che negli stessi anni danno il loro concorso alle rappresentazioni teatrali mettendo in mostra le nuove espressività avanguardistiche. Una precisa ragione, sulla quale ritorna spesso Cambellotti, è data dal fatto che la tragedia classica raggiunge la sua vera vocazione nella messa in scena al teatro all'aperto, suo luogo d'origine. Per questo motivo la sola maniera iconografica non può rappresentare l'ingranaggio su cui costruire la scena in un teatro di pietra. Cambellotti intercetta e problematizza, così, tutta una serie di elementi che sembrano rivendicare l'idea di una vocazione teorica delle sue riflessioni, che nel tempo di fanno sempre più nitidi, e che Quesada sembra, invece, negargli. Cambellotti, infatti, non si ferma alle sole opinioni, ma affronta argomenti, soprattutto di ordine visuale che risultano essere di estrema necessità nell'economia della rappresentazione scenica.

Luogo per eccellenza della parola, il Teatro greco di Siracusa, come tutti i teatri antichi, chiama in causa, secondo l'artista, una specifica iconografia in grado di convogliare l'emotività del dramma. Il tentativo di riutilizzo di questi antichi spazi, secondo Cambellotti, ha un valore unico nella contemporaneità e non può rinunciare alla sua naturale e originaria predisposizione. Pertanto «il teatro greco ha bisogno di luce e di spazio come quando lo si rappresentava in antico»<sup>160</sup> e non è possibile riprodurlo dentro un luogo angusto, al chiuso e nelle ore serali. La dimensione della tragedia, infatti, è compiuta nello spazio aperto dove «l'arco scenico non c'è [perché] in suo luogo c'è il cielo nella sua pienezza splendida di luce».<sup>161</sup>

La sfida accettata da Cambellotti è quella di rievocare le storie tramandate dai tragediografi a partire dall'arte e i suoi mezzi disponibili al suo tempo, strumenti estetici che devono funzionare come traduttori del senso intimo dell'opera tragica. Su quell'intimo svelato serve concentrare l'espressione artistica, perché si giunga ad una chiara comprensione del narrato. «D'altra parte si deve convenire che ancora oggi la parte pittorica e plastica della scena è la cosa essenziale»<sup>162</sup> ed è tramite l'utilizzo di queste arti e di una accurata commistione di cromie e volumi, che si giunge, secondo Cambellotti, a una moderna visualità. La preoccupazione individuata dall'artista non è tanto quella di mantenersi fedeli a un'immagine di tipo archeologica e storica. Lo scenografo dichiara che «la difficoltà è invece di saper accettare e tradurre quel tanto di passato che aderisca allo spirito del dramma; il resto saperlo rigettare, anche se esteticamente e archeologicamente possa sedurre».<sup>163</sup> Il dramma diventa una questione visuale, e all'immagine è affidata il compito di vestire la parola, assieme alla quale è responsabile di generare la catarsi, la vocazione connaturata al teatro classico.

L'occasione di lavorare all'iconografia per un teatro classico è propizia a Cambellotti per ripensare un modo nuovo di affacciarsi al passato, di interpretarlo e lasciare che si sedimenti dentro il *corpus* stesso delle sue opere. Per tracciare questa ricerca storica ed estetica, la prassi attuata dallo scenografo parte dal gesto grafico della mano, incoraggiato dalla lettura del testo della tragedia greca. Include la plastica della scena che è meditazione dello spazio, e passa per il disegno del figurino, che è l'attenta riflessione sul carattere del personaggio. Tutto ciò deve convogliarsi nell'«atmosfera cromatica del dramma» e il rapporto armonico tra tutti questi ingranaggi deve mettere in moto la tragedia classica. Per l'artista parte tutto dall'immagine e

---

<sup>160</sup>D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 19.

<sup>161</sup> Ivi, p. 52.

<sup>162</sup> Ivi, p. 39.

<sup>163</sup> Ivi, p. 53.

dall'immaginifico, dalla sintesi che le arti figurative sono in grado di compiere dal momento in cui l'artista entra nel soggetto da rappresentare e nel contesto da raffigurare:

che cosa bisogna fare per interpretare un dramma di quel genere? Bisogna entrare nel soggetto ed apprestarsi a trattarlo come se si avesse l'incarico di fare l'illustrazione del dramma. Bisogna quindi, leggere il dramma ed approfondirlo; questa è la prima disamina. [...] Si deve in seguito alla lettura creare una composizione grafica che riassume con mezzi sintetici tutto il dramma. Sarebbe la creazione di un qualche cosa che potrà essere poi il cartello pubblicitario di richiamo e nel contempo di iniziazione al dramma per il pubblico. È questa composizione che, maturata in forma ed in colore, darà le forme e le intonazioni dominanti che appariranno poi a rivestire tutto ciò che sarà stabile e tutto ciò che sarà mobile. Nello spettacolo, cioè nella scena fissa e personaggi, compiuto questo lavoro iniziale si passerà ai particolari, primo fra tutti fisionomia aspetto e colore tipico di ogni personaggio; questo, volgarmente, si chiama il figurino; che non è quel pupazzetto graziosamente acquarellato che ordinariamente si fa, ma una completa raffigurazione che esprima il carattere, le attitudini del personaggio. [...] Quando si sono determinate queste espressioni di colore e di forma dei singoli personaggi, si passa alla posizione ed al movimento di queste persone. [...] Voi capite che la disamina di questi movimenti nel loro livello scenico, determinano la plastica della scena stessa. Si avranno così piani elevati, pendii, scalee, masse geometriche prominenti in avanti o rientranti. Il colore poi già fissato in precedenza per i personaggi suggerirà i colori con cui si dipingerà la scena o le parti di scena onde quei personaggi meglio risultino ed insieme formino l'atmosfera cromatica del dramma.<sup>164</sup>

La sintesi luministica e architettonica, l'abbinamento delle cromie e alle masse volumetriche, il movimento dell'attore dentro il suo costume-carattere, sono una triade di binomi che accendono il meccanismo immagine-parola. Orientano il lavoro scenografico verso la migliore «illustrazione del dramma» e permettono a Cambellotti, come avremo modo di notare, di ripensare a una forma sempre nuova, a una radicale evoluzione stilistica.<sup>165</sup>

È lo stesso teatro all'aperto a suggerire le soluzioni visuali più idonee, e lo scenografo deve solo trovare il modo per entrare in dialogo con lo spazio della scena. Il teatro classico, inteso come luogo, incorpora «un contenuto morale e religioso, le sue caratteristiche sono la linearità di costruzione e l'immediatezza».<sup>166</sup>

Nonostante spazio e parola del mondo antico siano entità distanti dalla nostra comprensione e dalle nostre abitudini, è la linea, spontanea, naturale, immediata, quindi sintetica, espressa nel linguaggio artistico ha sopperire a rompere questa interruzione cronologica ed entrare nel tempo della tragedia. Per Cambellotti, infatti, bisogna essere preparati alla comprensione di un luogo antico, dove rinascono le parole antiche, ed

---

<sup>164</sup> Ivi, pp. 103 - 104.

<sup>165</sup> L'evoluzione scenografica e lo stile iconografico di Cambellotti è argomentato da Monica Centanni all'interno di un suo contributo intitolato «Per la finzione contro il trucco», confluito all'interno del saggio della stessa autrice sul lavoro dell'artista romano al Teatro greco di Siracusa: *Duilio Cambellotti a Siracusa 1914 -1948, Poetica e pratica teatrale*, Siracusa, LetteraVentidue, 2021. pp. 133 - 144.

<sup>166</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 19.

occorre per fare ciò un lavoro preventivo «per condurre il pubblico d'oggi all'aperto e assuefarlo all'atmosfera del dramma, [...] lo educi ad una diversa sensibilità».<sup>167</sup>

Per l'artista l'interazione con lo spazio scenico del Teatro greco significa, essenzialmente, concepire una «scena costruita», che a differenza di quella «naturale», dev'essere composta da un fondale e da masse laterali; espediente ripreso dagli antichi, che ragionevolmente «cercavano di formare quel bacino, quel grembo scenico adatto per evitare distrazioni al dramma classico».<sup>168</sup> Una soluzione spaziale che possiede quindi, secondo Cambellotti, ancora una forte validità compositiva e che a quell'altezza cronologica, all'interno dell'avvenuta riscoperta del dramma antico, non può essere preclusa se si vuole tendere alla migliore resa della rappresentazione. Questa riattivazione visuale del tragico non è, quindi, sciolta nelle poche questioni formali dello schizzo scenografico da consegnare alle maestranze. Gli interrogativi dell'artista esulano dalle sole questioni di ordine estetico rivelandosi, infatti, ancora oggi illuminanti, per via di un continuo fermento interpretativo che tenta di risolvere le complessità scenografiche al teatro siracusano. Cambellotti si domanda *in primis* del senso e delle modalità da mettere in atto per avvicinarci al mondo antico, di un sistema capace di contrarre questa distanza che, come avremo modo di notare dall'indagine sui suoi scritti, risulta essere una faccenda di estrema importanza per la genesi del suo stesso linguaggio iconografico. Cambellotti si chiede:

questi spettacoli che cosa portano sulla scena? Una società molto antica, di costumi, di concezioni molto diverse, molto lontane da noi. Ora qual è la molla per cui queste convinzioni così antiche e passate si possono avvicinare a noi? Qual è il fatto per cui noi possiamo essere trasportati a quel tempo, per cui questa distanza secolare si annulli?<sup>169</sup>

L'Arte figurativa e dramma antico diventano, per l'artista, il binomio su cui lavorare per avvicinare quelle concezioni che sono lontane da noi. E proprio sulle immagini e sul loro potere ricade un dovere di memoria che va adempiuto. Cambellotti pensa di creare l'ambiente della parola, di dare un'immagine alle parole, che considera, tuttavia, le protagoniste indiscusse del dramma, che nascono e accadono tra gli spalti di pietra. Costruire una scenografia, una struttura estetica al *lògos*, risulta un lavoro che richiede un approccio del tutto diverso che attinge fortunatamente a quella predisposizione verso, il passato e l'antico, che più volte abbiamo menzionato come tipica dell'artista romano.

L'elemento che facilita il processo di formazione di questa moderna estetica dell'antico è, infatti, dentro lo stile di Cambellotti. Le sue narrazioni pittoriche, scultoree e grafiche dimostrano da sempre uno spiccato orientamento verso un senso profondo e vivificante della storia, riportata alla realtà con grande coscienza. Il dialogo, quindi, che l'artista ha improntato personalmente con questa è il collante tra l'immagine scenografica e la parola tragica.

Seppur in netta opposizione con l'anticlassicismo di quegli anni, che per via dei futuristi si insinua dentro il contesto dell'arte, Cambellotti rimane saldo dentro l'idea di mondo antico che può essere ricucito al moderno

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 20.

<sup>168</sup> Ivi, p. 22.

<sup>169</sup> Ivi, p. 99.



vissuto, e non perché venga reiterato in superficie come modello, ma perché scaturisca un senso di appartenenza, in linea con le intenzioni di chi, della messa in scena del mondo antico attraverso la tragedia sta cercando le radici nel classico. Incurante del *Manifesto futurista per le rappresentazioni classiche a Siracusa* che, redatto nel 192, vuole denunciare l'arretratezza e l'insensatezza di una tale manifestazione di recupero della memoria morta dei Greci in Sicilia, Cambellotti si concentra, infatti, sul dissidio espressivo che lui stesso avverte all'interno al suo fare scenografico. L'artista sembra essere messo a dura prova unicamente dal modo in cui questa recupero deve proiettarsi nella contemporaneità, una frizione di non poco conto che incalza e chiede un riscontro tangibile. A differenza di quanto si pensi e in dissenso con la presunta insofferenza che l'artista avrebbe mostrato nei riguardi del moderno, Cambellotti è alla ricerca di un modo estremamente concreto e coerente di contrastare il concetto di riesumazione d'indole archeologica, osteggiata in massima parte da archeologi. Questi, infatti, che si ritengono «vigili custodi della rovina del passato» e che non sopportano vedere i ruderi antichi vestirsi di scenografie moderne, sono avversi alle idee dell'artista, per il quale, l'idea di custodire il passato non coincide con l'inutile fedeltà storica. Cambellotti è consapevole, infatti, che «la nostra sensibilità è diversa da quella dei Greci, per i quali assistere ad uno spettacolo era un atto religioso». E su questa prima disuguaglianza deve fondarsi uno sguardo sul passato. Attento, quindi, alla differenza tra intenzione e risultato finale, tra una forma archeologica, che in molti si aspettano nel suo lavoro scenografico, e il contenuto drammatico, che può realizzarsi solo se lo si inocula nella realtà del contemporaneo, l'artista è convinto che:

lo sfoggiare archeologico oscillante tra l'arcaismo preistorico e le squisitezze del secolo di Pericle è cosa che va combattuta e per ragioni di sincerità e praticità. Infatti c'è poca ragione, o non c'è affatto, di associare i nomi di Eschilo, Sofocle, Euripide alle espressioni architettoniche di civiltà preistoriche a loro completamente ignote e rese cognite a noi dalle escavazioni del secolo XIX. Tanto meno ce n'è di associarli alle espressioni architettoniche dell'epoca in cui vissero e che per essi fu estranea perché anime viventi in un piano superiore al loro tempo. [...] L'eccedere quindi di dettagli e di ornati più o meno dotti, più o meno squisiti, il voler contraffare pietre e metalli, a causa delle deficienze anzidette, ricopre il lavoro di imperizie e di miserie. Ecco perché molte realizzazioni del genere di cui si tratta restano accettabili nel lavoro intenzionale, ma criticabili nel loro risultato finale.<sup>170</sup>

La credibilità visuale che lo scenografo romano sta cercando di proporre si basa, quindi, su alcuni concetti chiave che vanno rischiarando il suo *modus operandi*. Cambellotti non sottostà all'inganno archeologico, all'estraneità del tempo storico, alla contraffazione delle materie, alla miseria di idee e visioni che dell'antico riportano un'immagine distorta. anche il problema di quale immagine della storia greca dare al dramma, se un passato omerico o un classico fidiaco, deve essere risolto attraverso un'estetica funzionale e non assoggettata, libera, invece, da concetti stereotipati. Si dichiara, infatti, critico sulle soluzioni adottate per alcuni spettacoli classici realizzati in quegli stessi anni all'estero e in Italia. Sugli esempi di Fiesole e di Padova, infatti, afferma:

---

<sup>170</sup> Ivi, pp. 28 - 29.

avevano un difetto di origine, che derivava essenzialmente dall'importazione straniera di questo uso: gli stranieri avevano commesso un errore di interpretazione scenica, in quanto si erano resi schiavi dell'archeologia; essi vedevano secondo gli scavi di Schliemann, che aveva rivelato una Grecia barbarica, dalle maschere d'oro e dai monumenti miceneici diversa dalla Grecia di Pericle. [...] L'allestimento scenico degli spettacoli classici si ispirava a questi scoprimenti. Era un errore! Perché Eschilo non poteva sapere niente di questa civiltà greca sepolta a Micene; e quindi non c'era nessuna ragione di interpretare le sue opere in quel modo. Eschilo è una figura che sovrasta, che è al di sopra della Grecia, come sono Michelangelo e Dante per l'Italia.<sup>171</sup>

L'errore, il «difetto di origine», che rende alcuni artisti alle prese con la messa in scena del dramma antico «schiavi dell'archeologia», è superata da Cambellotti per via di un'idea di classico che sovrasta il tempo, e che considera la memoria non come entità immobile e distaccata dal reale, ma come fonte da cui possono riemergere le passioni dell'uomo moderno, proprio attraverso i racconti dell'uomo antico. Questa sorta di onestà estetica lontana dal voler commettere un errore di interpretazione del passato e ligia nel dimostrare che si può ragionare di questo a partire dal contemporaneo, è fusa dentro la poetica scenica di Cambellotti.

Si commisura con l'idea di *Futuro del classico* che Salvatore Settis teorizza come principio identitario di ogni epoca. Per trovare forza e identità ogni periodo storico, ogni cultura, ha la necessità, infatti, di inventarne un'idea precisa, che aderisca – ed è qui che ritroviamo la visione di Cambellotti – alla dimensione del presente e del futuro. Ripensare le nostre radici è dare forma al nostro domani<sup>172</sup> e il processo creativo improntato da Cambellotti sembra attenersi a questo precetto. Non può essere il solo espediente archeologico, il «rudere venerando» a dominare sulla scena antica, con la pretesa di essere unico mezzo di comprensione e traduzione visuale del dramma antico:

Si sono visti predominare ora principi archeologici, quasi il dramma fosse pezzo di scavo, ora principi, più che teatrali, letterari, ora principi coreografici e paesistici, pei quali il dramma è un pretesto, è subordinato a un movimento scenico, al paesaggio che l'accoglie, ad un rudere venerando, che si pretende debba esser mezzo di comprensione o di suggestione per le folle di oggidì. Di fronte a ciò sta il principio di un contatto più immediato del pubblico con le cose eterne ed universali del dramma. E questo principio, per cui rispetto dell'archeologia non è schiavitù, è quello che ha informato le realizzazioni sceniche da me progettate per l'Istituto del Dramma Antico.<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> Ivi, p. 95.

<sup>172</sup> Cfr. S. Settis, *Futuro del "classico"*, Torino, Einaudi, 2004. Le questioni sollevate all'interno del saggio di Salvatore Settis possono suggerire una valida rilettura dei processi di genesi del nuovo classico in quegli anni di primo Novecento, soprattutto per un ambito, quello teatrale, per il quale i greci hanno lasciato un'inestimabile eredità poetica che nutre ancora il nostro tempo. Il lavoro di Cambellotti e di altri artisti che rievocano l'antico o da questo si lasciano ispirare, può essere, infatti, interpretato come un procedimento visuale simile alle indagini degli storici, che avvertono oscillazioni e discontinuità di significato in grado, tuttavia, di rivitalizzare le loro analisi. Questo processo di continua risemantizzante può valere anche per le arti; in esse, infatti, «il classico prende una forma diversa e peculiare non solo rispetto a ogni sua vera o pretesa rinascenza, ma anche ogni volta che esso viene evocato» (*Eternità delle rovine*, p. 83).

<sup>173</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 85.

La semplice patina di tempo che ingiallisce costumi e parole, la vana simulazione di pietre e materie con chiari intenti rievocatrici, sono procedimenti che appesantiscono visivamente il dramma e vanificano la riemersione della poesia tragica. Cambellotti si persuade della necessità in prima battuta di «un processo di esclusione»,<sup>174</sup> dentro il quale anche i materiali scelti per l'allestimento rinunciano alla mimesi materica – antichizzante – per rifarsi a quella emotiva. Dichiara, infatti, ancora nelle sue memorie, che:

a poco a poco l'elemento archeologico scema, i dettagli più o meno dotti scompaiono per cedere il posto a preoccupazioni sentimentali ed estetiche consone al dramma, palesate in movimenti di masse e in alterazioni di piani in cui lo spirito ellenico sussiste nella chiarezza, nella simmetria. [...] Gli archeologi in genere, gli amatori e i collezionisti di cose vecchie non la pensano così. Non la pensano così anche gli evocatori letterari del passato e del dramma classico, alcuni perché troppo ingombri di archeologia, altri perché pur fulgenti nella interpretazione letteraria sono pessimi interpreti estetici.<sup>175</sup>

Si ricava già qui il nocciolo fondante di tutta la poetica dell'artista romano: la nuova morfologia per la tragedia siracusana si espleta attraverso un solido geometrico, semplice, asciutto e impersonale, costruito in maniera tale da esprimere «un valore sentimentale.»<sup>176</sup> Chiarezza, simmetria e sentimento diventano, così, gli elementi di una triade che non impatta visivamente l'antichità del dramma e sui quali Cambellotti fonda il suo codice linguistico per la scena.

Anche il carattere aleatorio ed effimero, identitari del teatro, sono punti nodali per Cambellotti che vanno risolti e problematizzati in vista di una nuova semantica. La messa in vita della tragedia riproduce, per Cambellotti «l'evocazione rapida di un sogno, di un prodigio a mezzo di materie grossolane e di uomini spesso di limitata tecnica. Sogno che domani a rappresentazione compiuta si risolve in un mucchio sordido di materia incoerente». L'immaterialità del fatto teatrale, transitorio nel suo mettersi in scena, e la finitezza della materia scenica, incoerente in tutte le sue componenti, devono trovare una struttura valida e concretizzarsi nella materia perché si possano risolvere quelle che Cambellotti definisce «preoccupazioni sentimentali ed estetiche». Cambellotti trova, così, il modulo essenziale per costruire questo sogno rapido ed evocativo della tragedia classica. La formula valida per tradurre in immagini il dramma è quella di fabbricarlo attraverso un solido architettonico, che non simuli nessun materiale né si vanti di essere mimesi di nessuna realtà, capace in questo modo di riportare alla mente e al cuore dello spettatore il vero senso del tragico. Questo può avvenire non attraverso orpelli e dettagli archeologici disposti in bella vista, ma per via di volumi puri e cromie squillanti, in perfetto equilibrio tra loro, in sequenza armonica ma senza tempo; espediente scenografico che diventa eco della poesia del tragediografo. Lo spirito ellenico, quindi, ritrova l'essenza e il carattere epurandosi non solo

---

<sup>174</sup> Ivi, p. 53.

<sup>175</sup> Ivi, p. 78.

<sup>176</sup> Ivi, p. 97.

dagli elementi archeologici, non solo concentrandosi sull'espedito del sentimento, ma superando l'ansia dell'antico attraverso l'atemporalità, altro principio che si aggiunge alla triade.

Chiarezza, simmetria, sentimento e atemporalità costituiscono lo scarto più importante ravvisato dall'artista, e si articolano dentro quello che lo stesso Cambellotti definisce un «processo di esclusione.»<sup>177</sup> questo si espleta con la sostituzione della 'maniera archeologica' di intendere la scena, con la 'maniera architettonica'<sup>178</sup> di renderla viva e vera, principio fondante la visione dell'arte teatrale per Cambellotti.

Quello che occorre per la scena del dramma antico sono delle realtà corporee e stabili, al fuori dal tempo, diverse da quelle richieste nello spazio del teatro al chiuso, e occorre comprendere e far comprendere allo spettatore che Eschilo, Sofocle ed Euripide «hanno come s'è detto una loro personalità spiccata assolutamente indipendente e dal tempo e dall'ambiente in cui vissero e anche dal tempo e dall'ambiente in cui si ritiene avvenissero i fatti più o meno favolosi che formano l'argomento dei loro drammi».<sup>179</sup> La dimensione spaziotemporale su cui riflette Cambellotti si riassume bene nel motto che lui stesso esprime come concetto fondante il suo stesso operato: «ammettendo la finzione, non amo il trucco».<sup>180</sup> La frase è un giudizio prezioso sul teatro inteso come un luogo dove il trucco non regge, che rigetta il realismo e si concede alla finzione per dire la verità. È nella mimesi della pura solidità architettonica, nel prediligere masse e volumi, nel ragionare sul sentimento dello spazio circostante, nel salto temporale che Cambellotti trova la 'verità della finzione' che è del teatro tutto.

La scelta di rendere tutto sintetico ed essenziale e di cercare il vero e il nuovo attraverso l'utilizzo dei volumi geometrici, pone un'altra delle questioni fondanti il teatro all'aperto. Cambellotti è consapevole che la luce naturale esercita un peso non irrisorio all'interno della sua poetica scenografica. Nel teatro all'aperto «è il sole che compie il prodigio, il sole, divino collaboratore che non tradisce!»<sup>181</sup> Il secondo regista, «animatore» e «tiranno dell'opera»<sup>182</sup>, che dà «corporeità degli elementi scenici.»<sup>183</sup> Indispensabile, quindi, alla traduzione 'architettonica' e dentro gli stratagemmi visuali, i mezzi e le materie che Cambellotti sceglie di adottare, l'artista è obbligato a considerare la fonte di luce naturale come elemento scenico rilevante, sul quale non può esercitare nessun potere decisionale. La luce può solamente essere letta, registrata, incanalata per gestire gli esiti della rappresentazione; perchè muta nel tempo e muta lo spazio.

Al processo di esclusione, che attraverso i principi che abbiamo analizzato realizza l'immagine completa della scena, si affianca un elemento di inclusione, lo spettatore, che legittima, invece, il fine stesso del dramma e la sua «trasmissione spirituale.»<sup>184</sup> Di fatto, Cambellotti stesso chiarisce che «questa evoluzione che ho qui brevemente riassunto la considero un approssimarsi alla perfezione, ai fini della comprensione dello spettacolo

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 53.

<sup>178</sup> Sui due concetti espressi da Cambellotti si veda il contributo di Monica Centanni, 'Per la finzione contro il trucco. La poetica di Duilio Cambellotti a Siracusa e la rinascita del teatro all'aperto' in D. Fonti, F. Tetro, *Duilio Cambellotti. Mito sogno realtà*, cit. pp. 76 - 87.

<sup>179</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 95.

<sup>180</sup> Ivi, p. 40.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> Ivi, p. 52.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> Ivi, p. 89.

da parte del pubblico».<sup>185</sup> L'apparato scenico, infatti, per mezzo delle arti figurative e gli espedienti visuali messi in atto «deve funzionare da amplificatore per gli occhi e per l'anima, divenendo così parte integrale della rappresentazione».<sup>186</sup> Lo sguardo, indirizzato sulla scena e l'orchestra, si sposta adesso sulla cavea elemento che condiziona ampiamente per l'artista l'esito compositivo delle sue opere scenografiche:

Di questo operare lo spettatore, in fondo, non sa nulla: nel teatro all'aperto, finora privo di sipario, egli non ha neanche il dono della visione improvvisa. Entrando nel luogo dove avverrà lo spettacolo, si trova ad immediato contatto colla parte stabile di esso e, sovente, se questa si rivela al suo occhio di ignaro e di incompetente nella sua muta nudità architettonica, non provoca in lui alcuno interesse e il più delle volte la noia dell'attesa lo porta a rilevare difetti e nei di portata trascurabile, quasi per passare il tempo.<sup>187</sup>

All'artista, infatti, come per il traduttore – autore del dramma, come anche per l'attore e il gruppo corale o danzante, è assegnato il compito di scaturire al popolo spettatore uno stato di grazia. Il momento esatto in cui questa magia amplificatrice prende avvio, è il momento stesso dell'inizio del dramma:

quando poi, nello svolgersi del dramma, la scena conseguirà la sua realizzazione estetica al completo, col movimento e col colore delle masse animate, allora lo spettatore sarà già preso nella morsa dell'azione e del dialogo e seguirà fino alla fine, ignaro che lo stato di grazia, che lo fa adagiare in quella vicenda e gliela rende accessibile, lo deve a tutto quel complesso di cose che egli ha guardato, sì, insieme all'azione del dramma, ma che non ha visto.<sup>188</sup>

Il fine del suo lavoro è, quindi, lo spettatore. Cambellotti sostiene, infatti, che «la scenografia deve essere una cosa bellissima, ma non deve distrarre. Al contrario deve preparare, acclimatare, aiutare infine lo spettatore alla completa comprensione del dramma».<sup>189</sup> Le arti sceniche, quindi, innescano per l'artista riflessioni in continua gemmazione, considerazioni nodali che riguardano non solo i modi di recupero dell'espressione di passato, ma anche lo sguardo di chi partecipa allo spettacolo e crea, ricorda e tramanda tutte le volte una nuova memoria dello stesso. Se la scenografia, quindi, assieme al pubblico costituiscono un altro binomio fondamentale alle questioni teatrali che Cambellotti è chiamato ad affrontare, è pure chiaro all'artista che tra i due elementi il fatto estetico è superato da quello pedagogico. L'artista romano, infatti, dichiara che «di questo lavoro di allestimento scenico per gli spettacoli classici è invece importante che resti qualche cosa nella estimazione del pubblico».<sup>190</sup>

Dentro queste considerazioni emerge nitida, robusta e consapevole una nuova figura di artista per le scene, ed è lo stesso Cambellotti a proporre un profilo concreto e in continua trasformazione. È un'immagine affine a

---

<sup>185</sup> Ivi, p. 78.

<sup>186</sup> Ivi, p. 88.

<sup>187</sup> Ivi, p. 58.

<sup>188</sup> Ivi, p. 59.

<sup>189</sup> Ivi, pp. 27 - 28.

<sup>190</sup> Ivi, p. 99.

quegli artisti capaci di un innovamento iconografico delle scene richiamati da Margherita Sarfatti, in occasione della Biennale veneziana del 1928, dentro la quale lo stesso artista è considerato esponente della nuova arte del teatro, non solo classico. Superata la contestazione della critica più tradizionale, che vuole far rispettare, anche per mezzo di orpelli antichizzanti un *genius loci* tradito, per Cambellotti la scenografia va oltre il dato oggettivo e fisico, ha lo scopo di mediare tra un mondo onirico e reale, e per farlo «l'attuazione di questo sogno dipende dalla preparazione fatta dall'artista creatore»<sup>191</sup> che deve mettere a disposizione «il bagaglio di abilità compiute e già perfezionate in un mondo reale.»<sup>192</sup> Questo sembra essere un primo importante passo verso il superamento di una crisi identitaria dell'artista per il teatro, problematica che pervade il mondo dello spettacolo, reo di non aver ancora meditato a sufficienza sull'arte della scenografia e sull'iconografia teatrale. Cambellotti traccia una sorta di genesi di questa nuova figura, partendo da considerazioni in merito che lo riguardano di persona. Dichiara consapevole che:

nel passato secolo era quasi impossibile il caso che un artista si staccasse dal cavalletto per portare la sua arte al di là della ribalta dei teatri. Allora quando di pittura o di plastica poteva entrare nel teatro, era sfruttato, salvo rare eccezioni, da artisti men che mediocri che non riusciti ad essere pittori o scultori, avevano ripiegato sopra una linea di azione ove si riteneva la riuscita più facile, più indulgente la critica, più immediato e copioso il lucro. Inoltre la precarietà, il fittizio, il finto, che caratterizza ogni lavorazione teatrale, faceva sì che i cultori, per così dire, della grande arte di spezzassero i minori fratelli del teatro, onde le locuzioni di scenografo e di figurinista, che esprimevano le loro mansioni, assunsero un significato di cosa scadente e spregevole.<sup>193</sup>

L'eco ancora sprezzante di questa assenza ritorna, anche se in minima parte, nell'esperienza di Cambellotti. Mosso da ciò, il suo operato e l'impegno costante profuso per la scena siracusana viene rivalutato a partire dalla credibilità professionale che dimostra nella arti della scultura, dell'architettura, della pittura e della grafica, pratiche che l'artista mette a disposizione dell'esperienza teatrale. Solamente all'artista è concesso, in virtù della sua capacità di sguardo e le sue abilità tecniche e i suoi principi estetici, di vestire il grembo scenico, di acclimatare lo spettatore, di rigenerare l'atmosfera del dramma, di eseguire a tutti gli effetti, un lavoro registico dell'immagine, infatti:

l'artista di coscienza, cui sorride l'idea di creare una cornice scenica, magnifica commentatrice del dramma (poiché questa è la vera missione dell'allestitore di spettacoli), tiene a far valere i principi dell'arte che, indipendentemente dal teatro hanno finora governato l'opera sua personale d'artista.<sup>194</sup>

Cambellotti arriva, così, a un profondo e radicato ragionamento sui fatti iconografici. Tramite questo ha sciolto i dubbi che lo attanagliavano e superato le reticenze circa il suo stesso contributo per le arti sceniche. Con

---

<sup>191</sup> Ivi, p. 25.

<sup>192</sup> Ivi, p. 43.

<sup>193</sup> Ivi, p. 79.

<sup>194</sup> Ivi, pp. 43 - 44.

grande efficacia sintetizza il lavoro che sta svolgendo a Siracusa e le attività necessarie di un qualsiasi «attuatore di scena» che voglia raffigurare il dramma antico:

la rappresentazione di un dramma è tutt'altra cosa: esige ben altra fatica da parte dell'attuatore di scena, il quale, superato ogni concetto archeologico o paesistico, dominato solo dallo spirito del dramma, ha il compito precedente a quello di ogni altro interprete, di colmare i secoli di distanza che separano lo spettatore dal drammaturgo. E questa opera di ravvicinamento, di comunione, egli può farla meglio di altri, perché, appunto, dispone dei mezzi estetici ed artistici: quelli che si raccomandano agli occhi, quelli, cioè, immediatamente persuasivi: egli dispone della plastica, dell'architettura, della pittura, che possono sostituire, limitare o completare il paesaggio circostante; e, raccogliendo con forma e colore la luce del sole, crea l'ambiente stabile, entro cui si agiterà il dramma e che sarà nel contempo atmosfera iniziatoria per lo spettatore ignaro.[...] dunque un'opera che racchiude tante altre; formata di manifestazioni d'arte diversissime, che vanno dal cartellone annunziatore dello spettacolo, prima iniziazione per il pubblico, fino a curare forma, tono di un acconciatura o di un modesto particolare di costume; opera difficoltosa, complessa e soprattutto precedente alle altre che formeranno lo spettacolo.<sup>195</sup>

Cosciente, quindi, di rivestire un ruolo di ri-genesì di questo immaginario estremamente complesso, per Cambellotti lo scenografo è costretto a lavoro interdisciplinare e dinamico, a uno sforzo maggiore rispetto a quello del traduttore e dell'attore. È da questa fatica che si rigenera l'iconografia teatrale e la scenografia. La rievocazione dell'antico nella tragedia classica, quindi,

sarà dovuta al traduttore, che in fondo è lo stesso autore che viene a parlarci in lingua italiana; poi ci potrà essere l'attore con la sua espressione: ma quello che fa lo sforzo maggiore, quello che tira il carrettino, come diciamo noi a Roma, è precisamente l'allestitore scenico, cioè colui che porta il contributo dell'arte figurativa al trionfo del dramma. [...] Quello che resta, quello che è importate socialmente [...] sono le arti figurative, e non altro. Noi dobbiamo alle arti figurative il ricordo di tante cose.<sup>196</sup>

Nell'ideare il cartellone e i volumi delle scene, i costumi e le acconciature, nel predisporre le masse degli attori, la tipologia di luce sulla scena, Cambellotti riflette sui dispositivi della visualità, *in primis* sullo sguardo, suo verso il passato e dello spettatore verso il presente. Esplora in fondo i meccanismi e gli ingranaggi anche del testo drammatico, di cui è attento e sincero conoscitore, per gestire al meglio sia l'attore dentro la storia, il suo movimento nell'orchestra, che le sue scelte estetiche. Avvia, quindi, un complesso confronto strutturale su questioni che sono sempre più di carattere semantico, teorico, logistico e anche sociale, che nel corso del suo lavoro perimetrano uno specifico campo d'azione. Alle arti figurative va il merito di rappresentare una leva perché il mito entri nella vita vera, non come idea leggendaria di fatti narrati fuori dal presente, ma come

---

<sup>195</sup> Ivi, pp. 56 – 57.

<sup>196</sup> Ivi, p. 100.

immagine di uomini artefici del proprio destino;<sup>197</sup> è tramite queste che lo spettatore rigenera valori, sentimenti e memorie.

Il Teatro greco di Siracusa si rivela a Cambellotti non più solo come una pagina di pietra che custodisce sulle righe dei suoi gradoni, le parole invisibili delle antiche tragedie. Le storie dell'uomo, qui raccontate, aspettano di risvegliarsi dal sonno della dimenticanza. Neppure come un immenso padiglione auricolare, pronto ad accogliere la voce di divinità capricciose che giocano dall'alto col fato e le debolezze umane. Nella sua forma di mezza luna incavata sul volto del Colle Temenite, è un grande occhio che guarda, così come la scena del *Ciclope* di Euripide del 1927 (Tav.2 ; fig.1). Possiede al centro dell'orchestra, vicina alla skenè, una pupilla, che non distoglie mai il suo sguardo da ciò che accade attorno a sé: il pubblico e il cielo. Di questi è il tramite. Il teatro è il luogo del theàomai, dello 'stare a guardare' le parole che diventano immagini. Lo spettatore è tanto protagonista quanto l'attore, ed entrambi gli sguardi non sono sacrificati alla visione frontale, rinascimentale, totalizzante e immobile. Non si avverte una separazione tra il rappresentato e il nascosto, tra il reale e la finzione, nessun sipario si apre e si chiude a tempo di esposizione, come un otturatore fotografico. Nella durata effimera dell'azione scenica, proprio nel momento in cui accade, lo spettatore si rivela il vero traduttore del dramma, mentre lo scenografo è dentro il suo agone, proprio nello stesso istante in cui gli attori entrano in scena. Gli occhi di tutti rigenerano il tempio della parola, il Teatro greco, che diventa anche il tempio dell'immagine. Cambellotti sa che la parola e l'immagine sono sempre umane, e all'umano tendono, «perché l'indispensabile, l'importate, l'elemento primo in uno spettacolo è l'uomo vivo. Quest'uomo, questi uomini che si muovono, cantano, parlano, piangono, ridono, urlano; la massa movente che sale, discende, viene avanti, si ritira, è la cosa essenziale; è questa che viene a dettare la plastica della scena, il grembo scenico».<sup>198</sup> Così, questa vitalità è la vera scenografia e per via di un trasposto semantico, detta la plastica dell'esistenza umana. Per l'artista romano ciò che pensiamo di sapere non è sempre uguale a ciò che crediamo di vedere, così, approda a una consapevolezza che è per il suo teatro e delle sue arti tutte: l'unica cosa che può sorreggere e governare un buon lavoro scenografico è «una sincera ispirazione della natura e dei fatti umani».<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> Cfr. M. Quesada, Introduzione, in D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. pp. 7- 10.

<sup>198</sup> Ivi, p. 81.

<sup>199</sup> Ivi, p. 229.



## 2. 4 *Periaktoi* del contemporaneo. Vestire la pietra e il tempo

Il merito di aver ideato e ripreso la messa in scena della tragedia classica al Teatro greco di Siracusa si deve certamente al conte Mario Tommaso Gargallo<sup>200</sup> che già nel 1913 decide di riportare alla memoria della città aretusea la storia e il mito tramandati dalla drammaturgia classica. Il suggerimento dato a Gargallo, di trovare nel filologo classico Ettore Romagnoli, il curatore della traduzione e il direttore artistico e delle musiche, è di Paolo Orsi,<sup>201</sup> archeologo roveretano e Sovrintendente alle antichità di Siracusa, e figura di spicco nel contesto culturale della città aretusea. Le intensioni che accumulano i tre personaggi sono quelle di ridare alla città il suo teatro antico, luogo che in quegli anni è ancora poco studiato e valorizzato, ma che irradia dalle sue antiche pietre e dal ricordo sopito degli spettacoli classici, una potenzialità catartica ancora del tutto inespressa. Romagnoli stesso dichiara convintamente che «il teatro greco, nella sua parte sostanziale, è sempre fresco e vivo, più vicino a noi di tante altre opere drammatiche più recenti, e moderne e modernissime.»<sup>202</sup> Le difficoltà riscontrabili, che siano linguistiche, la mancanza di notizie certe e minute attorno agli elementi che costituiscono lo spettacolo classico, che, afferma ancora il filologo, rischiano di intimorire il moderno spettatore, possono essere superati con una preparazione adeguata. «Io vorrei rimuovere gli ostacoli, offrire gli elementi sussidiari, chiarire le oscurità, risolvere i dubbi che si affollano alla mente d'un lettore moderno dinnanzi a talune apparenti o reali stranezze e deficienze della drammaturgia greca.»<sup>203</sup> L'esperienza pregressa di Romagnoli, che lo ha visto condurre già in Italia alcune sperimentazioni di tale genere, convincono sempre più il filologo di una necessità, ormai urgente, di rivivificare quello spirito del dramma antico per troppo tempo sopito: «a me sembrava che [...] il teatro greco fosse cosa non morta bensì viva, e per noi italiani vivissima. E perciò convenisse non presentarla in bende funebri, bensì riscuoterla dal secolare letargo».<sup>204</sup>

A coadiuvare il progetto ambizioso di Gargallo, c'è pure un Comitato Esecutivo per le Rappresentazioni Classiche diretto dallo stesso conte, essenziale per dare una forma più strutturata all'organizzazione dell'evento. L'inaugurazione del primo Ciclo di spettacoli classici, con *l'Agamennone* di Eschilo messo in scena del 16 aprile 1914, lascia un'impronta indelebile nella città e nell'opinione pubblica. Molte testate giornalistiche anche internazionali salutano con entusiasmo il ritorno della tragedia greca, vista come nuova e propizia ritualità laica rinata nel luogo d'origine, il teatro antico di Siracusa sul colle Temenite, perché si potesse rievocare la magia e il sacro di quell'antica forma espressiva. Un'eco della stampa italiana, nella penna di Luigi Ambrosini, così descrive quel primo spettacolo:

---

<sup>200</sup> M. Valensise, 'Il conte Gargallo, mecenate e manager', in Id. *Oresteia atto secondo*, cit., pp. 14 - 47.

<sup>201</sup> M. Barbera, M. Curcio, 'Paolo Orsi e il progetto del Dramma antico al Teatro Greco di Siracusa: il fragile equilibrio tra valorizzazione e tutela', in *Oresteia atto secondo*, cit., pp. 48 - 67.

<sup>202</sup> E. Romagnoli, *Il teatro greco*, Milano, Fratelli Treves, 1918, p. XI.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> E. Romagnoli, 'Come nacquero le Rappresentazioni Classiche', in *Numero unico*, (a cura di) Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa, 1952, pp. 5 - 6.

La rappresentazione di Siracusa ha raggiunto pienamente il suo scopo che era quello di mostrare la perenne giovinezza e vigoria della tragedia eschilea. La prepotente liricità dei personaggi di Eschilo, che ricorda il lirismo impetuoso di Dante, è una cosa unica e insuperabile. Noi crediamo, senz'altro, che con la rappresentazione di oggi si apra una nuova era per la modernità del teatro eschileo.<sup>205</sup>

La trasposizione visuale di questo racconto viene affidata quindi a Duilio Cambellotti. Il suo lavoro, sulla stregua delle parole di Romagnoli, pronunciate a favore del classico nella contemporaneità, si basa principalmente sulla realizzazione delle prime iconografie per gli impianti scenografici, sulla creazione *per figuras* della forma in grado di riportare in vita i valori del tragico, riscuotendoli dal secolare letargo. Per l'artista questo inizio costituisce un momento di grande impegno, fisico e mentale, che si rivela come un esperimento di arte «veramente vivente».<sup>206</sup> A Cambellotti viene affidato, infatti, l'arduo compito di 'ritrovare' un'immagine nuova dell'antico, senza commettere l'errore di mimetizzarla col passato. La «riesumazione d'indole archeologica»<sup>207</sup> è un'operazione di mimesi, infatti, dalla quale l'artista cerca sempre di rifugge nel corso della sua attività di scenografo. A partire da questa consapevolezza, l'artista matura una visione estetica originale, frutto di sguardi e ripensamenti sempre ragionati, che lo conducono a un lavoro iconografico mai scisso da un approccio anche teorico. Distaccato dalla schiavitù ligia e silenziosa nei confronti dell'archeologia, Cambellotti, quindi, rimedia a questo timore apprestandosi a tradurre le parole del dramma con gli strumenti grafici e architettonici del suo contemporaneo.<sup>208</sup> Senza mai abbandonare il testo drammaturgico, l'artista utilizza alla dimensione iconica della storia antica, del mito e della tradizione, traendoli anche dal suo gusto personale e dalle esperienze artistiche pregresse che da sempre lo avvicinano al mondo classico.

L'incarico di Cambellotti al teatro antico dura trentaquattro anni, una fase di lavoro che, seppur discontinua<sup>209</sup> a causa della guerra, si arricchisce sempre di nuovi slanci e idee. La lezione di Cambellotti guida a un esercizio critico sull'estetica del teatro, verso una pratica iconografica destinata a diventare una visione dalla quale il contesto di un teatro all'aperto non può più prescindere. Nel 1936, a distanza di anni dalla prima messa in scena, è lo stesso Cambellotti a restituire uno sguardo problematizzato sull'idea compiuta di classico nell'odierno, sulle sue origini, sui concetti e gli stereotipi, che vanno sempre più snaturandosi e riformulandosi.

Rimonta agli ultimi decenni dell'Ottocento l'uso di rievocare l'antica tragedia greca sulla scena diurna di antichi teatri alla luce del sole; o d'impiegare allo stesso scopo, un rudere cospicuo per dimensione, aspetto, ragione pratica. È da allora che letterati, artisti, archeologi affrontano il problema di presentare Eschilo,

---

<sup>205</sup> L. Ambrosini, 'Echi della Stampa Italiana', in AA.VV., *Agamennone 1914. Teatro Greco di Siracusa. Immagini e documenti*, Siracusa, Emanuele Romeo Editore, 1994, s.p.

<sup>206</sup> G. Zucca, 'Un decoratore nostro: Duilio Cambellotti', in *Architettura e arti decorative*, fasc. 2 (luglio - agosto 1921) p. 161; si veda nello specifico, G. Bordignon, 'Cambellotti, un esperimento di arte «veramente vivente»', in *Agamennone atto secondo*, cit. pp. 96 - 113.

<sup>207</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. p. 22

<sup>208</sup> Ivi, p. 102

<sup>209</sup> Cfr. M. Centanni, 'Le stagioni delle attività per il Teatro greco di Siracusa (1914 -1948)', in Id. *Duilio Cambellotti a Siracusa 1914 - 1948*, cit. 21- 22.

Sofocle, Euripide ed anche altri sommi non tragici, al pubblico d'oggi. [...] Credo che valga la pena di fissare la somma di cognizioni e convinzioni acquistate, sia in questo esperimento sia dalla conoscenza di quanto si è fatto e si fa da altri artisti in Italia ed all'estero per inscenare la tragedia antica.<sup>210</sup>

*In primis* in Cambellotti è la riflessione, dunque, sul luogo delle rappresentazioni classiche, dove si raccoglie ancora il significato del *genius loci*. Per l'artista romano il teatro inteso nella sua fisicità diventa il punto nodale da cui far scaturire le sue analisi teoriche, motivo per cui avverte l'urgenza, dopo una breve parentesi di lavoro a distanza, di vedere di persona lo spazio di pietra che accoglie le sue scene. L'identificazione delle tipologie d'impianto scenografico apre, quindi, la questione basilare sull'habitat dei personaggi della tragedia, e traccia sin da subito una linea evolutiva sempre più sensibile allo spazio e al volume, che a lungo andare genera il codice linguistico di Cambellotti:

nello spettacolo all'aperto, in genere, e nello spettacolo classico diurno gli artisti che hanno assolto il compito della scena seguono due intendimenti: quello della scena naturale, quello della scena costruita espressamente. Uno sfondo naturale, un insieme di rovine, una piazza monumentale delle nostre antiche città, abbia o no riferimento al dramma, sia o no con esso in relazione di tempo, è da molti artisti e intellettuali ritenuto un ambiente adatto a realizzare l'antica scena e la sola ragione che appaga l'occhio. Una predella sopraelevata, un particolare costruito può completare effetto e necessità. È il genere di scena più praticato e più accolto ancora oggi. A mio parere è la soluzione più volgare, perché gli elementi accennati presi nella loro purezza possono essere buoni compagni di spettacolo ma possono anche essere prepotenti e perturbatori e trovarsi in completa opposizione con lo spirito del dramma. Peggiorata è la cosa se il paesaggio ha la sua purezza intaccata da qualche opera umana che rappresenti troppo evidentemente la vita attuale. L'eventualità dell'intervento dell'opera dello sceneggiatore per qualche particolare fittizio completa in danno; chè le realtà naturali, sempre sublimi, rendono ancora più repellente il fittizio peraltro già trasandato e miserevole. Il buon senso più elementare e il sano intendimento d'arte condannano nettamente siffatto genere di scena; ciò nonostante è la forma più praticata e riscuote ammirazione, come ho già detto, anche da parte di persone intellettuali.<sup>211</sup>

Il buon senso e il buon agito di Cambellotti si rivela attraverso la trasposizione iconografica dei suoi concetti teorici, avversi a una pratica considerata come puro e semplicistico esercizio di citazione dal passato. L'esperienza in campo scenografico, esperita già per il teatro al chiuso, e i bisogni del pubblico moderno, attento più che mai anche all'immagine complessiva dello spettacolo, non possono essere quelli dettati dal teatro antico. La riesumazione di pratiche scenografie osteggiate da archeologi – quella dei prismi giranti ad esempio – che a prima vista potrebbero rivelarsi le scelte più logiche e funzionali, non funzionano invece nel contesto contemporaneo. Se a prima vista queste sembrano tenere conto dello 'spazio', risulta incoerente nei confronti del 'tempo'. È una soluzione schematizzata – per usare le parole dell'artista romano – che vagheggia il passato e non lo incarna nel presente. Le dichiarazioni di Cambellotti a riguardo sono chiare:

---

<sup>210</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. pp. 20 - 21.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

la scena vera affidata ai prismi giranti, così come la facevano i Greci, risulta per noi cosa troppo abbreviata, troppo schematica, al punto da passare inosservata al pubblico facilmente distratto dai particolari della scena stabile retrostante. Gli eruditi vagheggiatori di tale visione in nome della fedeltà storica esagerano; credono di stare nella perfezione attuando quanto gli antichi facevano.<sup>212</sup>

Per Cambellotti, quindi, fare come gli antichi non è raggiungere una perfezione, la distanza cronologica è una distanza estetica, che va prima avvertita e poi colmata sulla base delle nuove esigenze, richiamando le formule migliori già esperite, che possono rendere possibile questa riapparizione del dramma antico nel contemporaneo. Sulla creazione di un linguaggio visuale inedito, il dubbio della controparte ha le sue ragioni d'essere. Molti studiosi e filologi tradizionalisti non concordano con le posizioni che via via Cambellotti è propenso a seguire e suggerire, temendo che un eccesso di modernità snaturi il tramando del passato, a tal punto da negarlo. Cambellotti, invece, ha una posizione critica ben diversa, e in maniera indiretta e con tono acceso, risponde agli studiosi detrattori del moderno:

perché non si dovrebbe recitare anche in greco antico? Ma essi dimenticano che la nostra sensibilità è diversa da quella dei Greci, per i quali l'assistere ad uno spettacolo era un atto religioso: un po', come per noi, assistere ad una messa solenne; e ciò dava a loro la comprensione di atti e forme abbreviate, sintetiche, appena espresse, che per noi, tratti ad assistere ad uno spettacolo per curiosità o per nobile ricreazione, resterebbero inosservate, arcane e tante volte grottesche.<sup>213</sup>

È ispirandosi esattamente a quel fare greco, definito abbreviato, sintetico e appena espresso, che l'artista romano crea il suo percorso di ricerca. Il modello ispiratore di Cambellotti, infatti, non è la pelle superficiale delle figure del passato, iconografie vascolari e frammenti archeologici sulle quali certamente getta sempre uno sguardo indagatore, ma la vita interiore delle immagini, capaci di sprigionare nuove realtà visuali. Sulle questioni che riguardano ancora lo spazio dell'azione drammatica, altra distinzione nel contesto del Teatro greco è quella che l'artista compie tra la «scena naturale», non adatta alla ripresa dello spettacolo antico, e la «scena costruita»,<sup>214</sup> opera dell'artista che rifiuta di usare il paesaggio circostante e i suoi elementi archeologici. Cambellotti innesca, così, le ragioni più rilevanti alla questione scenografica: è pensando a una vera e propria atmosfera del dramma, che non snaturi o mummifichi la parola della tragedia, che questa può essere richiamata alla sua vocazione catartica. Per Cambellotti la cecità sul passato, infatti, è causata dal ritrovarsi dentro un involucro scenico svuotato di questa energia, che di quel tempo non è in grado di rigenerare l'emozione. Percepito questo assioma, e convogliatolo da questo momento in poi all'interno del suo lavoro e per tutto il periodo del suo incarico, Cambellotti studia gli spazi e i tempi di costruzione della scena, non tralasciando le considerazioni pratiche sulle modalità d'impiego dei materiali e sulle tecniche da utilizzare, tutti elementi che

---

<sup>212</sup> Ivi, p. 22.

<sup>213</sup> Ivi, p. 23.

<sup>214</sup> Ivi, pp. 20 - 22.

vincolano la fase progettuale alla resa conclusiva e che, se ben coordinati tra loro, realizzano quella che lui reputa la giusta atmosfera, «uno speciale ambiente, [...] un complesso architettonico corporeo e praticabile»:

l'attuazione della scena è per solito rapida, ancora più rapida la dimissione; grande, vario l'impiego dei materiali, varie le forme di lavoro che contribuiscono alla realizzazione: tutto questo esercita a una influenza più o meno salutare sulla riuscita dell'opera, per cui si può discutere anche qui sull'impiego o meno di quella materia o sul contributo o meno di quel dato operare. Ad ogni modo la realizzazione di cui parlo è senza dubbio la migliore e quella che conferirebbe al dramma uno speciale ambiente, e per il dramma in sé stesso, e per gli spettatori che vi assistono. Questo tipo di scena considerato a realizzazione compiuta è un complesso architettonico corporeo e praticabile: ricco di dettagli o altrimenti semplicissimo; può presentare toni e colorazioni varie; come essere sommerso in un tono unico secondo i principi d'arte che sorreggono il concettore, o secondo l'atmosfera del dramma rappresentato.<sup>215</sup>

Nell'idea di iconografia per il teatro, 'luogo' e 'tempo' impostano un cronotopo che ha incognite e coordinate molto diverse rispetto all'idea tradizionale di arte; quella per intenderci che fa riferimento alla pittura e alla scultura. Gli apparati scenici e i costumi, la cartellonistica e le immagini dello spettacolo hanno, infatti, regole e concordanze proprie. Devono immediatamente caratterizzare il dramma, renderlo riconoscibile negli aspetti più noti, affinché lo spettatore possa acclimatarsi all'istante, devono entrare nel tempo di una narrazione e scandirne la sequenza, caratterizzandone la durata. In questo segmento spazio – temporale, che diventa sacro, si accoglie l'atto scenico, che diventa rito.

Nella scena teatrale novecentesca, il passaggio tra i due secoli è segnato da una spiccata sensibilità allo spazio e ai luoghi della rappresentazione; il teatro è inteso prevalentemente come arte della visione. Secondo Franca Angelini,<sup>216</sup> infatti, nei primi anni del Novecento si avverte un'insofferenza verso la scena tradizionale, ridotta a una visione frontale e parziale e costituita ancora da scenografie dipinte e naturalistiche. Il clima avanguardistico irrompe dentro questo modo superato di intendere la scena, una maniera che riporta il solo dato mimetico della realtà e sembra mutilare l'immaginario dello spettatore. Queste metamorfosi, oltre a rappresentare un'ondata rivoluzionaria che coinvolge anche gli ambiti della drammaturgia e dell'attorialità, s'innescano dentro un processo di più ampio respiro, che vedono il teatro aprirsi sempre più verso l'esterno. L'avvicinarsi di un carattere sempre più popolare dello spettacolo, senza più distinzione di gerarchia sociale alcuna, libera ancora di più la scenografia da un principio estetico di gusto borghese, restio ad accogliere invenzioni e forme nuove.<sup>217</sup> Il teatro è segnato da una preminenza visuale che si attua nello scambio nuovo e continuo tra dentro e fuori, tra scena fittizia e realtà concreta, tra attore e spettatore. Anche se le riflessioni di Angelini si riferiscono prevalentemente a questioni che riguardano il teatro al chiuso, è indubbio che possano funzionare anche sui temi e le soluzioni formali affrontate da Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa. In

---

<sup>215</sup> Ivi, p. 24.

<sup>216</sup> Cfr. F. Angelini, 'La scenografia', in Id., *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, cit., pp. 175 - 178.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

quegli anni, quindi, anche il teatro all'aperto si connota come «luogo fisico e metafisico»<sup>218</sup> e accoglie una «ricerca di forte significazione ottenuta con scarsi segni ad un'idea generale e a un piano interpretativo.»<sup>219</sup> Come afferma Hugo von Hofmannsthal riferendosi allo scenografo che disegna lo spazio delle parole, l'artista per il teatro «dev'essere creatore come l'occhio del sognatore che non scorge niente che non sia significante»,<sup>220</sup> una concetto suggestivo e teorico allo stesso tempo, che ben si affianca all'interpretazione di arte per il teatro attuata dallo scenografo romano. L'esperienza di Cambellotti è vicina a questo nuovo clima culturale che sta rigenerando le posizioni estetiche della teatrologia. La sua prolungata esperienza lo conduce a un continuo esercizio critico richiamante l'essenzialità. Conosce bene la tipologia di luogo sulla quale è invitato a lavorare. Studia le peculiarità oggettive del teatro di pietra, che solo in parte assomiglia alla forma del teatro-arena che abbraccia lo spettatore, e dove è assente la 'scena frontale' incorniciata dall'arcoscenico. Le differenze, infatti, sono sostanziali perché diversa è la vocazione del luogo: il teatro al chiuso è un luogo artificiale, quello all'aperto nasce dalla natura. Il teatro greco, infatti, è un'oggetto architettonico che per metà appartiene alla natura e per l'altra all'invenzione umana. Nelle sue origini è poco più di un'area pianeggiante ai piedi di un pendio spesso anche di un dirupo, scavato dall'erosione naturale che nel tempo le ha dato forma semicircolare. Solo successivamente, su quel carattere naturale, si asseconda una forma scultorea per mano dell'uomo, quella del teatro come oggi lo conosciamo,<sup>221</sup> e questo spazio ragionato e insieme emozionante diventa luogo di racconti alla cui comprensione, tuttavia, secondo lo stesso scenografo romano, bisogna essere iniziati.<sup>222</sup>

Nelle parole di Cambellotti questa distinzione si fa precisa prevede un trattamento specifico:

spesso il teatro chiuso, sia lirico che recitato, passa all'aperto; tuttavia porta con sé tutte o quasi le caratteristiche estetiche o funzionali del teatro chiuso: il boccascena limitato come in una cornice, tutta l'apparecchiatura motrice e di illuminazione, ad eccezione della volta della sala, che è costituita dal cielo notturno. Ma il teatro all'aperto di cui parlo io è quello che vuole la luce del sole, l'atmosfera, la prospettiva reale, insomma le caratteristiche naturali dell'esterno. Ora sarebbe un errore dosare gli elementi dello spettacolo all'aperto come nel teatro chiuso, che mantiene il carattere intimo di sala. L'opera dell'autore e dell'attore sarebbe assorbita e dispersa sotto il prepotere dello spazio, dell'aria, del sole, se, di questi elementi giovandosi, non venisse in soccorso il terzo fattore indispensabile: l'apparato scenico. Questo, nella interpretazione del dramma antico, più che essere cornice dello spettacolo, deve funzionare da amplificatore per gli occhi e l'anima, divenendo parte integrale della rappresentazione.<sup>223</sup>

---

<sup>218</sup> Cfr. F. Angelini, 'La scena, luogo fisico e metafisico', in Id., *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, cit., pp. 178 - 181.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> H. von Hofmannsthal, 'La scène, image de rêve', in *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, Paris, 1980, pp. 96 - 101, citato in F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, cit. p. 179.

<sup>221</sup> G. Wickham, 'L'antica Grecia e il mondo ellenistico (500 - 200 a.C.)', in Id. *Storia del teatro*, Mulino, Bologna, 1985, pp. 79 - 83.

<sup>222</sup> Cfr. D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. p. 19.

<sup>223</sup> *Ivi*, pp. 87 - 88.

Per le sue scenografie Cambellotti lavora, quindi, contemporaneamente sulla natura e sull'artificio scenico, sulla dialettica che si innesca tra queste due entità, certo che qualsiasi azione artistica debba fare i conti con quello che gli antichi designano come *genius loci*.

Dentro un lungo così denso di significati l'artista esprime il suo linguaggio iconografico a partire da un motto che sintetizza il suo punto di vista critico e l'intero suo operato, lavorando «per la finzione contro il trucco». Nel predisporre gli spazi al teatro antico, quindi, s'indirizza, come già abbiamo accennato, verso un ragionamento di tipo architettonico, fatto di volumi e masse, elementi che assorbono ed irradiano luce, e che lo predispongono al di là del puro e semplice esercizio citazionistico e archeologico. Ripensando ai suoi primi due spettacoli, l'*Agamennone* del 1914 e le *Coefore* del 1921, Cambellotti si rende conto, infatti, delle inutilità di quelle che lui stesso definisce «preoccupazioni archeologiche»:<sup>224</sup>

l'esperienza dei due primi spettacoli anzidetti mi dava la coscienza di errori personali in cui ero incorso e nel contempo mi rivelava il giusto valore delle maestranze e la possibilità riproduttiva delle materie disponibili. Quindi è che per tempo ho lasciato i fregi, i capitelli ornati, le antefisse fiorite e ho preferito che gli artieri si cimentassero in muraglie ciclopiche, rocce incise, protomi gigantesche, rudemente tagliate; in seguito ho rinunciato anche a tali semplificazioni e ho fatto condurre l'opera in modo che il più scadente materiale si rendesse nobile, con sincero impiego, a rappresentare grandi masse poliedriche, ampie superfici perfettamente levigate, atte a ricevere con successo qualunque colorazione.<sup>225</sup>

La finzione scenografica dev'essere ben calibrata, l'utilizzo delle materie da affiancare all'antica pietra del teatro, assieme alla valutazione basilare dei materiali e delle cromie considerati adatti a simulare con onestà la realtà del dramma, una questione che va dibattuta. Il tono critico verso il mondo di cartapesta, di colla, verso il cosmetico del teatro al chiuso, sono già il segno tangibile che riconducono Cambellotti verso un senso personale e inedito di verità della scena. Secondo l'artista

l'eccedere quindi di dettagli e di ornati più o meno dotti, più o meno squisiti, il voler contraffare pietre e metalli [...] ricopre il lavoro d'imperizie e di miserie. Ecco perché molte realizzazioni del genere di cui si tratta restano accettabili nel lavoro intenzionale, ma criticabili nel loro risultato finale.<sup>226</sup>

Al di là degli orpelli e i particolari archeologici che possono suggerire un'immagine stantia di antico, il discorso compositivo di Cambellotti si forma anche come risultato 'chiaroscurare' tra volume e luce. Il fattore luministico, infatti, è un vincolo per la forma creativa e rientra nell'indagine estetica che lo scenografo conduce sugli elementi naturali e artificiali che compongono lo spettacolo classico siracusano. Il teatro antico è un teatro della luce, legato alla verità illuminata dal giorno, che non prevede il buio in sala inventato da Richard Wagner, ma deve calcolare l'inclinazione del sole, che scandisce e anima l'opera e accende lo scenario della tragedia.

---

<sup>224</sup> Ivi, p. 29.

<sup>225</sup> Ivi, p. 30.

<sup>226</sup> Ivi, p. 29.

Per Cambellotti «è in questa pienezza di luce che appare il dramma contenuto nel bacino del paesaggio circostante.»<sup>227</sup> Se per Wagner, infatti, l'illuminazione artificiale della sala distrae il pubblico dalla rappresentazione dell'opera, per Cambellotti invece «il sole è l'animatore». Nel teatro al chiuso «la presenza di un margine di oscurità permette di ottenere facili effetti, molte volte volgari e spesso in antitesi con l'indole del dramma.»<sup>228</sup> Ma nel teatro greco di Siracusa questo non può accadere, «il trucco non regge»<sup>229</sup> e l'opera bella, migliore e valente si genera dal sole «che compie il prodigio [...] divino collaboratore che non tradisce!»<sup>230</sup> La luce, per Cambellotti è, quindi, un fattore persistente ed essenziale, capace di disegnare le masse architettoniche e di accendere le loro cromie; unico espediente scenico riportato direttamente dal passato.

Se per Wagner e per il teatro al chiuso è elemento di distrazione e di camuffamento, per Cambellotti è, invece, condizione per la scelta e l'utilizzo delle forme, dei materiali e del colore, fondamentale per la realizzazione dei manufatti scenici. La messinscena al teatro antico, quindi, segue la luce del sole e non viceversa, come accade nel teatro al chiuso, dove il fascio di luce artificiale segue gli attori all'apertura del sipario. Proveniente dall'alto assume una valenza quasi sacra, è una luce registica, casuale, cioè del fato.

Ciò che distrae lo spettatore nel dramma all'aperto è, invece, il paesaggio circostante, quello che fa da sfondo e che rischia di rubare la scena alla scena. Secondo Cambellotti l'unica natura che conta è quella umana, in forma delle sue virtù e dei suoi limiti. Alberi e orizzonti, vedute e insenature, diluiscono la tragedia, che necessita di un fuoco nitido e diretto verso i fatti narrati, le azioni e le parole. La tragedia esula dall'ambiente naturale perché deve consentire allo spettatore di sintonizzarsi con l'atmosfera del racconto tragico. Come afferma Cambellotti, «un vero ammiratore di paesaggio naturale non deve trovar sede per ammirarlo proprio durante una rievocazione drammatica greca; per lo meno egli deve comprendere che questo spettacolo reclama in quel momento ogni attenzione per sé.»<sup>231</sup> Allo scenografo, così, è dato di esercitare il massimo controllo anche sul paesaggio e sulla presenza inamovibile della luce: l'unico mezzo a sua disposizione per farlo è la scenografia e la destrezza nel calibrare masse, volumi, cromie e movimenti scenici.

La soluzione a questa complessa ricerca di equilibrio tra antico e moderno, parola e immagine, finzione e verità in Cambellotti diventa la maniera che chiama «architettonica». Il significato che l'autore attribuisce alla parola è molto più ampio, non è circoscritto al solo senso fattuale dell'apparato scenico. Richiama un senso spaziale più intimo ed emozionante, «l'architettura propria di quell'autore o di quel dramma», che lo sceneggiatore è tenuto a individuare immedesimandosi nello spirito della narrazione. Solo in questo modo, secondo Cambellotti, si possono scorgere «con gli occhi della mente» quegli elementi costitutivi del dramma: aspetto, movimento, atteggiamento degli attori, e successivamente definirne la cromia – anche in questo caso intesa oltre il suo significato semantico – necessaria perché il dramma si riveli al pubblico. «Solo dopo queste considerazioni si potrà parlare di una linea solida architettonica riassumendo il dramma», una soluzione formale

---

<sup>227</sup> Ivi, p. 52.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

<sup>229</sup> Ivi, p. 40.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> Ivi, p. 67.



che Cambellotti adotta, come abbiamo visto, per la scena delle *Trachinie* e della *Ifigenia in Tauride* del 1933, scenografie la critica ormai accoglie come il vertice concluso delle considerazioni estetiche sulla forma moderna da dare al classico. In questo caso, infatti, Cambellotti escogita una sintesi armonica delle masse e crea uno spazio ragionato ma emotivo, ampio e accogliente per gli attori e la loro recitazione, «un tipo di scena a grandiose fattezze con movimenti di piani, avanzamenti e arretramenti di masse, superfici levigate, colorazioni assolute».<sup>232</sup>

Oltre alla «scena architettonica», proposta come la più funzionale e vivace, in sostituzione a quella antichizzante detta «archeologica», l'artista elenca altre tre tipologie, quella «mutabile», quella «girante» e la cosiddetta «scena arborea fittizia»,<sup>233</sup> sulle quali è il caso di soffermarsi per un'ampia e strutturata visione critica. Il confronto con il modo di pensare e intendere la scena dei greci, tanto dissimile dalle nuove esigenze della scena contemporanea, è il primo reale fattore reso necessario perché si avvii una traduzione del dramma più confacente possibile allo spirito tragico. L'unità di tempo e di luogo che vige nella tragedia greca non ammette l'utilizzo di una «scena mutabile», che è, invece, contemplata da Cambellotti anche per motivi logistici, dovuti alla decisione di abbinare due spettacoli o più spettacoli nella stessa giornata o in due giornate differenti. La sostituzione di una scena con un'altra, nel breve tempo che intercorre dalla fine di uno spettacolo all'altro, non può prevedere, come ha già dichiarato nei suoi scritti, l'utilizzo di macchine sceniche che imitano i periaktoi del teatro greco; c'è una diversa sensibilità estetica e di sguardo rispetto al passato, che non consente di riproporre questo escamotage visuale. La scenografia «girante», ricavata tuttavia dalla soluzione prismatica, può rappresentare, la risposta alla questione del doppio spettacolo proprio nel contesto teatrale siracusano. Prevede la costruzione di un piantato che costruisce sui fianchi delle strutture stabili, le basi comuni alle due scene, facilmente rimovibili perché divise in sezioni geometriche e realizzate in materiale leggero.

La «scena girante» può dare una maggiore agilità a queste soluzioni. Essa è un derivato della scena prismatica degli antichi greci, solo che i prismi invece di stare allineati sono disposti in vario aggruppamento, sì da conferire alla scena un aspetto movimentato e poliedrico. Come nella scena greca ogni giro di faccia può determinare una scena nuova dal momento che ogni faccia ha un tono di colore con speciale trattamento grafico esprime le note attinenti al dramma.<sup>234</sup>

Così, nel 1927 la rappresentazione dell'*Antigone* e delle *Nuvole* al teatro di Ostia, ad esempio, deriva da un precedente studio scenografico che di prefigge la possibilità di rappresentare quattro spettacoli: l'*Edipo Re*, l'*Edipo a Colono*, *I Sette a Tebe* e l'*Antigone*. La scena che propone Cambellotti rientra nella suddetta scena architettonica che «necessita però di una espressione pittorica semplice e affettuosa»,<sup>235</sup> ed è la prova che le soluzioni formali messe in opera provengono sempre da una costante riflessione teorica e da una concreta sperimentazione in campo.

---

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> Ivi, p. 32.

<sup>235</sup> Ivi, p. 33.

Per completare la dicotomia spazio – tempo, nell’ipotesi di riportare alla mente le tre unità aristoteliche, manca l’azione. Anche questo terzo elemento è considerato da Cambellotti fondante la buona riuscita del suo lavoro scenografico. L’azione nel teatro prende forma in concomitanza all’accadere di un’immagine: nel momento in cui l’attore viene allo sguardo dello spettatore e si fa movimento, nello stesso istante in cui la tragedia prende la parola. Come abbiamo già avuto modo di trattare, Cambellotti è responsabile anche dello svolgimento di questa fase performativa, attraverso la progettazione delle movenze sceniche e dei costumi. Il disporsi nella scena del corpo attoriale è, infatti, un atto costitutivo dello spettacolo, che consente non solo di entrare nella narrazione avviando i fatti del dramma, ma di determinarne le sembianze. Questo agire ha una veste ben precisa: il costume dell’attore e del coro, macchie cromatiche, frammenti scenografici, che indicano il loro carattere e il temperamento stesso della tragedia. Il figurino per Cambellotti, così, traduce l’habitus emozionale dell’interprete, che già nel vestito rivela il destino del suo personaggio.

L’opera del costume dunque, non dev’essere isolata, anzi è strettamente collegata coll’opera della scena e la precede almeno nella prima fase mentale, che è il principio di ogni lavoro di allestimento; perché l’indispensabile, l’importante, l’elemento primo in uno spettacolo è l’uomo vivo.<sup>236</sup>

Cartellone, scenario, costume e schizzi per movimento sono, quindi, gli elementi progettuali afferenti l’iconografia teatrale di Cambellotti, e sembrano riassumere il suo lavoro dentro la tripartizione delle unità aristoteliche. Le scelte estetiche di tempo, di luogo e di azione, sulle quali poggia l’intera arte teatrale dell’artista, aggiungono a questa tripartizione una quarta unità, quella dello sguardo. In una logica che riporta la nostra trattazione su argomentazioni di carattere visuale, Cambellotti non dimentica, infatti, la cosiddetta *quarta parete*, quella espressa con lo spettatore, che guarda e fotografa la tragedia da un punto prospettico singolare, attento ad ogni piccolo dettaglio estetico e vigile con le sue emozioni. In virtù del ritorno d’interesse per il teatro all’aperto, oscurato dallo spettacolo serale che aveva eliminato «l’elemento popolo», Cambellotti, ha la possibilità di maturare quel concetto di funzione sociale e di valore pedagogico espresso anche dal teatro, in un’ottica che sembra trasmutare per l’artista verso il ritorno di un carattere religioso e rituale del dramma antico. Così si esprime convogliando queste idee:

molto pubblico, gli stessi attori, i vari collaboratori ordinari del teatro chiuso, gli occasionali esterni, pittori, scultori, architetti, concorrono oggi a favorire il teatro all’aperto [...] antico di tanti secoli, quasi scomparso di fronte al sorgere del teatro chiuso serale, da quando l’elemento popolo fu messo in disparte, estraniato dallo spettacolo, da quando questo smise di essere una funzione religiosa e sociale, quale lo fu ai tempi di Eschilo e di Sofocle. Non so se i tempi immediatamente futuri potranno preludere ad un ritorno religioso, ad ogni modo è lecito e doveroso sperarlo e allora tornerà il teatro all’aperto educatore ed ammonitore.<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> Ivi, pp. 79 - 82.

<sup>237</sup> Ivi, p. 48.

Per l'artista romano le questioni affrontate per l'arte teatrale non possono risolversi annettendo stilemi compositivi che ricordano il passato, o suggerendo formule fisse che accontentino lo spettatore. La condizione intrinseca che Cambellotti mette in atto deve raggiungere l'opera d'arte totale, possedere una proprietà sinestetica, che accolga bene la tragedia, ma che da questa sia dettata. Deve godere della qualità 'aptica' di toccare con gli occhi e guardare col corpo, dell'idea di immaginare cosa voglia il dramma antico dal suo scenografo moderno. L'intenzione di vestire la pietra e il tempo.

## Capitolo terzo

### Wagner Appia Craig e il Futurismo in Cambellotti

#### 3.1 Una *Gesamtkunstwerk* siciliana.

La letteratura critica ricorda l'intenso sodalizio creatosi tra Gabriele d'Annunzio e Duilio Cambellotti, chiamato dal poeta decadente a realizzare le scene per *La nave* nel 1908. Negli anni poco precedenti l'artista romano ha già sperimentato l'arte per il teatro, e nelle sue memorie, all'interno di una sezione intitolata *Di là dalla ribalta* e datata 1938, racconta la sua esperienza pratica e teorica, che lo conduco al legame con il poeta pescarese.

L'allestimento di spettacoli teatrali è una delle varie manifestazioni che occupano la mia vita d'artista. Il fatto di essere in certo modo un irregolare del teatro dà un carattere speciale alle impressioni ed osservazioni che io dirò. Il mio primo contatto con la ribalta di un teatro nella qualità di allestitore di spettacoli fu il 1906, allorchè la Compagnia Stabile di Roma inaugurò il suo esperimento drammatico col *Cesare* di Shakespeare, affidandone a me l'allestimento. [...] Im quest'ambiente così imperfetto volli iniziare la mia opera con intenti nuovi. Forse ebbi torto nell'esigere quello che mezzi ed uomini non potevano dare. [...] Voi non potete comprendere come questo primo esperimento abbia potuto procurarmi amarezze e disillusioni. Così avvenne il mio primo incontro col teatro. Fu un bene perché da allora acquistai la caratteristica di irregolare delle scene.<sup>238</sup>

Quella prima esperienza, e la consapevolezza raggiunta seppur in forma del tutto 'irregolare', serve a Cambellotti per creare e mantenere i contatti con il mondo dello spettacolo. Riesce, infatti, ad allestire altri spettacoli sia per il teatro al chiuso sia per quello all'aperto, ricordando quanto i contrasti e le difficoltà incontrate durante il percorso lo abbiano temprato e illuminato «su cose ed uomini».

Questa migliore condizione giovò per gli esperimenti successivi, tra cui quello de *La nave* di Gabriele D'Annunzio. Il successo che io conseguì in questo spettacolo è tra i maggiori ottenuti dall'opera mia. E in esso, ho il dovere e il piacere di dirlo, molto dovetti al D'Annunzio che fu vigile nel proteggere l'opera mia da quei pericoli di gelosia che esistono ed esisteranno sempre nel teatro per l'opera di un estraneo.<sup>239</sup>

D'Annunzio rappresenta per Cambellotti sia il tramite di un possibile contatto con le teorie e le idee teatrologiche di un contesto sempre più in fermento, sia un momento di passaggio per la carriera e l'ingresso nel panorama del teatro, sia soprattutto un estimatore del suo lavoro e dei suoi pensieri, L'incontro dello

---

<sup>238</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 35.

<sup>239</sup> Ivi, p. 36.

scenografo con il poeta secondo alcune fonti risale al 1907, e avviene a Fiume durante una lettura de *La nave* presentata alla Compagnia stabile romana. Secondo Rovigatti è il barone Rodolfo Kanzler, uomo colto ed esperto di teatro, di musica e di archeologia e consulente fidato di D'Annunzio, che fa il nome dell'artista romano. Il ricordo di Ugo Falena, regista proprio dello spettacolo de *La nave* e presente in questa cerchia amicale, è conferma del fortuito incontro tra i due, e rappresenta l'*incipit* indiscutibile da cui può essere avviata la trama del racconto di 'Cambellotti scenografo':

ottenni da D'Annunzio che venisse prescelto per gli apparati scenici un altro giovane d'avvenire: Duilio Cambellotti. [...] L'indomani, in una saletta dell'Hotel de Europe, il Poeta ci lesse la tragedia [...] Assistevamo soltanto Ferruccio Garavaglia, Duilio Cambellotti ed io. E, poche ore dopo l'imbrunire, mentre indugiavamo sul molo ascoltando il poeta che si soffermava con compiacenza su talune figure della tragedia [...] Duilio Cambellotti, fissando le prore occhiute dei navigli dondolanti sul mare, già abbozzava sopra un taccuino, i motivi di quelle scene del primo e del quarto atto che strapparono applausi di ammirazione alla prima rappresentazione.<sup>240</sup>

Il ricordo di quel tardo pomeriggio, nell'immagine dell'artista già pronto a tradurre per figura iconografiche i motivi scenici del testo della tragedia, segna le affinità tra D'Annunzio e Cambellotti, entrambi vicini a interessi archeologici e alle questioni estetiche riguardanti del passato. Se il poeta trova come luogo deputato a una possibile rinascita del teatro antico, la scena teatrale romana,<sup>241</sup> Cambellotti è invece sperimentatore del dramma antico a Siracusa. Tuttavia, la direzione presa da D'Annunzio, di rifondare una visione dello spettacolo dell'arte antica svecchiata da un principio borghese ed elitario, si affianca al lavoro che anni dopo Cambellotti è invitato a compiere per il Teatro greco della città aretusea.

Per costruire l'illustrazione del dramma lo scenografo romano attinge alla sua innata versatilità e a quel carattere di sincretismo estetico che contraddistingue da sempre il suo lavoro. La sua attività di designer del liberty, come abbiamo già avuto modo di trattare, richiama quel *modus operandi* che prevede di includere la forma estetica entro ogni anfratto della quotidianità, toccando ogni oggetto possibile che a questa riconduca. Per Cambellotti, la materia scenografica non è una questione che esula da questo concetto, non è un fatto di poco conto: «bisogna avere un'educazione in quel campo e una certa pratica: chi non ha mai visto un teatro di quel genere, non può pensare ad allestire un dramma greco».<sup>242</sup> Tuttavia, l'idea di operare questo principio totalizzante, in virtù del suo interesse rivolto a quasi tutte le forme espressive, anche per teatro *en plein air*, non è solo sintomo di una personale predisposizione, ma combaciare ai principi che lo stesso Richard Wagner ha espresso anni prima, proprio per la rinascita del teatro moderno. A un confronto più approfondito, infatti, i due autori distanti nel tempo pensano a una fusione delle arti che concorra a un'emozione assoluta. È a partire da questo assioma che possiamo provare a ragionare su un accostamento teorico valutando una possibile interpretazione. Il *Gesamtkunstwerk*, 'opera d'arte unitaria' pensato da Wagner si realizza in massima parte

---

<sup>240</sup> U. Falena, 'La prima rappresentazione de La Nave', in *Comoedia*, anno XI, 15 marzo, 15 aprile 1929.

<sup>241</sup> Cfr. G. Isgrò, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993.

<sup>242</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. p. 102.

nel teatro, unica espressione secondo l'autore austriaco dentro la quale può essere concepito questo grado di fusione. È nella scena rappresentata che si raggiunge la totalità dell'uomo e delle sue capacità di goderne il senso dell'opera, attraverso mente, sensi e sentimenti. La stessa formula è Duilio Cambellotti a stabilirla come procedimento di realizzazione dei suoi lavori per il teatro antico a Siracusa. L'idea wagneriana, di trasportare emotivamente il suo pubblico all'interno dell'opera, ricorda, infatti, l'attenzione che l'artista romano ripone nello spettatore della tragedia, il senso pratico che si propone di raggiungere per acclimatare dentro il grembo scenico il suo pubblico. Come per Wagner anche per Cambellotti il mito, nella sua valenza simbolica e ancestrale, è in grado di permeare e trasportare lo spettatore dentro un rito collettivo, che questa volta ha forme moderne e che con regole diverse attinge all'atto purificatore della catarsi. «Sono sempre le arti figurative che nell'apparato scenico operano il ravvicinamento più immediato tra autore e pubblico»,<sup>243</sup> ed è la fusione di questi elementi che diventano «il fattore che può formare lo stato di grazia». La scenografia, pertanto, ha il compito di realizzare queste condizioni, «nella interpretazione del dramma antico, più che essere cornice dello spettacolo, deve funzionare da amplificatore per gli occhi e per l'anima, divenendo parte integrale della rappresentazione».<sup>244</sup>

Dentro questa consapevolezza dell'artista romano, Wagner rappresenta un punto di snodo e di passaggio importante per le arti sceniche, perché traghetta il decadentismo verso la modernità, influenzando il mondo dello spettacolo a partire da una rilettura del classico e del bello come fattore educativo. Con grande anticipo Wagner, infatti, riflette ed è consapevole della difficoltà di apportare riforme che sappiano rigenerare l'arte dello spettacolo ma che vertono tutte verso un'innovazione senza precedenti per l'arte scenica:

io non poteva negare a me stesso che era una vera follia il pretendere di voler riformare un istituto, che nella sua azione pubblica è destinato quasi esclusivamente a distrarre e a divertire una popolazione, la quale è così annoiata come avida di piacere [...] una vera follia il volere dirigere questa istituzione a scopi precisamente opposti, strappare cioè un popolo ai suoi interessi materiali ordinari per disporlo a meditare ed a comprendere quanto di più grande e di più profondo lo spirito umano può concepire.<sup>245</sup>

Anche in Cambellotti possiamo riconoscere un valido traghettatore, teso verso una forma di teatro classico che non vuole distrarre e divertire il suo pubblico ma disporlo a meditare. E certamente per tali ragioni che l'artista romano, assunto una tale responsabilità, certamente coadiuvata da quel gruppo di intellettuali riuniti a Siracusa, ha forte risonanza anche nel contesto europeo, che conosce e frequenta, seppur possiamo immaginare in maniera indiretta, e dalla qualche trae linfa vitale per realizzare il sogno del teatro classico.

Sono ancora illuminanti le parole di Wagner, che avvicinano i due autori dentro visioni condivise, e si accostano all'idea di scena classica maturata anche dall'artista romano:

---

<sup>243</sup> Ivi, p. 90.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> R. Wagner, *Musica dell'avvenire*, Milano, Fratelli Bocca, 1945, p. 30.

La storia, alla sua volta, mi offriva altresì un modello tipico anche per la relazione ideale che io aveva concepita del teatro con la vita pubblica. Io lo trovai nel teatro dell'antica Atene, là dove il teatro apriva il suo recinto soltanto in solennità sacre speciali, dove, insieme coi godimenti dell'arte, si celebrava una festa religiosa; i più distinti uomini dello Stato vi prendevano parte quali poeti attori per comparire ugualmente come sacerdoti davanti alla popolazione riunita della città e delle campagne; e questa popolazione era compresa di tanta aspettativa per la sublimità dell'opera d'arte ad essa offerta, che un Eschilo ed un Sofocle potevano presentare al popolo le loro più profonde tragedie, sicuri di essere compresi.<sup>246</sup>

Wagner trova nel teatro greco un esempio di diffusione dell'arte per il popolo, di congiuntura della città coi suoi abitanti. Il valore di una pratica rituale, che è insieme godimento estetico, sono anche i caratteri che si ripropongono dentro l'esperimento avviatosi nei primi anni del Novecento al teatro antico di Siracusa. La democratizzazione del dramma classico, infatti, include di nuovo cittadino, e le arti visive sono destinate a farsi portavoce della comprensione dell'antico, di suscitare il sublime. Ancora nelle parole di Wagner, il confronto col concetto di totalità dell'opera d'arte greca, richiama il fare dell'artista romano:

Mi occupai di studiare il carattere della deplorata dissoluzione della grande opera dell'arte greca. Io fui colpito prima di tutto dal fatto singolare, che vi si trovavano cioè separati ed isolati i singoli rami dell'arte, i quali da principio erano riuniti nel dramma completo. Mentre le arti, potentemente collegate, cooperavano tutte insieme ad un solo risultato, a quello di rendere intelligibile a tutto il popolo raccolto gli intenti più sublimi e profondi dell'umanità, le singole parti costituenti l'arte si erano poscia separate e l'arte era d'allora innanzi divenuta non più il maestro ispirato della vita pubblica, ma l'aggradevole passatempo dell'amatore; così che, mentre la moltitudine del popolo si raccoglieva per assistere a lotte di gladiatori e a combattimenti di fiere, come a pubblico divertimento, l'uomo più colto occupavasi, nella solitudine, di lettere e di pittura.<sup>247</sup>

La visione di Wagner decisa a rivoluzionare in maniera netta lo sguardo contemporaneo del teatro nasce dal ricordare quella dissoluzione delle arti in singoli rami e nel riproporre, a partire da questa frammentazione, un ritorno all'antica immagine, che le veda di nuovo accomunate e proiettate questa volta verso un rinnovato senso estetico. Rileggendo ancora alcuni passi del teorico austriaco si percepisce, quindi, quanto le intuizioni per un'arte totale siano conformi alla corrente artistica dell'*Art Nouveau* e ai suoi precetti, alle idee di Cambellotti che lavora dentro questo comparto, al desiderio dello stesso Wagner, che confessa di dover riconsiderare posizioni da troppo tempo dimenticate:

per me era di importanza capitale questo fatto: mi parve di dover riconoscere come le singole specie di arte coltivate separatamente, per quanto grandi genii avessero sviluppata ed aumentata la loro potenza di espressione, tuttavia senza cadere nella innaturalità loro primitiva, né in un deciso errore, non potevano giammai sostituire, in un modo qualsiasi, quell'opera onnipotente, che era il risultato esclusivamente

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 31.

<sup>247</sup> Ivi, p. 33.

possibile della loro unione. [...] Io credetti di riuscire a notare che ogni singola arte mira ad estendere la sua potenza, che ciò che la guida finalmente al suo limite, è che essa non lo può oltrepassare, senza il pericolo di perdersi nell'incomprensibile e nel fantastico, anzi nell'assurdo. A questo punto mi parve di comprendere che ciascuna arte anela di dar la mano all'altra, la quale, da questo limite, unicamente esercita la sua potenza.<sup>248</sup>

Anche i principi iconografici di Cambellotti si proiettano dentro una visione dell'arte che «esercita la sua potenza» nella fusione espressiva dei linguaggi. Per l'artista romano l'iconografia teatrale rientra nel tempo condensato dello spettacolo solo se contiene tutti gli elementi integrati fra loro, dall'immobilità volumetrica del cartellone e della scenografia, agli aspetti dinamici dello spettacolo, che nascono dal figurino e dal corpo attoriale. L'iconografia deve restituire l'accadere dell'accaduto, anticiparlo in potenza coi suoi volumi, le sue rampe, le sue scovre e secche decorazioni, e accompagnarlo fino alla fine. Solo in questo modo ogni singolo elemento nella scena si proporziona al testo drammaturgico, e solo a questo punto nelle dichiarazioni di Wagner sembrano scorgersi le intenzioni di Cambellotti, cosciente che nel lavoro svolto per il Teatro greco di Siracusa «ciascuna arte anela di dar la mano all'altra, la quale, da questo limite, unicamente esercita la sua potenza».

---

<sup>248</sup> Ivi, p. 34.



### 3. 2 Visioni di scenografia: Appia, Craig e Cambellotti

Immerso dentro il clima di riforma delle arti, anche il mondo del teatro e le sue pratiche ricevono nei primi anni del Novecento una spinta rinnovatrice. Proiettate ‘avanti’ rispetto alla tradizione, le poetiche delle *Avanguardie storiche* – come abbiamo già in parte avuto modo di osservare – trasformano tutti i campi del sapere, la letteratura, la musica, l’architettura e il teatro, rigenerandosi anche in funzione di un rapporto nuovo con il suo spettatore. Un posto di rilievo dentro questa sommosa compagine è riservato a Adolphe Appia (1862-1928) e Gordon Craig (1872 -1966), fautori indiscussi di una nuova concezione di scena e di una riforma radicale registica senza precedenti. Gli anni in cui operano i due teorici-scenografi sono vicini agli impegni di Cambellotti per le Rappresentazioni classiche al teatro antico di Siracusa, e questa vicinanza cronologica può far innescare una serie di confronti validi e lucidi, intenti a chiarire le posizioni dell’artista romano all’interno del contesto di ammodernamento del teatro italiano, descrivendo nello specifico la personale tendenza verso una rinnovata iconografia teatrale.

Anche Appia, infatti, si lascia ispirare da Wagner e dai suoi precetti, che riflettono più espressamente il rapporto tra musica e rappresentazione, e che giungono fino alla disposizione estetica dell’allestimento. L’idea di *Gesamtkunstwerk*, di totalità nell’espressione teatrale, diventa trainante anche per il teorico ginevrino, che elabora e realizza una nuova formula scenica, risultato di una fusione che concorrere alla resa organica del dramma. Dentro questa la parola dell’attore non è più pensata come elemento staccato dalla scenografia. Per Appia la scenografia deve assumere, forme architettoniche, possedere una qualità volumetrica ed essere costituita da strutture percorribili, calpestabili, da piani inclinati, che possano accogliere la corporeità dell’attore, libero di muoversi come le parole, e di esprimere i moti del suo animo.

Volumetria e plasticità espresse dalla scena e dall’attore sono punti nevralgici anche in Cambellotti. Attento come abbiamo avuto già modo di vedere, tanto allo spazio reale del Teatro greco, quanto all’attore in relazione col suo pubblico, le linee che dirigono il suo lavoro sono affini alle considerazioni teoriche di Appia, nello specifico a quelle inerenti alla verticalità, l’orizzontalità e la diagonalità, concetti espressi nella serie celebre di disegni *Spazi ritmici* (1909 -1910) risalenti ai primi anni del Novecento. I modelli scenografici che Cambellotti chiama ‘architettonici’ sono facilmente riconducibili a queste iconografie teatrali di Appia, al loro gioco sapiente di volumi astratti. Pierluigi Salvadeo descrive in poche ma incisive battute il carattere sintetico dei lavori dello scenografo ginevrino che richiamano le intenzioni dell’artista romano. Per Salvadeo, infatti, «gli spazi ritmici disegnati da Appia sono dei luoghi ideali di spettacolo, delle scene tridimensionali e praticabili. Queste scene non trovano collocazione in luoghi specifici, ma rappresentano soltanto se stesse e tutta l’attenzione si concentra sul luogo astratto che esse vogliono rappresentare».<sup>249</sup> Anche la soluzione cambellottiana converge entro un’idea di spazio metafisico e astratto, che non allude a un passato e non è

---

<sup>249</sup> P. Salvadeo, *Adolphe Appia. 1906 Spazi ritmici*, Firenze, Alinea editrice, 2006, p. 47.

mimesi di nessuna realtà. In questa nuova disposizione spaziale il dramma può tornare in vita nel suo originario luogo, accolto da una forma scenica più efficace. Ciò che Cambellotti affianca a questa verticalità e alle linee orizzontali e diagonali, è la linea curva, espediente ritmico dello spazio non prevista da Appia. La utilizza quasi come richiamo all'emiciclo del teatro antico, per accentuare la modulazione dello spazio e la combinazione di vuoti e pieni, concavi e convessi. Assecondata alle scale, alle rampe, alle pareti e ai pilastri, l'andamento curvilineo che modula alcune parti scenografiche, permette a Cambellotti una maggiore coesione scenica, sfumando la stessa rotondità del teatro di pietra verso il paesaggio naturale e la volta celeste. Una serie di schizzi e bozzetti scenografici, risalenti alle prime esperienze teatrali di Cambellotti avvenute, come abbiamo visto, a Roma già nei primi anni del Novecento, possono innescare un valido confronto con Appia e la sua poetica. Il paragone si fonda su evidenze iconografiche, ed è in grado di informarci circa possibili modelli teatrali di contesto europeo dai quali l'artista romano sembra aver tratto le sue ispirazioni. Maria Rovigatti<sup>250</sup> utilizza come chiaro esempio della lezione proveniente dallo scenografo ginevrino, un disegno del 1907 intitolato *Notturmo a Teatro Argentina*. Nello schizzo a carboncino, dai toni monocromi della scala di grigi, Cambellotti esprime i contrasti spaziali e luministici che tanto somigliano ai disegni di Appia realizzati negli stessi anni. Rovignatti interpreta quest'opera su carta non come bozzetto di scena; si tratta con molta probabilità di un disegno realizzato durante le prove di allestimento del *Re Lear* o relativo a uno schizzo eseguito durante le prove della *Nave* di d'Annunzio.<sup>251</sup> Al centro della scena una fiaccola accesa appoggiata a terra dagli attori, emana fasci di luce che disegnano in maniera flebile e impercettibile lo spazio circostante. Un palcoscenico, da dove si erigono le masse volumetriche buie e lucenti, lasciano intendere una quinta, forse anche un ingresso. Il simbolico e il realistico sembrano essere gli ingredienti evocativi che anticipano le soluzioni sceniche adottate dall'artista a Siracusa, nello specifico quelle che includono un rifiuto della mimesi naturalistica, di tradizione ottocentesca. Il disegno del *Notturmo*, infatti, è spinto verso un sincretismo linguistico deciso e netto, regolare e geometrico. Anche se il carboncino in questione non appartiene a un progetto per il teatro, può rappresentare, tuttavia, uno dei più significativi esordi di iconografia teatrale dal quale si deduce già *in nuce* il carattere estetico che Cambellotti intendere perseguire nella progettazione delle scenografie siciliane, nonché la sua innata predisposizione ad intendere lo spazio disegnato tramite la sintesi di volumi e masse. Sono proprio le scene degli anni Trenta, infatti, quelle in cui l'artista dimostra un processo di assimilazione della luce sulla forma nuda del volume, un espediente somigliante in maniera sorprendente ai progetti disegnati da Appia, non solo alla sequenza degli *Spazi ritmici*, ma anche ad altri lavori che il ginevrino, realizza proprio per il teatro, come l'*Orfeo* di Gluck, la *Walkiria* di Wagner, il *Prometeo* di Eschilo, l'*Eco e Narciso* di Dalcroze. Siamo di fronte a una drammaturgia spaziale che soppianta un'idea vecchia di scenografia: spigoli vivi, forme pesanti e quadrate, masse cromatiche, si intonano alle parole del tragediografo. È lo stesso Cambellotti a rivelarcelo, ad esempio, nella trilogia eschilea.<sup>252</sup> Lì dove i toni della narrazione si fanno cupi, il colore scuro accompagna l'azione e la parola, cruenta e tragica. Viceversa, dove la cromia è chiara e distesa e

<sup>250</sup> M. Rovigatti, 'Notturmo a Teatro Argentina: l'esordio di Cambellotti scenografo a Roma', in G. Bonasegale, A. M. Damigella, B. Mantura, *Cambellotti (1896 -1960)*, cit. 47 - 50.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. p. 83.

non contrasta col chiarore del cielo, l'artista prevede la stessa redenzione che si compie nella tragedia, pensando a una distensione cromatica. Le elaborazioni teoriche dei due scenografi messe a confronto segnano, quindi, in maniera definitiva il passaggio dalla funzione scenografica di sfondo, che illustra il dramma nella bidimensionalità della pittura, all'ambientazione tridimensionale, espediente obbligato nel teatro all'aperto, specie nel teatro antico di Siracusa. Qui lo spettatore, infatti, ha lo sguardo sull'immenso spazio circostante e il rischio di disperdere la sua attenzione e maggiore rispetto al teatro al chiuso. L'intenzione di Cambellotti è di dare corpo alla parola, accogliendola nei limiti del possibile, dentro i volumi della scena. Anche la funzione centrale della figura umana nell'opera dell'artista è perentoria sin dagli esordi. Nel teatro classico le vicende narrate nelle opere dei tragediografi pongono sempre al centro personaggi densi di mito e affranti dal destino avverso. A loro è dato il compito di dare voce ai poeti tragici. La sensibilità di Cambellotti a riguardo della drammaturgia pone la sua attenzione sulla componente visuale e non recitati che si esprime attraverso il figurino e il movimento scenico, come dimostrano i bozzetti conservati anche negli archivi della Fondazione Inda. Cambellotti costruisce il ruolo dell'attore e la sua funzione estetica all'interno della messinscena, dando attenzione al suo abito, che è il suo carattere, e al suo movimento, che lo enfatizza. Anche per Appia il corpo e la voce nella dimensione attoriale sono elementi sostanziali l'immagine del teatro e quella che si avverte sempre più come rinascita. Un ulteriore legame che salda ancora i due scenografi è dato anche dall'importanza del corpo danzante: la compagnia di danza Hellerau, presente sia nelle scene del teorico ginevrino che nelle scene di Cambellotti, è un punto nevralgico di assoluto riferimento per entrambi. Nella scena siracusana, così come nelle realizzazioni di Appia, il coro assurge a una funzione estetica mai avuta in passato, capace di spingere sempre più avanti l'evolversi della drammaturgia e delle sue forme iconografiche.

La potenzialità espressive della luce è un elemento considerevole dentro l'organismo scenografico. La proposta luministica di Appia è quella di mettere in risalto le fisionomie degli attori dentro un'atmosfera fortemente espressiva, costituita dal sapiente gioco con le masse e i volumi architettonici. Funzione che si ritrova anche nelle proposte scenografiche di Cambellotti. Ma se per Appia la fonte luminosa va programmata e diretta come dentro un'orchestra con il suo spartito musicale che la integra sapientemente al resto della scena, in Cambellotti, come abbiamo già evidenziato, la luce naturale del teatro all'aperto s'impone come registica, e sembra disporre di un copione da seguire. Ciò comporta un diverso accoglimento dello spettatore all'interno della scena. Per Appia lo spazio dello spettacolo è una questione di elementi, toni e valori strutturali, che convogliano lo sguardo dello spettatore in maniera diretta dentro la scatola del palcoscenico. La grammatica di Cambellotti sul rapporto tra pubblico e attore impone energie creative diametralmente opposte. Il teatro greco di Siracusa non ha sipari e possiede una visione frontale bassa e alta insieme; grandangolare. I piani inclinati, le masse volumetriche rette e curve, il carattere cromatico dato a tutti gli espedienti scenografici, rappresentano la formula che l'artista romano suggerisce allo sguardo dello spettatore, un'ambientazione scarna e nuda in grado di suscitare domande e suggestioni.

Seduto nella cavea, prima che inizi lo spettacolo, si trova nell'immediato contatto della scena vuota, scarna nella sua nudità, lineare, ermetica, a suscitare interrogativi. È solo collo svolgersi dello spettacolo, quando la scena sarà integrata dall'animazione, dai colori, dal movimento di persone e cose, è solo attraverso queste

suggerzioni che lo spettatore potrà chiudersi nella vicenda del dramma, potrà intuirlo, potrà comprenderlo.<sup>253</sup>

Dentro l'idea di *Gesamtkunstwerk* che i due autori sperimentano, si condivide l'opinione di una certa inadeguatezza, in quel momento storico, dell'arte nelle questioni teatrali. È noto che le teorie e le intuizioni di Appia contribuiscono alla nascita e allo sviluppo della regia teatrale,<sup>254</sup> ma anche in Cambellotti, con toni decisamente meno incisivi ma sempre critici e squillanti, si avverte la necessità di una riorganizzazione diversa della scena per il teatro all'aperto, reputata troppo improvvisata e troppo poco coordinata. Non meraviglia, quindi, se gli elementi che abbiamo analizzato nella poetica dell'artista romano – l'interesse per il testo, per il movimento degli attori in scena, e la fusione di tutti gli elementi visuali – richiamano i punti decisivi che lo scenografo ginevrino teorizza nel suo scritto *L'opera d'arte vivente*, datato 1921. Contributo tra i più importanti nella storia degli studi di teatro nel Novecento,<sup>255</sup> gli elementi messi in risalto da Appia, la durata, lo spazio e il colore vitale, organizzati secondo vere e proprie sequenze teatrali, s'innervano nella stessa visione cambellottiana per la scena siracusana, in quella distinzione tra «scena vivente» e alla «scena stabile», che per l'artista romano rappresentano la sintesi perfetta da cui può essere generata una nuova forma di arte per il teatro, e in quella consapevolezza che solo le arti figurative dentro l'inventiva del suo allestitore, sono in grado di creare un'opera d'arte vivente ed energica. Dichiarò, quindi, Cambellotti:

costituiscono il complesso dell'apparato scenico la scena stabile e la scena vivente. Per scena vivente intendo tutto ciò che forma l'esteriore dell'attore, tutto ciò che è ristretto ordinariamente nella parola costume e che ha espressione iniziale grafica del figurino. [...] Per scena stabile intendo il bacino costruito espressamente per il movimento delle persone del dramma, il grembo espressivo che del dramma riassume lo spirito e lo proietta negli occhi e nell'animo degli spettatori. [...] Dovrà risultare un bacino di armonie diverse, in cui tutti, autore, attori, cori, danze, restino in comunione con lo spettatore, al punto che questo possa appressarsi al dramma [...] diventare partecipe, quasi attore egli stesso. Tutto questo è missione delle arti figurative, missione che si attua nelle mani dell'allestitore scenico.<sup>256</sup>

La tradizione di studi teatrologici non separa mai Appia dalle visioni e le idee di Gordon Craig, entrambi autori segnato la nascita di un'immagine nuova del teatro novecentesco. Anche in questo caso un accostamento delle questioni affrontate dallo scenografo inglese a con poetica cambellottiana, può chiarire e argomentare meglio le dinamiche messe in atto nella scena siracusana. Il ricordo autobiografico riportato da Konstantin Stanislavskij nel racconto della sua vita<sup>257</sup> esprime tutto il pensiero e tutto il lavoro che Craig compie nella metamorfosi dello spettacolo nel Novecento. Riferendosi con esattezza alla messa in scena dell'*Amleto* per il

---

<sup>253</sup> Ivi, p. 92.

<sup>254</sup> Cfr. F. Marotti (a cura di) *Attore, musica e scena di Adolphe Appia*, Bologna, Cue Press, 2020.

<sup>255</sup> Cfr. A. Appia, *L'oeuvre d'art vivant*, Genève-Paris, Édition Atar, 1921.

<https://archive.org/details/loevredartvivan00appiuoft/page/54/mode/2up?view=theater>

<sup>256</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. pp. 88 - 89.

<sup>257</sup> Cfr. K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963.

Teatro d'Arte di Mosca, Stanislavskij è testimone della visione della scena, dell'attore, dello spazio e della recitazione, punti nodali per l'artista inglese:

Craig aveva perso la fede nei soliti procedimenti. Rinunciando a quell'accozzaglia teatrale di quinte, cieli e superfici dipinte, utilizzò un sistema di paraventi che permettevano molteplici combinazioni che alludevano a forme architettoniche – angoli, nicchie, sale, torri, ecc. – e facevano appello all'immaginazione, alla collaborazione dello spettatore. Craig non aveva trovato ancora il materiale dei paraventi; lo voleva, per così dire, organico, il più possibile vicino alla natura. Qualcosa come la pietra, il metallo, il sughero [...]. Craig non voleva né intervalli né sipario. I paraventi dovevano essere niente altro che una prosecuzione architettonica della sala. La rappresentazione comincia e i paraventi si muovono con ritmo solenne. Linee e piani si intersecano. Infine si immobilizzano in una nuova combinazione. La luce sgorga non si sa da dove, coi suoi pittoreschi riflessi e la sala e la scena, che fanno tutt'uno, si trovano trasportate in un altro mondo al quale il pittore fa semplice allusione e che l'immaginazione dello spettatore completa. Quando vidi gli schizzi della scenografia capii che Isadora Duncan aveva ragione quando affermava la grandezza del suo amico non solo quando parlava della filosofia della sua arte ma anche quando teneva in mano il pennello. Il suo segreto era di conoscere a fondo la scena e di capire che cosa è scenico. È prima di tutto un regista, il che non gli impedisce di essere un eccellente pittore.<sup>258</sup>

Seppure in un contesto di teatro al chiuso, dove gli espedienti scenografici utilizzati sono ben diversi dal teatro *en plein air*, il contributo di Craig alla rivoluzione scenica non è affatto eludibile dalle questioni che riguardano il dramma antico a Siracusa, manifestazione che si inserisce nel contesto del teatro internazionale, dal quale trae linfa vitale. Dagli scritti di Cambellotti risulta complicato desumere espliciti riferimenti a dottrine e studiosi, anche perché il carattere compiaciuto di presentarsi al contesto dell'arte del suo tempo sempre come autodidatta, lontano da mode, scuole e manifesti, sembra annebbiare qualsiasi richiamo a teorici e teorie. Nel caso di un confronto dello scenografo romano con Craig, è la figura di Gabriele d'Annunzio, però, a costituire un *traid d'union* tra i due. Il poeta italiano, infatti, collabora con Craig e – come dichiara Rovigatti – la prova di questo incontro è nel testo di Achille Ricciardi, *Il Teatro del Colore* del 1919,<sup>259</sup> un contributo teorico che lo scrittore dedica a D'Annunzio, dentro il quale si discute espressamente dei procedimenti tecnici che Craig rivolge all'utilizzo della cromia nella scena teatrale. La collaborazione tra il poeta e lo scenografo inglese si evince anche nel contesto del teatro fiorentino dei primi anni del Novecento, e nella fondazione nel 1913 della Scuola di Arte del Teatro a Firenze, prova tangibile che le teorie, le idee e gli sperimentalismi di Craig, sono approdate in Italia, e circolano nel contesto teatrale dentro il quale Cambellotti non è certo escluso. L'incontro dell'artista romano con D'Annunzio per la realizzazione delle scenografie de *La Nave* e la sensibilità cromatica e luministica che si evince dai suoi lavori, sono ulteriori elementi che avvicinano Cambellotti alle teorie teatrologiche dello scenografo inglese, ritradotte sapientemente nel contesto particolare del teatro antico di Siracusa. Anche gli interessi e la predisposizione di Cambellotti per un lavoro sempre più organico ed efficiente

---

<sup>258</sup> Ivi, p. 203.

<sup>259</sup>Cfr. A. Ricciardi, *Il Teatro del Colore. Estetica del Dopo Guerra*, Milano, Facchi Editore, 1919.  
<https://archive.org/details/RicciardiTeatroDelColore/page/n13/mode/2up?view=theater&q=Craig>

di tipo registico, sembrano rifarsi ai cambiamenti annunciati da Craig sul ruolo dell'ideatore dello spettacolo e del realizzatore delle scene. Con Craig, infatti, si fa ancora più stringente il rapporto scenografia-regia. È il fondatore della regia in quanto scenografia.<sup>260</sup> Attore, critico, teorico e scenografo lui stesso, sostiene che il regista sia il vero artista che si esibisce a teatro proprio perchè nel suo lavoro vige il principio estetico di opera d'arte totale, che riunisce in sé tutti gli elementi dello spettacolo, principio organizzatore che Cambellotti ha sempre sostenuto all'interno della sua poetica.

La dimensione luministica del teatro è un elemento divenuto sempre più sensibile anche per l'artista inglese, rappresenta un elemento che lo conduce all'ideazione dei noti schermi astratti, gli *screen*, creati per rendere ancora più mobile, dinamica, fluida la scena e i suoi contenuti. Le disposizioni estetiche e teoriche Craig, come messi in risalto da uno studio condotto da Ferruccio Marotti,<sup>261</sup> segnano una rivoluzione senza precedenti nell'interpretazione del testo drammaturgico attraverso l'ideazione dello spazio scenografico. Queste intuizioni si riflettono ancora sulle formule estetiche introdotte da Cambellotti nella sua esperienza teatrale. Le teorie di Craig sulla mobilità e la tridimensionalità della scenografia (gli *screen*), sull'attenzione riservata al corpo, al movimento e alla danza, teorizzate nel *Teatro del divino movimento*, e ancora sull'idea di amalgama fra scena, attori e dramma, possibile da una scenografia non ostacolata da pitture e disegni di fattezze bidimensionale, sono precetti essenziali nel lavoro che lo scenografo romano mette in atto per le scene al Teatro greco di Siracusa. Cambellotti si decide a tralasciare il pittoricismo e il naturalismo per esprimere la scena nel senso più plastico possibile. Anche dove l'espedito pittorico è necessario a risolvere un problema logistico e interno alla narrazione, alla rappresentazione del tempo, ad esempio, nel caso del fregio degli Argonauti per la *Medea* del 1927, lo scenografo romano si affida più alla plasticità della pittura che alle sue qualità mimetiche, e realizza un pannello che scorre come una pellicola cinematografica a segnare una scena interna alla narrazione, necessaria ma astratta dal reale. In generale, però, lo spazio rappresentato da Cambellotti fa uso di una forma simbolica della realtà. Sempre meno dipinto è sempre più architettonico, tridimensionale e vivibile, è affine alle proposte innovatrici attuate da Appia e Craig. Quella di Cambellotti è una pratica intenta a ricercare una «linea solida architettonica riassumendo il dramma», che solo l'attenta immedesimazione dello sceneggiatore nello spirito della tragedia può individuare. «Ne consegue un tipo di scena a grandiose fattezze con movimenti di piani, avanzamenti e arretramenti di masse, superfici levigate, colorazioni assolute»,<sup>262</sup> che segna un rapporto dialettico tra spazio, tempo e azione.

Secondo Rovigatti le analogie con le poetiche dei due teorici vanno individuate ben prima del lavoro per le scenografie siracusane. Se è vero che negli allestimenti siciliani, dopo l'esordio del 1914, l'idea di uno spazio essenziale e riorganizzato in termini plastici diventa presto per Cambellotti una cifra stilistica irrinunciabile, questo genere di intuizioni può ritrovarsi già nel 1905, nella messinscena del *Giulio Cesare* a Roma. In quell'anno Cambellotti<sup>263</sup> ha accolto dentro il suo stile figurativo, vicino alle formule moderniste dell'*Art*

---

<sup>260</sup> F. Angelini, 'Edward Gordon Craig', in *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, cit., pp. 181 -184.

<sup>261</sup> Cfr. F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961.

<sup>262</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 30 - 31.

<sup>263</sup> S. Sinisi, 'Spazio Figurativo e Spazio Scenico. La riforma teatrale in Italia 1915 -1930', in AA.VV. *Artisti scenografi italiani, 1915 - 1930*, catalogo della mostra, GNAM, Roma, Edizioni De Luca, 1981, p. 6.

*Nouveau*, una sintesi volumetrica tutt'altro che timida, che si sedimenta, ad esempio, all'interno dei suoi lavori di grafica. Considerando, infatti, questo specifico *corpus*, possiamo provare ad individuare un *terminus ante quem*, e più anteriore al *Notturmo*, da utilizzare come riferimento pregresso alla «maniera architettonica».

Aldilà delle influenze generali e degli apporti teorici incentrati sulla lezione di Appia e Craig, che rappresentano la matrice europea con la quale si confronta, non possiamo sottrarci – d'accordo questa volta con l'artista – dall'evidenziare che già nelle grafiche a carboncino che illustrano la *Divina Commedia*, lavori che si situano cronologicamente tra il 1900 -1903,<sup>264</sup> si intravede una forza espressiva data a masse e volumi. I disegni e le illustrazioni dantesche, infatti, esprimono nella loro ambientazione scenica già tutta quella spazialità che anticipa di qualche anno sia la creazione delle scenografie siracusane, sia la grafica dell'opera *Notturmo a Teatro Argentina* del 1907, considerata come prova del suo stile architettonico e scenografico. In queste grafiche precedenti è insito una vera e propria estetica teatrale, uno stile essenziale che affronta con grande modernità la rappresentazione degli spazi infernali dell'opera dantesca. La formula espressiva di queste grafiche, realizzate usando matita, tempera, biacca, pastelli su cartoncino, è certamente una diretta conseguenza anche dell'abilità scultorea e architettonica dell'artista. Sono composizioni costruite su forti contrasti luministici, intente ad enfatizzare il viaggio di Dante e Virgilio dentro le cantiche. In queste si riscontra nei toni lineari l'influsso *Jugendstil*, che Cambellotti sembra asciugare maggiormente rinunciando, cos', a un eccesso di decorativismo. Il richiamo alla Roma classica e michelangiotesca è presente nelle possenti figure di alcuni dei personaggi che abitano l'Inferno, e le masse architettoniche dentro le quali sono ambientati gli incontri della *Commedia* sono gestite con grande capacità registica dai carboncini dell'artista.

Il carattere fortemente fotografico dei carboncini monocromi e la scelta della linea come elemento espressivo che sembrano sostituire lo stile pittorico vanno nella direzione di una plasticità che pare essere impressa, a questa altezza cronologica, già dentro il suo codice linguistico.

È ancora lo stesso Cambellotti a dichiarare che «nell'espressione grafica ebbi sempre la tendenza di affidare alla linea quanto ordinatamente gli artisti affidano al chiaroscuro e alla pittoricità».<sup>265</sup> Linee che perimetrano masse e volumi, quindi, che possiamo rintracciare in *Cerbero* (Inferno, canto VI), *Dante e Virgilio ai piedi di una delle torri della città di Dite* (Inferno, canto VIII), *Farinata* (Inferno, canto X), *I giganti* (Inferno, canto XXXII), *Dante e Virgilio salgono la scala che conduce alla seconda cornice* (Purgatorio canto XII) e nel disegno *Illustrazione dantesca* (1902 -1903).

Dove una «scala scenografica»<sup>266</sup> in primo sembra accogliere un attore, che dalla *skéné* sta per raggiungere l'orchestra e il suo pubblico. Anche nel *Cipresso e notte stellata*, risalente al 1900, l'elemento naturalistico – qui personaggio e scena allo stesso tempo – simile a un cipresso rappresentato per un'illustrazione del Canto IX del *Purgatorio*,<sup>267</sup> campeggia nella scena avulso da ogni contesto narrativo, come una fiamma forte e sicura, ad esprimere il suo insito volume esistenziale e atavico, che ricorda quelli di Van Gogh di pochi anni

---

<sup>264</sup> A. M. Damigella, 'Disegni e illustrazioni per la Divina Commedia, 1900- 1903', in *Cambellotti (1876 - 1960)*, cit., pp. 69 - 86.

<sup>265</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 231.

<sup>266</sup> A. M. Damigella, 'Disegni e illustrazioni per la Divina Commedia, 1900- 1903', in *Cambellotti (1876 -1960)* cit., pp. 75 - 76.

<sup>267</sup> A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885 -1900*, Einaudi, Torino, 1981, p. 94.

precedenti: simili a quelli che ritroveremo, in tutta la loro volumetria nel plastico e nella scena teatrale delle *Trachinie* del 1933.

Le ambientazioni dantesche di Cambellotti, rivelano, quindi, tutta una serie di artifici compositivi che dimostrano un interesse per lo spazio e le sue componenti di rappresentazione e di enfaticizzazione. Il vertiginoso rimpicciolimento delle figure di Dante e Virgilio, immerse dentro quinte sceniche rocciose e vibranti nella resa dell'aere, che emergono impauriti dai cupi e minacciosi volumi, comprovano la resa scenografica anche nella realizzazione delle sue grafiche. Dentro queste monocromie, somiglianti anche a scatti fotografici, la pratica di Cambellotti è una 'messa a fuoco' sui protagonisti, uno sguardo grandangolare sullo spazio della narrazione, un'abile e sapiente impiego di linee di fuga che disegnano la scena. L'ambientazione dell'oltretomba dantesco sembra così evaporare, creando una forte suggestione luministica che riporta alla mente le scene teatrali.

Luce e spazio, come per Appia e Craig, sono gli elementi su cui Cambellotti lavora quando progetta la scena per il teatro classico. Ma già con largo anticipo, nelle illustrazioni dantesche ambientate prevalentemente in contesti naturali, sembra che l'artista stia già cominciando a percepire quel sincretismo tra arte e paesaggio, finzione e trucco, vita e dramma, decisivi per il suo lavoro scenografico. Sembra che il teatro, così come lui stesso cerca di renderlo visibile, abbia origine dalle sue stesse illustrazioni. È lo stesso Cambellotti, del resto, a dichiarare come intende l'impegno per la scena siracusana:

il sistema che io seguo è questo: prima di tutto, che cosa bisogna fare per interpretare un dramma di quel genere? Bisogna entrare nel soggetto ed apprestarsi a trattarlo come se si avesse l'incarico di fare l'illustrazione del dramma.<sup>268</sup>

---

<sup>268</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 102.



## 2. 3 Un Futurismo nel classico

All'interno del contesto di influenza dell'artista romano, non possiamo eludere la rivoluzione della scena teatrale messa in opera da un gruppo di futuristi, intenzionati a rivoluzionare l'espressione artistica di quei primi anni del Novecento. Se un primo confronto della poetica di Cambellotti con il contenuto dei manifesti degli avanguardisti italiani può risultare discordante, una più attenta analisi del fenomeno di rinascita del teatro classico nella modernità con le ragioni di progresso futurista, presentate come antidoto a un'immagine stantia di passato, lasciano intravedere funzioni e processi che non sembrano affatto collocati a estremità linguistiche opposte, e che si ritrovano affini su alcune questioni.

Cambellotti, infatti, non è avulso dal contemporaneo ma rimane ancorato alla memoria intensa come radice e identità da cui scaturisce anche il progresso delle arti. Non rifugge dalla tradizione, convinto che è solo da questa che può generarsi il 'nuovo'. Lo stesso artista identifica il suo operare e il suo agire dentro una posizione chiara, che non esclude l'antico nel contemporaneo: «abituamente mi occupo d'arte moderna se non da futurista non certo da passatista».<sup>269</sup> Riponendo con tale dichiarazione il suo sguardo fiducioso verso il presente, Cambellotti rilegge il nascente dramma antico attingendo dalla stessa energia rivoluzionaria delle poetiche avanguardistiche, ma in maniera più dosata e convogliata dentro uno stile personale. Nel caso specifico le idiosincrasie estetiche tra l'artista romano, che ricuce l'antico con «continuità, distanza e conoscenza»,<sup>270</sup> e l'artista futurista, che distrugge il passato e non può guardarsi alle spalle se vuole «sfondare le misteriose porte dell'Impossibile»,<sup>271</sup> si materializzano proprio nel *Manifesto Futurista per le Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa*, pubblicato il 16 aprile del 1921. Ad epigrafe dello scritto con tono arguto e critico, una frase di Eschilo tratta da *Le Coefore*: «Dico che i morti uccidono chi vive!». A questa posizione strumentalizzata segue con la tipica irriverenza dei futuristi, un libello contro chi al passato ripone ancora una sconsiderata fiducia per la propria esistenza:

senza rimorso, al Teatro Greco di Siracusa, una folla di passatisti siede per ore col culo a terra per sentire che Agamennone cornificò la moglie la quale altrettanto fece e, non contenta, levò di mezzo anche il marito; e si entusiasma quando Oreste grida a Pilade: «Consigliami!...che faccio?... E di rimando Pilade: «Giacchè ci sei, ammazza la tua mamma» - Quella seria massa d'infatuati merita il risveglio di una pedata o, meglio, l'odorante refrigerio di un pitale. [...] Noi futuristi, sicuri che la Sicilia abbia più intelligenza di quanto il passatista Romagnoli non metta nelle sue tradizioni e nelle salsicce dei suoi «drammi satireschi» affermiamo che le rappresentazioni classiche di Siracusa sono il prodotto di mentalità arretrate nello spirito dell'Isola vulcanica, e che i consiglieri siracusani – funghi di muffa sopra un verde tronco – vengo meno

---

<sup>269</sup> Ivi, p. 61.

<sup>270</sup> S. Settis, 'Continuità distanza e conoscenza. Tre usi dell'antico', in Id, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, Torino, Einaudi 1986, pp. 373 - 486.

<sup>271</sup> Cfr. M. T. Marinetti, *Manifesto del futurismo*, 20 febbraio 1909, <https://www.futurismo.org/manifesto-futurismo/>.

alle più elementari regole di igiene quando trasportano cose puzzolenti in una città che s'era fatta ammirare finora per la sua pulizia.<sup>272</sup>

Igiene del mondo, infatti, per i futuristi è la guerra, come recita uno dei punti espressi nel manifesto futurista pubblicato nel 1909 da Tommaso Marinetti tra le pagine del quotidiano parigino *Le Figaro*. Dentro la frizione di queste due visioni, si avvertono però idee moderniste non disattese dallo stesso Cambellotti. Basta rendersi conto come alcune suggestioni all'interno dello stesso manifesto di Marinetti non sembrano affatto discordarsi dalle intenzioni moderniste insite nel lavoro scenografico dell'artista romano. Una citazione in particolare sembra poter esser accostata alla poetica cambellottiana e al suo *modus operandi*. Come il poeta futurista, infatti, anche Cambellotti si prodiga «con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali».<sup>273</sup>

Al clima di frizione, che sembra ostacolare la visione di classico nella contemporaneità ricercata da Cambellotti, il manifesto di Enrico Prampolini, pittore, scultore, scenografo e costumista anche lui, pubblicato nel 1915 col titolo *Scenografia e coreografia futurista*, sembra un altro valido esempio che colloca Cambellotti dentro una modernità affatto antichista, ma non dimentica dell'antico. Prampolini nell'espone la sua poetica entra in conflitto con tutti gli sperimentalismi, avvenuti anche in Europa, non forieri di una vera forza rinnovatrice della scena:

i tentativi di Drésa e del Rouché in Francia, con espressioni ingenuie e infantili; del Meyerold e Stanislavsky in Russia, con rievocazioni di nauseabondo classicismo [...] Adolphe Appia, Fritz Erler, Ittman Fuchs, Max Reihardt in Germania, hanno tentato riforme più dal lato della elaborazione fastosa, ricca di freddi motivi decorativi, che nel concetto essenziale di riforma interpretativa. Graville Barker e Gordon Craig in Inghilterra hanno portato innovazioni limitate e realistiche sintesi oggettive [...] poiché nessuno ebbe l'austerità artistica di mutare il concetto interpretativo dell'elemento da esprimersi.<sup>274</sup>

La visione di Prampolini del mancato ammodernamento della scena teatrale sembra anche spostare l'asse della questione dalla regia alla scenografia, e tra gli obiettivi principali dell'artista c'è quello di distruggere la scena dipinta, sostituita da «una architettura elettromeccanica incolore, vivificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa generate da riflettori elettrici dai vetri multicolori disposti, coordinati analogamente alla psiche che ogni azione scenica richiede».<sup>275</sup> Luce e colore, tensione e movimento, sono per Prampolini gli elementi che vivificano il teatro, all'interno del quale, il pubblico e l'attore hanno una stretta dipendenza. La questione teatrologica dei futuristi non si risolve in qualche dichiarazione confluita, quindi, in un manifesto. Assieme a Prampolini, anche Fortunato Depero se ne occupa, dando alle stampe *Complessità*

---

<sup>272</sup> AA.VV. 'Cronache Futuriste, Manifesto Futurista per le Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa', da *Cronache d'Attualità*, Roma, maggio 1921, <https://futurismo.accademiadellacrusca.org/scheda.asp?idscheda=97>.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> E. Prampolini, 'Scenografia e coreografia futurista', in P. Fossati, *La realtà attrezzata: scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 229 - 232.

<sup>275</sup> Ivi, p. 230.

*plastica-Gioco libero futurista: l'essere vivente artificiale* (1914) e scrivendo a quattro mani assieme a Giacomo Balla *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915). Sono entrambi contributi che riflettono sulla dinamicità e una nuova plasticità della scena per il teatro, punti nevralgici e combacianti con le teorie prampoliniane.<sup>276</sup>

Sulla scenografia italiana, infatti, il Futurismo è promotore di un rinnovamento senza precedenti che scardina le ultime resistenze della scena dipinta o di carta, a favore degli sviluppi tecnici che in tutta Europa stanno sostituendo il palcoscenico immobile e statico con uno meccanico, costituito da una scena mobile, multipla, tridimensionale, una plasticità resa viva dall'utilizzo rinnovato dei materiali e dall'uso espressivo della luce.<sup>277</sup> Anche il cinema, in questa fase di perfezionamento e di ricollocamento del teatro, pone le basi per un confronto obbligato della scena con lo schermo di questo nuovo *medium*.

Silvana Sinisi<sup>278</sup> vede nella scena futurista, nello specifico nel secondo manifesto del 1924 di Prampolini, il cambiamento radicale che traghetta la «scenosintesi bidimensionale» verso una convinta «scenoplastica tridimensionale», nonché verso una quarta dimensione dello spazio teatrale, che si configura come «scenodinamica».<sup>279</sup> È evidente che a questa altezza cronologica le teorie di Appia e Craig sono ben conosciute e sono in grado di apportare grandi stimoli agli artisti che si occupano in quegli anni di questioni scenografiche. Sono formule artistiche che estremizzano il teatro rendendolo cinetico e visivo, che si popola di attori-automi, supermarionette o attori macchine che nella loro ferrea astrattezza sembrano essere l'anticipazione di espressioni artistiche afferenti all'*happening* e all'installazione tipica degli anni Sessanta.<sup>280</sup> Depero, ad esempio, inventa costumi marionettistici e dai colori sgargianti che somigliano a grandi giocattoli e che aboliscono il personaggio, già solo negandone una fluidità di movimento. Nella *Complessità plastica* del 1914 l'artista ci ricorda in che modo e quali sono le misure adottate a questa formula:

Costumi rigidi, solidi nello stile, meccanici nei movimenti; allargamenti grotteschi di braccia e gambe larghe e piatte; mani a scatola, a dischi, a ventagli di dita lunghissime, appuntite o suonanti; maschere dorate o verdi raffiguranti solo un naso o un'occhiata o una bocca ridentissima [...] mantelli a campana, calzoni e maniche pure campanuliformi.<sup>281</sup>

Quella di Depero è un'esplorazione nel recondito mondo onirico dell'infanzia e nella magia che instilla attraverso la memoria. Così i *Balli Plastici*, opera che vide il pubblico nel 1918 a Roma al Teatro dei Piccoli di Podrecca – sintetizzata anche nell'omonima pittura – che lo vide collaborare col poeta svizzero Gilbert Clavel e con musicisti del calibro di Francesco Malipiero e Bela Bartòk per citare un solo esempio,

---

<sup>276</sup> Cfr. P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, cit.

<sup>277</sup> Cfr. F. Perrelli, 'Dall'astrazione futurista alla grande regia' in Id., *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carrocci Editore, Roma, 2021, pp. 215 - 222.

<sup>278</sup> S. Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni Editori, 1995, p. 131.

<sup>279</sup> *Ibidem*.

<sup>280</sup> Cfr. F. Perrelli, *Storia della scenografia*, cit., pp. 217 - 218.

<sup>281</sup> F. Depero, *Complessità plastica – Gioco libero futurista. L'essere vivente artificiale*, in P. Fossati, *La realtà attrezzata*, cit., pp. 219 - 223.

rappresentano una delle sperimentazioni avanguardistiche che dirompe la visione cristallizzata del teatro e delle sue immagini scenografiche.

Il teatro futurista irradia dentro il contesto italiano una serie di estremismi estetici che non potevano essere sottintesi da Cambellotti. Le scelte compiute dallo scenografo romano vanno rilette, quindi, a partire anche da queste esperienze artistiche, considerate dentro il fluire magmatico delle novità artistiche e come tali percepite. L'amicizia di Cambellotti con Prampolini – ma anche con altri futuristi, come Balla e Boccioni – è prova della reciproca stima che unisce poetiche in apparenza così distanti.

Dentro un ricordo che ha del paradossale, l'unico passato rinnegato da Cambellotti, l'unico amato da un futurista, è quello che riguarda gli schizzi, le carte e gli studi scenografici realizzati da Cambellotti per il dramma antico a Siracusa. Prampolini, infatti, certo del contributo alle arti sceniche dato dall'amico romano, dovette insistere molto prima di convincerlo a considerare l'invito di esporre a una mostra i suoi lavori di scenografia:

Ora Prampolini chiede a me la partecipazione ad una mostra di scenografia italiana che apparirà sia in Europa sia in America per la durata di un anno. Credo non si possa immaginare la mia riluttanza a riaprire le mie cartelle a selezionare le mie cartacce; nulla di più penoso per me che allora non proclive a trovare tutto brutto e immeritevole di conseguenza.<sup>282</sup>

---

<sup>282</sup> D. Cambellotti, *Memoria 1950 Ragusa Teatro*, manoscritto autografo, cit., pp. 24 - 25.

## Capitolo quarto

### L'officina dell'antico e il dramma classico a Siracusa

#### 4.1 *Rêverie* Memoria e Anacronismi. «Rammentare il corso del tempo».

C'è un'età in cui l'universo nostro si limita in lunghezza e larghezza alle pareti di una camera e in altezza al di sotto di un tavolo o al di sotto di una sedia. Io ho sessantotto anni ma ho la memoria viva e lucida di quel periodo della mia vita. Rammento con chiarezza persone, cose, episodi, voci, luci, colori, sensazioni, insomma, e godo nel rammentare il corso del tempo che vola inesorabile; contribuisce in me vecchio a non invecchiare. Quella è l'età in cui a preferenza si ama star seduti o sdraiati a terra [...] momenti di assoluta e incontrastata felicità quelli in cui, accoccolato sotto un tavolo, mi fissavo a contemplare il turbinio di milioni e milioni di grani di polvere che si rendeva palese nel raggio di sole filtrato nella penombra della camera delle imposte socchiuse, per precludere troppa luce e troppo calore nella giornata estiva. Tardi, molto più tardi di allora, mi hanno detto che in quel mondo di polvere, molti dei granuli natanti sono esseri viventi, tanti esseri dannosi il che non mi ha fatto cessare di guardare il fenomeno con segreta compiacenza e quindi di considerarlo. E quando ho visto delle tavole astronomiche, dove astri, pianeti, comete sono rappresentati con tinte abbaglianti su fondo nero, ho pensato sempre alla scia di polvere illuminata dal raggio di sole. Per analogia ho paragonato sempre quel raggio di sole così intensamente popolato di corpi in movimento al cielo stellato delle notti di settembre, in cui tutto vibra e si muove, come invero si muove più rapidamente di quel che crediamo. Ed è curioso è piacevole pensare, ravvicinare quel grano di polvere ad una stella, a un pianeta, reso visibile nell'oscurità del cosmo dal raggio di luce: la terra, un grano di polvere mobile, viva, forse un germe patogeno.<sup>283</sup>

All'interno della raccolta degli scritti autografi di Cambellotti, nella sezione denominata *Arte*, un piccolo paragrafo è dedicato a un ricordo d'infanzia dell'autore. Se a una prima occhiata questo frammento non sembra aderire alle questioni storico-artistiche contenute nel resto della silloge, a uno sguardo più attento e un'interpretazione più acuta, ci troviamo di fronte, invece, a una riflessione che apre nuovi presupposti critici. Ciò che *in primis* può ricavarsi, come dichiara nell'introduzione Mario Quesada, curatore della raccolta di questi scritti che stiamo tenendo in considerazione, è, innanzitutto, «quel binomio uomo - artista che per Cambellotti è sempre stato inscindibile».<sup>284</sup> Tuttavia, in quella che può sembrare una semplice metafora del tempo e dello spazio, ritrovata dentro la dimensione del quotidiano, si profila, anche se non in maniera esplicita, un segno inconfondibile della poetica cambellottiana, che qui siamo intenzionati a ricalcare con tratti più decisi per meglio diramare la nostra indagine. Il breve scritto, datato febbraio 1945, sembra rievocare

<sup>283</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 237- 238.

<sup>284</sup> Cfr. Ivi, pp. 7-10.

un'esperienza visuale che descrive le qualità specifiche del suo cronotopo, da dove Cambellotti crea e ambienta le sue narrazioni. Si tratta di una unità spazio-temporale dove immagine e immaginifico sono sempre legati, e si nutrono di uno stato di coscienza particolare, un flusso costante di fantasticherie mista a memoria, che riporta alla mente il valore della *rêverie* di Gaston Bachelard.<sup>285</sup> Lo spazio e il tempo narrati da Cambellotti scendono fin giù a toccare l'infanzia per risalire, quasi vertiginosamente, al momento stesso in cui l'artista sta rievocando il suo ricordo, all'età di sessantotto anni. Lo stesso Bachelard, a cui possiamo chiedere di interporci, dichiara a proposito di questo stadio della vita che «un'infanzia potenziale è in noi», e quando questa si manifesta attraverso il fantasticare, più che nella realtà, questa è rivissuta in tutta la sua potenza espressiva. Secondo il filosofo francese «sognando l'infanzia, riviviamo le *rêveries* che ci hanno rivelato il mondo», e «per adattarci al mondo, dobbiamo recuperare la capacità del bambino solitario di sperimentare la grandiosità delle immagini».<sup>286</sup> Così per Bachelard «nella loro crescita fino al divenire cosmico, le immagini costituiscono certamente delle unità di *rêverie*. Ma tali unità, sebbene numerose, sono altrettanto effimere. Un'unità risulta più stabile se il sognatore sogna la materia, cogliendo l'essenza delle cose. Tutto diviene al tempo stesso grande e stabile quando la *rêverie* combina cosmo e sostanza».<sup>287</sup> Il «guardare il fenomeno con segreta compiacenza», così come confidato da Cambellotti, reificandolo nell'essenza delle cose, riporta alla mente quel lavoro di pensiero *per figuras* tipico della dimensione dell'infanzia, che qui sembra svelarci come una sua pratica artistica: dentro l'analogia del pulviscolo atmosferico, che richiama la disposizione dei pianeti sulle carte astronomiche, l'artista, allena, infatti, le sue *rêveries*. Ed oltre a permetterci di cogliere un esempio reale dell'esaltazione del suo fantasticare, questo sguardo intimo ci consente di avere una bussola, che ci conduce dal suo stile direttamente verso l'officina del suo fare. Guardare all'infanzia (guardare il passato) sembra essere, così, per Cambellotti, un esercizio di fantasia, un gioco chimerico, necessario alla creazione delle sue immagini. Il potere ecfrastrico in queste poche righe, sembra sottolinearlo, e la sfera degli affetti andare oltre il tema e la suggestione figurativa. Tutto sembra essere espediente, metodo, argano della memoria, altro elemento quest'ultimo, che Cambellotti considera sempre, durante tutto il suo apprendistato estetico, e che va aggiunto sempre all'interno della disamina di uno studio dei materiali iconografici che stiamo osservando. Al concetto di memoria, infatti, l'autore riserva un ruolo decisivo nella genesi delle sue opere, specialmente quando indaga l'immagine del passato, il concetto di antico. Il tempo del mito e lo spazio per le forme arcaiche, il culto dell'antichità e per la storia preromana, sono temi di estremo interesse per Cambellotti, e assieme a questioni e osservazioni che considerano anche un taglio di carattere storico-antropologico, segnano e denotano l'intero *corpus* delle sue realizzazioni artistiche, anche ben prima dell'esperienza come scenografo per il dramma antico,<sup>288</sup> momento in cui, certamente, questo genere di valutazioni si fanno stringenti e necessarie. L'amicizia con il noto archeologo Giacomo Boni, a guida la cosiddetta scuola archeologica romana e figura di spicco del

---

<sup>285</sup> Cfr. G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo, 2015.

<sup>286</sup> Ivi, pp. 106 -107.

<sup>287</sup> Ivi, p. 181.

<sup>288</sup> Per una chiara ed esaustiva indagine che delinea gli interessi e l'inclinazione verso i temi del passato e l'estetica dell'antico di Cambellotti, Francesco Parisi ha curato un importante contributo *Duilio Cambellotti. Dal Palatino al Parnaso. Le romanae Fabulae e l'Epos greco*, (Lugano, Sperone Westwater - Roma, Aleandri Arte Moderna, 2014), che è un'attenta disamina delle esperienze e anche degli incontri che hanno formato lo stile dell'artista e tracciato la direzione verso una riscoperta del gusto verso il classicismo.

mondo accademico, ha certamente una forte ascendenza sull'artista romano e sulle predisposizioni estetiche che questi rivolge al passato.<sup>289</sup> Questo stretto legame dell'arte con l'archeologia, la confidenza con l'archeologo veneziano, va sempre più consolidandosi infatti, quando, nei primi anni del Novecento, l'idea di Boni di costruire un giardino sacro in onore di Virgilio nella città del poeta, a Mantova, sulle sponde del Mincio, chiama in causa lo stesso artista romano, a cui viene chiesta la decorazione scultorea del sacello. In quella occasione, rispondendo a Boni, Cambellotti fa una dichiarazione d'intenti che dimostra il valore incondizionato che suscita in lui l'antico e il processo di risemantizzazione che è intenzionato a mettere in atto: «meglio che imitare un edificio superstite d'Augusto, ho preferito ispirarmi a forme preesistenti improntandole ad uno spirito di schietta romanità; come già operarono gli artisti di quel secolo in altre parole, invece che imitare gli antichi nelle opere già compiute ho inteso di seguirli nei procedimenti».<sup>290</sup> Del resto, anche in ambito internazionale, questo processo di risignificazione dell'antico all'interno delle arti viene rimesso in auge, e molti sono gli autori che sono spronati a un'originale modernità che però considera come modello i processi, le forme, gli stili e le narrazioni della tradizione storica. Alessandro Marcucci, altra personalità delle più eminenti nella cerchia degli amici di Cambellotti, sulle pagine della rivista *La Casa*,<sup>291</sup> cita, ad esempio, gli scritti del grande architetto Henry van de Velde (1863 - 1957). Il designer belga ritrova nel modello estetico antico (egiziano o greco che sia) la sopravvivenza del classicismo, vedendo in questo una sensibilità «più affine e più vicina alla nostra che a quella di qualsiasi altra epoca», non trovando esagerato neppure affermare che «solo nel nostro tempo l'arte antica è stata veramente compresa e apprezzata.»<sup>292</sup> Sulla stregua di un sentire che accomuna artisti e teorici anche d'oltralpe, Cambellotti, che collabora con la rivista e conosce di suo certamente l'architetto belga, si allinea a questi propositi seguendone i precetti, orientandosi verso l'antico non per imitarne sterilmente le opere, ma per reinterpretarle dentro un contesto nuovo, così come fanno anche le menti più brillanti del contesto artistico europeo. Anche più tardi, nel 1930, quando gli viene commissionato il progetto di una cerimonia rituale al Foro Romano, ispirata alla Roma antica, il carattere preminente del suo immaginare è rivolto, come dichiara Fabio Benzi, verso una «atemporalità esistenziale»,<sup>293</sup> ancora giocata tra fantasticherie e memoria della storia. Dentro tutta la sua creazione, lo sguardo di Cambellotti parte dal presente per cercare di rileggere l'attuale, ma è calibrato sul passato. A proposito, ad esempio, delle *Romanae Fabulae* Cambellotti mette in atto, addirittura, come afferma Francesco Parisi, «un permanente anacronismo corrispondente a una estetica che non riusciva più a raggiungere una dimensione attuale».<sup>294</sup> Dentro quella che possiamo immaginare, quindi, come un'officina dell'artista, per misurarsi con l'antico, la riflessione estetica sullo spazio e il tempo per l'autore è un'esperienza viva e anacronistica. E sull'intrusione di un'epoca in

<sup>289</sup> Cfr. F. Parisi, «La dea qui dorme». Mito e genesi delle *Romanae Fabulae* di Duilio Cambellotti', in Id., *Duilio Cambellotti. Dal Palatino al Parnaso*, cit., pp. 15 - 23.

<sup>290</sup> Minuta di lettera indirizzata da Duilio Cambellotti a Giacomo Boni, conservata presso l'Archivio del '900, MART, Rovereto, Fondo Cambellotti, corrispondenza personale e professionale, Cam. 1.2.7.

<sup>291</sup> L'artista romano entra a far parte della redazione della rivista *La Casa* sin da subito, dal 1908. Lo scopo della nuova testata è quella di divulgare una cultura dell'abitare che punti agli strati emergenti della borghesia romana per diffondere non più il gusto per il lusso e la preziosità degli oggetti, ma per la sobrietà e l'eleganza degli spazi vissuti nel quotidiano. Si legga quanto scritto da Daniela Fonti nel contributo 'Abitare l'arte' confluito nel catalogo della mostra sull'artista romano, *Duilio Cambellotti. Mito Sogno Realtà*, cit., pp. 15 - 27.

<sup>292</sup> H. van de Velde, *Per il nuovo stile*, Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 167.

<sup>293</sup> F. Benzi, *Duilio Cambellotti illustratore*, Roma, De Luca editori d'Arte, 2010, p. 15.

<sup>294</sup> F. Parisi, *Duilio Cambellotti dal Palatino al Parnaso*, cit., p. 27.

un'altra, sulla distanza tra oggetti ed eventi riavvicinati da un principio del 'fuori tempo', Georges Didi-Huberman scrive uno dei suoi più incisivi saggi, che ribaltano lo stesso paradigma della storia dell'arte, raccontata in maniera sincronica e lineare, ci indica una via possibile che può illuminare questa nostra prospettiva di ricerca. Nella *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*<sup>295</sup> lo storico e filosofo francese propone una teoria del visuale che incide ampiamente sul canone dello sguardo posato sull'antico e sulla memoria. Didi-Huberman dichiara, infatti, che:

di fronte a un'immagine, per quanto antica possa essere, il presente non smette mai di riconfigurarsi. [...] Di fronte a un'immagine, per quanto recente, contemporanea possa essere, il passato al tempo stesso non smette mai di riconfigurarsi, poiché quell'immagine diventa pensabile solo in una costruzione della memoria, se non dell'ossessione. Di fronte a un'immagine, infine, dobbiamo riconoscere con umiltà che essa probabilmente ci sopravviverà, che siamo noi l'elemento fragile, passeggero, e che è l'immagine l'elemento futuro, l'elemento della durata. L'immagine ha spesso più memoria e più avvenire di colui che guarda.<sup>296</sup>

Queste posizioni critiche sulla genesi delle immagini, giocate tutte sul rapporto tra antico e presente, memoria e durata, riconfigurazione e costruzione, rientrano nello specifico tra i rapporti visuali perpetuati anche dall'artista romano. Le sue iconografie, infatti, pur rimanendo ancorate nei temi e nell'estetica alla tradizione della storia antica, alla mitologia e alla cultura italica, s'innervano dentro una visualità contemporanea, dove, come previsto da Didi-Huberman, il passato non smette mai di riconfigurarsi. Per il filosofo francese l'anacronismo può svelare una ricchezza interna agli oggetti, si presenta come «la maniera temporale di esprimere l'esuberanza, la complessità, la sovradeterminazione delle immagini»,<sup>297</sup> la formula per superare lo iato tra antico e moderno. Il suggerimento del filosofo francese, di non fissare né di eliminare questa distanza, ma di farla agire dentro un ritmo alterno «tra i momenti di prossimità – empatici, intempestivi e inverificabili – e i momenti di distanziamento critico – coscienziati e verificabili»,<sup>298</sup> può farci rileggere le immagini di Cambellotti, specie quelle riferite al dramma classico, come appartenenti a una storia di «oggetti sovradeterminati», dentro un sapere e un *modus operandi* «sovrainterpretativo»,<sup>299</sup> che ritornano alla storia. L'anacronismo per Didi-Huberman emerge, infatti, «nella piega del rapporto tra immagine e storia», dove le immagini certamente hanno una storia propria, «ma ciò che sono, il movimento che le è proprio, il loro potere specifico, tutto questo appare solo come un sintomo nella storia».<sup>300</sup>

Immagine, tempo, memoria, anacronismo e *rêverie* sono i termini-bussola che vogliamo affiancare all'analisi della poetica iconografica di Cambellotti, specie quella rivolta alla ricerca della del dramma antico, termini che si affiancano ai concetti di durata e sopravvivenza, e che per tale ragione riportano alla mente anche il

---

<sup>295</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 11-30.

<sup>296</sup> Ivi, p.13.

<sup>297</sup> Ivi, p.18.

<sup>298</sup> Ivi, p. 24.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

<sup>300</sup> Ivi, p. 27.



pensiero dello storico di Amburgo Aby Warburg, altro ingranaggio importante a cui possiamo riferirci dentro la riflessione che facciamo dell'antico nella contemporaneità. Se non possiamo propriamente parlare di ossessione nei confronti del passato e della memoria – come invece è stato spesso ravvisato in Warburg – l'idea di pensare e produrre manufatti e iconografie riprendendo temi e costrutti estetici dal passato sono per l'artista una pratica ricorrente e al tempo stesso un collante, calate dentro tutta la sua opera.

La proposta storiografica di Warburg non può certamente tradursi nel modo di intendere e produrre le iconografie da parte dell'artista, ma l'ipotesi dello storico tedesco, che la memoria possa cogliersi non nella rappresentazione ma nell'immagine, che la memoria possa essere interrogata attraverso il suo farsi figura, icona, iconografia, ci avvicina di più all'officina di Cambellotti e al suo modo di lavorare, permettendoci una riflessione sulla specificità dei documenti visivi che vogliamo indagare. Nell'immagine, secondo Warburg, a coglierci come forza viva e vivificante, ad afferrarci con *pathos* ed *energeia*, è, infatti, la memoria, ingovernabile e imprevedibile, la stessa che può essere ritenuta garante di quel flusso iconico che guida il fare di Cambellotti. L'immagine per Warburg – non solo teorizzata ma resa esperienza concreta attraverso l'atlante di *Mnemosyne* – diventa la forma della storia e questa, quindi, un racconto *per figuras*. Lo stesso primato dato alle immagini sembra potersi ritrovare nella poetica di Cambellotti e affiancarsi sempre più alle suggestioni dello storico viennese. Nel pensiero di Warburg il *bild*, l'immagine, arriva a modificare il modo di percepire e determinare il passato<sup>301</sup> ed in maniera del tutto speculare, dunque, possiamo supporre e interpretare che gli eventi e i racconti della storia antica e vicini al mito hanno avuto per l'artista romano la capacità di generare una *bild*, di ricreare e farci immaginare un passato. Così, alle categorie e terminologie che abbiamo prima citato e desunto da alcuni autori, si affiancano quelli di discordanza e di eterogeneità, i concetti di *Nachleben* (sopravvivenza dell'antico), di *Pathosformel* (formula del pathos) e di *Einführung* (empatia), che rappresentano alcuni dei principali punti cardini tratti dall'ipotetico lemmario warburghiano, e che vorremmo calare dentro la nostra trattazione su Cambellotti. Si tratta di nozioni, che ancora come bussole, possono orientarci verso una linea d'indagine meno deterministica, e più aderente a questioni di ordine visuale. Le suggestioni storiografiche di Warburg, pertanto, senza la pretesa di connetterle forzatamente alle questioni cambellottiane, sembrano potersi irradiare dentro quest'indagine, alla ricerca di una verifica, di possibili assonanze, che possono contornare con tratto più rimarcato, le specificità di questa immaginazione, realistica e visionaria, questo *Zeitgeist*, lo spirito del tempo, che per Cambellotti si espleta dal primo tratto a matita, fin oltre la visione del dramma antico. Il tempo e il ricordo per Cambellotti sono precetti indissolubili. Nella scelta di narrare le vicende antiche e leggendarie attraverso, ad esempio, le xilografie delle *Leggende romane*, l'autore interpreta il mito di Romolo e Remo, di Rea Silvia, di donne e uomini, divinità ed eroi, per restituirlo ai contadini della campagna romana e riannodarlo al loro presente e al loro passato. L'epopea delle origini e della fondazione di Roma, proprio a partire dallo sbarco di Enea a Lavinio, rappresentano, così, un legame forte con la terra e il sentire contadino, quotidiano, oltre che ancora una volta un ritorno a temi ed emozioni che affascinano l'artista sin dalla tenera età<sup>302</sup> e che hanno a che fare con l'eredità e la memoria. Da queste Cambellotti perpetuata le

---

<sup>301</sup> Cfr. M. Pallotto, *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, Roma, NEU, 2007, pp. 9-49.

<sup>302</sup> Cfr. M. Maglia, *Cambellotti. Leggende Romane. Disegni e xilografie*, Roma, Accademia Nazionale d'Arte Antica e Moderna, 2011.

immagini che vengono prelevate dal tempo quasi per compiacere il loro istinto di sopravvivenza. L'artista, così, sembra vestire i panni di un' 'artista della storia', quasi di uno 'storico per immagini', che condensa la memoria di cui è portavoce, dentro un processo di risemantizzazione. Lo attua in un momento di estremo avanguardismo che, come più volte abbiamo rilevato trattando il caso dei futuristi, sembra voler rinunciare alla tradizione della storia. Come dichiara Mario Quesada, introducendo le incisioni delle *Leggende*, l'artista «per parte sua, fa riaffiorare dalla leggenda, rifiutandone ogni incrostazione intellettuale ed ogni finalità moralistica, quanto di storico – cioè di umano – in essa è contenuto».<sup>303</sup> La memoria e la storia, quindi, sono per l'artista fatti 'di umano', e per diventare immagine e raccontare le vicende della vita, adottano uno stile figurativo chiaro, che possa raggiungere indistintamente chiunque. Dentro questo processo di genesi delle immagini e formazione anche della memoria, la dimensione della parola costituisce una delle componenti essenziali. Il rapporto tra il linguaggio visivo e quello linguistico traduce in Cambellotti la sua attitudine narrativa (nonché, seppur in forma pressappoco diaristica, la sua predisposizione alla scrittura), necessaria ad innescare l'allegoria, la metafora, e la sua capacità di tradurre e narrare, sintetizzare e creare, il vasto numero di esperienze visive. Così alla *bild*, all'immagine, non va mai disgiunta la *wort*, la parola, in quella ricerca costante, che è dell'autore romano, di far dire alle immagini quello che le parole suggeriscono, facendole reagire le une con le altre. Un appunto significativo raccolto all'interno dei suoi scritti testimonia saldo questo connubio. Cambellotti ricorda, a proposito del suo lavoro, del modo di procedere ma anche di pensare che:

un semplice appunto una linea una nota anche scritta era la raccolta preziosa di quella o di quell'altra gita. Era in quella nota che si concentrava il pensiero per germogliare e sviluppare una visione e poi la mano a fissarlo sulla carta o plasmarlo sulla creta. L'aver accontato per tempo parecchie tecniche che s'integravano fra di loro perfezionandosi sempre più, l'andare raccogliendo una somma di impressioni mi obbligava ad una varietà di applicazioni; così mi avveniva di concentrare l'opera nel breve andito quadrilatero di una pagina di libro o svilupparlo nello spazio di un cartellone stradale che chiedeva l'applicazione cromatica.<sup>304</sup>

Il binomio parola/immagine approda anche alla dimensione del libro. È dalla tradizione testuale, infatti, quella che fa capo alla storia, alla letteratura, all'epos greco e alla fiaba, che l'artista trae gli stimoli per la sua fantasia iconografica e dare sfogo alla sua capacità di osservazione ed espressione. Basti ricordare l'illustrazione di libri e di opere letterarie. *Le ultime fiabe* di Luigi Capuana, illustrate con altri artisti nel 1909, *Le mille e una notte*, *Nel regno dei nani* di Anatole France e *Storie meravigliose* di Nathaniel Hawthorne, risalenti al 1913, e ancora i *Racconti della foresta e del mare* di Téresésah e Ezio Maria Gray e *Le Mitologie* sempre di Hawthorne del 1919, sono esempi illustri di questa fusione. A partire dagli anni vicini al suo esordio, l'artista ha, quindi, sempre cercato di trarre dalla narrazione uno slancio visuale per le sue creazioni. Il suo contributo per l'illustrazione di libri, continua, infatti, con le *Favole* di Trilussa, *La siepe di smeraldo* di Ettore Cozzani, e i *Fioretti di San Francesco*, sui quali lavora tra il 1920 e il 1924, fino ad arrivare nel 1940 alla copertina dell'*Odissea* di Ippolito Pindemonte e all'illustrazione dell'*Antologia Omerico-Virgiliana* di Luigi Russo del

<sup>303</sup> M. Quesada, *Duilio Cambellotti. Catalogo delle incisioni*, Roma, NER, 1982, p. 15.

<sup>304</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., pp. 268 - 269.

1942. Questa vicinanza alla scrittura, sempre declinata dentro una vocazione totale all'immagine, la ricorda anche Giulio Carlo Argan, che di Cambellotti ricorda: «detestava l'illustrazione tradizionale consistente nel fornire l'equivalente grafico della narrazione scritta: preferiva riservare alla decorazione spazi separati dalla pagina o addirittura pagine intere, che costituivano un testo figurativo a latere e in un certo senso autonomo». E dentro questo comporre, ritornano ancora quelle componenti che abbiamo visto essere fondamentali per l'autore e costituire gli elementi della sua poetica. «Oltre che stimolo dell'immaginazione», infatti, secondo Argan, «la decorazione libraria di Cambellotti è stata anche un modo di fissare il fatto letterario nella memoria» nella consapevolezza, che è dello storico ma che è anche dell'artista che «tra immaginazione e memoria non c'è che una differenza di tempo».<sup>305</sup> Argan, quindi, ci convince con la sua personale testimonianza e l'acume critico della sua professione, che *rêverie* memoria e tempo, sono i concetti fondanti un *modus operandi* in Cambellotti, non solo nel ristretto spazio dell'illustrazione, ma entro tutto il suo operare. Un codice espressivo dal quale, secondo lo storico dell'arte. Cambellotti riesce addirittura ad immaginare il nostro secolo:

io stesso, quando ripenso alla prima lettura di *Le mille e una notte* negli anni della mia infanzia, alle ondate di sogni che suscitava nella mia immaginazione, al bisogno di dare spazio e colore alla narrazione che mi affascinava, rivedo, con un senso di gratitudine e di affetto le vivide tavole di Cambellotti: città di cristallo, grandi distese verdi e turchine di mare, uccelli dalle ali enormi e serpenti dalle spire spropositate. anche Pasolini, vidi più tardi, si sovvenne delle tavole di Cambellotti quando sceneggiò da grande poeta il vecchio testo persiano: e il fatto ancora una volta dimostra quanta parte della immaginazione del nostro secolo, almeno qui in Italia, sia dovuta al genio ad un tempo realistico e visionario di Duilio Cambellotti.<sup>306</sup>

Sulla scena contemporanea all'artista romano, il senso profondo dell'antico, la traccia indelebile del classico, sono elementi insiti alla nuova espressività del Ritorno all'ordine,<sup>307</sup> un movimento denso e sfaccettato che vale la pena perimetrare, per tastare il *milieu* dentro cui di riconfigura il gusto del passato. Come abbiamo avuto modo di accennare, questa parentesi storiografica ed estetica si declina in Italia e in tutt'Europa, assumendo le varianti di Realismo magico, di Novecento,<sup>308</sup> *Art Nouveau*, Nuova Oggettività. Un fenomeno che si declina al plurale proprio per le visioni poetiche diversificate ma tutte accomunate da uno sguardo rivolto alla storia. Ed è proprio questo il motivo che ci permette di collocare anche l'esperienza di Cambellotti dentro la compagine di questa nuova figurabilità, coniugata dall'artista romano con un linguaggio tanto riconoscibile quanto singolare. Se la nascita del concetto del ritorno a una realtà ordinata è da attribuire a Jean Cocteau, che nel 1926 pubblica alcuni scritti intitolati *Le rappel à l'ordre*, la denominazione, e così la sua valenza concettuale viene, invece, diffusa dal pittore francese André Lhote, espressamente con l'idea di contrapporsi

---

<sup>305</sup> C. G. Argan, *Il buttaio cavalca l'Ippogrifo*, cit., pp. 8-9.

<sup>306</sup> Ivi, p. 9.

<sup>307</sup> Le indagini di Elena Pontiggia sono da considerare fondamentali nella disamina delle questioni relative al rientro del gusto classicista nell'arte italiana dei primi anni del Novecento. Assieme a Mario Quesada, va ricordato il suo studio *L'idea del classico. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, Milano, Fabbri Editori, 1992, 'L'enigmatico classicismo. Il ritorno all'ordine in Europa (1919-1925)', in Id., *Ritorno all'ordine*, Milano, Abscondita, 2005, p. 123 -185 e *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

<sup>308</sup> Cfr. R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, Milano, Charta, 1996.

al Futurismo.<sup>309</sup> In quegli stessi anni, infatti, si avverte una frizione estetica di grande valenza culturale: a questo ritorno della tradizione e del mestiere dell'arte si affiancano, infatti, il nascente Astrattismo, che si ramifica poi in *De Stijl* e in Costruttivismo, e il Dadaismo, che dà i natali all'arte surrealista. Visioni antitetiche che se da una parte si oppongono nettamente all'*ordre* di quegli autori votati alla tradizione, dall'altra, contrastandoli, li mettono in risalto. In Italia, il Ritorno all'ordine porta con sé una traccia d'antico indelebile e singolare. Proprio nel Paese che più di tutti in Europa si presenta come uno scrigno di inestimabili opere della classicità greco - romana, l'attrito, infatti, si fa più acuto, specie perché fomentato dal fronte delle aspre critiche futuriste.

Tuttavia, quell'armonia e quell'equilibrio, l'ordine e la memoria, che si addensano dentro le opere degli artisti dell'Italia del primo Novecento, recuperano e riportano un'idea di classicità, alimentata però da un senso di inquietudine e sconforto causate dagli stravolgimenti politici e sociali di tutt'Europa. Così, se Tommaso Marinetti dichiara dal suo *Manifesto futurista* l'inutilità di guardarsi alle spalle per progredire, il Ritorno all'ordine s'identifica, invece, nella forza viscerale insita alla stessa modernità, che riemerge da una memoria storica di cui è debitrice. Dichiara Daniela Ferrari a proposito di questo rientro nella tradizione che:

come un rivolo sotterraneo, la forza ispiratrice della grande tradizione mediterranea è quindi solo un sottofondo nella breve stagione delle avanguardie a cavallo tra il primo e il secondo decennio del Novecento, ma è una linfa che scorre costante, inarrestabile, ed è foriera di suggestioni e memoria, per ingrossarsi via via, e infine riemergere fino a travolgere nuovamente lo spirito del tempo, stanco e disilluso dopo la presa di coscienza dell'orrore devastante della Grande Guerra.<sup>310</sup>

Così, il riutilizzo delle immagini, la loro stessa sopravvivenza, sembra rievocare una sorta di *Nachleben*, una necessità di rivivere in un tempo nuovo e in uno stile diverso. In questo clima di disillusione e stanchezza, il sogno di una mediterraneità riscoperta è una sorta di *rêverie*, che si fa concreta e cromatica, un modo che gli artisti hanno di guardare a un altro tempo, di rivolgere il loro sguardo a «un passato mitizzato, e per questo eterno, custode di antichi valori e di atmosfere idilliache, forse mai avveratesi, ma ispiratrici comunque di nostalgia verso un mondo ideale, perfetto, completo, lontano, evocabile».<sup>311</sup> Le cronologie vicine a quelle di Cambellotti ci suggeriscono, quindi, un preciso raffronto con altri artisti che allo stesso suo modo, stanno recuperando temi e stili dalla tradizione per tradurli nel contemporaneo. Senza che venga stilato un testo programmatico che definisca caratteri e regole, il culto dell'antico, in altri casi anche in forma di un richiamo discreto, ravviva l'espressività, ad esempio, di Giorgio De Chirico, che usa la formula 'senso del classico' e 'ritorno al mestiere', di Carlo Carrà, che parla invece di 'classicità pura' e 'orientamento verso la tradizione', di Alberto Savinio, che deduce per la sua estetica una 'ragione classica', e ancora di Gino Severini che non si

---

<sup>309</sup> Cfr. P. J. Burillo, L. B. Chamorro, 'L'internazionalizzazione dei nuovi realismi tra le due guerre', in B. Avanzi, D. Ferrari. *Un'eterna Bellezza. Il canone classico nell'arte italiana del primo Novecento*, Milano, Mondadori Electa, 2017, pp. 59-71.

<sup>310</sup> D. Ferrari, 'Tracce d'antico. Ideale classico e sogno metafisico', in *Un'eterna Bellezza. Il canone classico nell'arte italiana del primo Novecento*, cit., pp. 14 - 15.

<sup>311</sup> *Ibidem*.

separa dall'idea di un 'nuovo classicismo'.<sup>312</sup> Sono gli stessi anni in cui Margherita Sarfatti, impegnata sullo stesso fronte e ispirata dagli stessi precetti, fonda il gruppo *Novecento*,<sup>313</sup> all'interno del quale operano artisti del calibro di Mario Sironi, Achille Funi, Emilio Malerba, Anselmo Bucci, e altri, che sentono di tradurre lo spirito del secolo. A tal proposito la Sarfatti dichiara che «l'arte nuova tanto sarà classica, quanto meno incapperà nel classicismo»<sup>314</sup>, e in occasione della prima esposizione della mostra del gruppo dei novecentisti, avvenuta nel 1926, afferma come un dettame teorico che

bisogna essere del proprio tempo [...] Per questi sordi, per questi muti, l'arte deve trovare il grido della liberazione; deve affrancarli, esprimendo i bisogni nuovi della loro anima nelle nuove forme della bellezza [...] insieme con la voce del tempo che fugge, bisogna ascoltare la voce del tempo immortale, che costruisce nel tempo oltre il tempo.<sup>315</sup>

Ritroviamo in queste considerazioni il modello stesso delle iconografie cambellottiane, alla ricerca anch'esse di un tempo fuggito, presente e muto tra le vie e i monumenti della stessa Roma. «Concreto semplice e definitivo»,<sup>316</sup> i concetti che la Sarfatti indica dentro il dispiegarsi di questa nuova espressione estetica, sono deducibili nel desiderio di sintesi e chiarezza espressi anche dall'artista romano. Senza soffermarsi in maniera approfondita ma accennando anche solo brevemente la questione,

Non va certo dimenticato, e la storica veneziana lo sottolinea, che l'antichità classica viene recuperata anche nel senso squisitamente politico, parte di un progetto culturale in funzione dell'ideologia del Fascismo.<sup>317</sup> Su questo fronte è indubbio il contributo anche di Cambellotti<sup>318</sup> e di molti altri artisti che durante il Ventennio lavorano su iconografie propagandistiche come strumento di consenso.<sup>319</sup> Le declinazioni del classicismo attuate dentro il Ritorno all'ordine contemplano, tuttavia, un modo diverso di rinascita della tradizione classica. Basti pensare che al modello greco-romano si affiancano anche periodi poco successivi nella scansione cronologica che lo hanno preso in considerazione; il Medioevo, con il suo esemplare giottesco, e il Rinascimento Italiano, dentro il quale le tracce in forma di frammenti, citazioni e rimodulazioni dall'antico si ritrovano in dialogo con la modernità prospettica e le leggi compositive di quel tempo, sono momenti della storia che presuppongono quell'ordine tanto ricercato. In questa compagine la visione specifica del mondo antico incorpora più l'idea di 'migrazione delle immagini', con i suoi stilemi e le sue formule di rappresentazione, che quella di strumento estetico che sottintende un pensiero politico. Del resto, la lettura in chiave moderna

---

<sup>312</sup> *Ibidem.*

<sup>313</sup> Sulla figura di Margherita Sarfatti e il ruolo di promotrice del classico nelle arti, cfr. M. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Roma, Paolo Cremonese Editore, 1930; I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano. Un ritratto giovane di Margherita Sarfatti*, Verona, Scripta Edizioni, 2016; D. Ferrari, D. Giacon, A. M. Montalto, *Margherita Sarfatti*, Milano, Electa, 2018.

<sup>314</sup> M. Sarfatti, 'Dove va l'Italia', in *La Rivista illustrata del popolo d'Italia*, a II, n.4 Milano, 30 aprile 1924, p. 45.

<sup>315</sup> M. Sarfatti, 'Alcune considerazioni intorno alla prima Mostra del Novecento Italiano', in *Il Popolo di Italia*, 12 Febbraio 1926, in E. Pontiggia (a cura di), *Il Novecento Italiano*, cit., pp. 62 - 63.

<sup>316</sup> Ivi, p. 64.

<sup>317</sup> Cfr. S. Storchi, 'Latinità, modernità e fascismo nei dibattiti artistici degli anni Venti', in *Cahiers de la Méditerranée* 95, 2017, pp. 71- 83, <http://journals.openedition.org/cdlm/8908>.

<sup>318</sup> Sull'arte e la politica all'interno del corpus di opere di Cambellotti si veda fra tutti, L. Sciascia, *L'invenzione di un Prefettura. Le tempere di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa*, Milano, Bompiani, 2009.

<sup>319</sup> Sull'utilizzo dell'immaginario del passato nella cultura visiva dell'Italia fascista si veda L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, p. 88.

dell'arte del passato, come dichiara Elena Pontiggia, «non voleva essere un vero e proprio classicismo, ma [...] il tentativo di superare gli esiti delle avanguardie conservandone l'esperienza essenziale».<sup>320</sup> In linea con questo orientamento e con i precetti del Ritorno all'ordine, Cambellotti estrae dal passato arcaico e classico, dal mito e le sue storie una qualche essenza, dallo stesso Medioevo e i suoi precetti estetici la sintesi espressiva, dal Rinascimento la disciplina compositiva, verso un ritorno al mestiere che ripropone quel valore della *téchne*<sup>321</sup> che gli è caro e congeniale. E forse più vicino ancora ad Alberto Savinio, Cambellotti sa che il classicismo «non è ritorno a forme antecedenti, prestabilite e consacrate da un'epoca trascorsa: ma è raggiungimento della forma più adatta alla realizzazione di un pensiero e una volontà artistica, la quale non esclude affatto le novità di espressione».<sup>322</sup>

Lo spazio reale di questa elaborazione, che va sempre più definendosi dentro un' 'officina dell'antico', dispone le sue immagini all'interno di tavole somiglianti a quelle warburghiane. Dentro questo dispositivo di identificazione con il passato, avviene un impasto tra *images*, le immagini mentali, quelle scovate nel ricordo e fatte diventare iconografie, e le *pictures*, quelle reali che l'artista concretizza in materia espressiva. Si presentano attraverso una serialità di iconografie e di pensiero che chiamano in causa la *rêverie*, un modo preciso di percepire la memoria e un formulare continuo di anacronismi. Sulla stregua di quanto afferma Didi-Huberman nel suo studio sull'Atlante di *Mnemosyne*,<sup>323</sup> anche la giustapposizione delle immagini cambellottiane possono essere intese come una matrice visiva per demoltiplicare le interpretazioni e riflettere sul modo in cui queste icone sopravvivono e ritornano, migrano nel presente e si ripresentano come appartenenti di nuovo all'antico e al mito.

Temi e i moduli dell'antico si generano dentro il *corpus* delle opere di molti artisti del Novecento votati al Ritorno all'ordine. (tav. 7) Basti pensare, ad esempio, alla *Saffo* di Achille Funi (1924), che richiama la *Testa d'Amazzone* di Cresila,<sup>324</sup> o all'*Arianna dormiente*, nella copia romana degli Uffizi a Firenze, che ritroviamo, invece, nella pittura di Giorgio De Chirico intitolata *La ricomparsa dell'indovino* (1913), o ancora dello stesso autore *Canto dell'amore* (1914), opera tra le più note del maestro greco che cita espressamente il volto della statua dell'*Apollo del Belvedere*, celebre nella copia romana custodita ai Musei Vaticani. L'idea di sospensione metafisica e di nostalgico sentimento per un passato che ha la qualità intrinseca di mettere ordine nella realtà, non sono esattamente i precetti seguiti dall'artista romano, che non cita l'antico attraverso la formula del calco, del resto e del frammento, né è intendo manifestare nel trasporto verso un passato remoto, una enigmatica realtà. Gli innesti iconografici che si espandono in maniera più capillare dentro tutta la poetica di Cambellotti manifestano, invece, un continuo andirivieni tra antico e moderno che segna una vera e propria riappropriazione del patrimonio figurale antico che ha più a che fare con un atto preciso di immedesimazione. Così, ad esempio, (tav. 8) la *Lussuria* e la *Superbia*, disegni ad inchiostro e biacca su carta, provenienti dalla serie *Disegni Ironici*

---

<sup>320</sup> E. Pontiggia, 'L'idea del classico. Il dibattito sulla classicità in Italia 1916-1932', in AA. VV. *L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, Milano, Fabbri, 2006, p. 39.

<sup>321</sup> Cfr. D. Ferrari, *Un'eterna Bellezza*, cit., p. 15.

<sup>322</sup> A. Savinio, *Fini dell'Arte*, in *Valori Plastici*, A 1, n. 6 -10 Roma, giugno - ottobre 1919, pp. 17 - 21; riportato in E. Pontiggia, *Il Ritorno all'ordine*, cit., p. 113.

<sup>323</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 424 - 427.

<sup>324</sup> Cfr. *Un'eterna Bellezza. Il canone classico nell'arte italiana del primo Novecento*, cit.

e datati 1909, sembrano personificazioni di ninfe, e ancora *La fata* bozzetto per una vetrata, opera a matita e tempera su cartone del 1917, sembra anche questa facilmente affiancabile all'*Afrodite accovacciata*, che qui riproponiamo in una famosa copia romana del III secolo a. C. A rinforzare questa pratica di assimilazione di un modello iconografico dall'antico vengono a sostegno anche una serie di scatti fotografici collezionati da Cambellotti e custoditi ormai presso il Fondo a lui dedicato, all'Istituto Centrale di Grafica di Roma. Il nudo di donne comprova questa abitudine di circondarsi di immagini in pose classiche che diventano o modelli di riferimento o attestazione di un gusto o di un orientamento visuale. L'*Allegoria del mutilato*, qui un particolare della vetrata realizzata nel 1937 per la Casa del Mutilato di Siracusa, seppur lontano dall'essere un soggetto di origine classica, trova un modello corrispondente nel tema della metamorfosi ovidiana. Se la famosa scultura di Gian Lorenzo Bernini, l'*Apollo e Dafne* (1622-1625) della Galleria Borghese a Roma, di certo non può essere sfuggita agli occhi di Cambellotti scultore, sono ancora una serie di piccoli scatti fotografici, custoditi presso il Fondo Cambellotti dell'Archivio del '900 al Mart di Trento e Rovereto, a suggerirci questo rimando iconografico: rappresentano alberi 'mutilati' nella chioma e con pochi rami superstiti resi antropomorfi, quasi esseri umani in metamorfosi, anche dall'angolazione dello scatto fotografico di mano dell'artista, Sono scatti che non sembrano dimostrare un pregio estetico ma che per tale ragione sembrano suggerire un esercizio dello sguardo diventato iconografia.

Il deposito visivo di Cambellotti è costituito da immagini che sembrano rincorrere l'aura dell'epoca in cui furono create pur considerando il tempo moderno dove queste riaccadono. L'antico è un serbatoio inesauribile dal quale queste vengono richiamate, come avviene per alcune figure femminili (tav. 9) che abitano nel *corpus* cambellottiano. Un *Nudo*, dell'artista, ad esempio, realizzato in pastello su carta e datato 1900, si abbina, anche per la resa scultorea del disegno, al modello di *Venere di Milo* (I secolo a. C.) nella versione parigina custodita al Louvre. Se tuttavia il raffronto su questa grafica può ancora essere troppo timido, la fusione tra modello e intenzione si fa sempre più stringente quando si esaminano opere cambellottiane più tarde sempre sul tema della Nike. Nel *Trittico della Vittoria*, la decorazione pittorica che l'artista realizza per il Palazzo della Prefettura di Ragusa nel 1933, il rimando al dorso nudo della Venere parigina è chiaro e non più allusivo. Ma l'iconografia della Vittoria di Ragusa cita in maniera ineguagliabile la torsione del busto e la particolare disposizione delle braccia della *Vittoria alata di Brescia*, il famoso bronzo del I secolo d. C. Tuttavia, questa sola scultura non basta a completare il paragone: il dispiegarsi delle ali, infatti, è un chiaro rinvio a quelle della *Nike di Samotracia* (II secolo a. C.), altro soggetto immancabile nell'universo iconico degli artisti che guardano l'antico. Rimanendo sul soggetto e slittando di qualche anno la cronologia cambellottiana troviamo, ancora in Sicilia, *La Vittoria e i felini dolenti*, dipinta nel salone della Casa del Mutilato di Siracusa nel 1937. Cambellotti non solo ci restituisce la raffigurazione ancora una volta della *Nike di Samotracia* parigina, anche per lui vestita col chitone e con la gamba protesa in avanti nell'atto di avanzare, ma fonde memoria e fantasia consegnandocela non più acefala e vista di profilo, immaginata anche nelle sue cromie, una Minerva con le braccia, che assurge al suo ruolo di pacificatrice tenendo tra le mani un elmo e un ramo d'ulivo.

In Cambellotti c'è un modo preciso di indagare l'antico e le sue migrazioni nel presente, ed è ancora attraverso i suoi scritti che si rintracciano una serie di ragionamenti che giungono dritti verso un *modus operandi* e una

personale poetica. Nel momento in cui l'artista si trova dentro il vivo dell'antico, quando cioè è chiamato ad occuparsi delle tragedie classiche a Siracusa, urge una formula estetica altra che, pur rimanendo ancorata al tema, vada al di là della mimesi. Decidere la scenografica migliore per il dramma classico significa, infatti, far sparire l'orpello archeologico, e raggiungere «la sostanza» attraverso un «procedimento (che) resta greco».<sup>325</sup> L'officina dell'antico è lo spazio fisico e mentale dove tutto questo può essere sperimentato.

---

<sup>325</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 75.



#### 4.2 Reperti e visioni. L'artista archeologo nell'officina dell'antico.

Nel 1907 Diego Angeli, giornalista e critico d'arte italiano, dichiara dalle pagine de *Il Marzocco* che la fedeltà alla narrazione del passato e il legame con la tradizione storica sono in Duilio Cambellotti delle costanti nel *corpus* delle sue creazioni artistiche. Questo innesto, cercato e desiderato, si presenta in maniera del tutto spontanea tant'è che l'artista romano, al pari di uno storico o di uno studioso dell'antico, è da considerarsi una sorta di archeologo. Il modo di percepire la dimensione del passato è avvertita, infatti, da Cambellotti come una necessità utile a predisporre la trama dei suoi racconti iconografici. Secondo Angeli ciò avviene

senza sforzo visibile per quella virtù che è in lui di dare forma alle immagini antiche e di suscitare tutta una civiltà dimenticata. Perché egli è veramente uno dei pochi artisti che abbiano il potere cioè di creare un mondo fuori dalle ombre in cui era sepolto...in fondo egli è un archeologo...che si è trasformato in artista.<sup>326</sup>

All'appellativo di 'artista della storia' o di 'storico per immagini', che abbiamo ipotizzato in precedenza per delineare un profilo, quello di archeologo sembra spiegare più adeguatamente la stessa posizione che Cambellotti sostiene nei confronti dell'archeologia; un rispetto che non è schiavitù o prigionia dello sguardo, ma una lente focale ampia che rigenera costantemente la sua poetica. È lo stesso artista, infatti, a raccontare, infatti, all'interno dei suoi scritti, quanto la predisposizione ai fatti e alle immagini della storia antica sia stata all'origine del suo apprendistato visuale e della sua formazione spirituale. Dall'archeologia, dalla tradizione e dalla memoria storica scaturisce, infatti, un flusso iconico speculare ai suoi stessi ricordi, quelli legati alla sua vita intima. Lo spirito e la materia, la memoria dell'antico e la pratica del rammentare *per figuras*, abbiamo visto delineare il suo temperamento ma rappresentano entità e pratiche che si ricongiungono all'immagine dell'archeologo trasmutato in artista, e convergono tutte dentro una dichiarazione dello stesso Cambellotti, che confida di custodire uno sguardo sull'antico fin dalla sua giovinezza:

il riflesso del mio spirito sopra una parte di passato che io amo deriva da una mia prima cultura completata da una breve permanenza in Grecia che avvenne nel 1898 all'età di 22 anni, tutto ciò sussidiato in seguito da quelle considerazioni e convinzioni sul passato ellenistico che possono essere sorte in me che abitualmente mi occupo d'arte moderna se non da futurista non certo da passatista.<sup>327</sup>

---

<sup>326</sup> D. Angeli, *Lo scenografo della Nave: Duilio Cambellotti*, in 'Il Marzocco', n. 52, Firenze 29 dicembre 1907, p. 2.

<sup>327</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 61.

Seppure sembri risaltare una consapevolezza salda verso il presente, più importante del fare futurista o del modo passatista di intendere le questioni visuali, è un viaggio fatto in Grecia che rappresenta per Cambellotti lo slancio vitale tradotto come un riflesso dello spirito, andato maturandosi dentro il suo lavoro. Nella sezione dedicata all'arte, all'interno della raccolta degli scritti curati dallo storico Quesada, Cambellotti confessa di rivolgere il suo sguardo sempre ad oriente, verso quei luoghi e quelle culture che polarizzano in lui un vero affetto e dalle quali sembra provenire una concrezione genetica che modella la sua indole, la sua stessa resistenza fisica. Con tono intimo Cambellotti confessa, infatti:

di fatto posseggo un temperamento piuttosto caldo e il clima torrido mi conferisce una maggiore forza fisica e una maggiore chiarezza mentale. Per i più dei nati nel nostro parallelo la stagione estiva è causa di fiacchezza e di sonnolenza. Per me è la stagione del lavoro e dell'azione. C'è da aggiungere una polarizzazione di affetti per tutto ciò che è orientale.<sup>328</sup>

Al ricordo del viaggio fatto in Grecia e al richiamo verso tutto ciò che proviene dall'Oriente, Cambellotti manifesta anche un desiderio di ritrovarsi nelle regioni che dall'Est Europa si spingono, con viva fantasticheria, ben oltre i confini della stessa penisola balcanica, fino oltre le terre dell'antica Persia, dell'India e della Cina, alla ricerca di fatti culturali dai quali certamente trarre esperienze iconografiche. Un documento dattiloscritto, proveniente dal Fondo Cambellotti del Mart di Trento e Rovereto, testimonia l'intesse dell'artista per l'arte di questa parte estrema di mondo. È una carta poco messa in risalto per la verità, che prende in esame i *liu fa*, i sei canoni estetici del pittore, teorico d'arte cinese Hsieh Ho (450 - 510 d. C.)<sup>329</sup>. Il documento, che riporta in basso un piccolo appunto scritto a penna dallo stesso Cambellotti, non solo attesta la ricerca di abitudini visuali insolite con le quali instaurare un valido raffronto ma, come avremo modo di verificare nello specifico del suo lavoro per il teatro, dimostra d'aver accolto dentro la sua poetica alcuni dei precetti qui raccolti. La riflessione sui soggetti e le forme, l'attenzione verso la cromia e la tradizione antica, principio indiscusso sempre accolto e trasmesso nell'arte moderna, sono alcuni valori fondamentali che Cambellotti sembra travasare direttamente da queste teorizzazioni, aggiungendo un fare intimo ed essenziale che ricorda lo stesso il pittore cinese (tav.10, fig. 1). Alle capitali europee dell'arte internazionale, del resto, l'artista romano preferisce quelle che si trovano al di là dell'Occidente: menziona, infatti, Costantinopoli, la porta d'accesso all'Asia, città che esprime una romanità altra e un antico che ha sedimentato al suo interno lo spirito greco più antico. Città che ha visitato e che ha enormemente impressionato il suo immaginifico, dalla quale sembra aver attinto una forza rovente e indelebile che manifesta cosciente nel linguaggio artistico:

---

<sup>328</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 236.

<sup>329</sup> L'artista cinese Hsieh Ho fu pittore e teorico d'arte, vissuto tra il 450 e il 510 d. C., famoso aver composto un'opera di trattatistica che si traduce in *Note sulla classificazione delle antiche pitture (Ku Hua P'in Lu)*. Al suo interno sono enunciati i famosi principi, i sei *liu fa* che troviamo dattiloscritti in un documento cambellottiano ritrovato nel Fondo Cambellotti del Mart di Trento e Rovereto. Le formulazioni in esso contenute sembrano suggerire un *modus operandi* che lo stesso Cambellotti deve aver considerato all'interno della sua poetica dato che, come recitano i *liu fa*, al pittore viene chiesto di attenersi a una consonanza spirituale col suo fare artistico, a una fedeltà formale al soggetto rappresentato, di avere una sensibilità alle cromie usate e soprattutto di trasmettere l'esperienza del passato attraverso l'utilizzo di iconografie e copie antiche.

io non sento il desiderio di conoscere Parigi, Londra, Berlino o Nuova York ma ho inteso cocente il bisogno di spostarmi verso paesi meridionali e orientali. Un mio vero sogno sarebbe quello di poter raggiungere la Persia, l'India, la Cina. Per una circostanza di lavoro, molti anni fa, potei realizzare una parte di questo desiderio perché io fui a Costantinopoli e di là potei arrivare sulla riva dell'Asia. Ebbi allora impressioni roventi che non si sono più cancellate in me.<sup>330</sup>

La passione per la cultura orientale àncora Cambellotti a un mondo lontano nel tempo e nello spazio, evocando in lui miti e leggende. Dentro questo pensiero si annida un repertorio di forme che riecheggiano memorie archeologiche miste a ricordi d'infanzia, in un rapporto di rimandi indistricabili tra cultura ed emozione, al limite sempre tra l'immagine insepolta dell'antico e l'iconografia che racconta il moderno. L'officina che stiamo immaginando come spazio mentale e reale insieme, dispiega forme e significati nuovi della tradizione dell'antico. Prima ancora di rigenerarlo *per figuras*, Cambellotti lo rifrequenta lo esperisce prelevandolo *in primis* dalla sua memoria e dentro un'assidua laboriosità che sembra sintomatica del suo stesso creare. La materia che gli consente di fabbricare un suo antico, senza avvertire la necessità di separarsi dalle effigi tradizionali e riconoscibili che si tramandano nella società, è, infatti, l'emozione.

Proponendola come una sorta di matrice visuale, questo luogo è in grado di affilare lo sguardo di chi osserva le sue creazioni. L'officina dell'artista, infatti, nasce dentro un *milieu* culturale che, come abbiamo già visto, è già predisposto a questo connubio di tempi remoti che si articolano nel presente. L'estetica del Ventennio e il Ritorno all'ordine, mai avulsi dalla dimensione della memoria e della tradizione storica, prendono a modello l'arte classica guidandone la percezione e la rilettura, con ripercussioni sulla società e lo stile di vita. Dentro questa compagine lo stesso Cambellotti è promotore e realizzatore di una specifica immagine, anche propagandistica e politicizzata – basti pensare al progetto decorativo per il Palazzo della Prefettura di Ragusa<sup>331</sup> – ma ciò lo mette sempre in discussione circa le questioni visuali che riguardano l'antico e il suo modo di presentarlo. Le immagini trattate nell'officina dell'antico sono, pertanto, ricche di risonanze, scortate come da un *leitfossil*, una traccia che guida e determina il costituirsi stesso di questo spazio e risveglia un certo spirito warburghiano, una dinamicità. Dentro quella mediterraneità di cui è impregnata la poetica dell'artista, il ragionamento sull'antico e nello specifico sul classico non è solo un'espedito per frequentare le tradizioni iconografiche o indagare un racconto iconologico. L'approccio di Cambellotti si orienta in direzione antropologica, toccando questioni e interrogativi che riconducono alla cultura visuale. Ed è lui stesso a guidarci dentro la sua iconosfera, scavalcando i rigidi confini e i paradigmi dello sguardo per raggiunge un tempo e uno spazio, engrammatico, dove la natura delle immagini è più complessa e variegata. Valori, usi e costumi tipici della campagna, tradizioni della cultura popolare ed espedienti estetici prelevati dal folklore, fomentano questa visione, tracciando anche del nostro autore un profilo alterato, una figura di artista visuale che dispone le iconografie, e anche i suoi pensieri, senza tener conto di nessuna gerarchia, dentro un più ampio discorso di

---

<sup>330</sup>D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 236.

<sup>331</sup> Cfr. L. Sciascia, *Invenzione di una prefettura. Le tempere di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa*, Milano, Bompiani, 2009.

carattere storico e culturale. Quella che abbiamo ritrovato in Cambellotti come una predisposizione genuina per le iconografie dell'antico, è una peculiarità che sembra provenire dal desiderio e dall'entusiasmo di trovarsi davanti alle rovine e ai templi della classicità italica. Riscende fino al gioco dell'infanzia per confluire come patrimonio memoriale dentro una serie di racconti di romanità che tratteremo lungo questa dissertazione. Il ritorno di iconografie del passato miste a fantasia e realtà riportano alla mente ancora l'approccio che Didi-Huberman utilizza per indagare l'universo warburghiano. Nello scritto sullo storico austriaco<sup>332</sup> – studioso che ritorna a più riprese ad illuminare questo percorso critico sull'antico – il filosofo francese presenta ogni immagine come risultato di una serie di movimenti che provvisoriamente si sedimentano, si cristallizzano al suo interno; questi moti «ci obbligano a pensarla come un momento energetico o dinamico».<sup>333</sup> Con risvolti diversi e ridimensionati al caso cambellottiano, proviamo a ravvedere questo criterio anche nella genesi delle iconografie create dal nostro artista. Per Cambellotti, infatti, così come Didi-Huberman riferisce nel suo studio, le immagini sono considerate dentro un'ottica di «ritornanza», «considerate come ciò che sopravvive di una dinamica e di una sedimentazione antropologiche divenute parziali, virtuali, perché in larga misura distrutte dal tempo».<sup>334</sup> Ed è proprio da un'immagine, che riappare dai ricordi d'infanzia e che la memoria avrebbe potuto fisiologicamente distruggere, che vogliamo iniziare a discutere più approfonditamente dell'officina dell'antico. Si tratta di una specifica iconografia, quella del cavallo (tav.11), che qui riferiamo nella forma di giocattolo, un manufatto, una piccola scultura, poi diventata una sorta di *topos* che riaffiora continuamente dall'universo iconico di Cambellotti, dichiarandosi come una sorta di immagine-guida, prelevata e riammessa nella storia attraverso il ricordo; un sentimento della realtà. Quella del cavallo è una figura-simbolo che si cristallizza e prolifera come una stalattite dentro un processo di osmosi continuo tra memoria e antico. Questo animale, racconta Cambellotti, «ora di legno naturale oppure verniciato e infine colla criniera e la coda di vero crine» è immancabile tra i giochi di un bambino, così come nel suo mondo iconico:

io ne avevo una collezione, più di una ventina che mi compiacevo a mettere a rango.[...] Tra tutti preferivo quelli di legno naturale. [...] Erano in genere dei prodotti delle Alpi del Cadore o dell'Appennino pistoiese. Intagliati in legno di larice, avevano un odore speciale che mi era gradevole ed erano intagliati vigorosamente con grosse zampe, muso caprino ed avevano una impressione di salda realtà.<sup>335</sup>

Il ricordo e la fantasticheria del gioco infantile si accompagna a Cambellotti adulto ritornando nel suo registro artistico anche sottoforma di piccoli giocattoli costruiti in legno. Questo processo semantico e interpretativo sembra ancora riarruolare il concetto di *rêverie* che abbiamo già chiamato in causa. Bachelard ci convince che l'esperienza del mondo derivi dalla cosmicità delle immagini e che «la rêverie cosmica ci permette di abitare un mondo, facendoci sentire al sicuro nel nostro universo immaginato. Il mondo diviene la nostra casa». Dentro questa dimensione, a metà tra onirico e reale, e dentro un mondo che Cambellotti presenta come domestico e

---

<sup>332</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit.

<sup>333</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 40.

<sup>334</sup> Ivi, p. 41.

<sup>335</sup> Ivi, p. 253.

familiare, si articola l'esperienza rassicurante e genuina dell'antico che viene a legarsi col mondo archeologico. Cambellotti racconta:

si può comprendere ora la mia predilezione per la Piazza del Campidoglio, una delle più belle di Roma, che è come dire del mondo, dove potete vedere un convegno di cavalli, giganteschi giocattoli agli occhi miei; questi prototipi monumentali che dagli occhi e dalle bocche orlate di denti mi sembravano sorridere dall'alto facendomi credere ad una loro vitalità misteriosa, gonfia di sangue pulsante nel reticolare di vene sul collo e sui fianchi. Vitalità che attraverso gli animali si comunicava ai gemelli dalle membra immani e dai grandi occhi spalancati e al bronzeo cavaliere dal braccio alzato e dalla faccia buona.<sup>336</sup>

Possiamo immaginare la Piazza del Campidoglio come una cava da cui Cambellotti bambino inizia ad attingere grezze le immagini della classicità che già percepisce misteriosamente intrise di vitalità. Sin da queste prime esperienze le trascina inerte, parziali e virtuali dentro la sua officina. Le immagini che abitano la piazza, quelle di Castore e Polluce e quella a cavallo di Marco Aurelio sembrano, così, rientrare in parte in quell'ottica che Didi-Huberman definisce della ritornanza fantasmale. Nella memoria e nella storia personale dell'artista romano sono figure percepite come tracce visibili reali, sedimentate e disseminate dappertutto.<sup>337</sup> La vista della «piazza dei cavalli», così come Cambellotti ama definire lo spazio michelangiotesco, diventa un pezzo di vita all'interno della quale i personaggi che lo abitano sono sempre vivi ed energetici. In Cambellotti, quindi, le entità di antico e memoria sono percepite dentro un gioco di anacronismi e salti di tempo percepibili nei suoi racconti. Riporta, ad esempio, di una visita fatta con lo zio che:

mi aveva detto i nomi dei cavalieri: Castore e Polluce e mi diceva che erano gemelli nati insieme con quel berrettino aguzzo sulla testa e che a me piaceva tanto al punto di desiderarne uno simile ma rosso. E mi diceva e ancora di Marco Aurelio che scopriva in oro e cercava di farmi capire che sulla testa del cavallo c'era una civetta, che io non arrivavo a vedere. Questi personaggi, a forza di vederli e di parlarne, erano entrati nella mia vita. Per un certo tempo sono state per me persone vive e di questa mia convinzione infantile se ne giovano quelli di casa per correggermi di qualche bizza o per prevenire qualche mia monelleria. Tutto veniva rapportato a Castore e Polluce, i quali potevano o no farne rapporto a Marco Aurelio che sarebbe stato inesorabile come punizione.<sup>338</sup>

Il ricordo riportato alla mente come fantasticheria infantile si reitera e si rigenera entrando nella sua vita a forza di frequentare queste immagini. C'è ancora un'esperienza a suggerirci questo processo di identificazione con il reale; l'immagine di un cavallo visto di presenza. Cambellotti riporta nel suo racconto, prelevato sempre dai suoi scritti, del clamore improvviso della gente, presa dal panico per un cavallo messo in fuga dalle stalle del palazzo di Monte Giordano. Nudo di cavezza e bardatura, l'animale, che si arresta di colpo in mezzo alla strada, imprime nella memoria dell'artista un fotogramma indelebile. Ricorda di aver indagato e scrutato in

---

<sup>336</sup> *Ibidem.*

<sup>337</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit. p. 41.

<sup>338</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 254.

quel momento la precisione anatomica dell'animale. Un'esperienza che ravviva lo sguardo dell'artista innescando quella ritornanza e quell'anacronismo che rivive personalmente tra immagini vissute e create. Racconta, così, d'aver guardato

la testa magra e affilata, gli occhi ardenti, le narici dilatate, tutto un turbinio di crini, quasi un vortice di fiamma, ricadere poi sulle quattro zampe e rimanere immobile. Nell'attimo fuggente lo squilibrio del corpo era scomparso: era un miracolo di bellezza! Fu un miracolo che non s'è più cancellato dalla mia memoria e tanto lavoro è uscito dalle mie mani sia plastico sia architettonico che scenografico, anche in questi ultimi tempi, in cui riappare il ricordo del cavallo in fuga di via dei Filippini.<sup>339</sup>

Nel movimento del cavallo, nel suo correre, Cambellotti vede la vocazione stessa dell'animale, «un miracolo di bellezza». Analizza e sintetizza l'immagine ritornando, come lui stesso confessa, anche i particolari più minuti: «una vera voluttà per me interpretare i più sottili dettagli degli occhi, delle narici e il fluire della criniera e della coda».<sup>340</sup>

Cercando nel suo personale passato, nei ricordi e negli eventi della sua storia, Cambellotti ritrova un momento preciso in cui l'assimilazione di questa immagine ha reso il cavallo icona costante dentro il regno delle sue iconografie, immagine energica dentro la sua officina. «Quando io abbia cominciato a fare qualche sgorbio non saprei precisare. Ma tra cinque e i sei anni l'animale prediletto di cui fin qui ho parlato era di già oggetto da parte mia di tentativi grafici certo molto primitivi». Senza esitazione e «provvisto di un pezzo di gesso abbastanza grande» ricorda di aver disegnato «un cavallo che occupasse l'intero pavimento», quasi a voler imprimere, in uno stato di sogno ad occhi aperti, un'immagine irruente dentro la sua memoria, è poi diventata reale dentro una delle sue più note xilografie (tav.12, fig3). Così riporta ancora l'artista:

debbo avere faticato parecchio, ora inginocchiato, ora carponi. Rammento perfettamente che cominciai dalle orecchie ad una estremità del pavimento e finii cogli zoccoli alla estremità opposta. Non so dire qual fosse l'effetto dell'opera compiuta da me con sufficiente incoscienza; a quell'età non si pensa e non si ha quello sguardo di insieme che è indispensabile per un artista maturo a fine opera; non ci pensai più ed ero completamente dimentico di quanto avevo fatto.<sup>341</sup>

Cavalli e cavalieri, fusi nell'immagine del buttero (tav.12, fig. 2) e del centauro, o nella versione alata in forma di Pegaso popolano, così, l'universo iconico di Cambellotti. Vivono nelle svariate forme, grafiche, sculture e scenografie, come nel dramma euripideo dell'*Ippolito* del 1936 dentro le quali l'animale rappresenta un'iconografia di raffronto costante tra reale e immaginario, antico e presente, risvegliata da quel processo mnemonico di *rêverie* e anacronismo.

---

<sup>339</sup> Ivi, p. 257.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> Ivi, p. 259.

Vicina e in simbiosi con l'immagine del cavallo anche quella del veliero si ripete dentro l'officina dell'artista, nel ricordo delle imbarcazioni sul molo della spiaggia del Tevere, a Ripa Grande, chiamata da Cambellotti la «riva delle barche».<sup>342</sup> Anche in questo caso, infatti, l'artista più volte è tornato sul tema della nave, immagine anche questa che resiste dalla sua infanzia e che è presente durante tutto il suo apprendistato artistico. Dalla scena per l'opera teatrale di D'Annunzio intitolata *La Nave* (1908), si arriva alla scenografia per la tragedia dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (1930) realizzata per il teatro greco Siracusa, perfetta metamorfosi ovidiana, una crasi tra prua e cavallo che prende le sembianze di navi imbizzarrite tra le onde di un mare antico. Non tradendo mai quei principi e quelle visioni di fantasticheria storiografica, per Cambellotti il cavallo assurge a simbolo ancestrale e mitico, arcaico e reale, un'immagine-essere viva ed emozionata, amabile come una donna. Così, infatti, riferisce l'artista:

da quel tempo ormai remoto cavalli e navi hanno preso posto stabile nel mio spirito. Sono esseri, anche le navi sono esseri, che amo con trasporto e foga come si può amare una donna, forse perché sono esemplari di bellezza assoluta? Non credo: per esempio il cavallo è un animale squilibrato, è una botte su quattro stecchi. I greci che in fatto di equilibrio ne sapevano più di noi eludevano il difetto della sottigliezza delle zampe ritraendo quasi sempre il cavallo in moto. I rilievi del Partenone, che per realismo non temono visione cinematografica, provano quanto ho detto e se c'è qualche cavallo fermo, un movimento della testa reclinata spezza il parallelismo delle zampe anteriori. [...] Il cavallo in fatto di squilibri è simile al corpo femminile: sono corpi fatti di contraddizione ma noi li amiamo e in questo amore tante volte c'è disperazione e tragedia. Si può baciare un cavallo come si bacia una donna: questa essenza, il cavallo, è penetrata nella mia arte e non l'ha lasciata. Ho amato e studiato questa forma, forse più di ogni altra, anche più della umana, per la quale non ho avuto lo stesso entusiasmo.<sup>343</sup>

La riflessione sull'animale diventa uno sguardo attento sull'armonia delle forme che l'artista richiama in maniera ineccepibile nelle sue opere. Il cavallo, dentro una metafora del femminile, ha una forte valenza energetica e il suo richiamo all'arte greca è un riferimento importante che lascia intendere quella migrazione di stilemi, formule e temi che si richiamano tra loro, che provengono da universi iconografici lontani nel tempo. L'immagine dei cavalli considerata esemplare proviene dal Partenone (tav.11, fig.2), da quei fregi che per realismo l'artista associa a una visione cinematografica. Cambellotti conosce bene quest'opera, come dimostrano alcuni scatti fotografici ritrovati nella sua collezione di immagini custodita presso il Fondo Cambellotti dell'Istituto Centrale di Grafica di Roma, ma frequenta altre immagini affini, come quella ritrovata nello stesso fondo che raffigura un noto fregio con cavalli del tesoro di Cnido (tav.11, fig.1). L'opera che sembra assurge a emblema di quanto detto pare essere costituita dal bassorilievo in gesso, datato 1910, che raffigura e ha per titolo *I cavalli della palude* (tav. 11, fig. 3). Questa iconografia, infatti, oltre a richiamare la dinamicità delle immagini futuriste, tipiche e coeve all'artista, ha una riconosciuta vicinanza alle formule

---

<sup>342</sup> Cfr. Ivi, pp. 252 - 256.

<sup>343</sup> Ivi, pp. 255 - 256.

scultoree dei famosi fregi di Fidia, riportando alla mente anche quel riferimento al fotogramma cinematografico che qui sembra animarsi anche se spento nella sua staticità.

Dentro l'officina dell'antico circolano tutta una serie di richiami iconografici che dimostrano una sensibilità nuova alle questioni visuali. L'apparire di immagini prelevate dalla fotografia, dal cinema e dal fotogiornalismo, costituiscono un materiale eterogeneo non riconducibile alla sola storia dell'arte o alle sole opere create da Cambellotti. Sulla stregua dei precetti della Scienza delle immagini si innescano, infatti, valori e significati di carattere antropologico, sociologico e psicologico che completano e problematizzano il linguaggio estetico di Cambellotti. Il modo in cui possiamo disporre i paragoni e gli anacronismi, le rêveries e i raccordi scaturiti in forma di immagine, può essere quello delle tavole, intese come dispositivi visuali, rievocanti certamente l'Atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg, vero innovatore della triade teorica 'immagine - sguardo - dispositivo'.<sup>344</sup> Già precedentemente abbiamo tentato di utilizzarle come perno dei nostri ragionamenti e sempre in rapporto di 'buon vicinato' con le carte e le testimonianze dei suoi scritti. Tuttavia, da questo momento ci accingiamo a considerarle come un meccanismo dinamico che consente un continuo confronto, smontaggio e assemblaggio che lascia intender il modo in cui Cambellotti sta osservando l'antico. Le tavole così, e quelle che riguardano l'iconografia del cavallo possono rappresentare un primo esempio sistemano al loro interno *images* e *pictures* di un antico che ci proponiamo di ricercare e raccontare assieme all'artista.

Ritornando ancora alla «piazza dei cavalli» ci occupiamo del monumento equestre di Marco Aurelio, sul quale Cambellotti ha ragionato non solo in termini di memoria archeologica, di effigie proveniente dal passato, ma emancipando il suo stesso sguardo oltre l'iconografia dell'imperatore, esplorandola in termini sociologici e vicino al folklore, riattivando quelle storie venutesi a creare intorno a questa immagine e tramandate anche oralmente. Per l'artista:

essa non è, in fondo, che un ritratto imperiale: meraviglioso ritratto, di un uomo grande e buono; quindi la causa dell'opera non è remota e misteriosa [...] Ciononpertanto la statua equestre è stata ispiratrice di leggende popolari, che conferiscono all'opera un carattere di talismano collegato alla vita di Roma. Ne è la prova il detto del vogo: «Scopre in oro come il cavallo di Marc'Aurelio» a cui fa seguito: «E quando sarà tutto d'oro finirà Roma e il mondo». Affermazione questa di eternità perché, di fatto, è il bronzo che si scopre e l'oro si estingue di anno in anno. Per il romano popolo, Marco Aurelio è una specie di Palladio della città. C'è chi ha detto che il cittadino romano, indifferente e sprezzatore, non s'occupa del passato e della sua storia, ma protesta se si rimuove sia pure un antico sasso dal posto che occupa. C'è dell'esagerazione, ma provate a toccare Marco Aurelio.<sup>345</sup>

Cambellotti ricostruisce la memoria dell'effigie equestre anche attraverso una serie di testimonianze, detti e leggende popolari, che denotano il suo rinnovato interesse per le questioni etno-antropologiche.

---

<sup>344</sup> Cfr. M. Cometa, *Cultura Visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020, pp. VII - XIV; A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura Visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, pp. XIII - XXIII.

<sup>345</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 205.



Anche lo sguardo del comune cittadino diventano creatori della memoria stessa di quella effigie, che la pretende, la detiene e la protegge, proiettandola nella quotidianità, dentro un mondo di immagini condivise e vissute. Anche la forza e la simbologia del materiale con cui è costruita la statua nutre l'immaginario del suo spettatore, fino a costituirne uno stimolo alla creazione di detti e superstizioni. Dentro questa continua contaminazione tra oggetto guardato e soggetto che guarda si innescano le riflessioni sulla qualità delle stesse immagini di guardarci e di trasformarci in soggetti/oggetti della visione. Temi e questioni che richiamano le teorizzazioni dello sguardo fenomenologico affrontate da Maurice Merleau-Ponty<sup>346</sup> e lo stesso concetto di agentività proposto da Alfred Gell.<sup>347</sup> La statua equestre, infatti, sembra agire sullo spettatore come un'entità spirituale che fa dell'atto della visione un momento di coinvolgimento, un abitare l'immagine che sta accadendo dinanzi a noi. Per tale ragione il Marco Aurelio sembra come dotato di un'agency in grado di trasformare lo stesso sguardo di Cambellotti in uno strumento euristico, di conoscenza approfondita degli oggetti e delle immagini che lui stesso racconta.

Il ricordo del restauro del cavaliere bronzeo del Campidoglio e della reazione dei romani alla notizia di non poterlo più vedere collocato nella piazza, si affianca a queste interpretazioni dell'immagine dinamica e vivente. Cambellotti, chiamato a prendere parte all'operazione, racconta dell'effigie dell'imperatore collocata dentro uno steccato e ricorda «mormorazioni, deprecazioni e maledizioni di ogni sorta». Quando la statua dell'imperatore fu rimossa dal dorso del suo cavallo per essere riposta dentro il palazzo dei Conservatori «allora ho visto e inteso Romani, non solo del volgo, fremere di sdegno a quella vista e avere parole di fuoco». Lo stesso Cambellotti ricorda di aver provato disagio «nel vedere il buon Imperatore, imbragato di corde, levarsi in aria con le gambe divaricate e rigide, sospeso alle catene della gru che lo svelle dal cavallo». Il ricordo riportato dentro le sue memorie è forte ed è interessante notare che di questa immagine l'artista crea una iconografia che richiama esattamente quanto ricordato, avvalorando ancora la pratica di trarre e ritradurre alcune immagini da memorie personali intrise di antico. La xilografia intitolata *Il cavallo di bronzo*, del 1935 che lo storico Quesada dice essere ispirata alla scultura per il Bartolomeo Colleoni di Venezia,<sup>348</sup> raffigura una statua tutta imbragata che si solleva dal suo cavallo (tav. 12, fig.1). Seppure non indicante specificatamente il Marco Aurelio che stiamo esaminando, l'incisione sembra richiamarsi con esattezza al racconto fatto da Cambellotti. Come un' *immagine insepolta*, direbbe Didi-Huberman, che proviene da un passato non troppo lontano dal presente in cui vive ancora, l'iconografia dell'effigie equestre riemerge come esperienza visuale vivendo dentro un fatto quotidiano. Cambellotti stesso sembra essere stupito che questa sia potuta giungere illesa attraverso il tempo:

è meraviglioso che quella effigie sia passata incolume per diciassette secoli in mezzo alle rovine dell'età medievale, e con la copertura d'oro non abbia eccitato la cupidigia dei vari ladroni stranieri che, in veste di

---

<sup>346</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, Se, 1989.

<sup>347</sup> Cfr. A. Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 2021.

<sup>348</sup> Secondo lo studioso Quesada l'incisione è forse ispirata alla descrizione leonardesca della scultura in bronzo per il Bartolomeo Colleoni, ora a Venezia, eseguita a Firenze da Andrea del Verrocchio. (Cfr. M. Quesada, *Catalogo delle Incisioni*, Roma, Nuova Editrice Romana, 1982).

Re o di potentati, ebbero vicenda in Roma. [...] Solo cambiò nome diventando Costantino. Forse a questo battesimo di origine ecclesiastica deve in parte la sua conservazione; ma c'è forse una causa maggiore dovuta a bellezza e bontà.<sup>349</sup>

L'artista, infatti, sembra tener conto di alcuni raccordi semantici che vanno oltre la lettura iconografica e iconologica. Per Cambellotti origine, modello e familiarità diventano ingranaggi che plasmano le leggende, fantastiche o verosimili non importa, e creano un'iconografia amichevole. La statua di Marco Aurelio esercita sullo sguardo del passante, sia quello gettato fugacemente, sia quello che si posa più attento e silente, un potere indiscusso, una rassicurante confidenza, motivo che vede l'immagine, matrice da cui si originano tutte le statue a cavallo, venire a patti con il racconto. L'ecfrasi particolareggiata che fa l'artista viene, pertanto, a questa riflessione:

tutte le statue equestri di questo mondo sono un derivato di questa Capitolina, ma al suo paragone non sono che opere legnose gonfie e retoriche. In questa di Marco Aurelio la retorica manca assolutamente. Quella ricerca amorosa di particolari, quella giustezza e pienezza di masse muscolari, quella rete di vene e di arterie sotto la epidermide del cavallo e nelle braccia dell'imperatore cavaliere, lo sguardo di questi chiaro nella faccia aperta e buona ne fanno, più che cosa bella, una avvincente cosa, viva superlativamente, nella quale sembra circoli eternamente un sangue generoso. È certo che questa statua, presso cui si sono accalcati Romani e barbari per tanti secoli, è dovuta sembrare a tutti, come a noi oggi, un buon amico, un buon padre, che vi viene incontro sul grande cavallo, e vi dice cose buone appoggiandole col gesto largo del braccio e della mano aperta, quasi accennante a una benedizione. È naturale che bellezza ed eternità, concentrate in un'opera pur non derivata da leggenda, generasse a sua volta leggende or fantastiche ora ingenui.<sup>350</sup>

Attorno alla statua di Marco Aurelio si raccoglie anche una storiografia che favoleggia leggende sconosciute, originatesi da un tramando collettivo, dentro le quali si intrecciano ancora le memorie personali dell'artista. Cambellotti riporta una serie di curiose testimonianze ancora prelevate dalla sua infanzia, a suggello di questa mescolanza e utili ancora alla nostra indagine sull'antico e al suo tramando.

Racconta di piccoli e fantasiosi testimoni che decostruiscono alcuni elementi del mito e dei poemi omerici per delineare un'origine mitica e affascinante dell'effigie imperiale. Sulla superficie bronzea della statua «brandelli di storia», anche privi di fondamento o nati dal sentire storpiato di una tradizione orale, continuano a trasmettere la traccia mnemonica del valoroso cavaliere e del suo destriero, perpetrandone un'energia vitale. Così afferma ancora Cambellotti:

su quel bronzo si sono abbarbicati frammenti di altre tradizioni, brandelli di storia, formando un complesso curioso e commovente. Un bambino, mio compagno di gioco [...] raccontava che la statua era fatta col bronzo pieno d'oro della città di Troia data alle fiamme; e l'artista che l'aveva fatta si chiamava Civetta,

---

<sup>349</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 206.

<sup>350</sup> Ivi, pp. 206 - 207.

onde fra le orecchie del cavallo egli stesso aveva effigiato una civetta come firma. Il ragazzo come me, ripeteva cose che aveva inteso dire, frammenti di tradizioni lontane deformate che, per un tramite secolare si erano saldate insieme.<sup>351</sup>

La suggestione del cavallo dell'Imperatore costruito col «bronzo pieno d'oro della città di Troia» richiama la città della Troade e il racconto epico dell'Iliade, riportando alla mente il mito di Enea e il suo arrivo nelle coste laziali, la stirpe da cui nacque il fondatore di Roma. Sono rimandi continui all'antico che innescano visioni tra oriente e occidente, mito e storia, in continua gemmazione dentro il lemmario iconografico di Cambellotti. Da questo luogo dove si recuperano le iconografie e le si richiamano al presente, la dimensione dell'infanzia, più volte riportata alla nostra attenzione, non è più lasciata alla sola *rêverie* come vagheggiamento del passato. In questa breve testimonianza abbiamo visto come in Cambellotti la vocazione all'antico germogli in quegli anni di innocente e acerba consapevolezza alle immagini che è la fanciullezza. L'appagamento di un desiderio o di una fantasia nell'infanzia diventa in Cambellotti impulso per lo sviluppo intellettuale in anni successivi.<sup>352</sup>

Nel proliferare di storie che si raccolgono attorno all'effigie dell'imperatore e che innervano i racconti di Cambellotti, anche quella del Gran Villano merita di essere citata, «una leggenda d'antichissima redazione anteriore al IX secolo, del tempo che Roma abbandonata e in rovina doveva ancora manifestare sublime splendore».<sup>353</sup> Narra di un contadino presentatosi al Senato romano con la promessa di salvare la città da un re straniero e con l'unica richiesta di voler ricevere in cambio un compenso in denaro e una statua d'oro che lo rappresentasse.<sup>354</sup> Il Marco Aurelio si presenta, ancora come un simulacro dentro il quale la dimensione storica e mitica resiste alle continue metamorfosi iconologiche che non alterano, tuttavia, le sue sembianze. Forse metafora di salvezza della città dai Longobardi di Astolfo o simbolo di difesa da un assedio, forse ancora prefigurazione attraverso la civetta del racconto delle oche salvatrici del Campidoglio, Cambellotti è convinto che «la statua non ha potuto fare a meno di essere quella di un liberatore di Roma da un grande pericolo». In questa propagazione interpretativa la statua a cavallo sparisce e si presenta come un contadino armato di falce; il Gran Villano sembra assurgere anche ad eco lontana dei primitivi liberatori, Cincinnato, Camillo, «uomini d'aratro prima che di spada».

Personaggi leggendari e uomini che hanno fatto la storia sono fusi insieme tra oblio e memoria. In questa confusione di identità, in quella che sembra essere un'intermittenza visuale «la continuità romana non s'interrompe». L'uomo a cavallo, infatti, è una figura agreste che ritorna indietro nel tempo, secondo

---

<sup>351</sup> Ivi, p. 208.

<sup>352</sup> La dimensione dell'infanzia all'interno degli studi di *visual culture* ha una rilevanza complessa e variegata che Michele Cometa affronta nel suo studio *Cultura Visuale*, (cit.). All'interno del capitolo intitolato *Ricordi d'infanzia*, lo studioso intreccia i concetti di immagine, sguardo e dispositivo alle personalità, che ritroviamo come caso studio lungo tutta la trattazione, di Aby Warburg, Sigmund Freud e Walter Benjamin. Nello specifico Cometa riconduce la vocazione visuale dei tre autori all'esperienza immaginifica fatta durante la loro infanzia, mossa dall'appagamento di un desiderio che costituirà nel tempo lo sviluppo di uno specifico percorso intellettuale. L'autore, infatti, è convinto che nel ricordo infantile si scorgono «non solo i fondamenti di una passione e di un interesse, ma anche, in nuce, le forme in cui essi si esprimeranno attraverso opzioni teoriche e prassi interpretative» (p. XIII). Affine al ragionamento dello studioso palermitano sembra poter rileggere le suggestioni provenienti dagli scritti di Cambellotti attraverso questo criterio.

<sup>353</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 208.

<sup>354</sup> Ivi, pp. 207 - 208.

Cambellotti, fino al fondatore di Roma, modellando la storia stessa della Città Eterna; «il contenuto agreste è fatale accompagna Roma e i Romani in ogni tempo». Le parole di Cambellotti chiariscono ancora questo continuo migrare delle immagini da un tempo all'altro:

Voi l'avete constatato: fin dalle origini il Dio generatore di Roma è un Dio agreste. È questo Dio che ha plasmato in modo singolare il carattere degli uomini che presiedettero al divenire di Roma, di quelli che ne foggiarono l'Impero, che lo ressero ai tempi felici, che cercarono ripararlo ai tempi del crollo; il quale avvenne quando cessò questa virtù agricola e i Romani si ridussero ad essere i guardiani di un'immensa superficie di terra, trascurando di esserne i coloni e i coltivatori. L'impero si sfasciava, e un ultimo grandissimo uomo, Diocleziano, scendeva, amareggiato, volontariamente, dal trono di Salona, si riconciliava alla terra con quell'amore che era stato caratteristico dei suoi grandi antenati. È forse questo stesso affetto che resiste nell'età medievale, onde nella leggenda ha voluto vedere, sotto il Paludamento, in luogo dell'«Imperator», il «Grande Villano».<sup>355</sup>

A quella romanità diluitasi con l'espandersi dell'impero e nel ricordo malinconico dell'imperatore Diocleziano, che dal suo palazzo in Dalmazia si ricongiunge alla terra per diventare 'imperatore - contadino', possiamo associare, così, un'altra iconografia che incastona la figura dell'uomo a cavallo al suo paesaggio agreste, un tema che ricorre in Cambellotti e che richiama nello specifico la figura del buttero maremmano, il *butoros* (tav.12, fig. 2), il 'pungolatotore di buoi'. Il pastore a cavallo, tipico della Maremma laziale e dell'Agro Pontino, si presenta dentro il *corpus* iconico dell'artista come immagine trasmigrata dal passato e dalla memoria collettiva. Cambellotti sembra prelevare l'immagine del mandriano/cavaliere dai racconti popolari che riportano una figura intrisa di valore eroico, simbolo e della terra e custode della vita nei campi. La intreccia alla storiografia del paesaggio agricolo al folklore e a un *modus narrandi* sempre vivo di ricordi ed emozioni. Il discorso affrontato sulla statua antica dell'imperatore, che diventa la leggenda del Gran Villano, dentro la quale rivediamo la figura del buttero, chiama in causa l'atto del guardare e il modo in cui Cambellotti risponde a questo potere attrattivo. L'approccio che utilizzeremo anche nelle prossime pagine è relativo, quindi, alla forza seducente che alcune immagini possiedono. Può essere interessante trovare una correlazione con quanto argomentato da David Freedberg nel suo *Il potere delle immagini*<sup>356</sup>, dove l'esperienza visuale è valutata in prospettiva antropologica e la concezione benjaminiana di aura riformulata in termini sociologici. Anche nel nostro caso, infatti, non si tratta di considerare il recupero o la perdita dell'unicità delle iconografie

---

<sup>355</sup> Ivi, p. 209.

<sup>356</sup> L'ampia trattazione dello storico sudafricano sviluppa certamente un discorso molto più articolato che tiene conto delle emozioni e dei processi cognitivi che interagiscono alla visione dell'opera d'arte. Questo approccio ha permesso a Freedberg di evitare qualsiasi tentativo di distinguere l'arte dalla non arte, e di entrare indistintamente dentro tutto l'universo iconico che indistintamente si manifesta sotto i nostri occhi. Il ribaltamento nei riguardi di una valenza prettamente estetica proposto dallo storico è l'approccio che più ci interessa nell'esame dei materiali iconografici di Cambellotti, e sembra essere anche lo sguardo indagatore dello stesso artista romano, anche se dentro un contesto dell'arte che non estromette del tutto le questioni formali ed estetiche. Lo sguardo di Cambellotti, infatti, è, un cannocchiale caleidoscopico sulla cultura visiva del suo tempo, dove la rappresentazione popolare si mescola alla memoria iconografica della classicità romana, e dove le immagini, le *images*, le *picures*, qualsiasi origine abbiamo, sono considerate dentro la sua ricerca estetica. Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009, pp. XXV - XXXII; XLIII - L.

quanto il persistere della loro riproducibilità e il luogo di provenienza. Le immagini dell'antico possiedono una vibrazione che non si deteriora e che le immette dentro una ciclica gemmazione. Il bronzo dell'imperatore difende il suo valore semantico e la sua storia iconologica, ma lascia che su di esso si poggino altre storie e altre immagini che ricalcano una funzione simbolica, un valore antico, leggendario e sacro diverso e utile alla contemporaneità. Cambellotti riutilizza, quindi, molte volte questa immagine dell'uomo a cavallo, diluita dentro tutto il suo apprendistato, e di volta in volta anche lui, su una iconografia prestabilita varia il racconto non tradendo l'immagine (tav. 11 - 13).

Cambellotti fa interagire insieme storiografia e archeologia ai ricordi personali, intrecciando insieme realtà e storia. Conosce il contesto archeologico e storico delle immagini e le preleva per crearne altre vivificandone la tradizione delle stesse. Lo sguardo di Cambellotti prova a scandagliare la complessa topografia dei Fori Romani, dove si muovono altre narrazioni. A riprova del processo di elaborazione visuale che stiamo indagando e rimanendo ancora in quella che Cambellotti battezza «la piazza dei cavalli», le riflessioni di Cambellotti sulle statue dei Dioscuri, di cui si conoscono scatti fotografici da lui collezionati e iconografie di sua mano (tav.fig.11; 5 tav.12, fig.6), si addentrano ancora nei meccanismi e nei processi di questa indagine visuale. Nella narrazione che l'artista riporta nelle sue memorie, l'indagine sui colossi Capitolini, Castore e Polluce, parte dalla disposizione entro la piazza ideata da Michelangelo. Rintraccia *in primis* la funzione e il significato che l'artista del Cinquecento dà all'antico, proiettandoci dentro la memoria collettiva di un'epoca, quella del Rinascimento, che fra tutte ha cercato e trovato le formule per celebrarlo. Pensando allo sguardo del Buonarroti e immaginandone il commento, Cambellotti pensa che:

ai suoi occhi d'uomo idolatra dell'arte greco-romana, se il dinamismo e la perfezione ellenica dei gruppi del Quirinale dovevano sorridergli, non era meno preso della calma eroica e da una maggiore italianità che spira nei gruppi Capitolini, la quale associata a un peso di membra vigorose formava un complesso di qualità predilette dal Buonarroti, e che già da tempo aveva concentrato nel suo David. I due Dioscuri del teatro di Pompeo, così come oggi si vedono, presero posto dopo la morte del grande artista: scolte eternamente vigili del Colle Sacro; a tale missione più adatti che non gli agitatori di cavalli del Quirinale.<sup>357</sup>

L'ecfrasi che ne segue è ancora un *topos* narrativo caratteristico dei racconti dell'artista e ancora legato alla sfera emozionale. L'artista descrive la piazza, infatti, come un luogo di gioia agli occhi dei bambini; è qui che «potevano bearsi nella vista del grande cavallo bronzeo, allora più brillante d'oro, e ancor più di quella dei due marmorei cavalli dei Dioscuri che rappresentavano uno sviluppo smisurato dei loro desideri». Ed è lo stesso artista a subire «in modo iperbolico il fascino delle membra possenti e grandiose degli eroi», a desiderare «di spiarnne lo sguardo chiuso nel marmo, quasi ad evocare la grande pupilla nera», nello stupore di rimanere «avvinti dalla espressione umana dei destrieri, dal fremito delle grandi bocche aperte, quasi a sorridere a mostrare l'arco dei denti così bene bulinati».<sup>358</sup> Il suo occhio-scalpello sonda e costruisce davanti al nostro sguardo le due statue equestri, e l'ecfrasi particolareggiata che l'accompagna mette in risalto le sue competenze

---

<sup>357</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 190.

<sup>358</sup> Ivi, p. 191.

scultoree e la preferenza di quest'arte sulle altre, facendolo da sempre uno tra i più valenti modellatori della materia nel contesto artistico degli anni in cui vive.<sup>359</sup> Anche i due colossi sono descritti con familiarità e richiamano un'immagine domestica. Le suggestioni tratte dall'immagine-ricordo sono, infatti, intrise da una *rêverie* continua e inarrestabile che balza dall'infanzia e abita il presente. Per l'artista:

quelle due figure ispiravano nella loro solennità una grande confidenza; erano nostri amici; il pensiero andava ad essi, si conversava con loro, e li vedevamo muoversi dal piedistallo e tirarsi dietro il destriero alla stessa guisa che noi, allora, trascinavamo un cavallo di legno attaccato a uno spago. Questa somma di impressioni foggiate nella prima infanzia nostra, come quella di chi ci ha preceduto per la durata di più di tre secoli, non si disperde nell'età maggiore: acquista solo un valore morale più pacato, ma più deciso, ond'è che quelle grandi figure ogni romano o adulto o vecchio o colto o ignorante le ama e le considera come cosa tutelare della città, pur non tenendo conto, anzi senza pensarci, alla tradizione storica che in esse è racchiusa.<sup>360</sup>

Cambellotti contrae la somma di tutti i suoi ricordi aggiungendo lo sguardo di qualsiasi altro romano adulto, vecchio, colto e ignorante, che si è gettato sulle due statue. L'occhio e la storia per Cambellotti sembrano essere, quindi, dispositivi messi in funzione per inventare una forma di antico, e la memoria una materia plastica dalle quali si generano nuove immagini espressive.

Alcuni concetti che Didi-Huberman riporta nel suo scritto su Warburg sono utili a un valido raffronto. L'indagine sulla «memoria dei fantasmi e la storia dell'arte», come recita il sottotitolo del lavoro dello storico francese, e ancora quella compiuta sul «*Dynamogramm* o il ciclo dei contrattempi» sembra ricongiungersi alla nostra proposta di vedere le immagini dell'officina cambellottina come iconografie in movimento, migranti nel tempo. Per Didi-Huberman la storia «si agita. Si muove, differisce da se stessa, dispiega la sua semiplasticità. [...] Latenze e crisi, sospensioni e rotture, duttilità e sismi»<sup>361</sup> sono gli elementi che Warburg pensa tutti insieme, generanti una specifica sintomatologia del tempo, quella che definisce *Nachleben*. Le domande e le risposte a cui lo storico francese giunge nell'indagine di una traccia visuale nella nostra memoria, sono illuminati per la nostra indagine: «che cos'è un sintomo dal punto di vista del tempo storico? [...] La ritmicità particolarissima di un evento di sopravvivenza: effrazione e ritorno mescolati. In alte parole, sarà la concomitanza inattesa di un contrattempo e di una ripetizione».<sup>362</sup>

Nonostante la questione riportata da Didi-Huberman sia incastonata decisamente su un discorso molto più ampio e richiami ambiti epistemologici più complessi, quello che a noi interessa è la concomitanza, presente

---

<sup>359</sup> Lo stesso Cambellotti si riconosce più come scultore della materia e confessa che «l'essenza dell'opera d'arte», come riporta a titolo di un frammento nelle sue memorie (D. Cambellotti, *Teatro Arte e Storia*, cit. p. 26), è nella scultura e nell'architettura, uniche espressioni artistiche che possiedono la forza di modificare l'orizzonte. Relegando la pittura a terza e ultima rispetto a queste, per l'artista romano «l'opera d'arte c'è quando c'è una modificazione dell'ambiente»; questa valutazione è fondamentale per comprendere quanto la scultura antica e la spiccata sensibilità verso masse e volumi siano criteri estetici che trovano espressione massima nel suo lavoro per il tetro e la scenografia.

<sup>360</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 191.

<sup>361</sup> Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, p. 158.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

anche in Cambellotti, di storia e immagine insieme, sintomi visuali nella genesi delle iconografie. Nello specifico mondo da cui vengono create e disposte, anche per l'artista sembra che «il passato si costituisce dall'interno stesso del presente, nella sua potenza intrinseca di passaggio e non nella sua negazione da parte di un altro presente che se lo lascerebbe, come morto, alle spalle». [...] «Si costituisce dall'interno stesso del passato, nella sua potenza intrinseca di sopravvivenza».<sup>363</sup> Dentro la memoria dell'artista sembrano avvicinarsi queste due grandi entità, la storia, personale e collettiva, e l'immagine, ritrovata e creata, e questo continuo gioco di rimandi e nascondimenti dettano le sue scelte tematiche e stilistiche. Il racconto di Castore e Polluce, si innerva lungo tutta una sequenza di fatti e questioni archeologiche e critiche che attivano tradizione e innovazione. Non c'è nell'artista la ricerca di una verità storica infallibile e incorruttibile, si dà voce, invece, anche ai racconti popolari che punti all'emozione e giunga vivificante alla sua officina. Ritornando, così, al racconto delle due statue, Cambellotti si sofferma sulle immagini che il gruppo scultoreo evoca nell'immaginario collettivo:

questa tradizione li fa apparire nella battaglia del lago Regillo, scintillanti d'armi alla testa delle falangi romane nell'urto decisivo che troncò per sempre il tentativo di ritorno dei Tarquini spodestati, consacrando con la vittoria la libertà della Repubblica Romana. La tradizione aggiunge che a sera i due cavalieri apparvero nel Foro, e, dissetati i cavalli alla fonte Giuturna e lavate le armi sanguinose, annunziarono a gran voce la vittoria ai cittadini trepidanti; poi disparvero una grande orma di cavallo restò impressa a testimonianza del prodigio. La tradizione a noi è pervenuta in un travestimento ellenico: i due eroi sono Castore e Polluce, i gemelli spartani nati dall'amplesso di Leda e di Giove trasformato in cigno. Il condottiero romano Aulo Postumio, dice sempre la leggenda, invocò la coppia divina secondo la formula di rito come divinità appartenente al nemico: i Latini. Si dice oggi dai moderni storici che i gemelli di Leda fossero penetrati nelle tradizioni latine attraverso contatti con i greci dell'Italia meridionale; ma è ipotesi un po' voluta, e resta difficile a noi vedere le figure elleniche nel calore della mischia fra le rudi falangi romane e latine.<sup>364</sup>

Cambellotti è consapevole che le immagini, soprattutto quelle ancorate a tradizioni remote, si muovano e si rivitalizzano per mescolanza, sopravvivenza, ripetizione, anacronismo e contrattempo, per travestimento. Così facendo si creano delle spire evoluzionistiche che mantengono, come nel caso della coppia dei gemelli, delle tracce engrammatiche. Per l'artista romano, infatti:

il concetto di questi eroi gemini è comune a molti popoli dell'antichità. È tradizione che esiste dal fondo dell'Asia fino al bacino Mediterraneo ed oltre. Concetto di eroi tutelari di due razze che si sono amalgamate in vita comune, dopo che l'una ha conquistato l'altra. Gli eroi gemini hanno infatti, la caratteristica che uno ha vantaggio sull'altro: per esempio uno è mortale, l'altro no: il che esprime un fatto reale che si riscontra in ogni storia. Se circostanze esterne perpetuano la coesistenza delle due razze, ciò avviene a costo di un

---

<sup>363</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 159-160.

<sup>364</sup> Ivi, pp. 191-192.

dissidio, di una lotta continua e latente; oggi sarà l'una che prevarrà; domani l'altra: la coesistenza del potere è impossibile.<sup>365</sup>

Lo sconfinare i limiti dell'immagine più in là il semplice apparire, dimostra quanto l'artista sia interessato a spingersi oltre il dato oggettivo della somiglianza. L'indagine su immagini migranti provenienti da tradizioni culturali che si contaminano tra loro porta Cambellotti a riflettere non solo su fonti, paradigmi e tradizioni, ma anche su quei valori antropologici e sul carattere folkloristico. Dentro un travestimento ellenico la coppia di Castore e Polluce rimanderebbe, così a quella di Romolo e Remo e dentro questa consapevolezza, le stesse immagini che l'artista dedica alle due coppie di gemelli eroi si travestono e si mescolano quasi irricognoscibili tra il nitrito dei loro cavalli (tav. 12, fig. 4, 5, 6). Così:

prescindendo dalle denominazioni che sono prodotto non più primitivo, sono una coppia dello stesso genere e personificano il fenomeno delle due razze coabitanti e operanti in uno sforzo comune contro azioni esterne. Anche qui la coesistenza è impossibile: Romolo sopprime Remo sul Solco Sacro; ma lo spirito di Remo sopravvive: è lo spirito dinamico della razza che non soffre dominio. Sarà fuori dal Solco Sacro, ma resterà lievito attivo fecondo per il progredire futuro della gens: Remo ha la sua tomba sull'Aventino, il suo spirito è là presente sul monte plebeo. Il travestimento ellenico può essere intervenuto quando l'ellenismo, dopo le guerre puniche, aveva pervaso Roma e alterato le tradizioni originali. E, come oggi il buon romano del popolo riconosce nei Colossi della rampa l'aspetto adulto dei poppanti della lupa, così nei due eroi invocati dal Dittatore, e che un accorto espediente di tribuni e centurioni evocava poi fantasmi corruschi alla testa delle falangi per accrescerne l'impeto, i combattenti del Regillo dovettero riconoscere solo gli eroi fondatori e protettori della stirpe, cui la leggenda molto più tardi imponeva il nome di Romolo e Remo.<sup>366</sup>

La frizione tra storia e mito, tra saperi e deduzioni, tra monumento storico e ricordo emozionato coesistono pacificamente e trovano un riscontro fattuale dentro tutta l'attività pittorica, grafica, scultorea e scenografica di Cambellotti; un attrito espressivo che diviene matrice per forgiare pensieri e opere. La figura del cavallo e dell'uomo col suo destriero s'insinua nelle iconografie mediatica della contemporaneità, dentro illustrazioni di libri o manifesti, come avviene per la *I Rassegna Ippica Nazionale*, una stampa tipografica su carta datata 1932 che richiama ancora la scultura dei Dioscuri (tav.11, fig.6), o come figura nella tempera su carta che illustra la *Storia della città di Roma nel Medioevo* di Gregorovius (1948 - 50); dentro la *Punizione del Prefetto di Roma e incoronazione di Ottone II* si trovano fuse la statua di Marco Aurelio e i due gemelli Castore e Polluce (tav. 12, fig.7), simboli di una rinnovata romanità.

Nel bestiario cambellottiano, rientrando ancora nella leggenda dei gemelli Romolo e Remo, un'altra opera sulla quale l'artista si sofferma con interesse, è la Lupa Capitolina. Anche questa scultura sopravvive incolume attraversando leggende e narrazioni storiografiche suscitando una serie di considerazioni che attraggono Cambellotti. Il simulacro della lupa si accompagna ai Dioscuri sul Campidoglio e ai tempi di Sisto IV è posto

---

<sup>365</sup> *Ibidem.*

<sup>366</sup> *Ivi*, p. 193.



sulla porta del Palazzo dei Conservatori. Sullo scorcio del XV secolo vengono aggiunti i due piccoli gemelli grazie all'opera di Antonio Pollaiuolo che rimedia così all'assenza dei due gemelli concedendo un'immagine reale, una *picture* presente fino a quel momento solo nel racconto tramandato. La creazione delle due piccole sculture pronte ad essere allattate dalla lupa sembra, così, completare un'iconografia che per anni si è mostrata nuda e interrotta. Le piccole sculture avvalorano le mitiche e feroci sembianze dell'animale che da sempre suscitano in Cambellotti grande meraviglia:

la figura dell'animale è tra le cose più impressionanti e commoventi dell'arte di ogni tempo: rigida tesa piantata potentemente sulle quattro zampe, con le mascelle atteggiata al ringhio minaccioso, ha in sé una meravigliosa e sacra terribilità che non ha pari in tutte le belve che l'arte antica ha prodotto fino a noi.<sup>367</sup>

L'impressione provocata dalla scultura della lupa è tale da diventare per l'artista motivo di citazione continua dentro il suo immaginario iconografico, protagonista o interprete secondaria che fa da sfondo, ad esempio, in molte delle sue opere su carta, come tra le xilografie delle *Leggende romane*. (tav. 13). L'entusiasmo stesso per l'opera si evince anche dalla descrizione e dall'interesse per la sua realizzazione: «la fattura senza distacchi, quasi pittorica, della criniera e delle masse di pelo sul dorso, la corporeità del torace e del ventre» che all'artista fanno pensare a una matrice in terracotta più vetusta, sono tutti elementi che ritroviamo tradotti e reinterpretati nella versione grafica delle lupe cambellottine. L'animale mitico reiterato nelle sue iconografie è esso stesso matrice che popola il suo immaginario. All'ecfrasi entusiasta per la scultura Cambellotti aggiunge l'interesse per le origini dell'opera, non posteriore al VI secolo, per sottolineare l'antichità della scultura, «testimone dunque dell'infanzia di Roma nel campo statuario, la più antica che esista in città dal punto di vista storico, la cosa più venerabile».<sup>368</sup>

Cambellotti si soffermandosi sulla collocazione definitiva dell'effigie bronzea, girovaga per la città. «Gli archeologi hanno fatto molto vagare, in Roma, il Simulacro», sul Palatino, al Foro, e poi sul Colle Capitolino, forse isolata e all'aperto. La ragione del ritorno della scultura al Colle sembra stata incoraggiata dalle fonti latine che arricchiscono l'immaginario e conservano il peso della tradizione, incerta ma viva.

Secondo un saggio scientifico che ha messo in risalto lo stato di conservazione del bronzo, la scultura nella parte interna delle zampe posteriori presenta delle fenditure che ad un primo sguardo potrebbero sembrare dovute a un normale processo di deterioramento. L'analisi e il confronto con le condizioni generali della scultura, per lo più ottime, spingono verso una causa convalidata scientificamente e allo stesso tempo suggestiva e mitica, che vuole la lupa colpita da un fulmine. Cambellotti, ricorda a tal proposito un passo di Cicerone, dal libro terzo delle famose orazioni delle *Catilinarie* (III, 18 - 19). Durante il Consolato di Cotta e Torquato nel Campidoglio caddero molti fulmini che colpirono le immagini degli Dei, le statue degli antichi, fondendo le tavole di bronzo delle leggi e colpendo anche quel Romolo, bambino e lattante, piccolo e dorato che si protrae con la bocca aperta verso le mammelle della lupa. L'ipotesi credibile ma non completamente

---

<sup>367</sup> Ivi, p. 194.

<sup>368</sup> Cfr. D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 195

accertata, che il racconto di Cicerone possa includere il gruppo completo della lupa dei Conservatori mette Cambellotti nelle condizioni di congetturare ed enfatizzare l'importanza dell'iconografia, sacra, e mitica, e il potere energetico di questa immagine. «Tali le vicende della lupa dei Conservatori: quasi incolume benché colpita dalla folgore; scemata dei gemelli, è stata subito sottratta all'occhio e al tocco dei viventi come cosa sacra». <sup>369</sup> Dentro questo spazio di tempo, siamo di fronte alla commistione di elementi storici e mitici che non sfuggono a Cambellotti.

La leggenda raffigurata nella lupa nutrice, (tav.13, fig.1) tuttavia, custodisce per Cambellotti quesiti irrisolti spingono ancora all'indagine sulla lupa allineate verso un'antropologia delle immagini. L'artista si domanda perché in cima alla tradizione di Roma e della sua grande storia ci sia un fatto «volgare ed equivoco, quale il connubio generatore dei gemelli fondatori della città tra il Dio Marte e una vestale spergiura; inoltre, perché intervenga a completare i fatti proprio un animale in fondo mediocre nella scala della bellezza e della forza». <sup>370</sup> Un equivoco che secondo Cambellotti si osserva anche all'interno di altre tradizioni e popoli, nel momento nella costruzione di altri miti. Infatti, «l'eroe fondatore vanta sempre origine divina. È indispensabile, dunque, che un Dio giunga in terra e si congiunga con un mortale. Perché tutto questo divenga chiaro e perda il carattere di favola assurda, occorre andare molto addietro col tempo e considerare ambiente e costumi». Cambellotti è interessato ancora alla migrazione dello sguardo sul mito, al fatto che la leggenda dei Gemelli fondatori, allattati da una lupa, sia un prodotto ellenizzante al pari della leggenda dei Dioscuri. Pertanto, quella leggenda con esiti drammatici è frutto di una compilazione romana e non più primitiva e spiega, secondo l'artista, «intendimenti politici, il cui vero significato originario sfuggiva per troppa antichità ai Romani del tempo». Le origini leggendarie relative al culto dell'effigie della lupa risalgono agli albori dell' VIII secolo, quando gli Etruschi padroni dei territori attraversati dal Tevere, incontrano altri colonizzatori diversi negli usi e nei costumi. La supremazia degli Etruschi sopra le razze semibarbare era causata da una netta disparità civile e di potenza: «Roma estesa ai sette colli, divenne così una delle ricche città del vasto dominio etrusco e fu l'era dei Tarquinii. Furono appunto gli elementi sabini e latini a insorgere e a espellere gli Etruschi la cui potenza cominciava a indebolirsi: e fu la repubblica». Sulle vicende che Cambellotti narra con dovizie di particolari s'innescano quel significato iconologico e antropologico che lascia intendere la complessità delle questioni relative alle immagini antiche:

divinità comune queste genti, convenute presso i colli sacri, era Marte, meglio Marzio o Mavorte: quello che, più tardi, in Roma, divenne il Dio delle legioni, il Dio assolutamente guerriero assomiglianza dell'Ares greco. Se Mavorte era una divinità dell'Olimpo Etrusco, per i montanari dell'Appennino e per i Latini più rudi era la divinità suprema. Per questi Italici in stato semi barbaro, più pastori che agricoltori, Mavorte era una divinità a duplice carattere: un Dio agreste che presiedeva alla conservazione e allo sviluppo della razza della messe e del gregge, e, nello stesso tempo, Dio guerriero in quanto proteggeva e messe e genti da ogni pericolo esterno d'uomini o d'animali, fornendo altresì l'aggressività per strappare genti messe greggi alle tribù nemiche. Ora, l'essenza attraverso cui quei primitivi riassumevano questo insieme di espressioni

---

<sup>369</sup> Cfr. Ivi, pp. 196-197.

<sup>370</sup> *Ibidem*.

contrastanti era il Lupo, la belva più temibile delle nostre terre, il terrore delle mandrie. Ma, nel medesimo tempo, l'unico essere che l'uomo primitivo dovette per tempo educare e trasformare e protezione della stessa mandria, della casa, e averlo compagno per la lotta, la razzia e l'aggressione. Dunque, un animale sacro in cui si identificava Marte, e tale lo consideravano ancora i discendenti romani alcuni secoli dopo.<sup>371</sup>

Si spiega così la presenza della Lupa nella leggenda iniziale della storia di Roma, e si spiega pure il significato dei due Gemelli che esprimono le due razze Latine e Sabine, i figli del Lupo, così come riporta per immagine lo stesso Cambellotti (tav.13, fig.3) e della Lupa, di Mavorte, che è Marte, espressione di quei popoli che allontanando dai sette colli il potere dei Tarquinii, diedero vita alla Roma repubblicana, aggressiva e conquistatrice dei secoli successivi. Un'altra ipotesi interessante per Cambellotti riguarda ancora la Lupa Capitolina e le otto mammelle che pendono dal ventre dell'animale, figure parallele di campane rovesciate che non portano traccia di un attacco e non possono lasciar intendere per ovvie ragioni quelle due destinate ai gemelli scolpiti dal Pollaiuolo.

Io penso molto al significato sacro, di cui dinanzi si è parlato, dell'animale lupo, sia maschio, sia femmina: penso alla statua di Mavorte sul frontone del tempio oltre Porta Capena, che appariva armato e scortato da un gruppo di lupi. Perché non supporre la lupa originariamente lattante di un gruppo di lupetti? Considerate la completezza tutta etrusca del gruppo interno così costituito; e allora resterebbe giustificata quella identità di mole e di turgore delle mammelle che sembrano destinate a sfamare ben più di due esseri.<sup>372</sup>

Questa riflessione la si ritrova dentro l'iconografia di *Acca Larentia* e le diverse varianti (tav.13 figg. 2, 4, 5) a conferma di un ragionamento sul mito e il sacro non fine a se stesso ma necessario alla traduzione *per figuras*. Credenza e credibilità, nelle sottili differenze e nelle altrettanto percepibili assonanze, non sono mai slegate. Il mito si situa all'inizio di una storia legittimandone una tradizione e creando un'immagine utile alla trasmissione, dentro uno svolgere complesso di incastri e continui rinvii. Le parole dell'antropologo francese Claude Rivière ci aiutano ad avere una visione ampia di questa lettura e possono coadiuvare la nostra trattazione. Il mito è definito «serio e sacro in quanto rimanda a qualche cosa che ci oltrepassa», che «trasforma in un atto preciso, iniziale e limitato nel tempo, una realtà fisica o morale permanente, ricollegandola a un'origine soprannaturale».<sup>373</sup> Con le sue immagini influenza e dinamizza i comportamenti morali e rituali, dando forma allo svolgersi di una tradizione. Come dimostrato da Claude Lèvi Strauss nel suo denso lavoro *Mythologiques*,<sup>374</sup> non può essere considerato solo come un riflesso delle culture e delle relazioni sociali, ma uno stile, un modo di pensiero. E vogliamo pensare che lo stratificarsi denso di immagini antiche dentro l'officina di Cambellotti verta su questa visione e sia stata necessaria all'artista per polarizzare il mito dentro la quotidianità.

---

<sup>371</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., pp. 199-200.

<sup>372</sup> Ivi, p. 204.

<sup>373</sup> C. Rivière, *Introduzione all' antropologia*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 145 - 146.

<sup>374</sup> *Ibidem*.

L'officina che stiamo ipotizzando nasce, quindi, dalla consapevolezza da un antico esperito concretamente dall'artista. Il fluire del carico iconografico e iconologico proveniente dal passato, modifica e orienta lo sguardo di Cambellotti che nei confronti dell'immagine ragiona non in termini gerarchizzanti, e rifacendosi indistintamente a una tradizione aulica trasmessa dalla storia e alle testimonianze legate alla memoria archeologica e folkloristica o a un ricordo d'infanzia.

La *Storia e Leggenda della Colonna Traiana*<sup>375</sup> diventa un altro esempio utile a comprendere il modo in cui l'artista maneggia gli strumenti storiografici ai fini di una personale critica visuale che si riversa successivamente all'interno del suo lavoro. L'interpretazione delle immagini che fa l'artista e che ci invita a compiere, va in direzione di una rilettura che scavalca i significati consolidati per cogliere quella che Didi-Huberman indica come una funzione «urgente, bruciante tanto quanto paziente». Per guardare un'immagine del passato, afferma lo storico francese, serve coglierla nel punto esatto dove ancora avviene una combustione, cercando di scorgere dove ancora «qualcosa soffre», dove è il sintomo di una «crisi irrisolta».<sup>376</sup> Nel caso specifico che riportiamo, l'abilità dell'artista, di muoversi abilmente tra tradizione scritta e memoria visuale appare come un *modus operandi* capace di giungere a un modo nuovo di interagire con l'antico. Siamo di fronte questa volta al monumento della Colonna Traiana e alla leggenda di Tarpea (tav. 15). Cambellotti innesca un 'processo engrammatico' dentro il quale l'immagine crea la leggenda, e la leggenda a sua volta l'immagine. Tale sviluppo, sempre afferente al trasferimento e alla migrazione di iconografie e significati sembrano essere concetti estremamente chiari allo stesso Cambellotti e dimostrare ancora una volta una grande capacità di riflessione e sintesi sulle questioni che riguardano l'antico.

Parlerò di due ricordi della romanità; uno grande e magnifico, l'altro piccolo e modesto. Dirò delle leggende ad essi inerenti e delle relazioni che le collegano. Nel posto dove passa oggi la Via dell'Impero e, più precisamente, la valle da cui sorge, stelo marmoreo incomparabile, la Colonna Traiana, in età antichissima sorgeva, invece, un costone roccioso a congiungere il Quirinale al Campidoglio. L'altezza della colonna, appunto, è a testimoniare l'altezza massima della elevazione esistente prima che il monumento sorgesse. Così dice la scritta sul basamento. Discendendo all'antico piano stradale, è possibile ammirare l'intaglio che tutta ricopre l'ampia base cubica e che ritrae con potente espressione e ricchezza di particolari una compagine d'armi curiose e ricche, su cui si librano due vittorie alate, mentre vigilano ai quattro spigoli quattro aquile.<sup>377</sup>

---

<sup>375</sup> Questo testo che ci accingiamo ad esaminare fu utilizzato da Cambellotti per una conversazione radiofonica tenutasi probabilmente nel 1937, tra quelle volute dall'amico Giuseppe Sprovieri. Nell'archivio di Sprovieri risulta che la serie di questi interventi che hanno per argomento storie e leggende romane avrebbe dovuto intitolarsi *Dei miti di Roma*, un parallelo letterario che si affiancava alle xilografie del ciclo *Leggende Romane* o *Romanae Fabulae*. Significativo per la nostra indagine rivedere proprio questo scritto per innescare un confronto visuale sulle questioni relative l'antico e la sua riformulazione iconografica.

<sup>376</sup> Secondo George Didi-Huberman «saper guardare un'immagine sarebbe, in qualche modo, divenire capaci di distinguere dove essa brucia, dove la sua eventuale bellezza serba il posto a un segno segreto, a una crisi irrisolta, a un sintomo.» (Id., 'L'immagine brucia', in A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, cit. p. 253). L'idea di rintracciare in questa qualità vitale il senso dischiuso delle immagini ci avvicina al modo in cui Cambellotti legge e interpreta l'antico per formularlo dentro le sue iconografie.

<sup>377</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. p. 121.

Il racconto della Colonna Traiana continua con la descrizione del fusto scolpito, dove si srotola a bassorilievo l'impresa militare dell'Imperatore Traiano contro i Daci. Cambellotti si sofferma a descrivere il fregio elicoidale con minuzia, tracciando i luoghi dove si svolgono le azioni delle truppe che, tuttavia, per la monumentalità e l'altezza della colonna non è facile cogliere nella sua interezza:

di tutto ciò a voi sarà possibile scorgere i particolari non senza difficoltà per due o tre giri; il resto, tra la macchia della pietra e per la distanza, sarà poco intelligibile ad occhio nudo e si perderà completamente, lasciandovi col desiderio forte di sapere e vedere di più; e ritornerete forzatamente alla visione d'insieme che avvince e seduce quando si scorge il monumento dalla distanza ove potere tutto abbracciare.<sup>378</sup>

L'interesse di Cambellotti si spinge ben oltre la descrizione iconografica; lì dove, infatti, non è più possibile scorgere con chiarezza tutti gli elementi scultorei della composizione il pensiero si fa astratto. Alla visione concreta del monumento si associa un ingrediente immaginifico che traspone, in questo caso, l'immagine in metafora, pratica che richiama nell'artista romano la genesi delle sue iconografie sempre intrise di fantasia e di emozione. Così, l'artista, quasi accompagnandoci dentro la sua fantasticheria continua dicendo: «la superficie, su cui intuite senza vedere una ricchezza di forme e di immagini, dà all'ampio cilindro, chiaro e luminoso, nascente alla base tenebrosa e affossata, la trasparenza di una meteora eternamente ascendente verso l'alto».<sup>379</sup>

Cambellotti ripercorre, seppur brevemente, anche la storia del monumento archeologico impresso nella memoria collettiva, un modo per non tenere separate mai la storia delle immagini antiche dal contesto dalle quali sono prelevate. Riporta anche le annotazioni che ricordano l'ammirazione da parte del Pontefice Gregorio Magno del monumento traiano, grazie al quale per tutto il Medioevo la colonna fu salva dalla calcarata, protetta e oppressa da costruzioni che le si appoggiavano, serrandola in angustie chiostrine.

Questo permise ad intellettuali e ad artisti del Rinascimento di poter avvicinare la mole ad altezza cui l'occhio nostro da basso non giunge; poterne ammirare e studiare le bellezze plastiche, gli atteggiamenti, i tipi, le particolarità di costume e d'armi. Altri vollero dare una maggiore divulgazione all'opera insigne e ci fu perfino chi si fece calare entro un corbello dall'alto dell'abaco, per esaminare e copiare il fusto istoriato nelle parti più alte, ove non era possibile giungere con mezzi meno incomodi.<sup>380</sup>

Il racconto delle immagini copiate, catturate, come depredate dalla colonna, denota ancora quello scavo sistematico dentro l'antico in ogni tempo si è perpetrato, alla ricerca del significato che cela nella contemporaneità. Cambellotti, allo stesso modo degli artisti del passato, cerca di perpetrarne l'immagine, indicando i modi con cui è stato trasmesso ed è giunto fino a lui, accogliendolo dentro tutta le variegati media che lo hanno fatto accadere:

---

<sup>378</sup> Ivi, p. 122.

<sup>379</sup> *Ibidem*.

<sup>380</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 123.

così vi furono copie sentite secondo i gusti e i modi dell'epoca. Opere di Raffaello, Michelangelo, Giulio Romano e di altri minori hanno evidente il riflesso di queste interpretazioni della colonna. Molto si è scritto, e dottamente, nei tempi recenti, sulla colonna Traiana e l'argomento trova interesse anche nei periodici e nelle riviste popolari, corredato da fotografie di alcune parti del rilievo. Meglio è poter vedere da vicino tutta la serie preziosa dei calchi in gesso, che nel passato secolo furono tratti dalla colonna e che recentemente sono esposti al pubblico nei giardini vaticani.<sup>381</sup>

Il racconto continua con la disamina particolareggiata delle «scene meravigliose, dense di figure di passione, diversissime, ricche di particolari preziosi e inaspettati» presentate come una rivelazione, un'espressione vera di romanità, dove si scorge non l'uomo ideale della scultura greca ma «un'infinità di uomini di varie razze, di costumi diversi, agitati e scossi da tante passioni, come nella realtà» dentro riconoscibili *pathosformeln*. Ma al di là dei legionari in marcia che dominano le scene, della figura dell'imperatore sempre presente e indiscusso protagonista, della vivacità impetuosa mista alla furia disordinata ed eroica espressa dai barbari che difendono la terra, l'artista si sofferma su un confronto con un'altra narrazione, un'entità visuale diversa, alla ricerca di somiglianze e appartenenze, associazioni e ripetizioni, che Cambellotti sembra scrutare filologicamente per una genealogia delle immagini e delle leggende. Continua, infatti, l'artista:

parlerò ora dell'altro monumento infinitamente più modesto, ma importante e legato in certo senso alla colonna Traiana. In principio ho parlato del posto dove sorsero la colonna e il Foro a sostituzione di un collegamento roccioso che univa il Campidoglio al Quirinale. Su quel varco elevato si fronteggiarono nei primi giorni di Roma i Latini, Ramni del Solco Sacro, coi Sabini discesi dal Quirinale. È leggenda che la giovane Tarpea avesse tradito, dando il passo ai Sabini, che la compensarono schiacciandola sotto il peso degli scudi. Per quanto frutto di leggenda, questo cadavere di donna sotto gli scudi, sul sentiero del Campidoglio, inizia la storia interna di Roma e, in certo modo, la serie delle vittime capoline: da Manlio, da Gracco fino a Cola Rienzo: la strana lapidazione è contraria alla morale guerriera degli antichi: lo scudo non deve abbandonare il braccio che per morte, per voto e offerta solenne. L'aspetto finale del fatto è più monumentale che vituperevole: è più apoteosi che onta, come vorrebbe la leggenda puerile, rabberciata forse ai tempi della repressione sillana. E il celato significato, forse eroico, appare, più evidente dall'unico e modesto monumento che del fatto è pervenuto a noi. Sulla moneta della gente Turpilia, che, notate bene, vantava discendere da Tarpeia (da eroi si vanta discendenza, non da traditori), la vergine, più che giacere, appare sorgere da un vero trofeo di scudi, con le braccia levate in alto, quasi una vittoria, una divinità!

La serie di iconografie che Cambellotti desume dalla colonna e dal suo basamento (tav. 14, fig. 1) l'iconografia numismatica di Tarpeia (tav. 14, fig. 2) i siti leggendari e storici della Roma antica, il Foro, il Campidoglio e il Quirinale dove genti diverse si fronteggiarono, intrecciano immagini, luoghi e narrazioni dentro un processo che vede la parola cedere il racconto all'iconografia e suggerire, già nella dimensione mentale, quel montaggio

---

<sup>381</sup> *Ibidem*.

fotografico, che assembla insieme opere d'arte, manufatti e reperti, che fa pensare al dispositivo 'atlante' di warburghiana memoria. Le immagini antiche sono oggetti di studio che possiedo un modo diretto e condensato di dire fatti della cultura che attraversano la memoria e in un modo molto simile a quello dello storico viennese, Cambellotti, con finalità decisamente diverse, si esercita dentro questo repertorio che denota certamente la sua cultura visuale. L'esempio è dato da quello che lo stesso Cambellotti dichiara:

non senza ragione ho associato colonna e moneta; infatti c'è qualche legame con la leggenda Tarpeia, per lo meno di luogo, ma più di tutto d'aspetto. Il Medio Evo pensò, con qualche fondamento, che il monumento intatto e magnifico della colonna, fosse destinato a tomba dell'Imperatore, del magnifico Principe. Si disse che l'urna d'oro, contenete le ceneri, fosse nella base. Si andò oltre, senza pensare all'anacronismo, nell'immaginare l'urna murata in modo inviolabile nella platea di pietrisco che sopportava l'intera mole.<sup>382</sup>

Durante il processo di risemantizzazione il monumento, quindi, sembra perdere pezzi di verità per acquisirne altre e richiamarsi a quel principio di anacronismo, che abbiamo già messo in causa e che intendiamo come intrusione di un tempo in un altro, di un'iconografia dentro un'altra. Questo precetto elide la distanza tra gli oggetti e scagiona quella serie di falsificazioni involontarie ed esistenti nella storia dell'arte e nella storia della cultura che tradiscono e contemporaneamente tramandano leggende e visioni. La xilografia di *Tarpea* (tav.14, fig.3) diventa per Cambellotti un pretesto per riflettere sull'identificazione e la riappropriazione semantica di un monumento, e viceversa da questo si immagina una leggenda.

Se voi pensate al fasciame marmoreo della base, formato in gran parte di scudi e all'imperatore dormiente nell'urna d'oro sotto la grave mora del trofeo e dell'intero suo trionfo, l'analogia con Tarpeia è evidente: una leggenda crea un monumento. Ma il più delle volte è un monumento, un ricordo, un simulacro, di cui è ignoto il significato, che genera presso il popolo la leggenda: la colonna Traiana genera quella dell'urna d'oro chiusa nel trofeo; così un simulacro pre-romano, forse sul clivo contrastato da Sabini e Ramni, generò nei tardi nepoti, nati dalla pace e dalla unione di quelle due razze, la leggenda di Tarpeia, ora esaltata ora vituperata.<sup>383</sup>

Dentro la sua officina, un continuo processo di scambio e fusione tra storia, mito, realtà e fantasia, permea il suo *corpus* iconografico. Superata l'idea del manufatto artistico, inteso come oggetto estetico fine a se stesso, con abilità filologica, Cambellotti indaga le sopravvivenze tra memoria visuale e testuale, risvegliando anche dentro il suo lavoro una visualità più complessa, che cattura espressione ed energia dell'antico. La silloge cambellottiana che stiamo analizzando diventa una mappa che continua la nostra indagine nei territori dell'antico. Quello che sembra caratterizzare Cambellotti è una sorta di 'sguardo agito' dentro questa topografia. Una visione/azione che si intercetta già a partire dalle sue narrazioni in forma di diari di viaggio, e che si traducono poi in iconografie.

---

<sup>382</sup> Ivi, p. 127.

<sup>383</sup> Ivi, p. 128.

Passeggiando ancora nei pressi del foro romano, cuore pulsante dell'antichità di Roma, come un archeologo che scruta i diversi livelli di una stratigrafia, Cambellotti si sofferma su un altro emblematico sito, il Mamertino, il carcere più antico della Città Eterna. In questo luogo si intrecciano personaggi della cristianità e della romanità, templi del Cattolicesimo con i luoghi del paganesimo antico, si genera un altro campo visuale ed energetico, costituito, ancora una volta da un rimpasto di forme e stili che del passato si sovrappongono nel presente. Non inoltrandoci oltre il ricco comparto iconografico cristologico ricavatosi anche da suggestioni e contenuti del mondo classico, ci soffermiamo solo su quanto analizzato dall'artista.

Descrivendo le carceri antiche, Cambellotti attraversa innanzitutto i secoli Ottocento e Settecento per sprofondare, ripido nel suo racconto attraverso il Medioevo, verso le vestigia classiche dell'Antica Roma, fino alle sue origini arcaiche, cercando qui le ragioni storiche, emozionante e sacre di un luogo che custodisce una narrazione dell'antico.

Il sole del mattino batte sulle merlature delle torri del palazzo Capitolino. Svetta supremo l'alto campanile del Longhi sormontato dalla Dea Roma marmoreo scolto vigile aiata nell'aria presso la croce e la bandiera d'Italia. Più sotto il tabulario guarda con le grandi arcate sulla rovina del foro. In basso il cipiglio cruccioso dell'arco di Severo il sorriso di Santa Martina, quello dal sotto in su questo dall'alto in basso con la degnazione di una donna secentesca tutti pizzi e galloni squadrono la chiesetta di San Giuseppe de' Falegnami che sopra una ricchezza di scale e transenne eleva la modesta facciata barocca.<sup>384</sup>

La visione a volo d'uccello perimetra una sezione antica dell'Urbe ed è in grado di proiettarci nell'immediato dentro uno spazio e un tempo dove si innesca la prossima indagine iconografica. Si sofferma sulla singolarità della chiesa di San Giuseppe e il «complicato e monumentale sistema di scale che adducono all'ingresso della chiesa che è molto elevato sul piano stradale odierno». Cambellotti svela subito che la sporgenza della scala nasconde qualcosa di sottostante che «giocava a conservare intatto e praticabile». Si tratta di un corpo aggettante che fa parte del Carcere Mamertino che subito dopo l'ingresso, attraverso una porticina, conduce ai luoghi delle carceri attraverso «una gradinata si perde nella oscurità sotterranea molto al di sotto del piano stradale».

Quando il Foro Romano nell'abbandono medievale si ridusse a una valle erbosa dove misere rovine affioranti erano flagellate dalle cornate dei tori e delle vacche, il carcere Mamertino appariva nella sua intierezza col suo frontone scritto che oggi vediamo sotterraneo. Fin da allora il popolo tra tutte le vittime costrette nelle fauci del triste luogo aveva ricordato solo sue figure illustri che alla vigilia del martirio vi dimorarono detenute operando prodigi: gli apostoli Pietro e Paolo.<sup>385</sup>

Cambellotti si sofferma sulle diverse stratificazioni artistiche che nel tempo si sono susseguite e hanno trasformato immagine e funzione del luogo. Alla costruzione di una chiesetta in legno, all'istituzione di una confraternita religiosa, che fece costruire un edificio religioso più stabile e monumentale, «dobbiamo la

---

<sup>384</sup> Ivi, p. 137.

<sup>385</sup> Ivi, pp. 139-140.



conservazione dell'antico monumento». La discesa nelle carceri, nella penombra che a stento lascia distinguere i cocci enormi e la volte a botte, esprime una sensazione di stretta e di soffocamento e attesta la vocazione stessa del luogo. «Le immagini che esprimono santità cristiana non attenuano l'aspetto sinistro del luogo». Un'apertura circolare per il passaggio di un corpo umano, praticata nel pavimento, lascia immaginare l'orrore e il tormento. Ed è attraverso questa che si accede a «un secondo più basso e più orrido penetrabile», a un altro spazio e a un altro tempo. Un ambiente circolare, in parte traversato dai muri di fondazione del Mamertino, che tuttavia lascia intendere un ultimo livello, che a suo tempo emergeva alla luce del sole, pressoché allo stesso livello del manto stradale e con le pareti congiungersi a cuspide verso una cupola.

Ripensare alla facciata ridente e rosea che sopra splende al sole e racchiude e protegge il monumento; ripensate alla chiesetta di legno dei falegnami e la rilegate, risalendo a ritroso nel tempo, alla cuspide di travi che in età lontanissime sormontava l'anello di pietra che divenne poi parete del Tulliano; e infine alla volta a cupola forse una tomba, vedete allora il corpo immoto del Capo Tribù giacere a terra coperto di bronzo e d'oro, lo scudo origliere del sonno eroico; le armi lucide brillano nella tenebra. Una tomba eroica già antica quando la valle circostante era palude e, incontro presso al monte, il fondatore guidava l'aratro al solo sacro di Roma nascita. Una tomba venerata diviene luogo infame per poi tornare luogo santo; questa vicenda misura l'età di Roma, questo è quanto esprime in monumento truce, più antico e più conservato che qui esista tra i sette colli.<sup>386</sup>

Questo risalire e riscende nel tempo e tra i luoghi, fa somigliare Cambellotti a un filologo che indaga le spire profonde della lingua, alla ricerca delle origini e dei significati che giungono fino alla contemporaneità. Il vasto repertorio a cui attinge Cambellotti per la sua officina dell'antico non è circoscritto alla sola città di Roma. Con l'ultimo esempio ci spostiamo per scendere ancora più lontano nello spazio, e nel tempo, per seguire l'artista nelle vicende storiografiche che riguardano l'Etruria. Questa sezione, infatti, permette all'artista di riflettere ancora sulle questioni relative la storia, il mito e le immagini per rintracciare l'influsso culturale che questa grande civiltà italica ha avuto nella genesi dell'identità storica, politica e culturale della Città Eterna. Nell'incipit di questo articolo dedicato all'Etruria e Roma, comparso sulla rivista *Storia* nel 1939, Cambellotti sembra voler acclimatarci *in primis* ai luoghi e alle vicende storiche. Un'accurata descrizione delle componenti geologiche, paesaggistiche, topografiche ed etno-antropologiche innesca questa prima parte del racconto e inquadra il contesto entro il quale successivamente preleva i fatti estetici affini alle questioni iconografiche che maggiormente lo interessano.

Il vasto triangolo di terra compreso fra il Tirreno e il Tevere, e che dai punti più elevati di Roma si può abbracciare con lo sguardo volto a nord, si presenta come una distesa mollemente ondulata infrequenti colline e larghi bacini. [...] Si tratta di un'immensa scarpata di tufo che si diparte dalle sponde del Tevere, a settentrione di Roma, e lentamente guadagna alte quote fino alla vetta Cimina. Questa terra, in tempi remoti, più meravigliosamente boscosa e ricca d'acqua che oggi non sia, fu parte dell'Etruria antica: la

---

<sup>386</sup> Ivi. pp. 143-144.

nazione italica che, più e prima, ebbe contatti con Roma, e che, spegnendosi, trasmise alla conquistatrice civiltà e istituzioni. La civiltà etrusca a noi si rivela nelle dimore dei morti, la più eloquente testimonianza che di essa ci sia pervenuta; perché ogni altro segno di vita civile fu distrutto e spezzato dai conquistatori che muovevano dal nodo dei sette Colli sul Tevere.<sup>387</sup>

Percorrendo con lo sguardo le vie consolari che si dipartono da Roma verso nord, Cambellotti osserva quella porzione di territorio dove le pareti tufacee aspre e tormentate sono scavate dalla mano dell'uomo e aprono porte, nicchie, camere e gradini, ipogei e sepolcri, che rimandano ai riti degli antichi etruschi:

il silenzio di quei luoghi è appena interrotto dal crosciare monotono delle acque. Il sole filtra tra la folta vegetazione che l'umido rende rigogliosa; e l'atmosfera fantastica che vi avvolge vi costringe fuori del tempo, riportandovi a millenni lontani dalla nostra storia, e suscitando, laddove le rocce più incombono e dove sepolcri vacui vi guardano ad occhi spalancati, pensieri ultraterreni.<sup>388</sup>

Il paesaggio archeologico è descritto ancora una volta con grande enfasi ecfrastica ed è per l'artista la porta temporale verso un luogo remoto. Immerse dentro una natura ancestrale e mitica queste pareti rocciose hanno accolto in passato le antiche città dei morti, Cerveteri – l'antica Caere –, Veio, Sutri, Orcle e Tarquinia. Ed è l'attenzione nei confronti della suppellettile rinvenuta in queste necropoli che attira l'attenzione di Cambellotti per le sue riflessioni visuali. Per l'artista questi manufatti sono segno di «una vita ricca e opulenta sensuale alle volte fino all'iperbole», nutrita dai traffici intensi che l'Etruria ebbe, tra l'VIII e il VI secolo a. C. con Orientali, Egizi, Greci e Cartaginesi, traccia indelebile nella tradizione artistica, e il contesto funerario è ricco di tombe «parlanti al punto da offrirci un quadro cronologico, che rispecchia con fedeltà la vicenda della razza, dal suo ascendere al suo decadere».<sup>389</sup> Cambellotti si sofferma sulle famose pitture di Tarquinia che «nella loro ricchezza e perfezione pittorica, mostrano nel progredire del tempo il passaggio da una giocondità onesta a una più scapigliata e sensuale, fino a balzare a profondità cupe e dolorose, gementi testimonianze di mutate condizioni derivanti da pericoli nuovi e da nuove paure che urgevano i viventi». Lo stesso sembra accadere a Caere, dove gli ipogei sembrano scavati frettolosamente come suggeriscono i «colpi disordinati del ferro che hanno sbranato il tufo, quasi urgesse la deposizione di una folla sanguinanti ancor chiuse nell'armi».<sup>390</sup> Cambellotti è interessato a questo variare dell'iconografia, segno di un cambiamento sociale, registrato all'interno delle manifestazioni artistiche, ma ritorna al dato visuale che preleva dalle fonti letterarie, dalla tradizione religiosa, dai riti e da tutte quelle «costumanze ermetiche e divinatorie» che formano una specifica cultura visuale e che hanno avuto grande influenza nella genesi dell'iconografia etrusca. Gli auguri, gli aruspici, le divinazioni provenienti dalle meteore, il potere della folgore e del tuono, l'osservazione delle viscere animali e del volo degli uccelli, costituiscono il «corredo di scienza che Tales, il fanciullo dal senno

---

<sup>387</sup> Ivi, pp. 171-172.

<sup>388</sup> Ivi, p. 174.

<sup>389</sup> Ivi, p. 181.

<sup>390</sup> Ivi, p. 184.

maturato, trasmise ad Arunte, il leggendario eroe etrusco che l'aveva scovato nel solco del suo aratro; corrodo di scienza, passato poi ai Romani e da essi custodito sempre, fino al trionfo del cristianesimo». Questi elementi fondano «l'eredità preziosa che l'Etruria trasmise a Roma, sia guerriera, sia legislativa, sia religiosa», insieme a una serie di immagini dalle quali in tempi successivi la nascente città dai sette colli non potrà più separarsi e dalle quali lo stesso Cambellotti trae suggestioni e ispirazioni. Una fra tutte è sufficiente ad esprimere il rapporto di scambio, il principio di sopravvivenza che si instaura dentro le due tradizioni visuali e che arriva fino alla contemporaneità di Cambellotti; il fascio littorio. Il fascio di bastoni legato alla scure, simbolo di vita e di morte, «esprime la forza che domina il legno e la pietra, la materia insomma; la pietra forma la casa, il legno la copre e la scalda col fuoco; e la scure serve a difenderla». Così anche «la costruzione dell'arco (che) è il perfezionamento dell'opera, e la serraglia, al sommo, la sua eternità».<sup>391</sup>

L'interesse che Cambellotti manifesta per la cultura degli Etruschi orienta la sua creatività iconografica, una suggestione alimentata dall'abitudine di visitare quei luoghi e quei musei dove il suo sguardo si nutre e innesca il procedimento di composizione di stilemi provenienti dall'antico. Così, in ultima battuta, l'artista sembra svelarci il modello della sua officina, suggerendo anche a noi di frequentare quelle immagini che accadono ininterrottamente, di avvertire per attingere l'esperienza dell'antico, lì dove questa vitalità più si esprime suggerendo la nostra stessa esistenza:

compiuta l'escursione per le vie consolari, consultati i testi letterari e nozioni storiche, entrate in qualche museo: quello di Villa Giulia ad esempio, quello di Tarquinia, o d'Orvieto, o in altri del genere. E ammirate le suppellettili ingegnose, le terre cotte ormate e policrome, i vasi istoriati, i bicchieri neri, gli ori e i bronzi preziosi; rivolgetevi a considerare i tipi degli uomini o delle donne: la razza effigiata rozzamente o squisitamente nel tufo e nell'argilla; farete conoscenza personale con gli Etruschi antichissimi. Ma non senza sorpresa v'accorgerete che quelle genti dal cranio aguzzo, dalle arcate ciliari arcuate e sottili, dagli occhi a ferro di freccia, or sorridenti or lievemente mesti, e quella divinità di Veio, così massiccia, muscolosa e irrompente, e quell'uomo elegante, metà del busto eretto, in compagnia di leggiadra femmina, sopra un feretro di Caere, e tanti altri, sui sarcofagi e sui canòpi, sono per voi, reduci dalle terre di Etruria, vecchie conoscenze. Voi li avrete visti nella vostra escursione; vi hanno salutato e parlato con l'aspetto vivo di agricoltori, intenti all'aratro o a guidare le mandrie; o di operai sulla strada, intenti a squadrare conci di pietra simili a quelli di Caere o del Palatino, o a levigare colla caravina la parete tufacea della via, o a scavar nicchie da riparo, con la stessa cura e le stesse norme architettoniche di equilibri e rastremazioni, che avrete visto attuare negli ipogei di Caere, d'Oricle, di Castel d'Asso. È la razza prepotente, che riappare dopo tanto fluire di sangue estraneo; è la materia, che permane eterna con le sue necessità e le sue leggi immutabili.<sup>392</sup>

Cambellotti sembra ritrovare la sua ispirazione tra gli oggetti museali e in mezzo al folklore ancora vivo dei luoghi. Gli Etruschi stessi si ripresentano prepotentemente al suo sguardo attraverso i moderni agricoltori, che

---

<sup>391</sup> Cfr. Ivi, 185-186.

<sup>392</sup> Ivi, 186-187.

arano le stesse terre ( tav.15, figg. 3, 6) lavorano la pietra allo stesso modo, possiedono la stessa fisionomia come tratta dalle raffigurazioni dei sarcofaghi antichi; teatranti, ignari dell'antico popolo italico e di esserne una naturale continuazione. Ritroviamo, così, un fluire di stilemi e suggestioni etrusche, alle volte timido altre più incisivo, nelle grafiche che ricordano gli aruspici (tav.15, fig.1) le divinità della guerra (tav.15, fig2), nelle ceramiche dell'artista che emulano le capanne dell'antico popolo italico, o nelle lavoratrici con l'aratro in testa che diventano delle figure femminili benevole ( tav. 15, figg. 4, 5) formule di un antico accolto ancora una volta dentro il *corpus* cambellottiano.

Nel continuo reificarsi attraverso la materia, «che permane eterna con le sue necessità e le sue leggi immutabili», sta la loro stessa sopravvivenza. «Vivono nei loro media nello stesso modo in cui noi viviamo nei nostri corpi»<sup>393</sup> e in questo incarnarsi vivono nella continuità e nell'anacronismo.

Al tempo fantasmale delle sopravvivenze, concitato dal pensiero di Aby Warburg, ci sembra opportuno affiancare il concetto di *survival* nell'accezione etnologica di Edward Tylor che lo stesso storico viennese considera dentro le sue questioni visuali. L'etnologo Tylor afferma che il presente è vertiginoso, intessuto di passati multipli, così come sembra modularsi anche dentro l'officina di Cambellotti che esplorando l'antico mette in risalto questioni che rinviano alla cultura, a forme e abitudini visuali che influenzano il suo mondo iconico. Le parole dell'etnologo britannico, allora, sono una lente prismatica che rischiarà il nostro sguardo sul lavoro di Cambellotti e addensa, allo stesso tempo, l'espressione emancipata dell'antico, accolta dentro il vivere quotidiano delle immagini:

progresso, degradazione, sopravvivenza, reviviscenza, modificazione, sono tutti modi particolari della relazione che lega insieme la rete complessa della civiltà. Un'occhiata ai particolari più comuni della nostra vita quotidiana è sufficiente a farci riflettere fino a che punto siamo proprio noi a crearla e fino a che punto, invece, non facciamo che trasmettere e modificare i risultati di epoche passate. Se osserviamo le stanze in cui viviamo, possiamo constatare quanto poco chi conosce solo il proprio tempo sia capace di comprendere bene anche quello soltanto.<sup>394</sup>

---

<sup>393</sup> H. Belting, 'Immagine, Medium, Corpo. Un nuovo approccio all'iconologia', in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, p. 80.

<sup>394</sup> E. B. Taylor, *Alle origini della cultura*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, vol. 1, p. 22.

### 4.3 Dentro la *skènè*. Gli Spettacoli Classici di Siracusa.

Il lavoro di Cambellotti è calato dentro un momento storico di forte frizione estetica e politica, densa e contraddittoria che formula nuove interpretazioni del passato, e si interroga sul valore della tradizione. All'indomani della Grande Guerra, accolta con entusiasmo anche dal *Futurismo* e vista come spinta verso il progresso, si avverta nel campo dell'espressività artistica una piena e cosciente adesione ai valori della memoria classica, luogo emozionante dove ritrovare la stabilità e l'armonia perdute, espresse vivamente riconfigurare una pratica artistica opposta all'astratto e all'anti-figurativo. Il *Ritorno all'ordine* ristabilisce, come abbiamo visto, questo codice classico rinnovando l'interesse per le forme e i contenuti della tradizione figurativa propria dell'Italia. Il movimento e le idee di questa poetica vengono diffuse dalla rivista *Valori Plastici*, fondata nel 1918, e si affiancano alla chiarezza e sobrietà ricercata dallo stesso Cambellotti che, non rimanendo ancorato al solo *Liberty* si spinge oltre questa nomenclatura estetica per riflettere una visualità asciutta, che proprio in quei primi sta già sperimentando dentro la sua esperienza di teatro antico a Siracusa.

Il sistema culturale avviato alla fine degli anni Venti dal Governo Mussolini rinnova l'attenzione anche per il teatro, osservato sempre più come un fenomeno di massa dal quale diffondere anche i valori della politica. In quegli anni, infatti, vengono avviati una serie di finanziamenti per rappresentazioni, progetti e festival che accolgono la voce di autori classici e contemporanei. Si ripristina, ad esempio, sul modello dei *Carri di Tespi* di oraziana memoria, un teatro popolare, girovago e all'aperto, intento ad avvicinare il popolo all'arte senza tralasciare un chiaro messaggio propagandistico. Nel caso delle questioni teatrologiche che interessano più da vicino Cambellotti, va certamente ricordata una delle svolte culturali nel panorama del teatro italiano e non solo, costituita dalla creazione da parte del Duce dell'Inda, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico. Dopo aver assistito nel 1924 a uno spettacolo al teatro greco di Siracusa, l'anno dopo Mussolini propone al comitato siracusano di costituirsi Ente Morale e Nazionale e espandere verso altri luoghi della Sicilia e della Penisola l'esperienza di rievocazione del dramma antico, ormai avviata con successo nella città aretusea e di grande risonanza anche nel contesto internazionale. L'interesse per un ritorno al teatro classico, ai suoi valori e alle sue immagini è catalizzata, quindi, anche da fattori sociali e strategie culturali che hanno accompagnato questo esperimento di migrazione dell'antico. Il teatro greco *in primis* declama il suo ruolo di grande comunicatore della cultura classica, che diventa di massa e pertanto assimila un nuovo sguardo sull'antico e il mito. Rinnovando anche il rapporto tra spettatore e città, l'esperienza del dramma antico diventa metafora di un presente che tenta di essere illustre come quello degli avi. Questo è un antico messo in scena, diverso da quello citato o rivisitato nelle forme immobili dell'espressione artistica, la fonte più diretta per rimettere in vita i valori instillati dal mito.

Rigenerare i discorsi sulla poetica di Cambellotti, che di questo disegno ha un ruolo affatto di secondo ordine, significa riprendere e confutare i materiali e le iconografie dell'archivio Inda, i documenti del Fondo Cambellotti del Mart di Trento e Rovereto, il *corpus* fotografico all'interno di un fondo dedicato all'artista custodito presso l'Istituto Centrale di Grafica a Roma, far dialogare tutte queste testimonianze, usando lo sguardo ermeneutico della *visual culture* e dei suoi autori. L'impegno di Cambellotti, infatti, chiamato a rivestire il ruolo di scenografo e, come abbiamo visto e sentito dalle stesse sue parole, di regista dell'antico, può essere esaminato attraverso metodi di lettura di questo genere, lo stesso scenografo romano risente di un continuo evolversi verso una visibilità rinnovata. Dentro la funzione civile e politica del dramma antico, affine ai principi di arte per il popolo e di educazione al bello che Cambellotti ha sempre sostenuto nella sua poetica, s'instaura uno sguardo nuovo sul teatro e un diverso modo di intendere i suoi dispositivi.

Davanti alle richieste della committenza siracusana Cambellotti sperimenta la sua comprovata versatilità artistica, rivestendo il ruolo di artista visuale ed eclettico, spendendo la sua passione per i temi antichi e la tradizione storica. Antico, tragico e classico non sono materia estranea all'artista romano; più volte all'interno delle sue narrazioni in forma di pittura, scultura o grafica hanno rivestito un ruolo nodale. A metà tra l'ordine della tradizione e l'astratto del futuro, Cambellotti, infatti, registra lo spirito del suo tempo tracciando una variante artistica disattesa, presente per gradi nell'intera sua produzione e che esprime tutta la sua prorompente vitalità nella scena per il teatro classico.

La suddivisione proposta fino ad ora per le Rappresentazioni classiche a Siracusa, segue un criterio cronologico ben preciso, una linea orizzontale che traccia l'*excursus* dell'artista, impegnato a trasformare di volta in volta le sue intuizioni estetica in fatti scenografici.

Questo allineamento si prefigge di tracciare un quadro logico e funzionale nella disamina del lavoro dell'artista per il teatro, e contraddistingue la sua attività all'interno dei primi dieci cicli di rappresentazione, scanditi lungo un arco cronologico che va dal 1914 al 1948. Non tralasciando del tutto questa formula caratteristica, proviamo a smontare la suddivisione fino ad ora adottata per cercare una struttura morfologica diversa, che tenga conto non del tempo ma dello sguardo dell'artista, alla ricerca della forma di antico che sta inventando. Troviamo, infatti, una tripartizione di estrema efficacia, che desumiamo dalle considerazioni fatte dallo stesso Cambellotti all'interno dei suoi scritti, che si riassume anche nell'utilizzo di alcuni termini, suggeriti dallo stesso artista, che sono indicatori di un processo ben più adeguato alla nostra trattazione. Le parole 'archeologico', 'ciclopico' e 'poliedrico' esprimono una triade che tiene conto del processo estetico e non del tempo, del contenuto metamorfico della scenografia che lascia evolvere la tragedia. Proiettata in direzione di un fare sintetico e sentimentale, i termini della tripartizione si modellano dentro quelle unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, che costituiscono il genoma del teatro antico e sulle quali lo stesso Cambellotti riflette come artista per le scene. Nella riformulazione cambellottiana, la scena archeologica, infatti, considera una realtà precisa del tempo passato, quella ciclopica si sofferma sulla resa spaziale dando maggiore risalto al luogo, ed infine quella poliedrica accoglie la fusione di entrambe le realtà scenografiche atte in questo modo ad esaltare maggiormente l'azione del dramma. Cambellotti, così, nel 1936, fa un punto sulla sua attività scenografica dichiarando:

per tempo ho lasciato i fregi, i capitelli ornati, le antefisse fiorite e ho preferito che gli artieri si cimentassero in muraglie ciclopiche, rocce incise, protomi gigantesche, rudemente tagliate; in seguito ho rinunciato anche a tali semplificazioni e ho fatto condurre l'opera in modo che il più scadente materiale si rendesse nobile, con sincero impiego, a rappresentare grandi masse poliedriche, ampie superfici perfettamente levigate, atte a ricevere con successo qualunque colorazione.<sup>395</sup>

È quindi a partire dagli elementi materiali della scena, dal manufatto scenografico e riflettendo anche sulle modalità di fabbricazione che si genera in Cambellotti un pensiero che tende a progredire nella forma che lui stesso definisce 'architettica'. Un processo evolutivo che si protrae fino alla fine, nel tentativo di trovare «l'architettura propria di quell'autore o di quel dramma» messo in scena nell'antico teatro siracusano.

Questa tripartizione come vedremo, non è lineare e innesca al suo interno continui rimandi all'una e all'altra, preannunciando formule, anticipando stilemi che lascia intendere il fare eclettico dell'artista che non solidifica mai la scenografia dentro una formula estetica fissa. Possiamo trattare già un primo esempio considerando la tragedia dell'*Agamennone* messa in scena al teatro greco in tre momenti cronologici diversi. Il confronto che si genera è interessante. Ravvisa a distanza di tempo quello scarto estetico che è segno di una maturità stilistica in continua metamorfosi, convalidando la triade archeologico-ciclopico-poliedrico che abbiamo formulato per scandisce l'operato dello scenografo.

Per la prima messinscena del 1914, che segna il I Ciclo di Spettacoli Classici,<sup>396</sup> il comitato organizzativo propone l'*Agamennone* di Eschilo. In questa prima occasione Cambellotti non si reca a Siracusa ma spedisce le sue carte e i suoi schizzi contenenti le idee progettuali direttamente da Roma. Il primo approccio scenografico avviene quindi a distanza e l'artista immagina e realizza una scena senza mai aver visto il luogo della tragedia. È durante il suo secondo incarico, il II Ciclo delle Rappresentazioni classiche del 1921,<sup>397</sup> che l'artista si rende già consapevole sul suo lavoro per la tragedia eschilea: le soluzioni sceniche che in quella occasione non hanno previsto la visione diretta del Teatro greco e il contatto reale con il contesto di riferimento, risultano ai suoi occhi insoddisfacenti e in questa occasione, unico espediente possibile per non fallire era affidarsi al dato archeologico la sensibilità di Cambellotti era stata affidata alla certezza della citazione classica e così sulla scena il alla *Porta dei leoni* di Micene diventa un chiaro espediente scenico che rassicura il pubblico e lo stesso a Cambellotti (tav. 16, figg. 1, 2).

Il confronto della tragedia eschilea del 1914 con l'ultimo lavoro scenografico realizzato per il X Ciclo nel 1948, che prevede la messa in scena dell'*Oresteia* includendo di nuovo l'*Agamennone* di Eschilo, è utile a sottolineare alcune discrepanze stilistiche e a sottolineare una formula per l'antico che si discosta nettamente dalla prima. L'organizzazione degli spazi è già differente tra i due *Agamennone*: alla dimensione di rudere antico e di mimesi con la realtà della tragedia, imposta dallo scenografo nel 1914, si passa nella versione del 1948 a una rappresentazione più ordinata e lineare, a una disposizione decisa di volumi e cromie, risultato di un'avvenuta sintesi estetica che potremmo, quindi, definire 'poliedrica' (tav. 16, fig. 6).

<sup>395</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 30.

<sup>396</sup> Cfr. G. Norcia, 'I Ciclo di Spettacoli Classici (1914) *Agamennone* di Eschilo', in *Artista di Dioniso*, cit. pp. 31 - 35.

<sup>397</sup> Cfr. G. Norcia, 'II Ciclo di Spettacoli Classici (1921) *Coefore* di Eschilo', in *Artista di Dioniso*, cit. pp. 37 - 45.

Ma tra le due messe in scena in mezzo si colloca un'altra versione della stessa tragedia di Eschilo che appartiene al VI Ciclo del 1930. In questa seconda versione la monumentalità, le masse volumetriche e cromatiche, sono già un tentativo non solo verso quello che viene riconosciuto come il *modus operandi* di Cambellotti, che lui stesso indica come 'maniera architettonica' e che a noi serve, invece, a presentare ma secondo modello della nostra tripartizione, quello 'ciclopico' (tav. 6, fig. 5).

Ritornando all'ultimo *Agamennone* del 1948, quindi, ci accorgiamo che il risultato 'poliedrico', inteso come polimorfo e complesso, chiude la tripartizione ermeneutica e rappresenta per l'artista la sintesi compiuta delle sue esperienze scenografiche. L'ampio arco temporale dentro cui Cambellotti svolge questa sua ricerca dura quasi un trentennio, e disegna una linea evolutiva interna e dinamica, che denota il suo continuo interrogarsi sulle immagini da creare, sui dispositivi da calibrare, prima di giungere alla forma consona da conferire al dramma antico. Possiamo provare a sintonizzarci dentro il percorso scenografico dell'artista cercando di rintracciare questi tre modi ermeneutici senza pensare di trovare nette separazioni, ma immaginando, invece, una gradualità funzionale e fisiologica ai processi creativi, che lasciano intendere un pensiero sull'antico magmatico e in continua metamorfosi.

Nel farlo possiamo provare ad utilizzare quello stesso dispositivo visuale che abbiamo visto nell'officina dell'antico, le tavole, che sono un menabò *per figuras* in grado di condurci verso il processo di invenzione dell'antico, attraverso un ragionamento iconografico che accompagna anche questa parte conclusiva della nostra trattazione.

Cambellotti ha l'occasione di lavorare ancora sull'estetica eschilea con *Le Coefore*, opera selezionata per il II Ciclo del 1921. Dopo l'interruzione causata dalla Grande Guerra la scelta ricade sulla seconda tragedia della trilogia di Eschilo, cercando di mantenere in questo modo una coerenza tematica. Anche in questa occasione, come era accaduto già per la prima volta, Cambellotti lavora a distanza senza aver visitato il teatro antico, affidandosi alla documentazione fotografica speditale dal conte Gargallo. Tuttavia, questa volta a Cambellotti non viene solo affidata la realizzazione delle scenografie ma anche del manifesto, dei costumi e del movimento scenico. L'incarico di illustrare l'intero dramma forma in Cambellotti una coscienza artistica e scenica salda e robusta, destinata da questo momento in poi ad evolversi verso forme sempre più idonee alla narrazione del dramma antico. Fu proprio in ricordo di questa esperienza che l'artista in anni successivi dichiara che anche in questo caso, come era avvenuto già nel 1914, mancava l'esperienza diretta dello spazio del dramma: «c'era una manchevolezza per me la cui gravità non mi era apparsa e la sentii a lavoro compiuto: cioè la non conoscenza del luogo dove si faceva lo spettacolo. Del resto di Siracusa io non conoscevo che fotografie».<sup>398</sup> Lo stesso artista rimane, infatti, insoddisfatto della resa finale delle sue scenografie a causa di una scena molto bassa che, posta allo stesso livello della platea, distoglieva lo sguardo del pubblico a causa di elementi di distrazione esterni allo scenario. Lo stile utilizzato per la resa della reggia di Argo, rossa cupo con una torre a sovrastarla, la tomba di Agamennone, con alle spalle una stele sormontata da una sfinge alata, e una fontana di stile miceneo, che divide la scena in due ambientazioni, hanno ancora una forte connotazione archeologica, antichizzante (tav. 17, fig.1). Le strutture architettoniche evocano tutte, gli edifici palaziali preellenici, e anche

---

<sup>398</sup> D. Cambellotti, *Memoria 1950 Ragusa Teatro*, manoscritto autografo, cit. p. 35.



nei costumi è presente la suggestione dei recenti scavi effettuati da Schliemann ed Evans; il rosso delle colonne della reggia, infatti, richiama l'immagine celebre del Palazzo di Cnosso (tav. 17, fig. 2) che proprio in quegli anni veniva riportato alla luce, e lo stesso manifesto sembra citare nella cromia le celebri ceramiche a figure nere su fondo rosso (tav. 17, fig. 3).

L'anno dopo, nel 1922, la scelta del comitato ricade su altri tragediografi e il registro drammaturgico cambia completamente con l'*Edipo Re* di Sofocle e le *Baccanti* di Euripide. Con queste opere si avvia il III Ciclo e per la prima volta Cambellotti è costretto a ragionare sulle scenografie di più opere messe in scena a fasi alterne sullo stesso luogo. Le soluzioni proposte dallo scenografo vengono accolte con entusiasmo e il risultato finale è soddisfacente anche agli occhi del suo ideatore. Per i due drammi Cambellotti deve pensare a una doppia scena costruita su elementi fortemente identitari le due tragedie, divergenti tra loro per narrazione, in grado di acclimatare le emozioni non solo del pubblico ma anche gli attori. La soluzione attuata è quella di costruire due scenografie dentro un'unica ambientazione; la città di Tebe.

Cambellotti questa volta è a Siracusa, consapevole che lo spazio del teatro antico sortisce una visione diversa sulle problematiche da risolvere e sulle opportunità da cogliere, convinto sempre più che la gradazione luministica delle sue realizzazioni scenografiche debba necessariamente tener conto della luce del sole, che si scaglia entro tutto la scena. La cinta muraria che chiude la città di Tebe realizzata per entrambe le tragedie è già una soluzione estetica e funzionale capace di eliminare la distrazione del paesaggio e di indirizzare lo sguardo dello spettatore, in tal modo, infatti, Cambellotti risolve il problema della scena bassa che aveva criticato nei suoi passati interventi. Già a questa altezza cronologica, quindi, va delineandosi nel registro linguistico dell'artista la rivoluzione iconografica sostenuta in questa occasione dalla sua presenza *in situ*.

La proposta di Cambellotti è questa volta quella di armonizzare l'impianto scenografico attraverso una scena simmetrica e una serie di soluzioni volumetriche, che alternano vuoti e pieni, per rendere lo spazio della recitazione profondo e dinamico. Gli elementi che distinguono i due drammi si limitano alle decorazioni; una Gorgone e una Sfinge, elementi simbolici e di forte impatto immaginifico per l'*Edipo Re*, e la fonte di Dirce assieme alla tomba di Semele che scandiscono la narrazione delle *Baccanti*. Gli elementi archeologici sono ancora presenti e questa volta Cambellotti li desume direttamente da reperti visti al Museo Archeologico Paolo Orsi di Siracusa. Il modello in gesso dipinto per l'*Edipo Re* è una copia di un rilievo arcaico che raffigura la lotta di un leone con un toro (tav. 18, figg. 7, 8) rinvenuto proprio in quei primi anni del Novecento. La testa di gorgone (tav. 18, figg. 5, 6) per la stessa tragedia è anch'essa modello in gesso prelevato da una copia di Gorgone in terracotta custodita nel museo archeologico siracusano.<sup>399</sup>

La trasmutazione della scena da archeologica a quella architettonica, nelle due formule che per l'artista esprimono in maniera sintetica il modo di intervenire sulla scena del teatro antico, non è del tutto avvenuta. C'è già, tuttavia, una cognizione spaziale e volumetrica più matura che acuisce le sue riflessioni. Per Cambellotti, infatti «il rappresentare il dramma presso un rudere cospicuo per forma o ricordo, impiegandolo come oggi appare, oppure rappresentarlo sopra uno dei frontispizi scenici raramente superstiti del passato, dà

---

<sup>399</sup> Cfr. G. Norcia, 'III Ciclo di Spettacoli Classici (1922) *Edipo Re* di Sofocle, *Baccanti* di Euripide, in *Artista di Dioniso*, cit. pp. 37 - 45.

adito a soluzioni tutte di importanza turistica». <sup>400</sup> Affinché lo spirito del dramma possa manifestarsi, il dramma antico esige da parte dell' attuatore di scene un superamento del concetto di archeologico e paesaggistico. Questo sorpasso prevede in Cambellotti degli elementi cardini che indicano la direzione percorribile, verso una concezione spaziale nuova dove inscenare il dramma. Lo spazio per questi nuovi drammi, infatti, risulta ben articolato e tutti gli elementi ben composti. L'aspetto somigliante ai Propilei di Atene (tav.18, fig.3) e lo scenario roccioso che squadra e avvolge tutta la scena, già percepibile dalla maquette e dal bozzetto (tav. 18, figg.1, 2) sembra già razionalizzare gli spazi e convergere verso una sintesi volumetrica. Dentro questa ambientazione due energie diverse: alla scena sobria e centrata sul personaggio dell'*Edipo Re* nell'omonima tragedia, lo spettacolo di Dioniso e delle sue *Baccanti* che danzano a ritmo incalzante. Lo stesso Cambellotti è cosciente di una svolta che lo indirizza verso una riflessione diversa sul concetto di scenografia. La scena delle *Coefore*, lo spettacolo realizzato l'anno prima, elevandosi di poco dalla platea antica, risultava bassa e apriva la vista su tutta la campagna retrostante al teatro, fino in fondo a Ortigia, sulla rete telegrafica e la linea ferroviaria, costituendo tutti elementi di disturbo allo spettacolo. <sup>401</sup> Per tale ragione per le nuove tragedie Cambellotti escogita una nuova soluzione.

È così che io fissai un principio che ho sempre adottato sugli spettacoli siracusani, quello di alzare quello di alzare la scena ne più ne meno come fosse edificata la scena dell'antico teatro [...]. Ne conseguiva il vantaggio d'essere un vero bacino, un grembo scenico che ambientava il dramma e sul moderno tempo ambientava il pubblico separandolo da tutti quegli elementi estetici e no che erano estranei al dramma. Si capisce che nel pubblico molti furono i contrari alla innovazione e critiche e disapprovazioni non mancarono specie da esponenti regionali contrari allo sviluppo siracusano, ma salvo ciò lo spettacolo che era duplice (*Baccanti Edipo re*) in genere piacque. Ancora oggi nel vergare questa nota non posso fare a meno di testimoniare gratitudine al Gargallo che mi permise di agire liberamente ed inaugurò un clima di libertà per quel che era la interpretazione estetica dei drammi. <sup>402</sup>

La somiglianza all'impianto architettonico dei Propilei e gli elementi desunti da ricordi dell'antico che Cambellotti ha visto a Siracusa sono espedienti che richiamano ancora l'archeologia, ma la resa è la resa volumetrica della scena che si avvicina sempre più verso quel secondo elemento della triade che abbiamo innescato nella nostra indagine, cercando una monumentalità non ancora espressa pienamente in forma 'ciclopica'.

Eschilo ritorna con i *Sette a Tebe*, assieme all'*Antigone* di Sofocle, due anni dopo nel 1924, segnando con il IV Ciclo la ripresa di Spettacoli Classici. In una lettera indirizzata al conte Gargallo, Cambellotti, entusiasta di ritornare al lavoro al teatro antico di Siracusa, si rende disposto a spendersi con slancio e vitalità per la buona riuscita degli spettacoli non solo in termini progettuali ed estetici. Ha grande dimestichezza logistica ed è pronto a «battere in breccia gli ostacoli» perché le sue idee e le sue proposte siano in grado di superare le

---

<sup>400</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. p. 56.

<sup>401</sup> Cfr. D. Cambellotti, *Memoria 1950 Ragusa Teatro*, manoscritto autografo, cit., p. 43.

<sup>402</sup> Ivi, p. 44.

difficoltà che ostacolano il corretto ed efficiente funzionamento della macchina scenica. Scrive l'artista romano a Gargallo:

mi è difficile qui dirle quanto conforto e piacere mi abbiano dato le sue lettere. Permetta che le esprima la mia gratitudine per avermi voluto a collaboratore in questa opera di alta intellettualità di cui Ella è l'iniziatore e l'organizzatore vero e strenuo. Sento dire che l'anno prossimo non vi sarà spettacolo. Spero ciò non sia vero. Un anno di sosta sarebbe un raffreddare l'opinione del pubblico. Se tale decisione dovesse dipendere da cause di ordine... archeologico occorre subito battere in breccia gli ostacoli. Se dovesse dipendere da altri ostacoli occorre senz'indugio attaccare anche questi e per ciò io sono a sua disposizione con le mie poche forze. Sto pensando tra un lavoro e l'altro a nuove idee per futuri spettacoli. Al modo di fare nuovi allestimenti che pur conservando originalità e vastità riescano di attuazione più facile e meno dispendiosa e si prestino anche ad una maggiore conservazione.<sup>403</sup>

La fusione delle due tragedie entro un solo scenario è una prova artistica ardua per Cambellotti. Se *Sette a Tebe* è una tragedia corale, dinamica e guerresca, che vede le fanciulle del Coro vestire i panni dei cittadini tebani, vittime dell'assedio della città, nella tragedia di Sofocle Antigone, protagonista dell'omonimo dramma, è il personaggio su cui ruota tutto il dolore e la catarsi della tragedia, il fulcro del movimento scenico e drammaturgico, calmo e raccolto. La scenografia viene accolta come un capolavoro architettonico. Una possente nella muraglia circolare forma una linea convessa quasi aggettante, come a seguire la linea curva dell'orchestra, e ammorbidisce la linearità della skenè, dove Cambellotti fa erigere una corona di torri di grande suggestione. Il risultato del lavoro scenografico è uno dei meglio riusciti, ed è lo stesso artista a ricordarlo con grande entusiasmo dentro le sue memorie, descrivendo anche con dovizia di particolari i riferimenti archeologici a cui si è ispirato e gli effetti volumetrici di grande suggestione atmosferica intenti ad appagare lo sguardo del pubblico:

i *Sette a Tebe* di Eschilo e l'*Antigone* di Sofocle, a me sembra, e credo anche ad altri, un progresso sui precedenti. Cercai di mettere lo spettatore immediatamente entro l'atmosfera della città che di accinge a resistere al torrente di bronzo che la vede investire. Onde sviluppo di alte mura di torri merlate, passaggi in salita e in discesa che si prestassero al movimento di masse clipeate. L'insieme al solito formava un plesso architettonico simmetrico che, primo fatto, appagava l'occhio. Il tutto era borchiato e corrusco di bronzo. Cercai di dare ciò in modo chiaro e assoluto e certo il punto di partenza non fu per me la Porta dei Leoni di Micene ma la galleria fortificata di Tirinto.<sup>404</sup>

---

<sup>403</sup> D. Cambellotti, *Lettera di Duilio Cambellotti all'illustre e caro amico* [Gargallo], inerente all'incarico per la realizzazione della scena, dei costumi e del manifesto per i *Sette contro Tebe* di Eschilo e *Antigone* di Sofocle, Fondo Cambellotti, (FC 25e) presso AFI, IV.5, Archivio Fondazione Inda, Siracusa, in *Artista di Dioniso*, cit. p. 68.

<sup>404</sup>D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. p. 69.

Con la scena di queste due tragedie Cambellotti si addentra verso un fare ‘ciclopico’ espediente necessario per dare uno slancio ardito al dramma. È interessante cercare di risalire alla resa scenica dei due drammi che, seppur ancora non del tutto epurati dall’elemento archeologico, cominciano a proiettarsi sempre più verso la maniera architettonica. Le inespugnabili mura e le possenti torri che sormontano la grande struttura architettonica erano già state ideate in una prima versione scenografica sintetizzate in volumi sinuosi (tav.19, fig.1). tuttavia, la versione realizzata è quella che si ispira, invece, alla cittadella fortificata di Tirinto,<sup>405</sup> come Cambellotti stesso dichiara in un suo appunto (tav.19, fig.3) ma potrebbe anche richiamare l’imponente fortificazione siracusana del Castello Eurialo, la fortezza greca del IV secolo a. C. della quale l’artista possiede una riproduzione fotografica della pianta, custodita presso il Fondo Cambellotti dell’Istituto Centrale di Grafica di Roma e sulla quale ha tracciato un piccolo schizzo evocativo delle quattro torri che sembrano richiamare la scenografia tebana (tav. 19, figg. 2, 4, 5). L’archeologico e il ciclopico sono qui le due formule in dialogo, formule espressive che Cambellotti reitera, in maniera sempre più sintetica dentro tutti i suoi prossimi lavori scenografici.

Gli spettacoli proposti nel 1927 aumentano di numero e per la prima volta il comitato, sotto insistenza del direttore artistico Ettore Romagnoli, decide di mettere in scena accanto alla *Medea* di Euripide, una commedia e due drammi satireschi; *Le Nuvole* di Aristofane, *Il Ciclope* di Euripide insieme a *I Satiri alla Caccia* di Sofocle. Cambellotti deve, quindi, ragionare su un possibile incastro scenografico che consenta ad ogni dramma di avere una precisa autonomia d’immagine all’interno di una scena, mantenendo quindi alcuni elementi fissi su cui ambientare le narrazioni. La scelta più equilibrata presa in considerazione dall’artista romano è quella che prevede un apparato scenico immobile, che nel nostro caso è la grotta di Polifemo (tav. 20, fig. 1) dentro il quale si incastrano agevolmente le parti, facilmente removibili che caratterizzano e diversificano le diverse messinscena. La complessità del lavoro prevista pone a Cambellotti qualche difficoltà non solo di ordine estetico ma anche logistico. In una lettera indirizzata al conte Gargallo Cambellotti confessa le sue perplessità e gli sforzi necessari perché questo dialogo tra le scene possa risultare credibile:

voglia scusare il mio silenzio alle sue ultime due lettere nelle quali era espresso il futuro programma degli spettacoli. Fin dalla penultima lettera io mi sono messo a studiare per cercare la soluzione possibile per l’abbinamento degli spettacoli. Ma confesso che ancora oggi la soluzione non appare agevole. Tutto è possibile in fondo ma occorre pensare su molte cose e anzitutto sulla economia e molto sulla estetica. Il cambiamento dalla *Medea* al *Ciclope* è l’aspetto più duro. Occorre rendere mobili e agevolmente dei particolari di scena di valore architettonico [...] in modo da poterli muovere e asportare per lasciare in vista la scena del *Ciclope* già preparata al di dietro e fissa. [...] I particolari da rimuovere dovranno essere piuttosto grandiosi e la manovra non si potrebbe compiere con facilità e senza sforzo eccessivo d’uomini.<sup>406</sup>

---

<sup>405</sup>G. Bordignon, «Il rispetto dell’archeologia non è schiavitù». *Memoria dell’antico e urgenza del presente nell’opera di Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa 1914 -1948*, in ‘Dioniso, Rivista di studi sul teatro antico’, Siracusa, vol. 3, 2013, pp. 261 - 292.

<sup>406</sup>D. Cambellotti, *Lettera di Duilio Cambellotti al Conte Tommaso Gargallo* inerente agli spettacoli del 1927, Fondo Cambellotti, (FC 35e) presso AFI V.5, Archivio Fondazione Inda, Siracusa.

Romagnoli pensa, infatti, di accoppiare a due gli spettacoli, cercando di trovare un accordo e funzionale sul quale però Cambellotti ha delle riserve. Per l'artista romano la metamorfosi della casa di Medea in casa di Lesima e di Socrate, e della caverna di Polifemo in ricovero per la Pompa dei Satiri, è avvertita come un conflitto estetico insormontabile. Il trapasso scenografico verso *Le Nuvole*, inoltre, diventa complesso per la fatica di chiudere l'occhio-antro della grotta del Ciclope (tav. 20, fig. 2). La sua proposta, infatti, risulta la più conveniente e attuabile per l'intera economia degli spettacoli:

ho creato la scena stabile e permanente per il *Ciclope* costituita dalla caverna conclusa ai lati da due ante decorate da maschere sceniche. Uno stilobate decorato ampiamente e riccamente con soggetti allusivi al mito del vello d'oro occupando lo spazio tra le due ante intercettava la vista della caverna e serviva di scenario alla *Medea*. Tolto via metteva in luce la caverna per l'attuazione dello spettacolo del *Ciclope*. Per la successiva rappresentazione il posto dello stilobate decorato veniva sostituito dalla scena delle *Nuvole* creata in modo da essere divisa in sezioni trasportabili. Ad ogni modo questo complesso di spettacoli dal lato dell'aspetto delle scene significa un distacco maggiore dalla realtà ancora più dei precedenti. Più che per un intendimento prestabilito, le circostanze e le indoli delle composizioni drammatiche associate alle necessità di mutamento rapido hanno indotto a farmi adottare forme più sintetiche e più schematiche. La parte più reale di questi scenari è stata la caverna di Polifemo ad onta della forma intenzionale, ad onta della policromia eccessiva.<sup>407</sup>

L'occasione, quindi, di lavorare per più spettacoli nello stesso luogo e nello stesso tempo, costringe lo scenografo a trovare soluzioni formali sintetiche e schematiche, modulate dalle masse di volumi che cominciano a diventare l'artista l'espedito scenografico più funzionale, che oltre a creare un distacco dalla realtà, avvicina lo spettatore alle emozioni essenziali del dramma. Malgrado i dubbi e il pessimismo iniziale la soluzione che può stemperare l'idiosincrasia della scena è, quindi, quella di una cornice architettonica fissa, dentro la quale si modulano con prontezza scenografica le quattro narrazioni,

detta cornice mi permetterà di dare una stilizzazione alla scena del Ciclope e nel medesimo tempo una profondità breve a tutta la scena. Infine questa cornice generica si svilupperà in basso modo di restringere i limiti di scena anche lateralmente. Studierò che entro questi limiti appaia un fregio spostabile entro cui fare agire i personaggi di Medea. In altri termini cerco di sostituire ai particolari reali scenici di Medea una linea architettonica riassuntiva di poco ingombro e di molto effetto cromatico in modo che impegni e assorba anche i particolari visibili del Ciclope che in ogni modo dovranno apparire in un secondo piano.<sup>408</sup>

Per la *Medea*, (tav. 20, fig. 3) infatti, Cambellotti intuisce una difficoltà maggiore, subordinata all'atmosfera tormentata prevista dalla tragedia. Per meglio sfumare, quindi, dal *Ciclope* alla protagonista Medea della scena successiva, serve anche in questo caso un mutamento rapido, ma anche un effetto che prepari il pubblico a un

---

<sup>407</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. pp. 70 - 71.

<sup>408</sup> D. Cambellotti, *Lettera di Duilio Cambellotti al Conte Tommaso Gargallo*, Fondo Cambellotti, cit.

clima emotivo nuovo e realmente tragico. Si decide infatti di utilizzare una cortina di fumo artificiale per preparare lo spettatore al cambio di scena e a uno stato d'animo diverso. Effetto scenico quello dei fumogeni che viene anche utilizzato durante la tragedia anche in altri episodi della storia, per il sortilegio di Medea sulle vesti della rivale e durante l'apoteosi del carro che segna la conclusione del dramma.

Davanti una struttura di fondo costituita dall'antro della caverna di Polifemo, gli elementi mobili, abilmente rimossi e ricollocati attraverso l'utilizzo di fumogeni, sfumano i passaggi scenografici da un dramma all'altro, dando l'impressione di una sequenzialità e di sintesi iconografica tra le rappresentazioni. Contrazione estetica, modulazione spaziale, attenzione cromatica, sono gli ingredienti che per lo scenografo possono far rivivere l'animo tormentato di Medea. Dichiara lui stesso, nel ricordare il lavoro compiuto e ben riuscito per la tragedia di Euripide:

lo scenario per Medea è una contrazione di alcune realtà. La parte centrale emergente nel breve peristilio purpureo è la contrazione, la espressione schematica di una casa reale ma la trabeazione dentata e uncinata, la porta di bronzo ringhiante nelle effigi leonine esprimono sufficientemente l'animo dell'abitatrice. Le parti laterali che richiamano con pochi colori gli episodi salienti della spedizione degli Argonauti sono l'eco di fatti compiuti di una epopea che si spegne nel dramma sanguinoso.<sup>409</sup>

A questa altezza cronologica Cambellotti intuisce, quindi, che la sintesi spaziale e il ragionare per volumi, può diventare la 'maniera architettonica', la formula scenografica, che meglio può illustrare il dramma antico nel teatro all'aperto, e accontentare nel caso specifico le richieste di una committenza sempre più ambiziosa. L'esperimento per la quadrilogia drammatica del 1927 sembra, quindi, dimostrare che un'attenta e scrupolosa gestione di tutti questi fattori rende possibile la convivenza di più spettacoli, anche molto diversi tra loro dimostrato, nello stesso teatro all'aperto. Per Cambellotti è assottigliando il dato realistico e naturalistico, evitando l'utilizzo eccessivo di orpelli archeologici, ridotti al massimo a pochi elementi simbolo del dramma, che risolve i problemi di carattere scenotecnico, di natura estetica, logistica e funzionale che rischierebbero di snaturare la rappresentazione e spettare l'incantesimo della catarsi.

Dei tre principi della triade sussistono qui l'aspetto ciclopico e gli elementi archeologici, insiti rispettivamente nel volume architettonico della caverna dello Polifemo e nelle decorazioni scenografiche, come testimonia una lettera di Cambellotti scritta a Gargallo dove dichiara: «avrei piacere che le teste di leone che ne formano la decorazione riprendessero il tipo di certe che sono nel Museo come grondaie di una tubazione se si potesse avere un calco sarebbe la cosa migliore».<sup>410</sup> Se il fregio degli Argonauti, ancora, simula lo sforzo fatale di Sisifo a suggerire quasi una *pathosformel* (tav. 20, fig. 4), il modello antico ritorna anche nella concezione del manifesto, dove Polifemo è disteso su un fianco a ricevere una coppa di vino, ricordando la scultura di Dioniso tratta da un frontone del Partenone (tav. 20, figg. 5, 6).

---

<sup>409</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. p. 71.

<sup>410</sup> D. Cambellotti, lettera a M. T. Gargallo, Roma, 25 marzo, AFI Documenti, 1927.

L'*Ifigenia in Aulide* di Euripide e l'*Agamennone* di Eschilo, quest'ultima messa in scena già nel 1914, sono le tragedie scelte dal comitato per il VI Ciclo di Spettacoli Classici del 1930.<sup>411</sup> Cambellotti lavora alla realizzazione del manifesto, delle scenografie, dei costumi e dei movimenti scenici, incarico sul quale dimostra ormai di avere grande dimestichezza. Questa volta le tragedie non sembrano essere distanti l'una dall'altra, ma le soluzioni estetiche da adottare per le due narrazioni sembrano non poter avere validi elementi di richiamo. Come dichiara in un'intervista Biagio Pace, nuovo presidente dell'Istituto, le due tragedie possono essere considerate «come il primo e il secondo atto di una sola e gigantesca tragedia, che ha gli stessi eroi e la medesima protagonista Clitemnestra, raffigurata dai due poeti con diverso spirito e in differenti momenti della vita: madre dolorosa in *Ifigenia in Aulide* e sposa infedele e uxoricida nell'*Agamennone*».<sup>412</sup> Alcuni scatti fotografici mostrano Cambellotti sul cantiere siracusano alle prese con la direzione dei lavori, segno ormai chiaro che il suo coinvolgimento alla buona riuscita scenografica è totale e impone lui a ricognizioni frequenti al Teatro greco di Siracusa. La proposta dell'artista romano è quella di realizzare una sorta di sequenza narrativa, proponendo il campo greco in Aulide nell'*Ifigenia*, che anticipa la messa in scena dell'*Agamennone*. In questo modo, lo scenografo mette nuovamente in atto quegli elementi di sintesi iconografica che sembrano funzionare bene in questi casi, in cui è difficile legare gli eventi drammaturgici soprattutto di tragedie che hanno diversa paternità. Gli alzati proposti dall'artista romano sono di estrema linearità; sinuosi nelle linee, prevedono quella la soluzione adottata, già nei precedenti spettacoli, di una scena fissa, costituita in questo caso da una muraglia che fa da sfondo e scende fino ai fianchi laterali della skenè, sulla quale sono applicati gli elementi scenografici mobili che identificheranno il motivo narrante e le differenti emozioni delle singole tragedie. La base d'appoggio comune ai drammi è costituita, quindi, da una piattaforma gratinata che slancia la scena e si prefigge di rendere dinamica anche la recitazione, permettendo la mobilità degli attori. Si aggiunge, infatti, a questo proposito un varco laterale che accoglie il coro, mentre un'imponente muraglia nel fondo completano la scena. A questa 'scena fissa' si inserisce, quindi, una 'scena mobile.' A queste due scenografie ben organizzate, si innesta quella che possiamo definire la 'scena dinamica', cioè il progetto di movimento scenico che Cambellotti stesso identifica come terzo elemento indispensabile per la buona riuscita del dramma, che rappresenta il cuore pulsante della tragedia, e sul quale lo stesso Cambellotti, come più volte abbiamo ricordato, ha ormai piena padronanza registica.

In *Ifigenia in Aulide* si trova, quindi, la tenda di Agamennone e attorno l'accampamento acheo, riconoscibile dalle armi, dagli scudi e dalle imbarcazioni che sembrano a riposo solo a prima vista. Le prore a forma di cavallo, appuntite verso l'alto quasi a nitrire, ornate tutt'intorno dalle armi che squillano di contrasti cromatici alla luce del sole, tutti dentro un recinto di volumi e rocce, sono espedienti di grande impatto scenografico per lo spettatore, che dimostrano sempre più la grande coerenza estetica che Cambellotti raggiunge nei confronti del luogo, che ormai conosce bene (tav. 21, fig. 1). Tale coesione richiama, come ricorda Centanni, i versi dello stesso Euripide, messi in bocca alle parole del Coro, le donne di Calcide, che giungono «a le rive sabbiose

---

<sup>411</sup> Cfr. F. Fontana, 'VI Ciclo di Spettacoli Classici (1930) *Ifigenia in Aulide* di Euripide, *Agamennone* di Eschilo', in *Artista di Dioniso*, cit. pp. 83 -103.

<sup>412</sup> B. Pace, 'Rievocazioni del Teatro Classico a Siracusa', in *Nuova Antologia*, XI, maggio 1933, pp. 77 - 91.

/ marittime dell'Aulide / per ammirare l'armata / raccolta di tutta la Grecia, / le navi che solcano i mari», e si soffermano anche alla descrizione di quello che Cambellotti ha ricreato per il pubblico del teatro antico: «il campo / dei Greci, i guerrieri coperti / di scudi, le tende ornate / di lance la torma degli agili / destrieri». <sup>413</sup> Fuori dalla tradizione della tragedia, che vieta di rappresentare sotto gli occhi del pubblico le azioni di sangue, nel manifesto la protagonista Clitemnestra (tav. 21, fig. 5) è rappresentata dopo l'atto cruento, davanti all'ingresso della reggia degli Atridi ad Argo, che mostra i cadaveri delle sue vittime. <sup>414</sup> Se nell'accampamento acheo con le navi che ricordano l'iconografia del cavallo cara all'artista, il richiamo archeologico è ancora presente, anche nell'immagine dei due soldati che giocano a dadi ricordando Achille e Aiace nell'anfora attica di Exechias (tav. 21, figg. 3, 4), per la tragedia di Eschilo il registro estetico varia in maniera originale.

Oro e porpora, contrastanti di nero sono, invece, le cromie scelte da Cambellotti per le scene dell'*Agamennone*, nello specifico per la reggia degli Atridi. Abbandonata la scena laterale, soluzione che l'artista aveva adottato nel 1914 per la stessa tragedia, la reggia adesso, pur spostata leggermente a sinistra, apre la sua porta centrale sulla scena, un antro buio e minaccioso che alla fine dello spettacolo proietta una luce cruenta e inaspettata. Lo stile adottato dallo scenografo, nel caso specifico di questa tragedia, pone delle riflessioni non di poco conto su quelle che sono le ricerche estetiche, le formule iconografiche, che meglio sanno riportare in vita il classico nella modernità. In questa occasione, infatti, Cambellotti realizza un contesto storico primitivo e arcaico e nello specifico, per la reggia di Agamennone, ripota l'immagine barbarica ereditata da Schliemann, scelta non condivisa dalla stampa e la critica che la ritiene addirittura inappropriata, «tagliata con l'accetta da artieri selvaggi che portino anche nel lavoro l'abitudine della ferocia» <sup>415</sup>. L'aspetto riporta alla mente anche una capanna, iconografia più volte rimaneggiata dallo stesso artista e che preleva non solo dal mondo archeologico ma anche dal mondo rurale a cui lui stesso è molto legato (tav. 21, figg. 6, 7).

Nel 1933, il VII Ciclo di Spettacoli Classici, l'Istituto propone come rappresentazione classica l'*Ifigenia in Tauride* che continua tematicamente l'*Ifigenia* rappresentata nel 1930, affiancando a questa tragedia una discussa e complessa opera di Sofocle, le *Trachinie*. Se a prima vista l'opera sofoclea sembra non essere adatta per la messa in scena al teatro antico di Siracusa, per un giudizio di scarso rendimento drammatico, <sup>416</sup> l'inavvertito successo ne contraddice pronostici. La rivalutazione e i toni riequilibrati sulla tragedia risentono anche dell'influenza del lavoro scenografico, anche questa volta interamente affidato a Cambellotti; uno dei motivi preminenti l'apprezzamento di critica e di pubblico, infatti, è dato dall'impatto visivo che le scene suscitano sugli spettatori. In questa occasione l'artista romano attua una svolta estetica che segna nel suo lavoro di 'artista di Dioniso' il punto più alto all'interno del giudizio complessivo sull'invenzione scenica per il dramma antico in Sicilia, un *climax* estetico che più volte è stato ricordato da registi e artisti che negli anni successivi hanno lavorato nel contesto siracusano del dramma antico. Se durante le passate realizzazioni sceniche Cambellotti non si distacca del tutto dalle componenti di realismo iconografico, e da rimandi e

<sup>413</sup> Euripide, *Ifigenia in Aulide*, vv. 164, 171 - 172, 189 -192. Versione ritmica di Giulio Garavani, Siracusa 1930, citata in *Duilio Cambellotti a Siracusa 1914 -1948*, cit. p. 72.

<sup>414</sup> Cfr. F. Fontana, 'VII Ciclo di Spettacoli Classici (1933) *Ifigenia in Tauride* di Euripide, *Trachinie* di Sofocle', in *Artista di Dioniso*, cit. p. 92.

<sup>415</sup> V. Brancati, 'La prima dell'Agamennone', in *Giornale dell'Isola*, 29 aprile 1930.

<sup>416</sup> Cfr. Ivi, pp. 105 - 127.



citazioni seppur brevi a motivi archeologizzanti, per l'*Ifigenia in Tauride* e le *Trachinie* il segno geometrico che traduce il volume delle scenografie in masse architettoniche pure, è all'origine di un'ambientazione simbolica di grande impatto e ispirazione, all'interno della quale le cromie raggiungono un valore espressivo pieno. Per entrambe le scene il maestro romano pensa a una imponente gradinata chiusa lateralmente da blocchi cubici e da una parete di fondo che serra la scena, ben visibili già dal racconto dei bozzetti e delle *maquettes* (tav. 22, figg. 1, 2). Lo spazio centrale ospita, invece, un clivo ascendente che prorompe con grande forza espressiva anche grazie all'uso sapiente delle cromie, e aiuta l'atto performativo degli attori ad essere più suggestivo. Pur senza rinunciare alla profondità di campo, questo piano inclinato si mantiene frontale, cercando quasi una bidimensionalità visuale che aiuta lo spettatore a non perdere di vista e a seguire il movimento scenico degli attori.

Se la forte lucentezza del volume del fondo contrasta con le masse cubiche e scure a questo anteposte, creando un gioco di cromie che accendono la scena senza renderla monotona, è tuttavia la luce naturale ad essere regista dello spettacolo. Sull'intera volumetria scenografica, proprio per l'ampio respiro disegnativo adottato da Cambellotti, si creano, infatti, grandi giochi di ombre, che assorbono e accolgono nel grembo scenico la luce naturale e cangiante del sole, mettendo in risalto il dramma nelle varie fasi della narrazione, quasi, appunto, facendo da regista sui momenti salienti delle tragedie. La mimesi naturalistica è quasi del tutto annullata, in virtù di una sempre più sicura sintesi delle scene sulle quali può risaltare meglio il testo drammaturgico, quasi che l'eco delle superfici, spigolose e morbide, distese e raccolte, nel loro ossimorico contrasto siano in grado di assorbire e rilasciare il senso tragico della narrazione. In una lettera indirizzata a Vincenzo Bonaiuto Cambellotti dichiara le sue intenzioni scenografiche sintetizzando l'immagine della tragedia nella metafora del «poliedro cristallino»:

la esecuzione di queste scene non implica la necessità di una illusione realistica di rocce o cose naturali. Si tratta di masse architettoniche e prive di ornamento che verranno tratteggiate variamente e con toni contrastanti. Onde le superfici scabre, gli angoli e gli spigoli incerti sono da escludersi, tutto deve apparire rigoroso e liscio come un poliedro cristallino. Si tratta non tanto d'interpretazioni nuove ma di una legittima evoluzione di un mio pensiero che in parte ho attuato precedentemente. Ora giova attuarlo con maggiore precisione.<sup>417</sup>

Cambellotti dichiara la sua svolta linguistica e la presenta come evoluzione del suo pensiero, che va attuandosi sempre con maggiore precisione. Al fatto archeologico che si esprime ancora attraverso elementi di forte richiamo all'antico seppur stilizzati e resi sintetici, e dentro un'architettura scenica che si eredita dalle ciclopiche volumetrie delle passate tragedie, sembra chiaro sia avvenuta la fusione che chiude la triade che stiamo considerando come orientamento visuale, con una scenografia poliedrica. La maniera architettonica raggiunge qui la massima espressione e la fusione tra gli elementi archeologici e le fattezze massicce dei

---

<sup>417</sup> D. Cambellotti, *Lettera di Duilio Cambellotti a [Vincenzo] Bonaiuto* relativa alla pianta e agli alzati di scena per *Ifigenia in Tauride* e *Trachinie*, Fondo Cambellotti, (FC 69e) presso AFI VII.16, Archivio Fondazione Inda, Siracusa.

volumi indicano la nuova formula che converge verso un disegno che da questo momento instaura un dialogo serrato con l'architettura propria del drammaturgo, giungendo a quella che Cambellotti ritiene essere «la linea solida architettonica riassumendo il dramma».<sup>418</sup> L'opinione pubblica e la critica sono fermi nell'assestare questo nuova iconografia. La sintesi estrema e lineare attuata dallo scenografo viene accolta entro tutta la sua potente originalità ed è lo stesso critico teatrale Mario Corsi, qualche anno dopo, a pronunciare parole di elogio per le masse lisce e scabre di quelle ambientazioni, commentando maniera nitida ed efficace:

la scenografia [...] rispecchiava, nella sua nuda semplicità e nell'essenzialità delle sue linee armoniche, lo spirito che informò tutta l'arte greca, sotto specie di interpretazione moderna. E i critici riconobbero che, sotto un tale punto di vista, la scena poteva considerarsi la più classica che Cambellotti avesse fino a quel giorno creato.<sup>419</sup>

La nuova classicità iconografica raggiunta da Cambellotti è frutto di una fusione di elementi già esperiti per le precedenti tragedie. Lo ricorda lo stesso artista nelle sue memorie, riportando altri elementi, motivazioni e notizie utili ad arricchire la nostra lettura:

le scene concepite da me quest'anno per le prossime rappresentazioni d'Aprile si ricollegano per il loro sintetismo, alle scene dell'*Edipo Re* e *Baccanti* del 1922; per l'aspetto asimmetrico allo spettacolo de *Le Coefore* del 1924, allestimenti tutti attuati da me. Va detto peraltro che tale asimmetria che caratterizza le attuali scene è di natura diversa da quella attuata ne *Le Coefore* e risponde a necessità sentimentali analoghe a quelle che dettarono le linee degli ultimi spettacoli dell'*Agamennone* e della *Ifigenia in Aulide* del 1930. Si tratterebbe quindi di una scelta di linee, di volumi schietti, e di toni cromatici a formare l'ambiente comune ai due drammi. Entro quell'ambiente e in determinati luoghi prendono parte a volta a volta altri volumi espressivi che tendono a trasformarlo per accogliere uno degli spettacoli o l'altro.<sup>420</sup>

Alla sintesi e alla asimmetria un'altra qualità estetica nell'ideazione delle scenografie e il sentimento inteso come necessità. Rappresentano per Cambellotti la svolta estetica decisiva nella sua arte per il teatro, un linguaggio che tende sempre più al simbolico e all'astratto e a una sensibilità plastica affatto lontana alle esperienze razionaliste dell'architettura che in quegli stessi anni stanno rivoluzionando il mondo di costruire e vivere le città. Venendo alla scena vera e propria, alla grande gradinata, conchiusa ai lati da due volumi cubici, alla parete sul fondo, che chiude lo sguardo sul paesaggio legando insieme le masse laterali, al clivo ascendente e ricurvo fino alla massima altezza della costruzione, si innescano gli elementi scenografici mobili, adatti e diversificati alle due tragedie. Così commenta lo stesso Cambellotti:

La scena delle *Trachinie* presenterà un vasto particolare mobile sulla sinistra cioè una rampa conchiusa tra due gigantesche fattezze leonine di colore purpureo; e la porta della dimora di Deianira e di Ercole. Questa

---

<sup>418</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 31.

<sup>419</sup> M. Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano, Rizzoli, 1939, p. 84.

<sup>420</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit., p. 13.

scena così si riassumerebbe in due rampe affrontate, una discendente da sinistra e l'altra risalente a destra a raggiungere un gruppo di cipressi. Ho impostato la scena così in omaggio alla catastrofe del dramma: io vedo il gruppo monumentale di Ercole morente e dei suoi portatori seguito da Illo risalire la rampa di destra e disegnarsi nel cielo del tramonto mentre al sommo della rampa opposta apparirà Iole. Nella *Ifigenia* il pendio leonino scomparirà e all'inizio del pendio destro sorgerà, alto, il sacrario di Artemide sormontato dalla falce lunare d'argento, stillante sangue, orrido di teschi, incombente e sinistro. Quasi a colmare l'ariosità circostante contribuiranno i motivi falcati che guerniranno i propilei in alto, a destra e sinistra.<sup>421</sup>

Una vera e propria metamorfosi, quella che si attua nella scena siracusana che non tiene più conto di nessun elemento che possa minimamente suggerire una mimesi col reale e che trova nell'espedito astratto ed essenziale la forma che incarna l'antico e che seduce il pubblico:

dirò a conclusione di questo cenno riguardante la scena che i volumi architettonici in ogni loro parte non riveleranno come altre volte si è fatto la simulazione di materiali o membrature a raggiungere un effetto d'illusione realistica; tutto si eleverà a spigoli regolari e facce lisce. Non sarei alieno di tentare una stilizzazione di tal natura per i cipressi che appariranno nel fondo dello spettacolo delle Trachinie. Io reputo che una stilizzazione poliedrica del cipresso possa con successo sostituire i cipressi veri e senza dubbio trovare maggiore armonia con la stilizzazione irreal della scena.<sup>422</sup>

Sulla purezza dei volumi e le linee geometriche e gli ampi spazi della scena, percepibili dagli schizzi su carta (tav. 22, fig. 3), riecheggiano dando slancio visuale all'atto drammatico, ancora pochi elementi archeologici non più come citazione ma evocazione.<sup>423</sup> Così, i leoni all'ingresso del palazzo di Eracle somigliano a un leone egiziano dei Musei Vaticani, immagine che in riproduzione fotografica si trova nella raccolta personale di Cambellotti, oggi confluita nel Fondo dell'Istituto Centrale di Grafica (tav. 22. Figg. 10, 11); il costume di Ifigenia ricalca il modello indossato da Artemide, nella scultura romana arcaicizzante del Museo Archeologico di Napoli, fotografia anche questa ritrovata nella raccolta dell'artista. (tav. 22, figg. 6, 7); e ancora nella locandina, Cambellotti ripropone un'iconografia che rappresenta un episodio cruento avvenuto che come da tradizione nella tragedia greca non ammesso sulla scena, il dono del sangue del centauro Nesso raccolto da Deianira, chiaro rimando all'iconografia del mito come ricorda la torsione della statua di Eracle e Nesso collocata a Piazza della Signoria a Firenze (tav. 22, figg. 4, 5). Anche nella resa dei movimenti scenici Cambellotti mantiene un forte legame con la teatralità classica, riproposta dall'iconografia dell'arte. L'esempio lampante è dato dall'Eracle morente trasportato sul letto di morte. Se il corteo che accompagna l'eroe è già un connubio di formule della passione, Eracle qui, allude alla posa morente di Meleagro, suggerendo così una *pathosformel* del dolore (tav. 22, figg. 8, 9).

---

<sup>421</sup> Ivi, p. 15.

<sup>422</sup> Ivi, p. 16.

<sup>423</sup> G. Bordignon, 'Retorica archeologica e persuasione estetica: Duilio Cambellotti a Siracusa', in *Artista di Dioniso*, cit., pp.15-19.

Inaugurata la maniera sintetica e architettonica per le tragedie del 1933, per l'*Ippolito* di Euripide e l'*Edipo a Colono* di Sofocle, le nuove tragedie scelte per l'VIII Ciclo di Spettacoli Classici del 1936,<sup>424</sup> Cambellotti ripropone linee morbide e volumi e i piani ascendenti e discendenti, divenuti ormai il codice linguistico per la scena classica siracusana. Anche in questa occasione l'astrattezza delle forme e l'espressionismo cromatico sono la soluzione più efficace da abbinare ai due drammi, pur non possedendo questa volta affinità formali e contenutistiche. Con la sintesi plastica, quindi, si sopperisce alla difficoltà di ambientazione, e a legare l'opera di Euripide a quella di Sofocle, usando ancora una scena fissa dentro la quale il ruolo di cambiare e decodificare le singole tragedie viene dato alla scena mobile. Nel momento in cui i drammi da mettere in scena aumentano di numero, ci accorgiamo che l'espedito scenografico attuato da Cambellotti è ancora una volta di formulare una triade, questa volta costituita da tre nomenclature differenti, funzionali anche per il suo lavoro del 1936. La prima è 'scena fissa' costituita principalmente da due grandi paratie cubiche posizionate rispettivamente a destra e a sinistra, da un'altra che fa da sfondo e da piani inclinati di colore scuro di lunghezza diversa, che convergono su una larga rampa. In ultimo una scala sale fino alla massima altezza della costruzione. La composizione scenografica sembra possedere una forza centripeta che serve a indirizzare lo sguardo dello spettatore. I movimenti e le fughe, di avvicinamento e allontanamento da questo centro ideale, degli attori e del coro danzante, è fortemente enfatizzato, nell'idea ormai chiara a Cambellotti che il 'movimento cromatico', che s'interseca sul colore delle scene, diventa il timbro, una sonorità della tragedia, che slancia e modula il testo del drammaturgo. A questa composizione architettonica si incastra la 'scena mobile' che, costruita in legno e cartapesta, scorre agevolmente su binari, permettendo così di modificare le ambientazioni delle due tragedie. L'ingresso della reggia di Trezene per la rappresentazione dell'*Ippolito* è composta da un grande elemento decorativo che richiama il movimento di una testa di cavallo indomito (tav. 23, fig. 1) composizione che si estende anche oltre, formando uno sfondo sinuoso e agitato di forme equine che sembrano preannunciare la maledizione dello stesso protagonista, schiantatosi col suo carro di cavalli contro le rocce, così come raccontato dalla tragedia. La soluzione cromatica possiede un abbinamento di colori ricco ed eloquente, costituito dal porpora, l'oro, l'ocra e il nero, colori di forte impatto emotivo, che richiamano il contrasto dei sentimenti inscenati dalla tragedia, castità, purezza, rabbia, vergogna, amore e morte. Dentro le linee essenziali e la monumentalità, riverberano evocazioni archeologiche. Accanto all'ingresso della reggia i simulacri di Artemide e di Afrodite, le dee che custodiscono la verità degli intenti e dei fatti che riguardano il giovane Ippolito, sono ispirati alle statue fittili di *korai*, conservate al Museo archeologico di Siracusa (tav.23, figg. 4, 5). Per scena mobile dell'*Edipo a Colono*, invece, Cambellotti ha realizzato grandi superfici e quinte formate da volumi a spicchi che svettano sicuri ma morbidi come grandi iceberg dal fondo della scena. (tav.23, fig. 2). Su queste protuberanze di colore chiaro è riprodotto, in maniera stilizzato, il bosco sacro alle Eumenidi. Da qui si slancia in lontananza, dentro un'atmosfera intima e metafisica, la città di Atene, quasi ricostruita da un'architettura razionalista, con l'Acropoli e la statua di Atena armata di scudo d'oro. La gradinata si apre

---

<sup>424</sup> Cfr. D. Sacco, 'VIII Ciclo di Spettacoli Classici (1936) *Ippolito* di Euripide, *Edipo a Colono* di Sofocle', in *Artista di Dioniso*, cit. pp. 129 - 137.

direttamente nel bosco, orientando i fatti che verranno narrati in funzione centripeta. I volumi boschivi, grandi masse incise che raffigurano gli alberi, aprendo varchi laterali, oltre a penetrare lì dove dimorano le dee, hanno la funzione compositiva di creare movimenti di ombre, evitando l'appiattimento bidimensionale che viene eluso dalle cromie porpora oro e verde utilizzate da Cambellotti. A questa impostazione mobile sulla scena fissa, si inserisce quella 'dinamica', cioè la disposizione degli attori e del coro, la progettazione dei movimenti, che Cambellotti prevede non solo sulla carta ma anche nella resa plastica della *maquette* (tav. 23, fig. 3). Proprio nell'edizione del 1936 rispetto alle rappresentazioni precedenti, il coro riveste adesso un ruolo mai avuto prima, la funzione doppia di danzante e cantante. Su questo argomento il contributo di Giulia Bordignon<sup>425</sup> risulta una fonte storica indiscutibile. La studiosa, infatti, ricostruisce l'evoluzione del coro, destinato ad essere oltre che compendio al movimento scenico e commento al dramma, anche un vero e proprio elemento scenografico di grande impatto, sul quale è ancora Cambellotti a lavorare. La decisione di rinnovare un'immagine tanto emblematica nella drammaturgia classica, senza nasconderla assieme all'orchestra dietro la scena, rappresenta ancora una forma di recupero di una tradizione riadattata dentro un contesto contemporaneo. La formazione di diciotto coreuti per le parti cantate, che entrando dalle *parodoi* sistemandosi sui podi laterali della scena, rimodulano anche l'assetto visuale della rappresentazione. La disposizione del coro, immobile per tutto lo spettacolo in quello spazio della scena, è parte delle soluzioni ideate da Cambellotti, consapevole di aver trasformato quella parte di coro in una composizione plastica, in «un elemento architettonico scultoreo della scena.»<sup>426</sup> Per la recitazione sono quattro i corifei che interagiscono con gli attori della tragedia, a questi si aggiunge un coro danzante che per l'occasione è costituito dalle ballerine della scuola di Hellerau di Vienna, guidate da Rosalia Chladek. È un corpo di ballo che prende posto dentro la scena commentando attraverso le pose plastiche delle loro *performances* l'azione del dramma. La coreografia, pertanto, si aggiunge ancora a completamento dell'impianto scenografico rendendolo dinamico e arricchendolo lì dove, come nel caso dell'*Edipo a Colono*, il dramma avrebbe previsto solo poche e sintetiche azioni, e una concentrazione massima su un solo protagonista. Seppur facendosi portavoce del testo classico e assistendo i protagonisti delle tragedie, il coro ha anche una funzione espressiva e cromatica, colora le scene coi suoi costumi e i suoi movimenti, che suggestione e cattura lo sguardo di un pubblico moderno, coinvolto, così, sempre più dentro i fatti della tragedia. Lo stesso Cambellotti, è estremamente convinto che un ammodernamento di questa funzione sia l'occasione per acclimatare questa volta la tragedia a un contesto storico differente e a uno spettatore lontano nel tempo:

effettivamente lo spettacolo del dramma antico portato davanti a noi, ha bisogno di essere riavvicinato al nostro occhio e alla mentalità nostra. Il movimento corale degli antichi sulla platea avanti alla scena [...] sarebbe freddo per noi, per la nostra sensibilità, già tanto torpita. L'elemento rituale che nell'antico riuniva

---

<sup>425</sup> Sull'evoluzione del coro nella tragedia classica contemporanea si veda G. Bordignon, «*Musicista poeta danzatore e visionario*». *Forma e funzione del Coro negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa 1914 -1948*, in I quaderni di Dioniso, nuova serie n.3, Siracusa, Inda, 2013.

<sup>426</sup> AFI, Rassegna stampa 1936, B. Pace intervistato da M. Corsi, in *Il Giornale d'Italia*, 30 luglio 1932.

spettatori e scena a noi manca e lo spettacolo antico presentato a noi ha bisogno di un sussidio coreografico, per lo meno ha bisogno di una dislocazione più vasta per il movimento dei personaggi.<sup>427</sup>

L'effetto di sintesi, di opera d'arte totale, raggiunga anche per mezzo delle scelte iconografiche e stilistiche di Cambellotti è ormai ampiamente riconosciuta. Ben visibile a tutti, scenografia, coro e musiche, quest'ultimo è un altro elemento di forte impatto sulla scena, raggiungono un *climax* estetico di impareggiabile bellezza, costruita da luci e movimento, grazie proprio al ruolo svolto dal coro che assieme alle scene e alle cromie, riporta in vita, in maniera del tutto inedita, il senso del tragico.

Mai come in questa esecuzione l'elemento spettacolare, con l'azione dei gruppi, la potente scenografia e i colori e i ritmi, s'è fatto chiarificatore eloquente dei concetti affioranti e remoti l'opera. [Le giovani di Trezene] s'immettono nell'azione e ne sono, volta a volta, la luce che illumina, la parola muta e eloquente che la chiarisce, la verità che si libera dalle piaghe segrete delle anime con lo slancio delle vesti leggere, il ritmico volteggiante dei corpi diafani, le liriche movenze e gli atteggiamenti espressivi delle mani e dei volti.<sup>428</sup>

Anche lo sguardo dei contemporanei è certo della validità iconografica e delle soluzioni formali che Cambellotti anche questa volta adopera per risolvere le questioni di messa in scena. Vincenzo Bonajuto lo stesso anno manifesta grande entusiasmo per questo esperimento di arte scenica al teatro greco della città siciliana, e rivolge parole di elogio per il lavoro svolto, decretando l'artista come artefice di una vera e propria tecnica scenografica per gli spettacoli nei teatri all'aperto:

non esitiamo di affermare che non si potrebbe oggi scrivere un trattato della scenografia moderna senza tener conto di quanto è stato fatto a Siracusa dove l'arduo tentativo di crear scene, in piena luce solare ed in ambiente quanto mai obbligante come è il Teatro Greco di Siracusa, ha avuto la possibilità, attraverso una lunga serie di studii e ricerche, di affermarsi nella continuità della unica ed originale fonte di creazione. [...] Dire che a Siracusa si è formata una tecnica della scenografia per i nostri spettacoli all'aperto non è esagerato. Dal fervore delle critiche che questa tendenza, nell'ultima fase dell'attività di Cambellotti, ha suscitato, si può arguire che è stata detta una parola nuova.<sup>429</sup>

Sulla stregua dell'idea di opera d'arte totale di wagneriana memoria, la «parola nuova» a cui allude Bonajuto è costituita da un linguaggio scenografico che, a questa altezza cronologica, ormai Cambellotti ha ben chiaro. Tutte le arti per la scena sono sapientemente fuse e la scenografia, sempre più in linea con i principi di sintesi volumetrica e cromatica, sono qui pienamente raggiunti. La figura del *regisseur* dell'antico, con una forte connotazione registica che abbiamo visto essere consapevole allo stesso Cambellotti, è ormai espressa in tutta la sua potenzialità espressiva e il commento di Bonajuto è un'ulteriore conferma all'ecclettismo scenografico

---

<sup>427</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. p. 66

<sup>428</sup> AFI, *Rassegna Stampa* 1936, P. Lissia, in *Il Popolo di Roma*, 23 aprile 1939.

<sup>429</sup> V. Bonajuto, 'La scenografia degli spettacoli siracusani', in *Dioniso*, n. 3. 1935, pp. 113 - 126.

e della competenza esperita a Siracusa dall'artista romano. C'è ancora un richiamo intriso di archeologia nei drammi del 1936. Il coro delle Eumenidi (tav. 24, figg. 1, 4) è il risultato, infatti, di uno studio accurato che Cambellotti traduce in forma di gessi, studi e disegni, (tav. 24, figg. 3, 5). Il richiamo a reperti archeologici, se non diretto, è sempre vivo e siamo in grado di supporlo dato i precedenti richiami alla cultura greca classica anche più arcaica, richiamati per evocare il mito (tav. 24, figg. 2, 6).

Nel 1939 le tragedie messe in cartellone dall'Istituto del Dramma Antico, per il IX Ciclo, sono l'*Aiace* di Sofocle e l'*Ecuba* di Euripide.<sup>430</sup> Questa volta l'ideazione della scena non porta la firma di Cambellotti. Nonostante esiste una *maquette* dello scenografo romano (tav. 25, fig. 1) che attesta il suo impegno scenografico anche per questi drammi, è l'architetto Pietro Aschieri a vestire il grembo scenico, presentando una composizione di moduli cubici incastrati tra loro che si articolano su più piani e comunicano attraverso scale e pedane (tav. 25, fig. 3). Il colore chiaro e neutro dell'enorme spazio progettato dall'architetto, ispirato alle composizioni volumetriche di Adolphe Appia, rappresenta per Cambellotti la possibilità di interagire con le cromie dell'arredo scenico e dei costumi che portano, quindi, la sua firma. La scansione dei piani scenografici di Aschieri accoglie liberamente attori, cori e danze, e fungono da base per il dinamismo della scena sulla quale è ancora Cambellotti ad intervenire disegnando anche i raggruppamenti dei personaggi che interagiscono con la coreografia e i movimenti scenici. Ancora una volta la difficoltà principale è costituita dalla differenza tematica che mette in scena moti dell'animo contrastanti tra loro. «Poesia solare, grande immenso respiro, smisuratamente eroico, in *Aiace*; tragicità infinita, cupi singhiozzi, grida di dolore e di odio nell'*Ecuba*. Nessun ponte si può gettare fra questi due mondi».<sup>431</sup>

La soluzione scenografica, adottata questa volta da Aschieri, è tuttavia confacente alla chiarezza e alla sintesi compositiva che negli anni precedenti hanno segnato le scelte estetiche di Cambellotti. Se il regista indiscusso della tragedia classica al teatro all'aperto rimane pur sempre il sole, le superfici chiare della scena, ancora di sensibilità razionalista, sono le uniche in grado di assorbire la sua luce, di rilasciare i due drammi e il loro senso profondo. Il lavoro di Cambellotti, sui complementi e i costumi della scena, è quindi fondamentale perché ciò accada. Per arricchire la scena sofoclea e identificarne i fatti e le trame della storia l'artista romano prevede in scena la tenda di *Aiace*, l'ara del dio e un tripode in rame, il cespuglio arboreo e una macchia cromatica di sessanta scudi costruita sui contrasti nero su fondo rame che ricorda le decorazioni della ceramica a figurata greca, già presenti in uno studio scenografico per *Aiace* del 1933 di grande impatto, dove l'arma dei valorosi soldati avrebbe costituito l'elemento scenografico principale (tav. 25, figg. 5, 6).

Attraverso le corazze, gli elmi e le lance Cambellotti, infatti, progetta l'impianto cromatico della scena, alla quale aggiunge il blu scuro dei pepli delle ballerine, il verde e il giallo, il lilla e l'azzurro dei costumi degli attori. La scena interamente bianca, quindi, diventa la grande tela sulla quale l'artista romano ha modo di comporre attori e colori dentro 'movimenti cromatici' che anni ormai costituisce il suo contributo artistico principale. Anche in questa occasione l'antico è rimediato dal gusto contemporaneo la cifra stilistica di Cambellotti, ormai riconoscibile, è l'unica formula possibile perché si possa essere certi che l'immagine

---

<sup>430</sup> Cfr. D. Sacco, 'IX Ciclo di Spettacoli Classici (1939) *Aiace* di Sofocle, *Ecuba* di Euripide', in *Artista di Dioniso*, cit. pp. 139 - 147.

<sup>431</sup> 'Le Rappresentazioni Classiche di Siracusa del 1939 e la Stampa', in *Dioniso VII* (1939), pp. 251 - 256.

rimanga fedele alla parola del poeta tragico. Il manifesto per le tragedie, che porta la firma di Cambellotti, è ancora un rimando archeologico, una figura nera su fondo rosso come le ceramiche greche a cui più volte l'artista sembra essersi ispirato. Non più sull'atto di preparare la spada di Ettore sulla quale gettarvisi sopra, l'eroe Aiace è già morente con la spada conficcata nel petto (tav. 25, fig. 4).

Sulla stessa base scenografica, neutra e priva di ornamenti, l'arredo scenico disegnato per *Ecuba* è, invece, volutamente più asciutto e spoglio, ed evita ancora di più qualsiasi tipo di distrazione. Un tronco di albero con due rami privo di fronde (tav. 25, fig. 2) restituisce il senso di tristezza e di tragicità che per Cambellotti è sufficiente ad avviare la narrazione, ricorda ancora gli scatti fotografici dell'artista che più volte sembra aver utilizzato come supporto visuale per la genesi delle sue iconografie. (tav. 8, figg. 7, 8). Su questa assenza, enfatizzata dall'ampio spazio scenografico, il ruolo di smuoverne l'animo dello spettatore attirandone l'attenzione è affidato ai protagonisti e ai dialoghi, alla parola del poeta tragico messa in vita dagli attori, sulla quale riverberano le cromie dei costumi e le movenze delle danzatrici, che risaltano sulla scena bianca. L'albero nero e solitario, i tessuti verdi delle ballerine, il rosso dell'abito di Polissena, il giallo e marroni di quello di Agamennone, il viola della stoffa della schiava troiana, rappresentano, anche in questo caso, i 'movimenti cromatici' che Cambellotti ha ideato per enfatizzare sulla scena le passioni dei personaggi e dell'interno dramma. In entrambe le scene, il coro ormai ha piena funzione scenografica, e non rimane relegato al canto: nella sua immobilità o nella sua movenza plastica, costituisce un vero e proprio filtro drammaturgico, tramite tra le vicende che scorrono sulla scena e lo sguardo degli spettatori.<sup>432</sup>

La ripresa degli spettacoli classici al teatro antico di Siracusa, dopo l'interruzione dovuta alla Seconda guerra mondiale è accolta come un nuovo inizio. L'insufficienza di mezzi a disposizione costringe gli organizzatori, guidati ora dal grecista Raffaele Cantarella, a trovare soluzioni nuove e convenienti per la messa in scena dell'*Oresteia* di Eschilo, la trilogia scelta per il X Ciclo di Rappresentazione del 1948.<sup>433</sup> Assieme a Cantarella, dal 1947 Presidente dell'Istituto, Manara Valgimigli dal 1946 fa parte integrante del nuovo Consiglio Direttivo dell'Inda, affiancato da Eugenio della Valle e Ranuccio Bianchi Bandinelli. Le intenzioni dell'Istituto sono quelle di far ripartire la macchina scenica con lo stesso ritmo incalzante che ha contraddistinto le ultime acclamate rappresentazioni classiche al teatro antico della città aretusea. In una lettera scritta da Bonajuto a Valgimigli nel 1947, ritroviamo, infatti, il dubbio misto all'amarezza che la guerra ha causato alla città e che si riversa sulla ripresa delle stesse rappresentazioni classiche:

in questi giorni sono sopravvenuti dei dubbi circa la possibilità di realizzare il programma delle rappresentazioni siracusane. E ciò non tanto per la difficoltà della nostra organizzazione, difficoltà che sono sicuro potrebbe essere superata, quanto per le condizioni ricettive di Siracusa. [...] I grandi alberghi come Villa Politi, Hotel des Etrangers, Villa Maria ecc. che per tanto sono stati requisiti dai tedeschi prima e dagli alleati poi, sono in condizioni disastrose.<sup>434</sup>

---

<sup>432</sup> Cfr. G. Bordignon, 'Aiace e Ecuba 1939', in *"Musicista poeta danzatore e visionario"*, cit., pp. 177 - 192.

<sup>433</sup> Cfr. G. Norcia, 'X Ciclo di Spettacoli Classici (1948) *Oresteia* di Eschilo', in *Artista di Dioniso*. cit., pp. 149 - 153.

<sup>434</sup> AFI, documenti 1948, *Lettera di Bonajuto a Valgimigli*, 25 marzo 1947.



I propositi dell'Inda devono tener conto non solo con la sola ricostruzione post-bellica che riguarda in concreto Siracusa nel suo assetto urbano. L'Istituto Inda, alla guida del teatro antico della città aretusea, sente il dovere di soccorrere lo spirito di quel luogo, e si incarica di recuperare da quel silenzio di guerra e terrore, i valori di tradizione, memoria e identità, che la comunità per anni ha ritrovato e da sempre condiviso proprio tra le gradinate del Teatro greco. Le opere dei poeti tragici, quindi, si pongono a metà tra il luogo muto del teatro antico, che attende il suo spettatore, e il cittadino che attende, 'orante' tra gli spalti di pietra, che la catarsi possa rinvigorire di nuovo la sua anima.

Il tempo intercorso dall'ultima messinscena al Teatro greco, datata 1939, è stato anche un momento per riflettere sulle questioni inerenti alla recitazione. Sono accolte, infatti, in questo ambito tutta una serie di migliorie che intendono dare maggiore risalto e forza espressiva alla parola del dramma. Mantenendosi dentro una forma sobria e scarna, la nuova traduzione si libera della metrica per giungere alla prosa, suggerendo in questo modo uno scavo interiore nell'attore e nella sua interpretazione, che sia in grado di raggiungere il pubblico in maniera più immediata. Cambellotti è all'ultima sua prova di 'artista per il teatro' e ritorna a lavorare alle scenografie, ai costumi e al cartellone riprendendo il suo linguaggio lineare e architettonico, sintetico e immediato, che già in passato ha espresso valentemente nell'organizzazione iconografica del dramma antico a Siracusa. Ancora una volta l'impianto scenico che propone per le narrazioni tragiche di *Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi*, necessita obbligatoriamente un accordo estetico senza stonature per le tre opere eschilee che si alternano al teatro di pietra. Dentro lo stesso grembo scenico riunifica quindi le emozioni discordanti delle tragedie del poeta greco attraverso una soluzione cromatica. Lo stesso Cambellotti, soddisfatto del suo lavoro, dedica alcune pagine all'interno del *corpus* dei suoi scritti proprio alla trilogia del 1948, confessando di trovarsi davanti a una complessità iconografica che richiede un'attenzione specifica, certo di trovare una soluzione estetica valida per organizzare un buon allestimento. «Un perdono, una riabilitazione del matricida costituiscono il tema delle *Eumenidi*, la terza parte della trilogia eschilea, trilogia che appare invece così truce e grondante sangue nelle altre parti, l'*Agamennone* e le *Coefore*». <sup>435</sup> La soluzione riunificante gli eventi narrati da Eschilo, nello specifico le due dimensioni emotive contrastanti così come descritti dallo scenografo, è superata sfumando le opposte atmosfere, sia attraverso la formula della «maniera architettonica» – il modulo estetico delle *Trachinie* del 1933 divenuta ormai dichiaratamente cifra stilistica per le scene del dramma antico – sia attraverso una selezione cromatica che orienta la temperatura emotiva e affievolisce i toni contrastanti. Cambellotti dichiara, infatti, che:

il lavoro di allestimento scenico è stato tiranneggiato dall'esigenza di dover creare un grembo stabile, comune ai tre drammi, capace di contenere due atmosfere opposte: l'una fosca, dove si agitassero le passioni feroci degli umani e l'inizio di una espiazione; l'altra chiara e luminosa, che contenesse la tregua e la fine della espiazione fino al perdono finale. <sup>436</sup>

---

<sup>435</sup> D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, cit. p. 83.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

Questo controllo cromatico, che affievolisce i contrasti tra lo scuro e la luce, e che ha sempre sfumato le masse volumetriche delle passate composizioni scenografiche, sembra adesso voler gestire anche i toni e le ombre del testo drammaturgico, per cercare un'armonia possibile tra immagine e parola. La scena viene, quindi, divisa in due parti, una sovrasta l'altra ed entrambe predominano sul resto della scenografia. «La superiore confina col cielo ed è candida. L'inferiore è nera, fosca, breve in altezza, ma assai sviluppata in lungo». In questa zona si aprono i propilei del palazzo degli Atridi, e dentro un'atmosfera cupa e violenta, sono accolte le cose e le persone del dramma «tutte, come in un fregio vascolare».<sup>437</sup>

Questa scena della reggia sinistra e buia dove si consuma la strage degli Atridi, la vendetta di Oreste e dove appaiono le Erinni, le «nere sorelle anguicrinite a perseguitare il matricida» (tav. 27, fig. 2) viene sostituita per le *Eumenidi* con il santuario di Apollo e sulla zona superiore con il tempio di Atena, un altare e un ulivo stilizzato, albero sacro alla dea. (tav. 26, fig. 2). Il senso di astrazione che abita questo allestimento è simile a quello che anni prima Cambellotti realizza per il bosco sacro delle Eumenidi, nell'*Edipo a Colono* del 1936. Allo stesso modo, si concentra a rendere l'atmosfera densa e corposa attraverso la fusione degli elementi scenografici e cromatici, che include certamente anche il dramma delle *Coefore* (tav. 26, fig. 1), espediente utilizzato anche per costumi e i movimenti degli attori (tav. 27, figg. 3, 4, 6). Gli elementi archeologici dentro la scena vivono in maniera discreta come nella citazione della *Porta dei Leoni* che riprende con esattezza la prima tragedia del 1914 (tav. 26, fig. 4). Cambellotti sembra voler indirizzare lo sguardo dello spettatore, infatti, dentro il suo lavoro e le sue intenzioni scenografiche, che adesso sono elementi emotivi che aiutano lo sviluppo del dramma:

l'attuazione della scena si limiterà alla presentazione artistica degli elementi emotivi del dramma, quelli più commoventi, che fanno appello ai sentimenti eterni, che valgono per ogni tempo, per ogni uomo di qualsiasi razza o religione. Dovrà risultare un bacino di armonie diverse, in cui tutti, autori, attori, cori, danze, restino in comunione con lo spettatore, al punto che questo possa appressarsi al dramma o, meglio, sentirsi chiuso in esso.<sup>438</sup>

Queste poche parole condensano il significato della ricerca artistica di Cambellotti, che lo ha visto impegnato per oltre trent'anni sulla scena siracusana. Sono chiarificatrici del grande slancio evolutivo di cui egli stesso è consapevole d'aver compiuto e raggiunto, nelle varie messinscene con più o meno intensità ma sempre con grande dedizione e intuito. Lo scenografo romano ha cercato la crasi perfetta, una fusione armoniosa, capace di convogliare tutto il suo operato, dal cartellone al movimento scenico, verso gli elementi emotivi del dramma, quelli che fanno appello ai sentimenti eterni, appunto, classici. Quando l'atto drammaturgico compiuto dentro l'orchestra del Teatro greco si espande salendo fino all'ultima curva delle sue gradinate, parole e colore, suono e immagini trasformano lo spettatore in attore della sua esistenza. Assiso sulle antiche pietre, è pronto a calarsi nelle trame di quelle antiche storie, a farle sue. Cambellotti impegna la sua arte per creare «un bacino di

---

<sup>437</sup> *Ibidem.*

<sup>438</sup> Ivi, p. 74.

armonie diverse», all'interno del quale nulla è stagnante e immobile, ma tutto si agita e vive, ciclicamente, come dentro le stagioni. Il finale delle *Eumenidi*, descritto dallo scenografo stesso, avvalorava questa immedesimazione, questa metamorfosi che si compie l'atto di giustizia.

Dalla platea, dalla scena bassa e per le due rampe sfilerà il popolo, che si reca a celebrare l'atto di giustizia. È chiaro nelle sue vesti, calmo e misurato negli atti, come in un rilievo marmoreo. Raggiungerà al vertice luminosa della scena, dove tutto è terso: l'altare di marmo, Atena avvolta dall'Egida fulgente, Apollo dalle vesti candide, cinto di lauro. L'ulivo sacro dal fogliame argenteo risplende al sole, quasi pegno di pace.<sup>439</sup>

Le Erinni che perseguitano Oreste nella scena iniziale, come rappresenta il manifesto di Cambellotti (tav.27, fig.1) diventano le benevole. Al *demos* ateniese in processione (tav. 27, fig. 6) «chiaro nelle sue vesti, calmo e misurato negli atti, come un rilievo marmoreo»<sup>440</sup> si accodano, incarnate, le emozioni dello spettatore. Le parole di Eschilo messe in bocca ad Atena sono divine e giuste, di oro e d'avorio, crisoelefantine. Sono le stesse che ispirano Cambellotti, che ascolta attento prima di inventare le immagini dell'antica tragedia.

---

<sup>439</sup> Ivi, p. 84.

<sup>440</sup> *Ibidem*.

Tavole cambellottiane

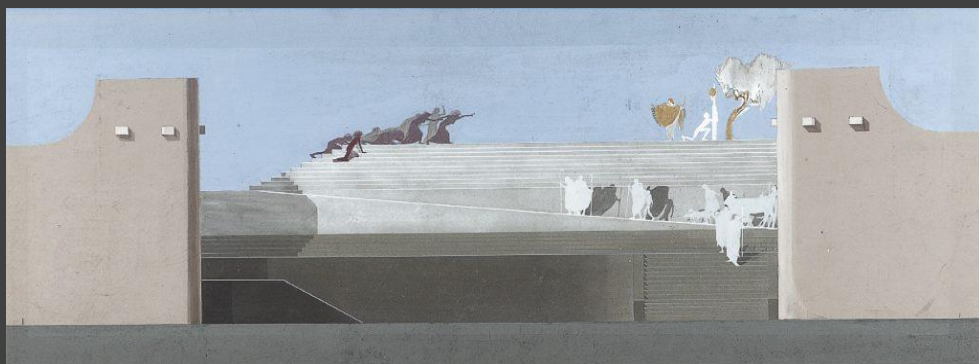




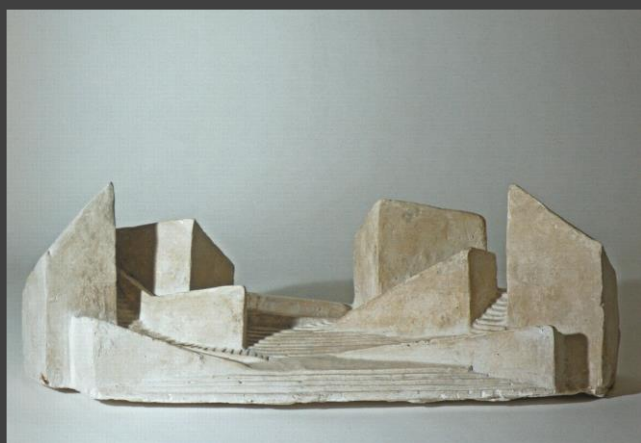
1

Fig. 1 Duilio Cambellotti, plastico di scena per *Il Ciclope* di Euripide del 1927, gesso dipinto a tempera su base in legno, AFI, Siracusa.

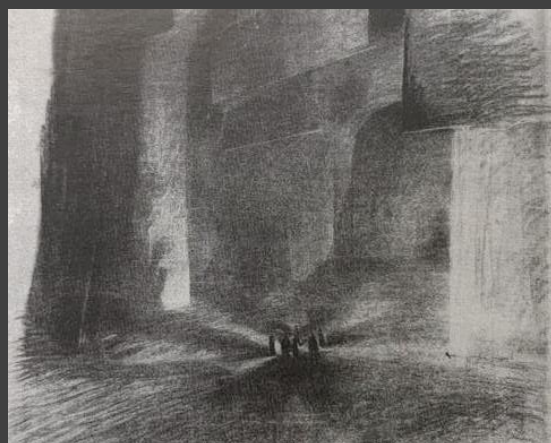




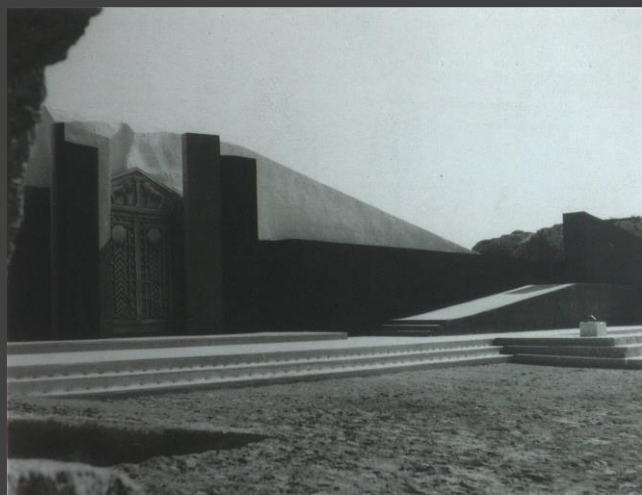
1



2



3



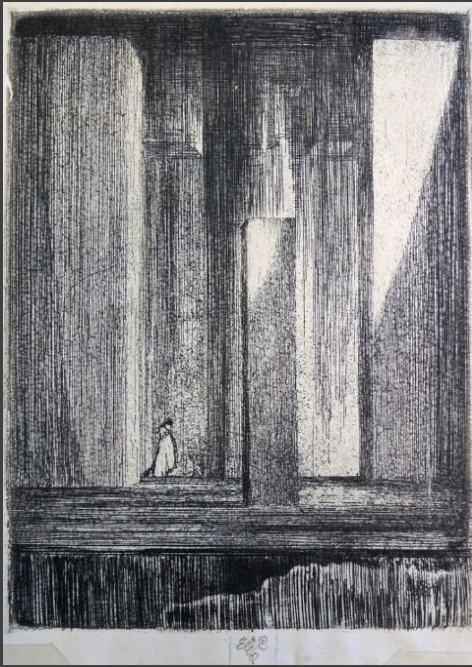
4

Fig. 1 D. Cambellotti, bozzetto per *Eumenidi*, 1928, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

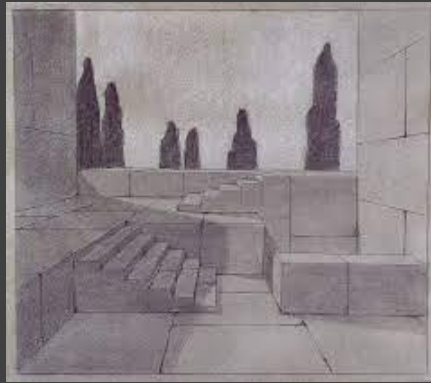
Fig. 2 D. Cambellotti, plastico per il *Ciclo Tebano* ad Ostia Antica, 1927, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 3 D. Cambellotti, *Notturmo a Teatro Argentina*, 1907.

Fig. 4 Foto di scerna da *Agamennone*, 1948, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.



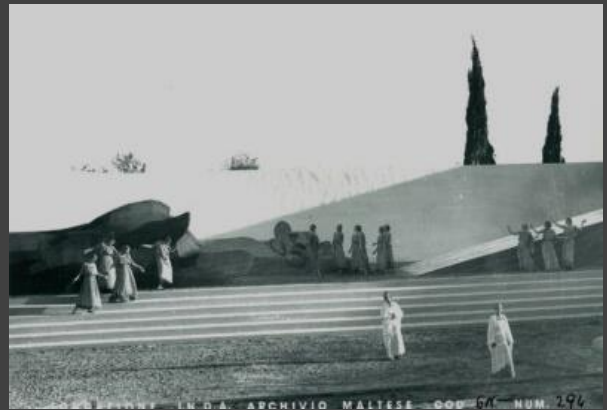
1



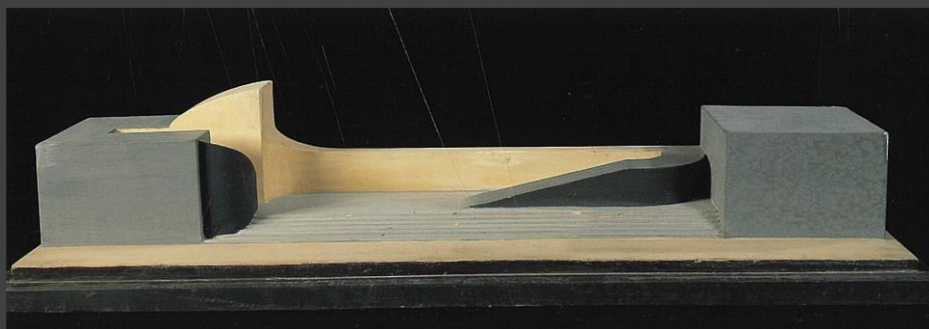
2



3



4



5

Fig. 1 Gordon Craig, disegno dalla serie *Screen*, 1907.

Fig. 2 Adolphe Appia, disegno dalla serie *Spazi ritmici*, 1909.

Fig.3 Adolphe Appia, foto di scena da *Orfeo e Euridice*, 1912.

Fig. 4 Foto di scena da *Trachinie*, 1933, Fondo Maltese, Inda, Siracusa

Fig. 5 D. Cambellotti, *maquette* per *Eumenidi*, 1928, Inda, Siracusa.





1



2



3



4

Fig. 1 D. Cambellotti, *Farinata*, illustrazione per la *Divina Commedia* (Inferno X), 1900.

Fig. 2 D. Cambellotti, *Illustrazione dantesca*, 1902 - 03.

Fig. 3 D. Cambellotti, *Dante e Virgilio*, illustrazione per la *Divina Commedia* (Purgatorio III), 1900.

Fig. 4 D. Cambellotti, *Cerbero*, illustrazione per la *Divina Commedia* (Inferno VI), 1900.

82-0361

[150]



## MANIFESTO FUTURISTA per le Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa

« Dico che i morti uccidono chi vive! »  
(Eschillo — *Le Coefore* — Ep. III).

Senza rimorso, al Teatro Greco di Siracusa, una folla di passatisti siede per ore col culo a terra per sentire che Agamennone cornificò la moglie la quale altrettanto fece e, non contenta, levò di mezzo anche il marito; e si entusiasma quando Oreste grida a Pilade: « Consigliami!... che faccio?... » E di ricando Pilade: « Giacchè ci sei, ammazza la tua mamma! » — Quella seria massa d'infatuati merita il risveglio di una pedata o, meglio, l'odorante refrigerio di un pitale.

Agamennone, Oreste, Clitennestra?... Ma chi son essi? Chi se ne frega più? Avvenimenti di cronaca mille volte più interessanti registra tutti i giorni la stampa, senza che alcun Eschillo nuovo sorga a rompereci le scatole e senza che un qualsiasi consiglio comunale si occupi di commemorarli.

NOI FUTURISTI, sicuri che la Sicilia abbia più intelligenza di quando il passatista Romagnoli non ne metta nelle sue tradizioni e nelle salciecce dei suoi « drammi satireschi » affermiamo che le

rappresenazioni i classiche di Siracusa sono il prodotto di mentalità arretrate nello spirito dell'Isola vulcanica, e che i consiglieri siracusani — funghi di muffa sopra un verde tronco — vengono meno alle più elementari regole d'igiene quando trasportano cose puzzolenti in una città che s'era fatta ammirare finora per la sua pulizia.

A tutto il teatro greco, polvere ed ossario, noi contrapponiamo le Sintesi Futuriste e la famosa *òpira dei pupi* siciliana che è la ri-creazione più viva e più geniale degli avvenimenti e della vita del passato. Ogni creatore di Sintesi, ogni *don Giovanni d'òpira* possiede tanto genio quanto a mala pena possono metterne insieme tutti i 13745 Romagnoli di questa terra.

Convincetevi che il mondo più non si regge con la morale, con le esigenze di 2000 anni fà; ha un ritmo e degli ideali che superano la vita antica di quanto un'officina supera il porcele.

Perciò noi vi diciamo: **EVOLVETEVI E MARCIATE!**

Perciò invitiamo il popolo di Sicilia e del Mondo ad essere cosciente, a disertare

Fig. 1 *Manifesto Futurista per le Rappresenazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa*, 1921.





1



2



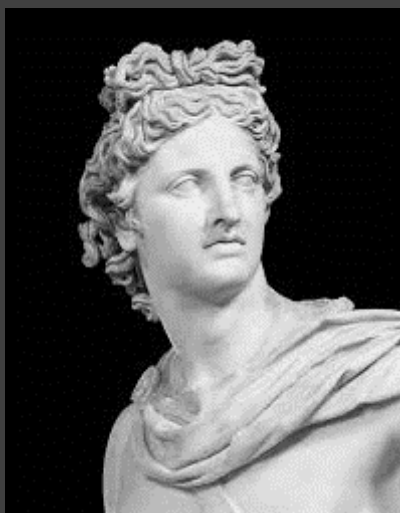
3



4



5



6

Fig.1 Achille Funi, *Saffo*, 1924, Milano, collezione privata.

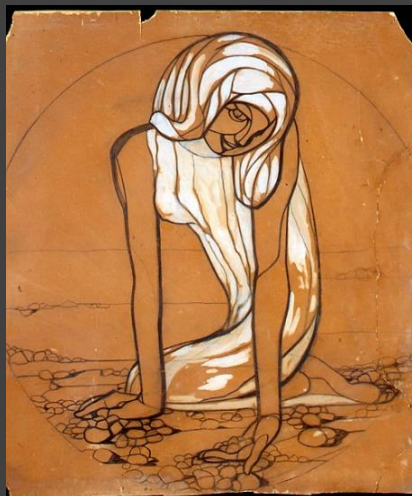
Fig.2 *Cresila, Testa d'Amazzone*, da un originale del V sec. a. C., Musei Vaticani, Roma.

Fig.3 Giorgio De Chirico, *La ricomparsa dell'indovino*, 1913, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

Fig.4 *Arianna dormiente*, copia del II sec. d. C., Musei degli Uffizi, Firenze.

Fig.5 Giorgio De Chirico, *Canto d'Amore*, 1914, Museum of Modern Art, New York.

Fig.6 *Apollo del Belvedere*, copia del IV sec. a. C., Musei Vaticani, Roma.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Fig.1 *La fata*, matita e tempera su cartone, 1917, Museo della Casina delle Civette, Roma.

Fig.2 *Nudo di donne*, Fondo Cambellotti, ICG, Roma.

Fig.3 - 4 *Lussuria e Superbia*, da *Disegni Ironici*, inchiostro e biacca su carta, 1909.

Fig.5 *Afrodite accovacciata*, copia romana, III a.C., Museo nazionale romano di Palazzo Massimo, Roma.

Fig.6 *Allegoria del mutilato*, vetrata, 1937, Casa del Mutilato, Siracusa.

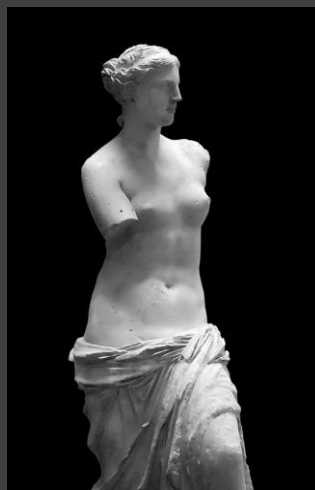
Fig.6 - 8 *Alberi*, scatti fotografici, Fondo Cambellotti, Mart di Trento e Rovereto.

Fig.9 Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne* (particolare), 1622-1625, Galleria Borghese, Roma.





1



2



3



4



5



6

Fig.1 *Nudo*, pastello su carta, 1900.

Fig.2 *Venere di Milo*, marmo pario, I a. C. Museo del Louvre, Parigi.

Fig.3 *La Vittoria e i felini dolenti*, decorazione pittorica, Casa del Mutilato, Siracusa, 1937.

Fig.4 *Nike di Samotracia*, marmo pario, II a. C., Museo del Louvre, Parigi.

Fig.5 *Trittico della Vittoria*, decorazione pittorica, Palazzo della Prefettura, Ragusa, 1933.

Fig.6 *Vittoria alata di Brescia*, bronzo, I d. C., Capitolium di Brescia.

Pittura Cinese

I==Sei Canoni di Hsieh Ho (vissuto nel V° sec. E.V.)  
 =====

il pittore deve rispettare questi sei ~~p~~principi:

- a) il ritmo vitale delle cose - cioè il movimento vitale ~~xxx~~ dello spirito che si manifesta attraverso il ritmo delle cose.
- b) ~~xxxx~~ l'organicità della struttura - data dallo spirito creativo che incarna sè stesso in una concezione pittorica.
- c) la conformità alla natura - essa va intesa nel senso cinese: la natura si agita, si manifesta, crea la vita ad ogni istante dentro di noi e intorno a noi. La conformità deve esserci quindi piuttosto con il mondo interiore ~~all'artista~~ <sup>che</sup> con il puro e semplice aspetto esteriore delle forme apparenti. Il termine "conformità", va preso per quel che va le, e non per "accuratezza fotografica".
- d) la coloritura appropriata - anche questa va intesa nel senso cinese. La coloritura non deve mai essere falsa, deve anzi essere vera e reale, ma soprattutto deve essere appropriata al vero, ~~ma~~ i cui tipi e la cui essenza vanno ricercati in qualche cosa di interiore che è piuttosto proprio della mente che del solo occhio. Di conseguenza noi possiamo imbatterci in una coloritura esteriormente accurata e tuttavia falsata. Vedere e rendere queste cose è la missione dell'arte.
- e) la felice disposizione - si intenda per essa non solo la bellezza puramente sensuale della disposizione delle cose, ma una disposizione felice in quanto riconosce la sempre vitale missione del dipingere come quella espressione d'arte cui la natura fornisce le esperienze dello spirito. Anche in questo campo il mondo superiore, il Divino Significato Interiore, serve da ispiratore e da modello di quello terreno.
- f) La conoscenza ed il rispetto dei modelli classici - intesa tuttavia piuttosto come personale cultura dell'artista, che come imitazione pedissequa.

= = = = =

*Come tutto questo è  
giusto, semplice, chiaro!*





1



2



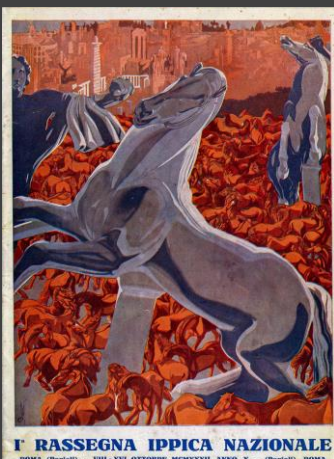
3



4



5



6

Fig. 1 Fregio con cavalli del tesoro di Cnido, foto Alinari, Fondo fotografico Cambellotti, ICG, Roma.

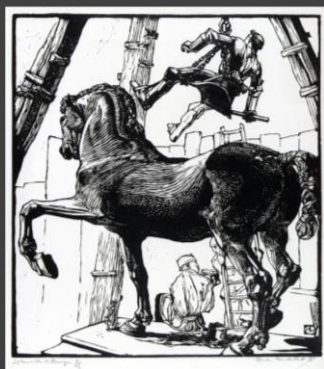
Fig. 2 Fregi architettonici del Partenone, foto di Carlo Baldassarre Simelli (attribuito), Fondo fotografico Cambellotti, ICG, Roma.

Fig. 3 D. Cambellotti, *Bassorilievo dei cavalli*, gesso, 1910.

Fig. 4 D. Cambellotti, Bozzetto per il manifesto delle *Panatennee*, 1936.

Fig. 5 *Fontana dei Dioscuri* (particolare fotografico), Fondo fotografico Cambellotti, ICG, Roma.

Fig. 6 D. Cambellotti, Illustrazione per *I Rassegna Ippica Nazionale*, stampa tipografica su carta, 1932.



1



2



3



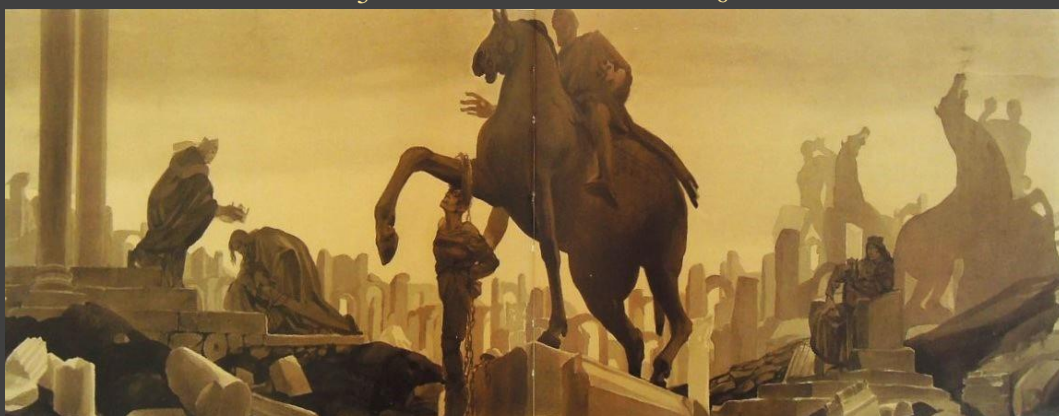
4



5



6



7

Fig. 1 D. Cambellotti, *Il cavallo di bronzo*, xilografia, per la rivista *L'Eroica*, 1935.

Fig. 2 D. Cambellotti, *Il buttero*, buchero, Museo Wolfsoniana, Genova, 1924.

Fig. 3 D. Cambellotti, *Duilietto e il cavallone*, xilografia per la copertina de *L' Eroica*, 1936.

Fig. 4 D. Cambellotti, *Remo*, xilografia da *Leggende romane*, 1928.

Fig. 5 D. Cambellotti *L'apoteosi di Romolo*, xilografia da *Leggende romane*, 1928.

Fig. 6 D. Cambellotti, *I gemelli del Regillo*, da *Leggende romane*, matita su carta, 1928.

Fig. 7 D. Cambellotti, *Punizione del Prefetto di Roma e incoronazione di Ottone II*, dalla *Storia della città di Roma nel Medioevo* di Gregorovius, tempera su carta, 1948 - 50.





1



2



3



4



5

Fig. 1 D. Cambellotti, *Le madri*, studio preparatorio, matita su carta burro, 1935.

Fig. 2 D. Cambellotti, *Acca Larentia*, studio preparatorio, matita su carta lucida, 1939 - 1940.

Fig. 3 D. Cambellotti, *Padre lupo I*, matita e pastello nero su carta da lucido, 1938.

Fig. 4 D. Cambellotti, *Acca Larentia*, xilografia da *Leggende romane*, 1940.

Fig. 5 D. Cambellotti, *Acca Larentia*, xilografia, 1949.



1



2



3

Fig. 1 *Colonna Traiana*, II d. C. (particolare), Fondo fotografico Cambellotti, ICG, Roma.

Fig. 2 *Tarpeia*, xilografia da *Leggende romane*, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma, 1929.

Fig. 3 *Tarpeia*, denario augusteo in argento, I a. C.

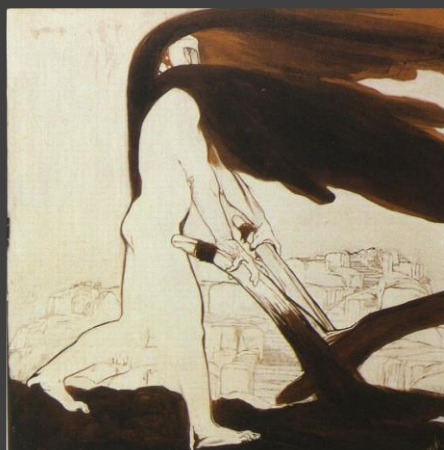




1



2



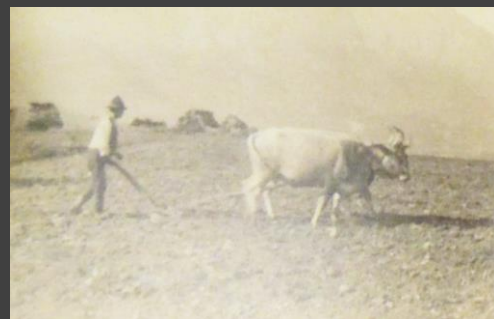
3



4



5



6

Fig.1 D. Cambellotti, *Gli auspici II*, da *Leggende romane*, matita e biacca su carta bruna, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, 1926.

Fig. 2 D. Cambellotti, *Mamors*, xilografia da *Leggende romane*, 1928 - 1930.

Fig. 3 D. Cambellotti, *Il solco sacro*, da *Leggende romane*, china e biacca su cartone, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, 1910.

Fig. 4 D. Cambellotti, *La Pace o La Vagante*, scultura in gesso, Museo civico Duilio Cambellotti, Latina, 1914 -1919.

Fig. 5 D. Cambellotti, *La Pace*, china e biacca su cartone, 1914.

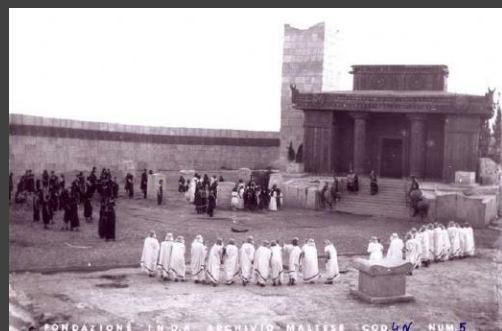
Fig. 6 Contadino che ara i campi, Fondo fotografico Cambellotti, ICG, Roma.



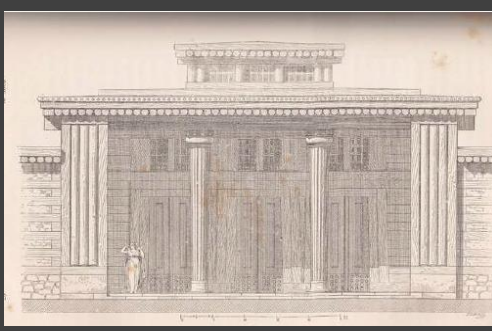
1



2



3



4



5



6

Fig. 1 *Porta dei Leoni*, foto di scena da *Agamemnone*, 1914, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.

Fig. 2 *Porta dei Leoni*, Argolide, Grecia, XIII secolo. a.C., Fondo Cambellotti, ICG, Roma.

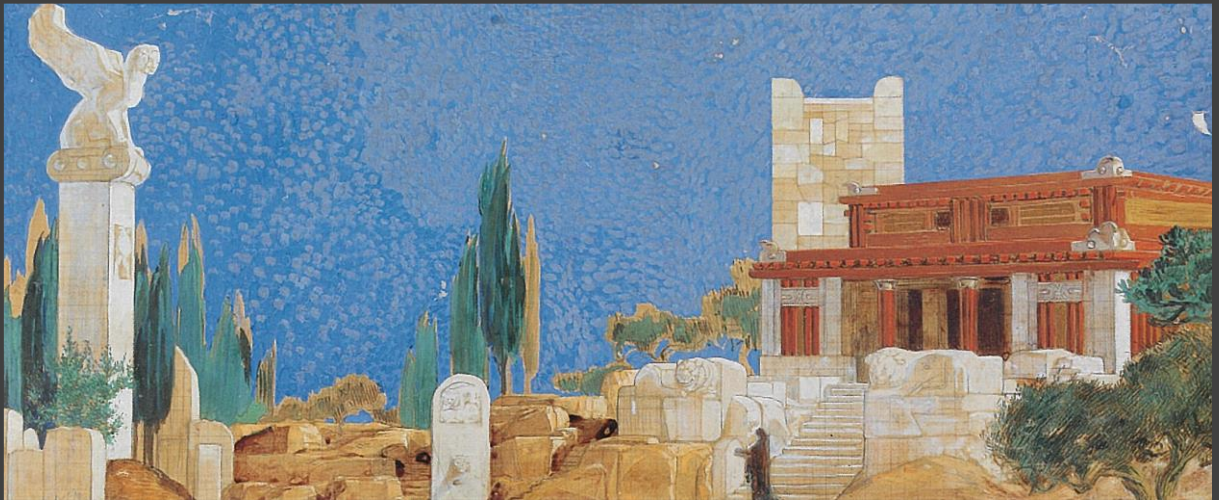
Fig. 3 *Reggia degli Atridi*, foto di scena da *Agamemnone*, 1914, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.

Fig. 4 *Megaron miceneo*, da Chipiez, Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Parigi, 1894.

Fig. 5 D. Cambellotti, plastico di scena per *Agamemnone*, 1930, Inda, Siracusa.

Fig. 6 D. Cambellotti, bozzetto di scena per *Oresteia*, 1948, Fondo dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.





1



2



3

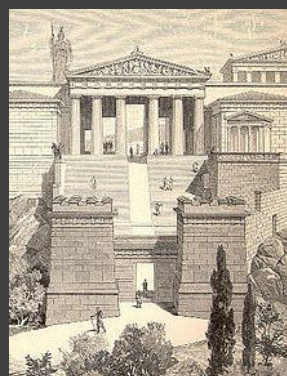
Fig. 1 D. Cambellotti, bozzetto di scena per *Coefore*, 1921, Inda, Siracusa.

Fig. 2 Palazzo di Cnosso, Creta, Grecia, XVII secolo a. C.

Fig. 3 D. Cambellotti, Manifesto per *Coefore* di Eschilo, 1921, Inda, Siracusa.



1



3



2



5



4



6



7



8

Fig. 1 D. Cambellotti, plastico per la scena per *Edipo Re*, 1922, Inda, Siracusa.

Fig. 2 D. Cambellotti, bozzetto di scena per *Baccanti*, 1922, Inda, Siracusa.

Fig. 3 Ricostruzione ipotetica dei *Propylei* dell'Acropoli di Atene, da Pierer, *Pierers Konversations-Lexikon*, 1891.

Fig. 4 Foto di scena da *Baccanti*, 1922, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.

Fig. 5 Gorgone, elemento scenografico per *Edipo Re*, 1922, Inda, Siracusa.

Fig. 6 Rilievo con volto di Gorgone, VI secolo a. C., Museo Archeologico Paolo Orsi, Siracusa.

Fig. 7 Arula fittile con leone e toro, VI secolo a. C., Museo Archeologico Paolo Orsi, Siracusa.

Fig. 8 Lotta di leone con toro, elemento scenografico per *Edipo Re*, 1922, Inda, Siracusa.





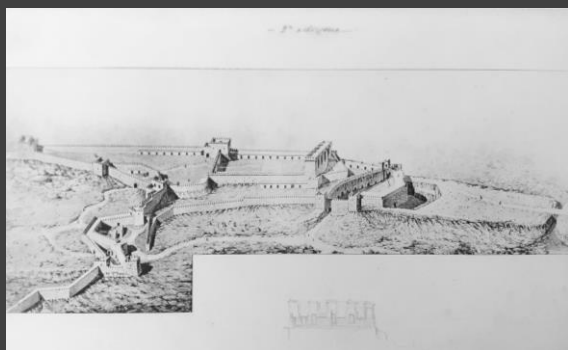
1



2



3



4



5

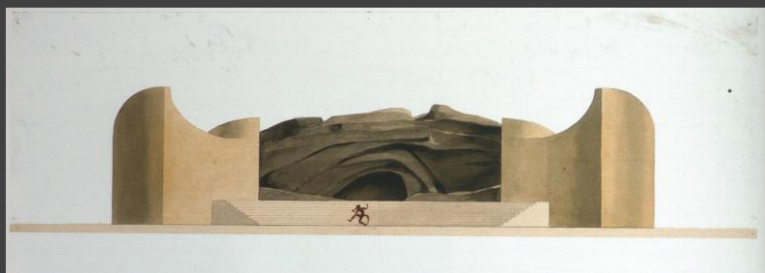
Fig. 1 D. Cambellotti, bozzetto per *Sette a Tebe e Antigone*, 1924, Fondo dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 2 D. Cambellotti, plastico di scena per *Sette e Tebe e Antigone*, 1924. Inda, Siracusa.

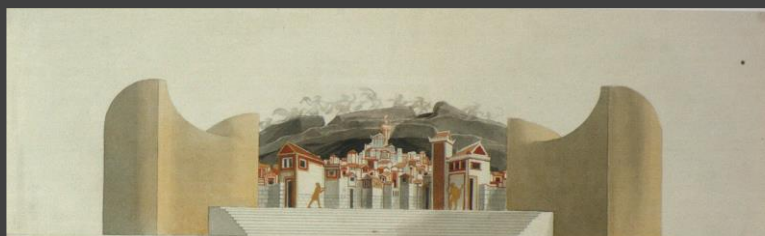
Fig. 3 Cittadella di Tirinto, XIII secolo. A. C., restituzione grafica, Chipiez, Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, 1894, Parigi.

Fig. 4 Castello Eurialo, IV secolo a. C., restituzione grafica, Fondo Cambellotti, ICG, Roma.

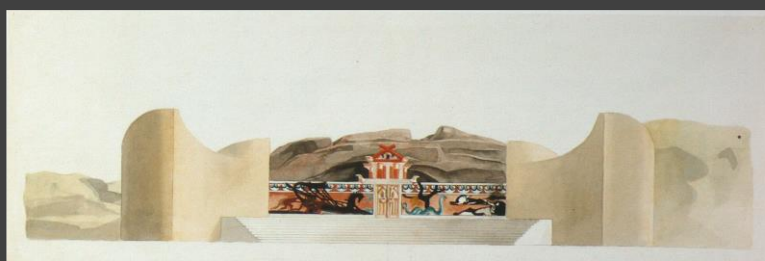
Fig. 5 Castello Eurialo, sito archeologico, IV secolo a. C., Siracusa.



1



2



3



4



5



6

Fig. 1 D. Cambellotti, bozzetto di scena per *Il Ciclope* e *I Satiri alla caccia*, 1927, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 2 D. Cambellotti, bozzetto di scena per *Le Nuvole*, 1927, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

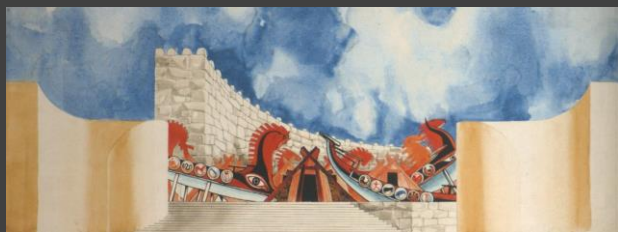
Fig. 3 D. Cambellotti, bozzetto di scena per *Medea*, 1927, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 4 D. Cambellotti, pannello di scena per *Medea*, 1927, Inda, Siracusa.

Fig. 5 D. Cambellotti, Manifesto per *Medea*, *Le Nuvole*, *I Satiri alla caccia*, 1927, Inda, Siracusa.

Fig. 6 Dioniso, dal Frontone del Partenone, V secolo a. C., British Museum, Londra.





1



2



3



4



5



6



7

Fig. 1 D. Cambellotti, bozzetto di scena per *Ifigenia in Aulide*, 1930, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 2 D. Cambellotti, bozzetto di scena per *Agamennone*, 1930, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 3 Accampamento acheo, foto di scena da *Ifigenia in Aulide*, 1930, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.

Fig. 4 Anfora del pittore di Exechias, VI secolo a. C. Città del Vaticano, Musei Vaticani.

Fig. 5 D. Cambellotti, Manifesto per *Ifigenia in Aulide* e *Agamennone*, 1930, Inda, Siracusa.

Fig. 6 Reggia degli Atridi, foto di scena da *Agamennone*, 1930, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.

Fig. 7 Capanna per la mostra dell'Agro Romano, 1911, Fondo Cambellotti, ICG, Roma.

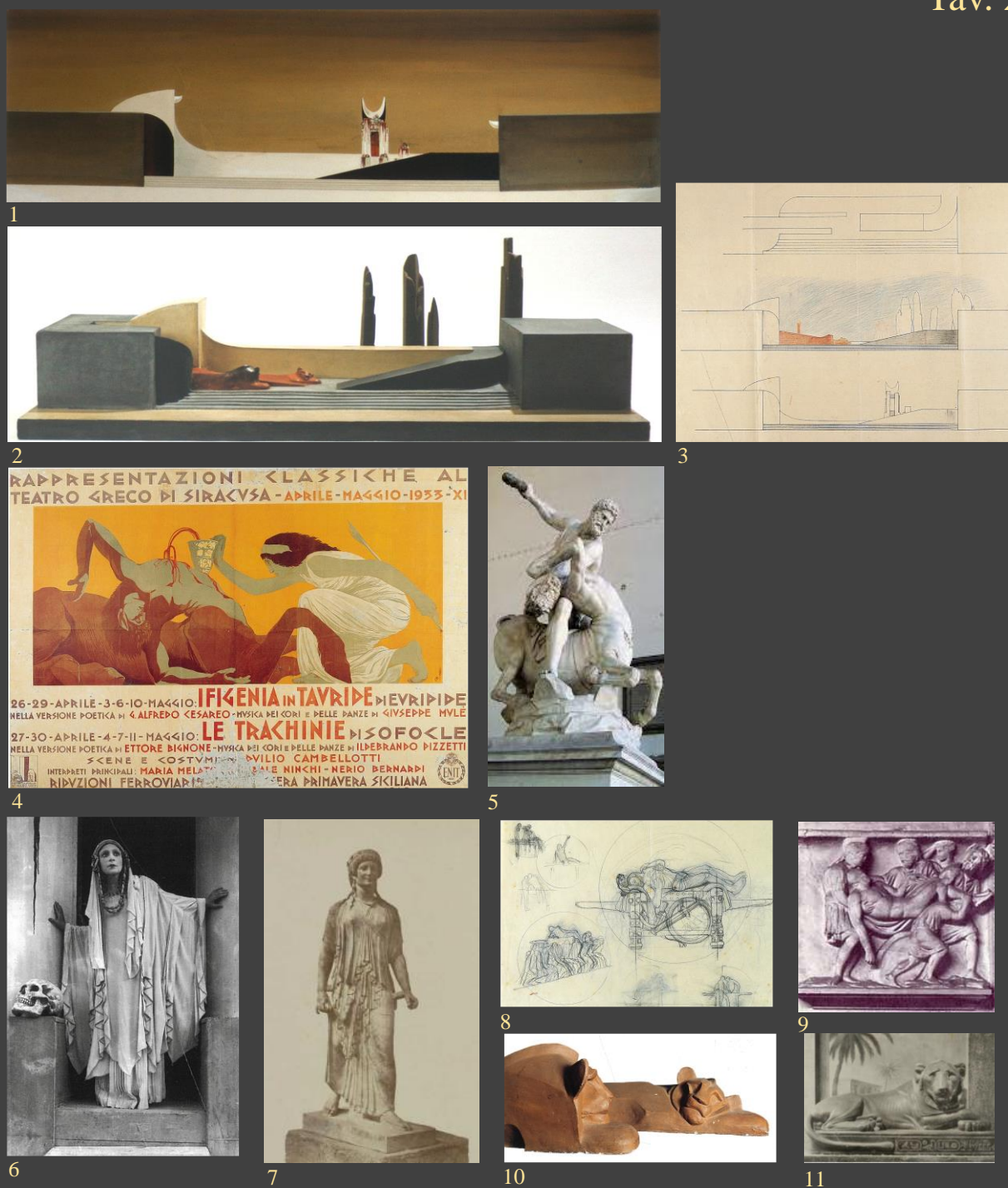


Fig. 1 D. Cambellotti, bozzetto per *Ifigenia in Tauride*, 1933, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 2 D. Cambellotti, plastico di scena per *Trachinie*, 1933, Inda, Siracusa.

Fig. 3 D. Cambellotti, pianta e alzato di scena per *Ifigenia in Tauride* e *Trachinie*, 1933, Inda, Siracusa

Fig. 4 D. Cambellotti, manifesto per *Ifigenia in Tauride* e *Trachinie* 1933, Inda, Siracusa.

Fig. 5 Gianbologna, *Ercole e il centauro Nesso*, 1598, Loggia dei Lanzi Firenze.

Fig. 6 Ifigenia, costume di Duilio Cambellotti, foto di scena, 1933, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.

Fig. 7 Fotografia di Artemide, Museo archeologico di Napoli, Fondo Cambellotti, ICG, Roma.

Fig. 8 D. Cambellotti, Eracle morante, Progetto di movimento scenico per *Trachinie*, 1933, Inda, Siracusa.

Fig. 9 Rilievo con il trasporto di Meleagro, Musei Capitolini, Roma.

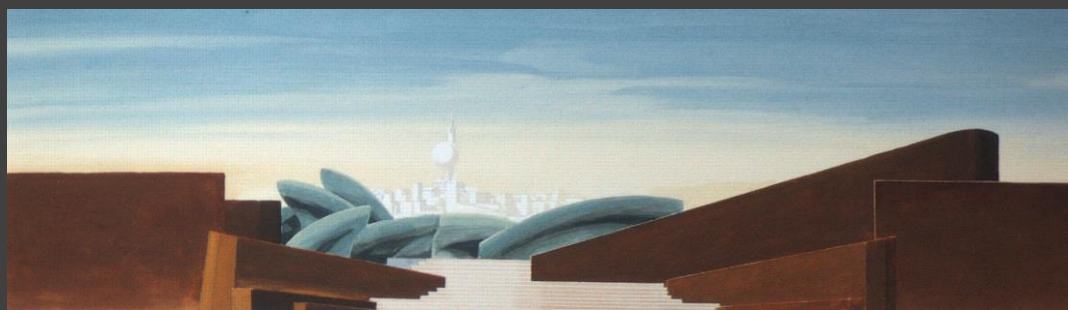
Fig. D. Cambellotti, leoni, modello di elemento scenografico per le *Trachinie*, Inda, Siracusa.

fig. Leone del monumento a Nektanebo II, IV secolo a. C., Musei Vaticani, Roma.

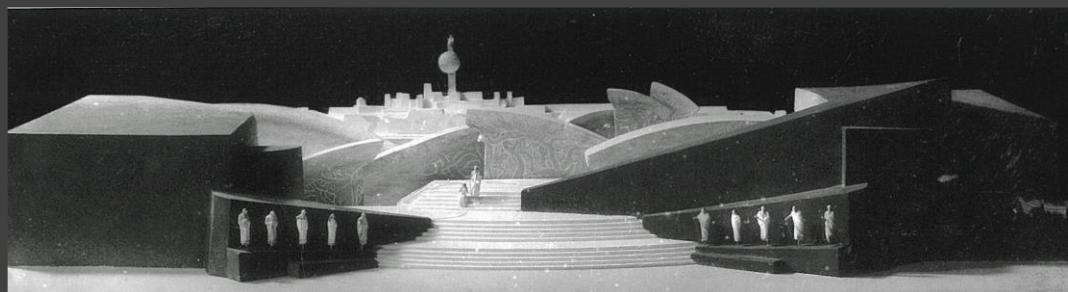




1



2



3



4



5

Fig. 1 D. Cambellotti, bozzetto per *Ippolito*, 1936, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 2 D. Cambellotti, bozzetto per *Edipo a Colono*, 1936, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 3 D. Cambellotti, plastico con modellini per il movimento di scenico di *Ippolito*, 1936, riproduzione fotografica, Inda, Siracusa.

Fig. 4 D. Cambellotti, simulacri di Afrodite per *Ippolito*, 1936, Inda, Siracusa.

Fig. 5 Dea di Grammichele, VI secolo a. C., Museo archeologico Paolo Orsi, Siracusa.



1



2



3



4



5



6

Fig. 1 Il coro delle Eumenidi nell'*Edipo a Colono*, 1936, foto di scena, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.

Fig. 2 *Furia*, anfora attribuita al Pittore di Würzburg, IV a. C. (particolare), Getty Museum, Malibù.

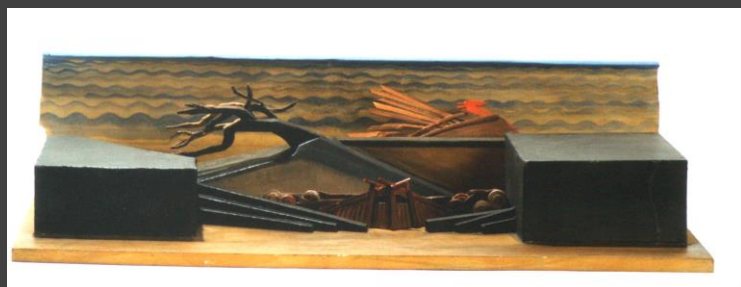
Fig. 3 *Eumenide*, modello originale in gesso per *Edipo a Colono*, 1936.

Fig. 4 *Eumenide*, in *Edipo a Colono*, foto di scena, 1936.

Fig. 5 *Le Furie*, studio per il manifesto di *Edipo a Colono*, 1936.

Fig. 6 *La Dea dei serpenti*, XVI a. C, Museo archeologico, Iraklio.





1



2



3



4



5



6

Fig. 1 D. Cambellotti, plastico di scena per *Ecuba* (non realizzata) 1939, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 2 *Ecuba* piange sul corpo morto di Polidoro, foto di scena da *Ecuba*, 1938, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.

Fig. 3 Agamennone affronta Teuco, foto di scena da *Aiace*, 1939, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.

Fig. 4 D. Cambellotti, manifesto per *Aiace* ed *Ecuba*, 1939, Inda, Siracusa.

Fig. 5 Soldati, foto di scena da *Aiace*, 1939, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.

Fig. 6 Studi per scenografia di *Aiace*, 1933, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.



1



2



3



4

Fig. 1 D. Cambellotti, bozzetto di scena per *Coefore*, 1948, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 2 D. Cambellotti, bozzetto di scena per *Eumenidi*, 1948, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 3 Arrivo di Agamennone, foto di scena da *Agamennone*, 1939, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.

Fig. 4 Ettore e Oreste, foto di scena da *Coefore*, 1939, Fondo Maltese, Inda, Siracusa.





1



5



6



2



3



4

Fig. 1 D. Cambellotti, manifesto per *Agamennone*, *Coefore* e *Eumenidi*, 1948, Inda, Siracusa.

Fig. 2 D. Cambellotti, Erinni, figurini per *Eumenidi*, 1948, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 3 D. Cambellotti, Egisto, Clitemnestra e lo Spettro, figurini per *Agamennone*, 1948, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 4 D. Cambellotti, Elettra e le Coefore, figurini e studio di movimento scenico per *Coefore*, 1948, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 5 D. Cambellotti, Cittadini, figurini per *Oresteia*, 1948, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

Fig. 6 D. Cambellotti, Aeropagiti, Oreste e Pilade, figurini per *Coefore*, 1948, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma.

## Bibliografia

AA.VV., *Duilio Cambellotti. Nuovi contributi critici*, Roma, Simone Aleandri Arte Moderna, 2021.

AA. VV., *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2020.

AA. VV. *L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, Milano, Fabbri, 2006.

AA.VV., *Agamennone 1914. Teatro Greco di Siracusa. Immagini e documenti*, Siracusa, Emanuele Romeo Editore, 1994.

AA.VV., *Arte italiana del xx secolo. Pittura e scultura 1900 - 1988*, Milano, Leonardo, 1989.

AA.VV., *Artisti scenografi italiani, 1915 - 1930*, catalogo della mostra, GNAM, Roma, Edizioni De Luca, 1981.

AA.VV., *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1928*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1928.

AA.VV. 'Cronache Futuriste, Manifesto Futurista per le Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa', da *Cronache d'Attualità*, Roma, maggio 1921.

<https://futurismo.accademiadellacrusca.org/scheda.asp?idscheda=97>

M. I. Aliverti, *Un breve decalogo per lo studio delle immagini teatrali*, in *Acting Archives Review*, a. V, n. 9, maggio 2015.

<https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/17-anno-v-numero-09-maggio-2015/76-un-breve-decalogo-per-lo-studio-delle-immagini-teatrali.html>

G. Albertini, *Scene e immagini nell'opera dannunziana*, s. n. 2012.

U. Albin, *Idee drammatiche nel teatro greco*, Milano, Rizzoli, 1964.

A. Alfieri, *Vita e tensione dell'immagine: saggio su Warburg, il cinema e l'arte contemporanea*, Città di Castello, Edimond, 2010.

L. Allegri. *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, Roma, Carocci, 2017.

S. Alligo, *Pittori di carta. Libri illustrati tra Otto e Novecento*, vol. IV, Torino, Little Neno Editore, 2013.



- S. Alligo, *Duilio Cambellotti: disegni, illustrazioni, libri*, Torino, Little Nemo, 2008.
- S. Alligo, *Pittori di carta. Libri illustrati tra Otto e Novecento*, vol. III, Torino, Little Nemo Editore, 2007.
- N. Allardyce, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 2016.
- D. Angeli, *Lo scenografo della Nave: D. C.*, in *Il Marzocco*, 29 dic. 1907.
- F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza, 1988,
- S. Angiolillo, M. Giuman (a cura di), *Imago: studi di iconografia antica*, Cagliari, AV, 2007.
- E. Angiuli (a cura di), *Duilio Cambellotti. Le grazie e le virtù dell'acqua*, Milano, Silvana Editoriale, 2015.
- M.F. Apolloni, M. Cardarelli (a cura di), *Io sono Cambellotti*, Sabaudia, Museo Emilio Greco, 19 maggio -2 luglio, Roma, De Luca Editore d'Arte, 2017.
- A. Appia, *Attore, musica e scena* Ferruccio Marotti (a cura di), Bologna, Cue Press, 2015.
- A. Appia, *L'oeuvre d'art vivant*, Genève-Paris, Édition Atar, 1921.
- J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997.
- B. Avanzi, D. Ferrari. *Un'eterna Bellezza. Il canone classico nell'arte italiana del primo Novecento*, Milano, Mondadori Electa, 2017.
- B. Avanzi, G. Cogeval, I. De Guttry, M. P. Maino, (a cura di) *Una dolce vita? Dal liberty al design italiano 1900 - 1940*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 ottobre 2015 - 17 gennaio 2016, Milano, Skira, 2015.
- G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo, 2015.
- M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988.
- C. Balme, R. Erenstein, C. Molinari, *European Theatre Iconography*, Roma, Bulzoni, 2002.
- E. Bardazzi, G. Ballerini, M. Donata Spadolini (a cura di) *Incubi nordici e miti mediterranei: Max Klinger e l'incisione simbolista mitteleuropea*, catalogo della mostra a Sesto Fiorentino nel 2014-2015, Firenze, Polistampa, 2014.
- C. Baldacci, *Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016.
- M. Baxandall, *Forme dell'Intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*. Torino, Einaudi, 2000.
- V. Bazzocchi, P. Bignami, *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Roma, Carocci, 2013.
- G. Becatti, *Kosmos: studi sul mondo classico*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1987.

- L. Bellon (a cura di), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini: rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, atti di un convegno Trento nel 2008, Università degli Studi di Trento Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2010.
- F. Bellonzi, 'Duilio Cambellotti, tradizione e modernità di un maestro dell'arte italiana', in *Notiziario d'arte*, nn. 9 - 10, Roma, settembre - ottobre 1964.
- F. Bellonzi, *La grafica tra le due guerre*, in *Seconda Biennale internazionale della grafica*, Firenze 1970.
- H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2011.
- A. Benedetti, *Cronache d'arte*, in *Vita d'arte*, V, 1910.
- F. Benzi, M. Durati (a cura di), *La ricerca della modernità. Opere dal Divisionismo al Futurismo*, Roma, Galleria F. Russo, 22 febbraio -15 marzo 2018, Imola, Manfredi Edizioni, 2018.
- F. Benzi, (a cura di) *Duilio Cambellotti illustratore*, Roma, Galleria F. Russo, 6 novembre - 4 dicembre 2010, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2010.
- F. Benzi, *Liberty e Déco. Mezzo secolo di stile italiano (1890-1940)*, Milano, Federico Motta Editore, 2007.
- F. Benzi, *Art déco*, Firenze, Giunti, 2004.
- F. Benzi, *Il Liberty in Italia*, Chiostro del Bramante, Roma, 21 marzo -17 giugno 2001, Milano, 24 Ore Cultura, 2001.
- M. Bertozzi (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Panini, Modena 2002.
- R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, Bari, De Donato, 1973.
- M. R. Bigi (a cura di), *Teatri e scenografie*, Milano, Touring club italiano, 1976.
- V. Bonaiuto, *La scenografia degli spettacoli siracusani*, in *Dioniso*, V, 1935.
- G. Bonasegale, A. M. Damigella, B. Mantura (a cura di), *Cambellotti (1876-1960)*, Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 settembre 1999 - 23 gennaio 2000, Roma, De Luca Editore, 1999.
- M. F. Bonetti, F. Faeta, M. Maffioli, *Lo specchio delle notizie differenti. Memoria, fotografia, arti visive. Studi per Marina Miraglia*, Roma, Campisano Editore, 2021.
- G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito: iconologia del dramma antico*, Rimini, Guaraldi, 2015.
- G. Bordignon, "Il rispetto dell'archeologia non è schiavitù". *Memoria dell'antico e urgenza del presente nell'opera di Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa 1914 -1948*, in 'Dioniso, Rivista di studi sul teatro antico', Siracusa, vol. 3, 2013.

- G. Bordignon, *Musicista poeta danzatore e visionario. Forma e funzione del coro negli Spettacoli classici di Siracusa 1914-1948*, 'I quaderni di Dioniso', n.3, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa, 2012.
- C. Bortolotto, *L'identificazione del patrimonio culturale immateriale in applicazione della Convenzione Unesco del 2003*, in AA.VV., *Identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale*, a cura di ASPACI - Associazione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale, Milano, Centro Stampa BCS - Milano Regione Lombardia, 2011.
- C. Bortolotto, (a cura di), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2011.
- C. Bortolotto, *Il Patrimonio immateriale secondo l'Unesco. Analisi e prospettive*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2008.
- R. Bossaglia (a cura di), *Ritratto di un'idea. Arte e architettura nel Fascismo* Roma, Palazzo Valentini, Piccole terme Traiane, 11 maggio - 21 luglio 2002, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 2002.
- R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, Milano, Charta, 1996.
- R. Bossaglia, *Il liberty in Italia*, Milano, Charta 1990.
- R. Bossaglia, M. Quesada (a cura di), *Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti*, Roma, De Luca edizioni d'arte, 1988.
- L. Braccesi, *Grecità di frontiera: i percorsi occidentali della leggenda*, Padova, Esedra, 1994.
- H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015.
- O. G. Brockett, *Storia del teatro*, Marsilio, Venezia, 2016.
- P. Buzzichelli, *Elementi di spazio scenico, nomenclatura teatrale, teatri e scenografie*, Firenze, Alinea, 2007.
- C. Cagli, *La pittura e il teatro: scenografie, costumi e macchine teatrali*, Roma, Editori Riuniti, 1975.
- D. Cambellotti, *Teatro Storia Arte*, a cura di M. Quesada, Palermo, Edizioni Novecento, 1982.
- D. Cambellotti, *Il buttero cavalca Ippogrifo: Duilio Cambellotti*, Bologna, Cappelli, 1978.
- D. Cambellotti, *Note autobiografiche inedite*, Roma (manoscritto presso la famiglia) in A. M. Damigella, *Idealismo e socialismo nella cultura figurativa romana del primo 900: Duilio Cambellotti*, in *Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte*, n. 8, 1969.
- D. Cambellotti, *Le Coefore di Eschilo: Siracusa, Teatro Greco aprile 1921*, Roma, Novissima, 1921.
- R. Camerlingo, A. M. Damigella, E. di Majo (a cura di), *Grafica simbolista dalle collezioni della Galleria nazionale d'Arte Moderna*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 7 giugno - 16 settembre 2007 Roma, Palombi, 2007.

- A. Camus, "Sul futuro della tragedia", in *Conferenze e discorsi (1937-1958)*, Milano, Bompiani, 2020.
- G. Capone, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padova, Cedam, 1935.
- L. Carluccio, M. Rosci, *Felice Casorati: incisioni, sculture e disegni, scenografie*, Catalogo mostre Torino 1985, contemporaneamente alla Mostra: Felice Casorati, 1883-1963, Padova, Muzzio, 1985.
- A. Cascetta, L. Peja, *Ingresso a teatro*, Firenze, le Lettere, 2003.
- P. G. Castagnoli, F. D'Amico, F. Gualdoni (a cura di), *Duilio Cambellotti: l'officina dell'ambiente*, Milano, Electa, 1990.
- E. Castelnuovo, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe, 2000.
- M. L. Catoni, *La forza del bello: l'arte greca conquista l'Italia*, Catalogo mostra Palazzo Te, Mantova, 29 marzo - 6 luglio 2008, Milano, Skira, 2008.
- G. Celant (a cura di), *Post Zang Tumb Tuuum, Art Life Politics Italia 1918 - 1943*, Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio - 25 giugno 2018, Milano, Progetto Prada Arte, 2018.
- M. Centanni (a cura di), *Warburg e il pensiero vivente*, Vicenza, Ronzani editore, 2022.
- M. Centanni, *Duilio Cambellotti a Siracusa 1914 -1948, Poetica e pratica teatrale*, Siracusa, LetteraVentidue, 2021.
- M. Centanni (a cura di), *Le vesti di Medea: costumi di scena al teatro greco di Siracusa*, Siracusa, Lombardi, 2005.
- M. Centanni (a cura di), *Artista di Dioniso, Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914-1948* Siracusa, Palazzo Greco, 23 maggio 2004 - 9 gennaio 2005, Milano, Electa, 2004.
- M. Centanni (a cura di), *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, Mondadori 2002.
- C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Carocci, 2009.
- C. Cieri Via, M. Forti (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Sapienza, Roma, Milano, Mondadori Università, 2009.
- D. Cimonelli, S. Roffi (a cura di), *Pubblicità! La nascita della comunicazione moderna 1890 -1957*, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani - Rocca, 9 settembre - 10 dicembre 2017, Milano, Silvana Editoriale, 2017.
- D. Cimorelli, A. Villari (a cura di), *La grande guerra. Società, propaganda, consenso*, Napoli, Galleria d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, 1 aprile - 23 agosto 2015, Milano, Silvana Editoriale, 2015.
- F. Colombo, *Gli archivi imperfetti. Memoria sociale e cultura elettronica*, Milano, Vita e Pensiero, 1986.

- I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2005: immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, atti del convegno internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e arti, 26 - 28 gennaio 2005), Roma, Quasar, 2006.
- M. Cometa, *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020.
- M. Cometa, *Parole che dipingono: letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004.
- M. Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano, Rizzoli, 1939.
- E. Cozzani, 'Duilio Cambellotti', in *L'eroica*, XXVI, 1937.
- E. Crispolti, 'Vicende dell'immagine tra secessionismo e simbolismo', in *L'Arte Moderna*, n.65, vol. III, Milano, Fabbri Editore, 1967.
- E. Cruccas, *Gli dei senza nome: sincretismi, ritualità e iconografia dei Cabiri e dei Grandi Dei tra Grecia e Asia minore*, Rahden, M. Leidorf, 2014.
- F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma - Bari, Laterza, 1992.
- A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885 -1900*, Torino, Einaudi, 1981.
- A. M. Damigella (a cura di), *Duilio Cambellotti (1876-1960), Progetti scene e costumi per il Teatro Greco di Siracusa*, Roma, Galleria Carlo Virgilio, 19 aprile -19 giugno 2008, Roma, Edizioni del Borghetto, 2008.
- A. M. Damigella, *La natura, l'uomo, il mito nell'immaginario dei simbolisti*, Roma, Lithos, 2004.
- A.M. Damigella, 'Natura e stile: la parabola formale di Cambellotti, le cui sculture sembrano "generarsi dalla terra"; la scultura come prisma di tutte le arti visive ed il modello della statuaria romana', in *Quadri & sculture*, Roma, 2001.
- A. M. Damigella, B. Mantura, M. Quesada (a cura di), *La quadreria e le sculture: opere dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Electa, 1995.
- A. M. Damigella (a cura di), *Un modello di decorazione liberty: la Scuola d'arte applicata all'industria di Siracusa negli anni 1883-1914*, Istituto statale d'arte di Siracusa, Roma, De Luca 1983.
- A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia: 1885-1900*, Torino, Einaudi, 1981.
- A. M. Damigella, G. Piantoni, *Mostra di grafica di Duilio Cambellotti (1876-1960)*, XIII settimana dei musei, Galleria nazionale d'arte moderna, Valle Giulia Roma, Roma, De Luca, 1970.
- A. M. Damigella, *Idealismo e socialismo nella cultura figurativa romana del primo Novecento: Duilio Cambellotti*, in *Cronache di archeologia e storia dell'arte*, VIII, Catania, Università di Catania, 1969.
- S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929.

- I. De Guttry, M. P. Maino (a cura di), *Maria Monaci Gallenga. Arte e moda tra le due guerre*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 17 aprile-3 giugno 2018, Roma, Palombi Editori, 2018.
- I. De Guttry, M. P. Maino (a cura di), *Il Modernismo a Roma tra le riviste Novissima e La Casa*, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative il Costume e la Moda dei secoli XIX XX, 11 dicembre 2007 - 10 febbraio 2008, Roma, Palombi, 2007.
- I. De Guttry, A. Franchi, M. P. Maino (a cura di), *Mario Quesada. Lo storico dell'arte e il poeta*, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi, Archivio Mario Quesada, Archivi delle Arti Applicate Italiane del XX secolo, 28 giugno 2006 - 20 settembre 2006, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2006.
- I. De Guttry, M. P. Maino, G. Raimondi, *Duilio Cambellotti. Arredi e decorazioni*, Roma, Laterza, 2000.
- I. De Guttry, M. P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Roma, Laterza, 1985.
- R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Il Castoro, 2004.
- G. Delogu, 'Duilio Cambellotti', in *La Voce Repubblicana*, anno I, n. 61, 27 marzo 1921. [http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/CFI0376440/1921/marzo/61?paginateDetail\\_pageNum=5](http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/CFI0376440/1921/marzo/61?paginateDetail_pageNum=5)
- G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- U. Falena, 'La prima rappresentazione de La Nave', in *Comoedia*, anno XI, 15 marzo, 15 aprile 1929.
- M. Fagiolo Dell'Arco, *Cambellotti*, Roma, Editalia, 1976.
- C. Fasser (a cura di), *Duilio Cambelotti. Opere su carta*, Brescia, Galleria dell'Incisione, 15 dicembre 2007 - 10 gennaio 2008, Brescia 2007.
- D. Ferrari, D. Giaccon, A. M. Montalto, *Margherita Sarfatti*, Milano, Electa, 2018.
- M. Ferraris, *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- S. Ferrone, *Le fonti per la storia dello spettacolo*, «Lettera dall'Italia», X, n. 38, 1995.
- V. Fiore, *Le città del Teatro greco: letture tra scenografia e realtà urbana*, Siracusa, LetteraVentidue, 2018.
- V. Fiore, *Tecnologie della finzione. L'effimero e la città*, Siracusa, LetteraVentidue, 2012.
- D. Fiormente, *Per una critica del testo digitale. Letteratura, filologia e rete: Informatica e Discipline Umanistiche*, Roma, Bulzoni, 2018.
- D. Fiormente, *L'umanista digitale*, Bologna, Il Mulino, 2010.

- H. Focillon, *Elogio della mano, scritti e disegni*, A. M. Ducci (a cura di) Roma, Castelvechi, 2014.
- H. Focillon, *Vita delle Forme*, Torino, Einaudi, 2002.
- H. Focillon, *L'anno mille*, Vicenza, Neri Pozza, 1998.
- H. Focillon, *Technique et sentiment. Études sur l'art moderne*, Parigi, Henri Laurens Éditeur, 1919.  
[https://catania.medialibrary.it/media/schedaopen.aspx?id=1769474&source=open\\_carousel](https://catania.medialibrary.it/media/schedaopen.aspx?id=1769474&source=open_carousel)
- P. Foglia, C. Gatti, L. Martini, (a cura di), *Il lavoro inciso. Capolavori dell'arte grafica da Millet a Vedova*, Bolzano, Centro Trevi, 19 gennaio-17 febbraio 2007, Milano, Skira, 2007.
- D. Fonti, F. Tetro, *Vetrine dall'archivio di Duilio Cambellotti*, Imola, Manfredi Edizioni 2019.
- D. Fonti, F. Tetro (a cura di), *Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà*, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casino Nobile e Casina delle Civette, 6 giugno -11 novembre 2018, Milano, Silvana Editoriale, 2018.
- D. Fonti, F. Bacci di Capaci (a cura di), *Tutti in moto! Il mito della velocità in cent'anni di arte*, Pontedera, Palazzo Pretorio, 9 dicembre 2016-18 aprile 2017, Pisa, Bandecchi & Vivaldi, 2016.
- D. Fonti, N. Muratore, I. De Stefano (a cura di), *Duilio Cambellotti. Mito, segno, immagine*, Roma, Galleria F. Russo e Galleria Angelica, 18 novembre-16 dicembre 2006, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2006.
- Kurt W. Forster, *Il metodo Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria*, Vicenza, Ronzani editori, 2022.
- P. Fossati, *La realtà attrezzata: scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977.
- C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo: corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Torino, Einaudi, 2006.
- D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009.
- S. Frezzotti, *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, Milano, Electa, 2015.
- L. Gasparini, *Il patrimonio culturale immateriale. Riflessioni per un rinnovamento della teoria e della pratica sui beni culturali*, Milano, Vita e Pensiero, 2014.
- A. Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2021.
- M. Ghelardi, *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*, Roma, Carocci, 2022.
- M. Ghelardi, *Aby Warburg. Fra antropologia e storia dell'arte*, Torino, Einaudi, 2022.
- M. Giliberti, L. Faraci, *L'albergo infinito del teatro. Strumenti per la messinscena del teatro antico*, Siracusa, Lombardi Editori, 2017.

- E. Giliberti, G. Sammartano, E. Servito (a cura di), *Ombre della parola. Ottant'anni di teatro antico nella Siracusa del Novecento 1914-1994*, Siracusa, Palazzo Gargallo al Carmine, 15 maggio-30 giugno 1994, Palermo, Arnaldo Lombardi Editore, 1994.
- R. Gioia, M. Pigozzi (a cura di), *Federico Zeri e la tutela del patrimonio culturale italiano*, Bologna, Clueb, 2006.
- R. Guardenti, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Bologna, Cue Press, 2020.
- R. Guardenti (a cura di), *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Roma, Bulzoni, 2008.
- R. Guardenti, *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2005.
- M. T. Gargallo, 'Verso una nuova forma di arte teatrale', in *Siciliana, Periodico catanese*, settembre - ottobre 1923, in Id., *Per il Teatro Greco*, Roma, Formiggini, 1934.
- R. Guardenti (a cura di), *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia del teatrale*, Roma, Bulzoni, 2008,
- R. Guardenti, C. Molinari, *Dionysos, Archivio di iconografia teatrale/ Dionysos Theatre Iconography Archive*, Dvd-Rom, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2006.
- A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Torino, Einaudi, 1969.
- G. W. F. Hegel, *Aforismi jenensi: Hegels Wastebook, 1803-1806*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- T. Hölscher, *Il mondo dell'arte greca*, Torino, Einaudi 2008.
- L. Impelluso, *Eroi e dei dell'antichità*, Milano, Electa 2002.
- G. Isgrò, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993.
- R. Krauss, *Inventario perpetuo*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.
- H. Lefebvre, *Critica della vita quotidiana*, Bari, Dedalo, vol. II, 1977.
- J. Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982.
- J. Le Goff, *Documento/Monumento*, Torino, Enciclopedia Einaudi, 1978.
- P. Levi (a cura di) *Crearteatro: scenografie e costumi d'artista per il teatro classico, E. Guglielminetti*, Catalogo mostra a Palazzo Cavour, Torino, 25 marzo - 26 giugno 2005, Torino, Elede, 2005.
- M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998.
- E. Löwy, *La natura dell'arte greca: una teoria sulla genesi della espressione figurata*, Padova, Le Tre Venezie, 1946.



- M. Maglia, *Cambellotti. Leggende Romane. Disegni e xilografie*, Roma, Accademia Nazionale d'Arte Antica e Moderna, 2011.
- M. P. Maino, G. Pediconi, *Il Palazzo dell'Acquedotto pugliese*, Roma, De Luca, 2001.
- L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.
- S. Mamone, Dèi, Semidei, Uomini. *Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV - XVII sec)* Roma, Bulzoni, 2004.
- F. Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico, dal naturalismo al teatro epico*, Bari Dedalo, 1993.
- M. Manzella, *Duilio Cambellotti: pitture, sculture, opere grafiche, vetrate scenografie*, Roma, Quasar, 1983.
- M. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2012.
- N. Marchioni (a cura di), *La Grande Guerra degli artisti. Propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni della prima guerra mondiale*, Firenze, Museo Marino Marini, 3 dicembre 2005 - 25 marzo 2006, Firenze, Polistampa, 2005.
- M. T. Marinetti, *Manifesto del futurismo*, 20 febbraio 1909.  
<https://www.futurismo.org/manifesto-futurismo/>.
- M. V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi (a cura di), *Il simbolismo in Italia*, Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2011- 12 febbraio 2012, Venezia, Marsilio, 2011.
- F. Marotti (a cura di) *Attore, musica e scena di Adolphe Appia*, Bologna, Cue Press, 2020.
- F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961.
- H. Marrou, *Tristezza dello storico. Possibilità e limiti della storiografia*, Brescia, Morcelliana, 1999.
- G. Massobrio, P. Portoghesi, *Album del Liberty*, Roma, Bari, Laterza, 1984.
- F. Mazzocca, F. Leone (a cura di), *La grande guerra. Arte e artisti al fronte*, Milano, Gallerie d'Italia, Piazza Scala, 1 aprile - 23 agosto 2015, Milano, Silvana Editoriale, 2015.
- F. Mazzocca (a cura di), *Novecento, arte e vita in Italia tra le due guerre*, Forlì, Musei di San Domenico, 2 febbraio -16 giugno 2013, Milano, Silvana Editoriale, 2013.
- S. Mazzoni, *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, Corazzano, Titivillus Mostre Editoria, 2017.
- S. Mazzoni, *Ripensando Ludovico Zorzi*, in [www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it), sezione Saggi, 23 giugno 2007, parte III.
- S. Mei, *Drammaturgie dello sguardo. Studi di iconografia dello spettacolo*, Bari, Edizioni la Pagina, 2020.

- C. Meier, *L'arte politica della tragedia greca*, Torino, Einaudi, 2000.
- M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, Se, 1989.
- M. Merone, *La scena oltre Picasso: Parade, scenografie e costumi di un balletto d'avanguardia*, Roma, Edizioni Kappa, 2012.
- B. T. Millenni (a cura di) *Millenni e natura: Duilio Cambellotti e il Teatro di Siracusa*, Istituto nazionale del dramma antico, catalogo della mostra a Roma e a Siracusa nel 1978, Roma, Bulzoni, 1978.
- R. Miracco (a cura di), *Duilio Cambellotti. Opere dall'Archivio*, Ragusa, Castello di Donna Fugata, 27 aprile - 19 luglio 2003, Milano, Mazzotta, 2003.
- R. Miracco (a cura di), *Luce e pittura in Italia-Light and Painting in Italy 1850-1914*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 23 aprile-11 maggio 2002, Milano, Mazzotta, 2002.
- M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano, Mondadori, 2012.
- W. J. T. Mitchell, *Scienza delle immagini: iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Monza, Johan & Levi, 2018.
- W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- W. J. T. Mitchell, *What do pictures want?: the lives and loves of images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.
- W. J. T. Mitchell, *Iconology: image text, ideology*, Chicago, the University of Chicago Press, 1986.
- W. J. T. Mitchell, *The language of images*, Chicago, the University of Chicago Press, 1980.
- C. Molinari, 'Sull'iconografia come fonte della storia dello spettacolo', in *Immagini di teatro*, Biblioteca Teatrale, n. s., 1996.
- W. Morris, *Architettura e socialismo*, Bari, Laterza, 1963.
- J. Mylonopoulos, *Divine images and human imaginations in ancient Greece and Rome*, Boston, Brill Leiden, 2010.
- R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 2014.
- U. Nebbia, *La XVI Esposizione Internazionale D'Arte Venezia - MCMXXVIII*, Milano - Roma, Luigi Alfieri & C. Editori, 1928.
- M. R. Nobile, L. Mozzoni, S. Santini (a cura di) *Architettura dell'elettismo*, Napoli, Liguori, 2008.
- B. O' Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Milano, Johan & Levi, 2012.

- P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, Usher Arte, 2010.
- P. Pallottino (a cura di), *Duilio Cambellotti. Disegni, illustrazioni e libri*, Torino, Little Nemo Art Gallery, 10 aprile - 20 maggio 2008.
- P. Pallottino, *Dall'atlante delle immagini. Note di iconologia*, Nuoro, Ilisso, 1992.
- P. Pallottino, *Il buttero cavalca ippogrifo. Duilio Cambellotti*, Bologna, Cappelli, 1978.
- M. Pallotto, *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, Roma, NEU, 2007.
- F. Pantalfini, V. Scozzarella (a cura di), *Duilio Cambellotti, questo luogo incantato*, Terracina, Museo della Città, Palazzo della Bonificazione Pontina, 4 maggio-16 luglio 2010, Latina, MusArt, 2010.
- F. Parisi, A. Villari (a cura di), *Liberty in Italia, artisti alla ricerca del moderno*, Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 5 novembre 2016-14 febbraio 2017, Milano, Silvana Editoriale, 2016.
- F. Parisi (a cura di), *Duilio Cambellotti dal Palatino al Parnaso. Le romanae fabulae e l'epos greco*, Roma, Sperone Westwater Lugano & Aleandri arte moderna, 2013.
- F. Parisi (a cura di), *Il Cenacolo Cambellotti, Balla & Prini. Opere grafiche tra idealismo & Socialismo 1900-1910*, Roma, Galleria Simone Aleandri Arte Moderna, maggio - giugno 2010, Roma, Officine Vereia, 2010.
- F. Parisi, E. Bardazzi (a cura di), *Sogni e Visioni, grafica europea fra Simbolismo e Secessione*, 10 dicembre 2009 -10 gennaio 2010, Roma, Officine Vereia, 2009.
- F. Parisi (a cura di), *Duilio Cambellotti. Disegni per le Romanae Fabulae*, Roma, Galleria Simone Aleandri Arte Moderna, novembre - dicembre 2008, Roma, Officine Vereia, 2008.
- F. Parisi, M. Vittori, *Duilio Cambellotti xilografo e illustratore dalle Leggende romane alla Conquista della terra*, Latina, Edizioni Novecento, 2007.
- S. Pegoraro (a cura di), *Visioni e Illusioni. Il realismo visionario nella pittura italiana moderna e contemporanea*, L'Aquila, Castello cinquecentesco, 30 giugno - 20 settembre 2007, Milano, Mazzotta, 2007.
- F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carrocci, 2021.
- A. Picchi, *Canovacci di iconografia: la regia pensata: le lezioni aperte verso una nuova disciplina teatrale*, (a cura di) Massimiliano Briarava, Lucca, La casa Usher, 2017.
- M. Piccioni, *La vocazione internazionale della Secessione romana e la "Sala degli Impressionisti Francesi" del 1913. Gli artisti, le opere e la ricezione critica*, in Parisi F.(ed), *Secessioni Europee*, Monaco, Vienna, Praga, Roma, Milano, Silvana editoriale, 2013.
- A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

- A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2009.
- L. Polacco, *Kyklos: la fenomenologia del cerchio nel pensiero e nell'arte dei greci*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, 1998.
- E. Pontiggia, *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- E. Pontiggia, *Il Ritorno all'ordine*, Milano, Abscondita, 2005.
- G. Previtali, *Storia dell'arte italiana. Materiali e problemi. Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, vol. I, 1979.
- M. Quesada (a cura di), *Duilio Cambellotti e la ceramica a Roma dal 1900 al 1935*, Firenze, Centro Di, 1988.
- M. Quesada, *Duilio Cambellotti, scultore e l'Agro pontino: ceramiche, bronzi, gessi, opere, progetti, frammenti*, Roma, Palombi, 1984.
- M. Quesada (a cura di), *Duilio Cambellotti: catalogo delle incisioni*, catalogo mostra Palazzo Venezia, appartamento Cybo, Roma, 15 aprile-10 maggio 1983, Roma, NER, 1983.
- M. Quesada, *Aleardo Terzi tra Liberty e Deco*, Palermo, Novecento, 1982.
- M. Quesada (a cura di), *Duilio Cambellotti: catalogo delle incisioni*, Roma, Ner, 1982.
- M. Quesada (a cura di), *Natura e forma: la campagna romana e la Palude pontina nell'opera di Duilio Cambellotti (1876-1920)* Roma, Regione Lazio, Giunta regionale, 1982.
- A. Raffaelli (a cura di), *Duilio Cambellotti, L'arte moderna e la divulgazione dell'immagine. Disegni, acquerelli, tempere e vetrate e bronzi dal 1897 al 1952*, Galleria F. Russo, Roma, 1 dicembre 2001 -7 gennaio 2002, Roma 2001.
- A. Raffaelli, *Duilio Cambellotti: l'Artista Artigiano negli scritti critici di Mario Quesada*, Roma, Galleria Carlo Virgilio, 1998.
- C. L. Ragghianti, *Arti della visione II, Spettacolo*, Torino, Einaudi, 1976.
- C. Rivière, *Introduzione all' antropologia*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- C. Roscino, *Costumi e tragedia tra teatro greco e teatro contemporaneo*, in I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, (atti del convegno) Roma, Quasar, 2006.
- E. Romagnoli, 'Come nacquero le Rappresentazioni Classiche', in *Numero unico*, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa, 1952.
- E. Romagnoli, *Il teatro greco*, Milano, Fratelli Treves, 1918, p. XI.

- F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983.
- P. Salvadeo, *Adolphe Appia. 1906 Spazi ritmici*, Firenze, Alinea editrice, 2006.
- M. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Roma, Paolo Cremonese Editore, 1930.
- M. Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015.
- O. Schlemmer, *Il teatro del Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1975.
- A. Schouvaloff, *Bozzetti di scena e costumi*, London, Sotheby's Publications, Milano, Mondadori, 1987.
- B. Schweitzer, *Alla ricerca di Fidia: e altri saggi sull'arte greca e romana*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, Utet, 2010.
- G. Sena Chiesa, E. A. Arslan (a cura di), *Miti greci: archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, catalogo mostra a Milano nel 2004 - 2005, Milano, Electa, 2004.
- S. Settis, *Futuro del "classico"*, Torino, Einaudi, 2004.
- S. Settis, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, Torino, Einaudi 1986.
- L. Sciascia, *Invenzione di una prefettura: le tempere di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa*, Milano, Bompiani, 1987.
- K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963.
- A. Surges, *Scenografie del teatro occidentale*, Roma, Bulzoni, 2002.
- V. Scozzarella, *Il Museo Civico Duilio Cambellotti di Latina sculture, disegni, dipinti, incisioni della collezione*, Terracina, Pensieri e Parole, 2013.
- S. Settis, *Tutela del patrimonio culturale e paesaggistico*, Napoli, Jovene, 2008.
- S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto del patrimonio culturale*, Torino, Einaudi, 2007.
- S. Settis, *Futuro del Classico*, Torino, Einaudi, 2004.
- S. Sinisi, I. Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano, Mondadori, 2003.
- S. Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni Editori, 1995.
- F. Tamberlani, *Scenografie e regie*, Roma, Editrice nazionale anonima, 1942.

- E. Tamburini, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 2004.
- C. Titomanlio, *Sul palco: storia della scenografia e dell'architettura teatrale*, Firenze, La casa Usher, 2019.
- E. Tamburini, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 2004.
- A. Tairov, *Appunti di un regista* (trad. it. di S. De Vidovich), Bologna, Cue Press, 2017.
- N. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- E. B. Taylor, *Alle origini della cultura*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985.
- V. Terraroli (a cura di), *Art Decò: gli anni ruggenti in Italia 1919 - 1930*, Forlì, Musei San Domenico, 11 febbraio - 18 giugno 2017, Milano, Silvana Editoriale, 2017.
- V. Terraroli, *Arte del XX secolo. L'arte tra le due guerre: 1920 - 1945* (vol.II), Milano, Skira 2007.
- V. Terraroli, *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Skira, 2001.
- F. Tetro, (a cura di) *Duilio Cambellotti. Al di là del mare*, catalogo della mostra, 25 luglio - 20 novembre, 2021, ex chiesa di San Domenico, Terracina, Bologna, Manfredi Edizioni, 2021.
- F. Tetro, *Duilio Cambellotti e il monumento ai caduti di Piperno-Priverno 1919 - 2010. Raccogliere la forma attorno a un pensiero*, Roma, Palombo Editori, 2011.
- F. Tetro, *Dall'archivio dell'opera di Duilio Cambellotti al museo di Latina; dinamica e aspettative di un progetto museale*, Annali del Lazio Meridionale, a. VIII, n. 1, giugno 2008.
- F. Tetro, *Duilio Cambellotti e il mito*, in *I luoghi di Enea*, Pomezia, Rotostampa Group Srl, 2007.
- F. Tetro, *Il Museo Duilio Cambellotti a Latina. Opere scelte dalla collezione*, Roma, Palombi Editori, 2002.
- L. N. Tolstoj, *Che cos'è l'arte*, T. Perlini (a cura di), Milano, Mimesis, 2011.
- B. Tosi (a cura di), *Millenni e natura: Duilio Cambellotti e il Teatro di Siracusa*, Istituto nazionale del dramma antico, Roma, Bulzoni, 1978.
- L. Trezzini (a cura di), *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, Roma, Bulzoni 1991.
- A. Turati, *Una rivoluzione e un capo*, Roma, Milano, Libreria del littorio, 1927.
- E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998.
- M. Valensise (a cura di), *Oresteia atto secondo*, catalogo della mostra presso il Palazzo Greco della Fondazione INDA, 1 luglio 2021 - 30 settembre 2022, Milano, Electa, 2021.

H. van de Velde, *Per il nuovo stile*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

M. Vecco, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, Franco Angeli, 2007.

M. C. Villanueva Puig, *Ménades: recherches sur l'agenès e iconographique duthiase féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*, Parigi, Les Belles Lettres, 2009.

E. Villari, *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*, Roma, Carocci, 2014.

A. Villari (a cura di), *Duilio Cambellotti (1876-1960), Progetti scene e costumi per il Teatro Greco di Siracusa*, Roma, Galleria Carlo Virgilio, 19 aprile -19 giugno 2008, Roma, Edizioni del Borghetto, 2008.

J. A. Walker, S. Chaplin, *Visual Culture. An Introduction*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

G. Wickham, *Storia del teatro*, Mulino, Bologna, 1985.