



THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2022, n. 11

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica

Direttore: Giorgio Rocco

Comitato di Direzione: Monica Livadiotti (vice-Direttore), Roberta Belli Pasqua, Luigi Maria Calì

Redazione: Davide Falco, Antonello Fino, Chiara Giatti, Antonella Lepone, Giuseppe Mazzilli, Valeria Parisi, Rita Sassu

Anno di fondazione: 2011

Silvia CALÒ, *Dal monumento al segno grafico: il teatro di Taormina nei disegni dei Pensionnaires tra XVIII e XIX secolo*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)

<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

S. CALÒ, *Dal monumento al segno grafico: il teatro di Taormina nei disegni dei Pensionnaires tra XVIII e XIX secolo*, *Thiasos* 11, 2022, pp. 51-74

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.



DAL MONUMENTO AL SEGNO GRAFICO: IL TEATRO DI TAORMINA NEI DISEGNI DEI *PENSIONNAIRES* TRA XVIII E XIX SECOLO

Silvia Calò

Keywords: Sicily, Taormina, theatre, ancient architecture, voyage, picturesque, drawing, engraving, survey, Houël, Renard, Blouet, Duc, Pensionnaires, Prix de Rome, restauration, École des Beaux-Arts.

Parole chiave: Sicilia, Taormina, teatro, architettura antica, viaggio, pittoresco, disegno, incisione, rilievo, Houël, Renard, Blouet, Duc, Pensionnaires, Prix de Rome, restauro, École des Beaux-Arts.

Abstract

The study of ancient architecture by French architects was promoted through the funding of a scholarship to travel to Italy, guaranteed only to the winners of the Grand Prix de Rome. The pensionnaires who enjoyed this privilege went to Rome and some of them went beyond the Latium territory to reach Sicily. In particular, we analyze some drawings of the Taormina theater preserved in the archive of the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris and made between the 18th and 19th centuries by Houël, Renard, Blouet and Duc. Comparing the drawings, similarities and differences emerge in the way of representing ancient architecture and the landscape context: an interdisciplinary perspective is necessary which enhances the technical and expressive peculiarities of each pensionnaires, placing them in relation to the question of travel, to the travel journals of architects and to the restauration of ancient monuments.

Lo studio dell'architettura antica da parte degli architetti francesi era promosso attraverso il finanziamento di una borsa di studio per viaggiare in Italia, garantita ai soli vincitori del Grand Prix de Rome. I pensionnaires che godevano di questo privilegio si recavano a Roma e alcuni di loro si inoltrarono oltre il territorio laziale per giungere in Sicilia. Si analizzano alcuni disegni del teatro di Taormina conservati nell'archivio dell'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts a Parigi e realizzati tra XVIII e XIX secolo da Houël, Renard, Blouet e Duc. Dal confronto degli elaborati grafici emergono analogie e differenze nel modo di rappresentare l'architettura antica e il contesto paesaggistico: appare necessario uno sguardo interdisciplinare che valorizzi le peculiarità tecniche ed espressive di ciascun pensionnaires, ponendole in relazione alla questione del viaggio, alle testimonianze scritte e alla restituzione dei monumenti antichi.

Viaggi tra le antichità dell'Italia meridionale

Questo contributo è l'esito di uno studio condotto sugli elaborati grafici realizzati dai *pensionnaires* che, recandosi in Sicilia a seguito della vittoria del *Grand Prix de Rome*, hanno prodotto una cospicua documentazione di grande valore storico e artistico¹. In particolare, si analizzano alcuni disegni del teatro di Taormina realizzati tra XVIII e XIX secolo dagli architetti Jean-Pierre-Louis-Laurent Houël, Jean-Baptiste-Augustin Renard, Guillaume-Abel Blouet e Josef Louis Duc, attualmente conservati nell'archivio dell'*École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* a Parigi. Il lavoro, basato su un campione oggettivamente limitato, si configura come un'occasione di valorizzazione e conoscenza dell'antico teatro in un'ottica interdisciplinare.

* PhD PASAP, Università di Bari "Aldo Moro – Politecnico di Bari. Devo un sincero ringraziamento a Gian Paolo Consoli, per le stimolanti riflessioni e per la sua presenza preziosa e costante nel mio percorso di dottorato.

¹ Si fa riferimento alla tesi di specializzazione CALÒ 2019. Il noto

concorso dell'*Académie Royale d'Architecture*, prima, e dell'*École des Beaux-Arts*, dal 1819, dava diritto al vincitore di soggiornare a Roma per cinque anni. La prima sede dell'Accademia di Francia fu sul Gianicolo, poi a Palazzo Mancini fino al 1799 e infine a Villa Medici dal 1803 (MUSY 1981, p. XVIII).

La vicenda dei disegni d'architettura antica di Taormina, in particolare, e della Sicilia, in generale, si inserisce in un contesto più ampio in cui il rilievo, il disegno e le ricostruzioni grafiche degli architetti viaggiatori, sono finalizzati alla creazione di una collezione di modelli per l'*Académie Royale d'Architecture*. Il soggiorno romano costituiva una possibilità di progresso collettivo in virtù della quale l'esperienza del singolo afferiva a un progetto più vasto ed istituzionalizzato, volto alla crescita della *koiné* culturale e artistica nazionale. La maggior parte dei disegni qui trattati, fatta eccezione per quelli di Houël, sono successivi al 1787, anno a partire dal quale la scelta del soggetto da rappresentare non era più demandata alle preferenze del singolo, bensì imposta dai membri dell'istituzione e assegnata a ogni architetto². Questa scelta corrobora l'idea secondo la quale doveva esistere un programma di rilevamento ben preciso, legato all'intenzione dell'*Académie* di monitorare il lavoro dei *pensionnaires* e creare un repertorio dei monumenti antichi di cui la Francia non poteva non possedere gli elaborati grafici. Alla voce *voyage* del *Dictionnaire des Beaux-Arts* di Aubin-Louis Millin, edito a Parigi nel 1806, si esplicita come lo scopo del viaggio fosse l'occasione per completare la propria istruzione e per “*transmettre la représentation des objets les plus curieux dans des descriptions accompagnées de peintures ou de gravures exécutées d'après des dessins scrupuleusement exacts*”³.

Al di là del rigore scientifico dei loro disegni, alcune testimonianze dirette lasciano trasparire quanto fosse importante l'impatto emotivo che il soggiorno romano suscitava nei giovani architetti. William Chambers, membro fondatore della *Royal Academy* recatosi in Italia intorno al 1750, in una lettera⁴ indirizzata a un suo allievo in partenza per Roma, sottolineava l'importanza del disegnare, misurare e osservare con i propri occhi e cogliere le impressioni esatte soltanto dopo un tempo considerevole di studio “dal vivo” del monumento. Egli evidenziava inoltre la necessità di lavorare con la sicurezza di valori e parametri dell'antico, responsabili delle regole del buon gusto. Nella sua lettera consigliava di osservare, inoltre, le opere del Quattrocento e del Cinquecento senza sprecare “tempo con i poveri ornamenti e le forme stravaganti nate al tempo dei barbari”; riferendosi al Bernini, ricordava l'importanza di saper ovviare agli errori inseguendo uno stile proprio – scopo ultimo del soggiorno in Italia – e concludeva con una vera lezione di condivisione e internazionalizzazione dei saperi, che valorizza il confronto aperto con artisti stranieri e il superamento di una angusta visione nazionalista: “Disegnate in accademia il volto umano con la stessa prospettiva, correttamente se lo potete, ma perlomeno con spirito e gusto. Conversate a lungo con gli artisti di tutti i paesi, particolarmente con gli stranieri per cui dovete liberarvi da ogni pregiudizio nazionale”.

Il viaggio in Italia, come già osservato, era animato da un carattere eclettico a partire dalla metà del 1700, quando il gusto antiquario e l'esplorazione archeologica si miscevano allo studio, al restauro e al commercio⁵. Il risultato di tale commistione è riflesso nel genere pittoresco che, insegnato nell'Accademia di Francia da Gian Paolo Panini⁶, deve aver ispirato lo stile di diversi architetti e disegnatori, come nel caso di Houël. Nelle parole dell'architetto e pittore francese Hector d'Espouy si ritrova un'architettura antica che, elogiata come maestra del buon senso, del gusto, della misura e dell'armonia, costituisce un carattere imprescindibile della formazione dei *pensionnaires*⁷. Quanto già acquisito riguardo al mondo antico veniva confrontato con le realtà delle città visitate durante l'esplorazione di luoghi e monumenti⁸. La circolazione delle “idee di architettura” era molto rapida e la trattatistica, le testimonianze degli architetti, i loro viaggi, gli scambi culturali, la letteratura artistica e i disegni hanno inciso in qualche misura sulle modalità assunte dai *pensionnaires* nel farsi interpreti dell'architettura del presente, nei progetti, e del passato, nei rilievi⁹.

² JACQUES, MIYAKE 1915, p. 6.

³ MILLIN 1806, p. 823. Aubin-Louis Millin (1759-1818), conservatore del *Cabinet des médailles et des antiques* della *Bibliothèque nationale* e poi professore di archeologia, creò una vasta rete di contatti tra studiosi, eruditi e corrispondenti in Italia.

⁴ Riportata in DAVRIUS 2017, pp. 780-781, in particolare alla nota 9, sostiene che la versione integrale e originale della lettera sia stata pubblicata in BOLTON 1927, pp. 10-12, e HARRIS 1970, pp. 21-22.

⁵ PRATELLI, GAIANI 1990, p. 28.

⁶ La visione di Panini è essenzialmente di tipo pittorico piuttosto che architettonico; egli fu il riferimento per la generazione di vedutisti che soggiornarono a Roma tra il 1740 e il 1750: Legeay, Dumont, Jardine, Clérissseau, Bellicard, Petitot (PRATELLI, GAIANI 1990, p. 32).

⁷ “*C'est toujours l'Antiquité qui nous fournit la grande leçon du bon sens, du bon goût, de la mesure, de l'harmonie. Tout ce qui s'éloigne de ses divins enseignements semble frappé de maladie; par elle, au contraire, l'Art, sans déchoir, se transforme, s'assouplit aux besoins changeants des sociétés, aux programmes nouveaux créés par les industries nouvelles: sa large méthode, si nous savons la comprendre, nous conduira à mettre en bonne forme les grands aussi bien que les objets utiles. Faire connaître l'Antiquité sera toujours faire oeuvre de bien; et nous croirons*

avoir accompli utilement notre tâche, si nous amenons quelques esprits à étudier ces monuments que tant de générations se sont acharnées à détruire, mais dont les débris nous envoient encore, à travers le mystère des siècles, comme un rayon lointain de l'éternelle beauté” (D'ESPOUY 1905, p. 6). L'interpretazione dell'antico era basata sia sulla lettura e sulla comparazione delle fonti letterarie classiche, sia sulla verifica *in loco* delle architetture. Anche coloro che non potevano intraprendere il *voyage* si esercitavano riproducendo le immagini che giungevano in Francia (PRATELLI, GAIANI 1990, pp. 108-109).

⁸ SAVORRA 2006, p. 24.

⁹ La trattatistica architettonica assume importanza maggiore di quella relativa alle altre arti poiché, come scriveva Panofsky, “gli scrittori di architettura erano più inclini a sviluppare la loro esperienza in una completa *Geschicht Konstruktion* di quanto non lo fossero coloro che scrivevano di pittura e scultura, forse perché sia le novità sia le implicazioni classiche del nuovo stile erano tanto più evidenti in architettura che nelle arti figurative e, soprattutto, perché la presenza fisica degli edifici romani, ridotti a rovine dagli eventi del passato, rendeva così vivida l'impressione di decadenza e di rinascita” (PANOFSKY 1991, p. 38; SACCHI 1997, p. 90).

Nonostante la sensibilità dell'*Académie* verso la conoscenza del mondo classico alimentasse il contatto diretto con il luogo oggetto di studio¹⁰, non sempre il prestigio del viaggio in Italia è stato condiviso all'unanimità¹¹: nel 1775 il soggiorno a Palazzo Mancini veniva considerato da alcuni come una sorta di "esilio"¹², mentre altri mettevano in discussione l'effettiva necessità di recarsi a Roma, dirottati dall'interesse verso l'architettura della Grecia antica¹³.

Nella metà dell'Ottocento, le tappe del viaggio in Italia venivano preventivamente fissate secondo gli itinerari descritti nelle *Guide*¹⁴. Fino alla fine del 1700, l'Italia descritta nelle *Guide* di François Maximilien Misson (1691) e di Joseph-Jérôme Lalande (1769)¹⁵ presentava la sua punta più meridionale a Napoli, mentre dalla fine del secolo all'inizio del successivo furono avviate spedizioni anche più a Sud, alla scoperta del mondo classico. I progressi della geografia astronomica modificarono la rappresentazione della penisola, disposta orizzontalmente tra il Golfo di Venezia in alto e il Mediterraneo in basso, a favore di uno sviluppo da Nord a Sud corredato da misure più precise, grazie agli studi di d'Anville (1744) e di Boscovich (1755)¹⁶. Già nelle *Guide* del 1500 sono tracciate le vie di posta con le distanze tra le città che, privilegiando alcuni collegamenti, costituivano primi itinerari. Le indicazioni diventarono più precise nell'ultimo trentennio del Settecento, con le guide di Barbieri e Dutens, in cui è precisato anche lo stato di praticabilità delle strade e gli elementi urbani e rurali visibili. Solo a partire dagli anni Ottanta del 1700 sono attestate rappresentazioni di alcune strade di Calabria, Puglia e Sicilia. Negli itinerari proposti ai viaggiatori francesi, l'approccio al territorio italiano rimane legato alla concezione pittorica dei paesaggi, tanto che il paesaggio naturale è descritto in maniera analitica, come se fosse un paesaggio architettonico o urbano¹⁷.

I futuri *pensionnaires*, organizzando dettagliatamente il loro viaggio, esaminavano a Parigi le tavole pubblicate da Desgodetz, Percier e Fontaine, studiavano i disegni di Blouet, i volumi del *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et Sicile*¹⁸, realizzato tra 1781-1786 da Jean Claude Richard Saint Non e Vivant Denon, il *Voyage pittoresque des isles de Sicile: de Malte et de Lipari*, edito tra 1782-87 da Jean Pierre Louis Laurent Houël, insieme all'opera di Jacques Ignace Hittorff *Architecture antique de la Sicile*, del 1827, e *Architecture moderne de la Sicile*, del 1835, il *Voyage pittoresque en Italie, partie méridionale et en Sicile*, di Paul de Musset (1804-1880), con le illustrazioni dei fratelli Rouargue pubblicate nel 1856.

La circostanza per cui molti architetti, pur non essendo vincitori del *Grand Prix de Rome*, come Viollet Le Duc e Mazois, partirono senza alcuna possibilità di riconoscimento istituzionale, conferma l'imprescindibilità della permanenza in Italia per la formazione professionale¹⁹.

I *pensionnaires* beneficiavano del solo sussidio dato dall'*Académie* e del prestigio di essere vincitori del *Grand Prix de l'Académie Royale d'Architecture*. Tra le testimonianze si annovera quella dell'architetto Delannoy, recentemente pubblicata²⁰, nella quale è descritta ogni tappa del suo viaggio, dal 1780 al 1782.

¹⁰ I temi del viaggio non erano rigorosamente legati alla ricerca propriamente architettonica, ma riguardavano studi a più ampio spettro; un caso esemplare risulta il tema affidato da Colbert a Augustin-Charles D'Aviler, che prevedeva l'analisi dei sistemi di alimentazione idrica nella Roma antica e moderna, così come lo studio vulcanologico dell'Etna condotto da Houël; a riguardo si rimanda allo studio di ABATE, BRANCA 2017.

¹¹ Nel 1777 lo scrittore e storico francese Louis-Antoine de Caraccioli (1719-1803) scrisse che "sempre fu riconosciuta una nazione dominante che ognuno si sforzò di imitare. Una volta era tutto Romano. Oggi tutto è Francese": DE CARACCIOLI 1777, p. 3.

¹² DAVRIUS 2017, p. 780.

¹³ Al lavoro di Desgodetz del 1695, *Les édifices antiques de Rome*, seguì quello di Le Roy, pubblicato nel 1758, dal titolo *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*.

¹⁴ Un elenco delle *Guide* tra XVIII e XIX secolo si ritrovano in BERTRAND 2006, p. 36, note 1-2.

¹⁵ Il viaggio degli architetti in Italia si pianificava sulle esperienze del 1769 di Joseph de Lalande, astronomo e curioso viaggiatore che soggiornò otto mesi in Italia, e di Guillaume (*Guida d'Italie* del 1775), riferimento per questioni pratiche come itinerari migliori, mezzi di trasporto, distanze e costi: DELANNOY 2017, I, pp. 53-54.

¹⁶ Le carte a cui si fa riferimento sono riprodotte nel volume BERTRAND 2008, tav. VI, VIII e X; BERTRAND 2006, p. 32. Lalande raccoglie con cura i minerali di tutti i luoghi d'Italia per consegnarli a Guettard ed aiutarlo ad elaborare una mappa mineralogica che, purtroppo, non fu mai pubblicata: BERTRAND 2006, p. 35.

¹⁷ Riguardo gli itinerari e le guide si rimanda a BERTRAND 2006, pp.

33-36; BERTRAND 2008, tav. XVI-XVII.

¹⁸ Alla spedizione parteciparono Pierre Gabriel Berthault, Claude Louis Chatelet, Jean Honoré Fragonard, Pierre Adrien Paris, Jean-Louis Desprez e Jean-Augustin Renard.

¹⁹ Molti, infatti, venivano in Italia per creare il proprio catalogo architettonico e approfondire i sistemi costruttivi, adattandoli in chiave contemporanea (ROMANO 2017, pp. 1177-1178). Charles-François Mazois giungeva a Roma alla fine del 1808 al termine dei suoi studi, senza aver conseguito il *Grand-Prix* e affrontando il viaggio interamente a sue spese; riuscì ad ottenere dalla regina Carolina, sorella di Napoleone Bonaparte, il permesso di lavorare presso gli scavi di Pompei, tra 1809 al 1811, sfruttando la pensione concessagli dai Reali di Napoli: ARTAUD DE MONTOR *et al.* 1838, pp. II-III.

²⁰ Delannoy, come altri *pensionnaires*, usufruiva dei trasporti pubblici per seguire l'itinerario pianificato in Francia e che presentava non pochi disagi, tra i quali lunghissime attese per il cambio di mezzi o lunghi tratti a piedi. In particolare, il tratto da Auxerre a Lyon era impegnativo in quanto, nonostante l'arrivo a Auxerre fosse previsto per le ore 18.00, era necessario attendere fino alle 4 del mattino per trovare un trasporto diretto a Lyon, forse perché i viaggi notturni non erano previsti o considerati pericolosi. Raggiunta Lyon, vi erano vetture che giungevano in Italia passando da Chambéry, monte Cenis (Moncenisio) fino a Torino, dove solitamente era prevista una tappa di qualche giorno. Il percorso poi si sviluppava passando per Milano, Bologna e Firenze, e il cammino verso quest'ultima meta era piuttosto duro, svolgendosi interamente a piedi con qualsiasi condizione climatica. Il viaggio si organizzava in modo tale da riservare i mesi migliori alla scoperta di Roma nonostante la difficoltà a viaggiare nei



Fig. 1- In rosso il percorso dei viaggiatori segnato in una mappa dell'Italia meridionale del 1790 (*Carte des royaumes de Naples et de Sicile, pays anciennement appelé Grande Grèce*, archivio dell' ENSBA, coll. PC 77832-13-004).

All'inizio dell'Ottocento gli itinerari di viaggio interessavano tutta la penisola e la Sicilia, che costituiva uno dei territori meno esplorati, era meta di pochi temerari che si spingevano fino all'estremo sud. Generalmente, coloro che intraprendevano questo viaggio seguivano percorsi precisi in quanto avventurarsi era estremamente rischioso. Nel suo viaggio in Sicilia e a Malta del 1770, il viaggiatore scozzese Patrick Brydone racconta di esser stato scortato da due "protettori" i quali, uno in testa e uno in coda al gruppo, avevano un aspetto che intimoriva ed erano "armati di una lunga spada, due grandi pistole e un lungo fucile che in ogni area sospetta puntavano, pronti a fare fuoco"²¹.

Accanto alla pericolosità del viaggio, si era attratti da atteggiamenti folcloristici: tra le testimonianze siciliane raccolte nel volume di Hersant, in cui si pubblicano le lettere e i diari di viaggio dei viaggiatori francesi in Italia, Marie-Jeanne Roland de la Platière nel 1777 descrive gli atteggiamenti e i costumi palermitani, evidenziando l'entusiasmo e l'enfasi nel modo di parlare locale²². Per arrivare in Sicilia, in alternativa alla via del mare, si percorreva la via che scendeva da Napoli e successivamente le uniche due vie di posta che coprivano esclusivamente la costa in tutta la regione, con una interruzione nella zona di Agrigento, così come si evince dalla *Carte des royaumes de Naples et de Sicile* del 1780 (fig. 1).

Le scelte ufficiali per gli *envois* dei *pensionnaires* riguardavano monumenti di Agrigento, Segesta, Selinunte e Taormina²³. Il viaggiatore francese Paul De Musset racconta che per arrivare a Taormina "il faut laisser chevaux et voiture au bourg des Giardini, et monter à pied un sentier creusé dans le roc. Cette montagne est le Taurus de Sicile, d'où vient le nom de la ville Tauromenium. La plus belle ruine de Taormine est un théâtre grec, dont la scène, les gradins, les

periodi dal clima meno favorevole: DELANNOY 2017, I, pp. 55-56.

²¹ BRYDONE 1849, p. 33.

²² HERSANT 1988, p. 653.

²³ Agrigento: Gilbert nel 1826, Labrouste nel 1828, Duc nel

1829, Delannoy (figlio) nel 1831, Baltard nel 1837, Boulanger nel 1840; Segesta: Constant-Defeux nel 1831; Selinunte: Baltard nel 1837; Taormina: Gilbert nel 1825, Duc nel 1829 (SAVORRA 2006, pp. 24-25).

*coulisses, les colonnes, sans être précisément intacts, sont du moins debout et à leur place. Le proscenium, disposé comme nos orchestres, est parfaitement conservé*²⁴. A proposito del teatro, in una nota della sua opera letteraria, Patrick Brydone si sofferma nel descriverne anche la straordinaria acustica: dalle sue parole emerge, in maniera indiretta, il motivo che spingeva i *pensionnaires* a visitare l'Italia, nel tentativo di scorgere nei monumenti antichi "certe regole che a noi oggi sono sconosciute"²⁵.

Il teatro disegnato

Ricordare le diverse fasi della vita del teatro di Taormina, riassunte da Daniele Manacorda in un'ottica antropomorfa²⁶, è necessario per identificare cosa gli architetti scelgono di rappresentare o di omettere nei loro disegni. La cronologia del teatro di Taormina, inizialmente accettata ed elaborata da R. J. Anthony Wilson²⁷, è stata oggetto di approfondimento nelle indagini dell'ultimo decennio del 1900 da parte di Frank Sear²⁸; a questi contributi seguono le ricostruzioni, da parte di Patrizio Pensabene, delle fasi traiano-adrianea e severiana, fasi ulteriormente precisate dallo studio dei laterizi da parte di Marta Venuti.

L'edificio attualmente visibile, considerato frutto della ricostruzione di età traiano-adrianea²⁹, è un palinsesto di rimaneggiamenti e interventi più o meno considerevoli, realizzati su un impianto di età ellenistica di cui rimangono visibili, tra le poche testimonianze, tracce dei muri della *parodos* ovest³⁰. Il predecessore ellenistico³¹ si sviluppava seguendo la morfologia del terreno, caratterizzato da asperità rocciose affioranti, in cui furono modellati i gradoni del *koilon* e da cui fu estratta la pietra per i blocchi destinati all'elevato³². Successivamente alle modifiche dell'ultimo quarto del I sec. a.C.³³, nel II secolo, durante il periodo traiano-adrianeo, la *cavea* viene cinta da un muro di *anàlemma* e vengono realizzati i corridoi anulari in *summa cavea* con copertura a crociera, per gli interni, e a botte, per gli esterni³⁴. Si evidenzia un'altra imponente ristrutturazione del teatro in un momento imprecisato del III secolo, mentre, con il disastroso terremoto del 365 d.C., l'orchestra fu trasformata in arena e il teatro fu adattato a giochi venatori³⁵.

Tali modifiche tecniche erano in linea con le innovazioni del tempo, evidentemente legate a un gusto che si diffonde già prima del III secolo: si pensi all'adattamento dei teatri a giochi gladiatori e *venationes*, alla scelta del doppio ambulacro interamente costruito a coronamento della *cavea* oppure all'accesso degli spettatori nella parte superiore del teatro³⁶. Gli interventi tardoantichi che riguardano la *porticus in summa cavea*, ora chiusa da un muro che ne ingloba le colonne, e i riadattamenti dell'arena sono riconducibili all'intenzione di realizzare spettacoli acquatici, in occasione dei quali i rivestimenti marmorei del podio e la pavimentazione dell'arena furono sostituiti da uno strato di malta idraulica³⁷. Dopo esser stato adibito in epoca tardoantica ad area cimiteriale, nel 1465 il teatro fu concesso al privato Guglielmo Zumbo, che vi edificò un palazzo di cui però oggi non rimane nulla a seguito dei restauri ottocenteschi.

Il fenomeno del reimpiego non va annoverato come scopo utilitaristico per risparmio di materiale, ma come una precisa scelta ideologica della nuova *élite* cittadina di integrare la nuova costruzione nelle strutture architettoniche più antiche, e dunque di per sé autorevoli, insieme all'appropriazione di snodi importanti per il controllo della città³⁸.

²⁴ DE MUSSET 1856, p. 453.

²⁵ "Inizialmente credevo che gli spettatori potessero capire con difficoltà le parole che l'attore pronunciava sulla scena; ma mi sbagliavo. Mi sono fermato lungo il muro del teatro e potevo sentire distintamente tutte le parole che la mia guida proferiva, anche a bassa voce, sulla scena [...]. Sembra che gli architetti antichi, per produrre questo meraviglioso effetto, seguivano certe regole che a noi oggi sono sconosciute" (BRYDONE 1849, nota 2, p. 38).

²⁶ Si ripropongono le parole di Daniele Manacorda che ben esprimono il decorso della vita del monumento: "Il teatro di Taormina conobbe una infanzia, quando venne costruito in età ellenistica, una giovinezza, quando venne ricostruito in età romana e poi addirittura trasformato in arena per giochi gladiatori e *venationes*, un'età ormai matura, quando venne occupato per altri fini, dettati da esigenze di sussistenza primaria, che videro ad esempio la sua scena trasformata in abitazione, una età anziana, quando ebbero a cominciare i primi crolli e le vistose spoliazioni, seguita poi da una vecchiaia estrema, quando l'abbandono e la perdita totale di funzioni, che non fossero quelle del semplice riuso dei suoli che l'avevano seppellito, gli lasciarono quel solo carattere di rovina, che aprì tuttavia le porte alla sua rinascita moderna come

monumento del patrimonio culturale": MANACORDA 2017, p. 44.

²⁷ WILSON 1990.

²⁸ SEAR 1996.

²⁹ PENSABENE 2010, p. 87; PENSABENE 2000, pp. 213-255.

³⁰ DIMARTINO 2006, p. 721.

³¹ Riguardo la fase ellenistica del teatro si rimanda agli studi di CAMPAGNA, VENUTI 2019.

³² Nella fase ellenistica il teatro doveva presentare una pianta, più piccola di quella attuale, con un *koilon* con *analemmata* convergenti e a nove *kerkides*, così come riportato da PENSABENE 2010, p. 85. Per un'analisi dettagliata della tipologia lapidea si veda RIZZO *et al.* 2004, p. 352 e ulteriori studi sul teatro di Taormina in RIZZO, MIRABILE 2006, p. 17.

³³ Si fa riferimento a un robusto muro in opera laterizia che cingeva la *cavea* (VENUTI 2015, p. 53).

³⁴ VENUTI 2015, p. 53. SEAR 1996, pp. 77; PENSABENE 2010, p. 88.

³⁵ VENUTI 2015, p. 59.

³⁶ PENSABENE 2010, p. 96.

³⁷ PENSABENE 2010, p. 88.

³⁸ MUSCOLINO 2020, pp. 5-29.

La riscoperta del teatro di Taormina avviene con i primi scavi del 1746 e la successiva campagna del 1841³⁹. Il teatro si può annoverare tra i monumenti che più di altri hanno suscitato l'interesse degli architetti⁴⁰, tanto da essere più e più volte riprodotto, insieme ai rilievi e alle copie di disegni della Tomba di Terone⁴¹ e del Tempio della Concordia di Agrigento⁴². Disegnato in pianta, prospetto e sezione da alcuni *pensionnaires*, disponiamo di una varietà di rappresentazioni che vede il monumento protagonista di proiezioni ortogonali e rappresentazioni prospettiche differenti. Dall'analisi dei disegni emerge come l'approccio emotivo e quello scientifico applicati allo studio dell'architettura siano complementari, nonostante possano apparire ai nostri occhi di moderni come due ambiti di azione diversi. Tale distinzione è figlia del nostro tempo, quello della frammentazione dei saperi e della separazione delle discipline in compartimenti stagni: la sfera sensibile è il motore di ogni curiosità e ricerca, capace di regolare i comportamenti e le azioni veicolandole verso un particolare modo di guardare il mondo. Gli architetti sapevano ben interpretare tale concetto viaggiando accanto ad altri *pensionnaires*, tra cui pittori e scultori, condividendo con loro i diversi modi di concepire la realtà e di rappresentarla.

Nei disegni qui analizzati, di cui nessuno è a colori⁴³, la Sicilia appare come risonanza di quanto si legge in taluni testi antichi: l'arcaicità del paesaggio naturale crea un estraniamento dalla dimensione spazio-temporale vissuta dai viaggiatori, che diventa tutt'uno con l'antichità dei reperti e degli edifici. Tra le più celebri rappresentazioni figurative di quello "scheletro di gigante" testimone di "una grandezza di cui appena avanza la memoria"⁴⁴, ricordiamo quelle nel *Voyages pittoresques* di Jean Claude Richard de Saint Non⁴⁵, di Jean Houël⁴⁶, i disegni nella *Reise durch Sicilien und Großgriechenland* di Johann Hermann von Riedesel⁴⁷, ampiamente diffusi tra i viaggiatori.

I disegni di Houël, Renard, Blouet e Duc

Jean-Pierre-Louis-Laurent Houël (Rouen 1735-Parigi 1813), *jeune peintre de paysage*, fu inviato in Italia dal marchese de Martigny come *pensionnaire du Roy* nel 1768⁴⁸ e pubblicò i suoi disegni nel *Voyage pittoresque de Sicile, de Malte et de Lipari*, opera in quattro volumi, di cui redige in sei anni, tra 1782 al 1788, i testi e le 264 tavole incise. Houël fu scelto dal cardinale de Bernis e da Natoire, direttore dell'*Académie de France* a Roma dal 1751 al 1775, per accompagnare il conte di Havrincourt a Napoli nel giugno 1769, quando era arrivato a Roma da circa due mesi e non aveva incominciato alcuno studio che potesse essere interrotto e compromesso da questo viaggio⁴⁹. Nel 1770 è documentata la presenza di Houël in accademia insieme a pittori Ménageot, Alisar, Calais, Vanloo, Bardin, agli scultori Boucher, Bovais, Jullien e Sénéchal e ad architetti come Raymond, Poyet, Manlic e Guiber⁵⁰. Le testimonianze ci raccontano della sua fragile salute dopo un anno a Roma, a seguito del quale gli venne consigliato di "cambiare aria" e di recarsi a Napoli - spostamento che non comporterà il cambiamento del suo tema -, dove il suo stato migliorò nei tre mesi successivi⁵¹.

³⁹ I primi scavi furono realizzati dal duca di Santo Stefano, mentre quelli ottocenteschi sotto la direzione di Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco, per conto della *Commissione di Antichità e Belle Arti per la Sicilia*. Il risultato più noto di tali lavori è l'anastilos di cinque colonne e di un frammento di trabeazione sul lato ovest della *scaenae frons*, ad opera di Francesco Saverio Cavallari (MUSCOLINO 2017, p. 145). Riguardo gli interventi di quest'ultimo si rimanda a OTERI 1996, pp. 173-186.

⁴⁰ Così come è emerso dalle ricerche condotte in CALÒ 2019, pp. 131-133, tavole sinottiche 3 e 4.

⁴¹ Si tratta di un monumento rappresentato nel medesimo modo in larga scala (CALÒ 2019, tavole sinottiche n. 1-2) tanto da far ipotizzare con una certa sicurezza che si tratti di un modello che veniva riprodotto come esercitazione e che non costituisca la prova del fatto che gli autori fossero stati realmente in quel luogo. In questo caso specifico, la somiglianza tra i disegni e la tomba, rappresentata sempre nella stessa configurazione, non lasciano dubbi sulle ipotesi dello scambio dei modelli: un prospetto frontale, un piccolo dettaglio del profilo della modanatura a sinistra della tavola e 3 sezioni trasversali realizzate ad altezze differenti nella parte bassa della composizione. Questo modello si ritrova tal quale nei disegni di Debret (ESBA, coll. PC77832-13-039), Duban (ESBA, coll. PC40425(3)157), Delannoy (ESBA, coll. env calque 24), Garrez (ESBA, coll. PC77832-13-175) e Clerget (ESBA, coll. PC7055-2 10743). A proposito della Tomba di Terone si veda ANTISTA,

GAROFALO 2016, pp. 191-202.

⁴² Nel caso delle tavole di dettaglio dei profili e degli architettonici si evidenzia un'affinità di disegni tra quelli di Marie Antoine Henri Delannoy e Henri Labrousse, considerando che sono pressappoco coetanei (CALÒ 2019, tavv. sinottiche 5-6).

⁴³ Il primo *envoi* in cui compaiono i colori sugli edifici è quello dei templi di Paestum realizzato da Henri Labrousse del 1829. Tuttavia l'uso della policromia è piuttosto moderato e legato ancora ad una resa plastica piuttosto che coloristica. Generalmente nelle tavole a china o grafite si notano porzioni acquerellate di rosso o terre, che costituivano i pigmenti privilegiati che probabilmente gli architetti portavano con loro nei sopralluoghi.

⁴⁴ CALI 1887, pp. 101-102, 113-114.

⁴⁵ SAINT-NON 1785, pp. 32-43, tavv. 14-18.

⁴⁶ HOUËL 1784, pp. 33-44, tavv. 91-96.

⁴⁷ RIEDESEL 1771, pp. 151-158.

⁴⁸ DE MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, XII, n. 6025, *Marigny à Natoire*, 22 mai 1768, p. 197.

⁴⁹ DE MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, XII, n. 6111, *Marigny à Natoire*, 23 aust 1769, p. 250.

⁵⁰ DE MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, n. 6133, *État des pensionnaires*, p. 263.

⁵¹ Nella lettera, Natoire chiedeva a Marigny di continuare l'erogazione della pensione di Houël, nonostante la sua assenza a Roma. Da questo si evince come gli spostamenti dovessero essere ben

A proposito dei disegni realizzati a Napoli, il 23 luglio del 1771, Houël scrisse al marchese di Marigny, direttore dei *Bâtiments du Roi* dal 1753 al 1773, che gli avrebbe inviato le tavole per corriere e che alcuni studi che gli interessavano gli impedivano di lasciare Roma. Pertanto chiese un prolungamento del suo soggiorno e della pensione, in modo da potergli fare omaggio dei frutti del suo lavoro⁵². Il marchese gli negò questa possibilità e scrisse a Natoire le sue ragioni: se il suo soggiorno si fosse prolungato, i *pensionnaires* a Roma sarebbero diventati 13, superando il numero massimo previsto di 12 e comportando disagi nella gestione della sede romana dell'Accademia di Francia⁵³; la seconda motivazione, forse la più determinante, è legata alla difficoltà nel perdonare a Houël l'errore di aver presentato la sua richiesta direttamente a lui senza l'intercessione di Natoire; nella lettera scrisse infatti che i *pensionnaires* dovevano innanzitutto chiedere il permesso del direttore dell'Accademia di Francia a Roma, l'unico incaricato di fornirgli informazioni sulla condotta e sul loro talento. A ottobre del 1771 Houël era a Tivoli e non conosceva ancora la risposta negativa di Marigny⁵⁴; solo nel giugno del 1772, a Frascati, iniziò a organizzare la sua partenza che avvenne verso la fine di agosto dello stesso anno⁵⁵.

La spedizione di Houël in Sicilia fu proposta in una lettera del 14 febbraio 1776⁵⁶ scritta dal conte di Angiviller, nominato nel 1774 a capo della direzione generale dei *Bâtiments du roi*, a Charles Gravier conte di Vergennes, ministro francese, segretario degli affari esteri di Luigi XVI dal 1774 al 1787. Dalla lettera traspariva l'intenzione di disegnare vedute interessanti dell'isola, esprimendo al meglio il rapporto tra paesaggio e architettura. Di fatto, nella *correspondance* si parla non tanto di realizzare rilievi architettonici quanto di "*acquérir de nouvelles connaissances dans la peinture*"⁵⁷. Dedicandosi allo studio della luce, Houël riusciva a rendere l'atmosfera che si respirava in quei luoghi, padroneggiando sapientemente la tecnica dell'incisione. Nei suoi disegni il profilo naturalistico è meno netto e definito rispetto alla fedeltà di linee che caratterizza l'architettura del teatro di Taormina, rappresentato rigorosamente nella sua forma romana, tralasciando le superfetazioni di epoche successive, come lui stesso ammise⁵⁸. Due dei disegni qui presentati offrono una inquadratura del teatro visto dall'interno, verosimilmente dalla *summa cavea*. Il paesaggio è tuttavia caratterizzato da una certa armonia di masse, raggiunta senza la cura per il dettaglio. Oltre la scena, svetta l'Etna tra nubi abbozzate che corredano la rappresentazione del cielo. Queste (fig. 2)⁵⁹ sono rese con tratti casuali di bianco steso a pennello, mentre nella *Vue du Proscénium*⁶⁰ (fig. 3), dove si riscontra una resa maggiormente plastica, le nuvole sono scure e collocate al di sopra della porzione di teatro illuminata, espediente tecnico per equilibrare i pieni e i vuoti, i chiari e gli scuri nella composizione. Una certa cura è riservata alla rappresentazione dell'uomo moderno e della sua interazione con le vestigia dell'antichità. In quest'ultimo disegno sono infatti presenti diversi personaggi, vestiti con abiti dell'epoca - *culottes*, giacca corta o lunga, copricapo -, che animano il teatro e lo studiano, trattandosi probabilmente degli stessi *pensionnaires* ritratti durante il lavoro. Le figure umane, alle quali è dedicato lo stesso livello di dettaglio che caratterizza l'architettura, sono necessarie a rendere il senso delle proporzioni del teatro. Sarebbe che, come scrive Natoire in una lettera al marchese di Marigny, « *cet artiste, dans son genre, a fait des progrès et nombres de très bonnes études; il prend le stile de l'école flamande et hollandais et paraît tirer au Wowreman* »⁶¹.

Nella tavola della *vue générale*⁶² (fig. 4) il teatro è colto da un punto di vista esterno, alle spalle della scena, animato da pastori intenti a badare al proprio bestiame; si notano sulla sinistra bassi speroni che fungono da contrafforte del terrapieno che sostiene la struttura. Tra i chiaroscuri, che fanno pensare a un'acquatinta⁶³, si leggono alcuni riferimenti

pianificati e che i *pensionnaires* non avessero la libertà di muoversi in maniera indipendente: DE MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, XII, n. 6143, *Natoire à Marigny*, 21 mars 1770, pp. 268-269.

⁵² DE MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, XII, n. 6206, *Natoire à Marigny*, Rome ce 26 septembre 1770, p. 308-309.

⁵³ Nonostante Natoire avesse esplicitato la sua disponibilità nel trovare una soluzione al problema, come si apprende dalla lettera del 4 settembre 1771, successiva a quella inviata da Houël a Marigny: DE MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, XII, n. 6273 *Natoire à Marigny*, Rome ce 4 septembre 1771, p. 350.

⁵⁴ MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, XII, n. 6283, *Natoire à Marigny*, Rome ce 14 octobre 1771, pp. 345-355.

⁵⁵ MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, XII, n. 6350, *Natoire à Marigny*, Rome le 29 juillet 1772, pp. 392-393.

⁵⁶ MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, XII, n. 6733, *D'Angiviller à Vergennes*, Versailles 14 février 1776, p. 190.

⁵⁷ MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, XII, n. 6255, *Houël à Marigny*, Roma, le 23 juillet 1771, p. 340.

⁵⁸ MUSCOLINO 2020, p. 12. HOUËL 1784, p. 42, commentando la tav. 96, fig. 1-2, osserva: " *J'ai supprimé dans cette vue tout ce que*

l'on y a ajouté dans des temps postérieurs, et que j'ai reconnu pour être de construction moderne, afin de l'offrir ici, non tel qu'il a été défiguré par les des barbares qui ont usé de ces débris pour leur utilité, mais tel qu'il a dû être lorsqu'il étoit le lieu des délibérations et des plaisirs d'un peuple policé. [...] La deuxième coupe, fig. 2, est prise transversalement au théâtre, comme la vue de la scène, Pl. XCII (qui fig. 1.2), [...] en supprimant la grande et la petite maison qu'on voit à gauche de ce tableau, et qui sont très-modernes".

⁵⁹ Houël, teatro antico di Taormina, San Pietroburgo, Hermitage (da MUSCOLINO 2020, p. 18).

⁶⁰ Houël, *Vue du Proscénium du Théâtre de Taormine*, in HOUËL 1784, pl. XCII.

⁶¹ MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, XII, n. 6270, *Natoire à Marigny*, Rome ce 28 août 1771, p. 348.

⁶² *Vue générale du Théâtre de Taormine, du terrain qua le precede et des chemins qua y conduisent*, HOUËL 1784, pl. XCI.

⁶³ L'acquatinta fa parte delle tecniche di incisione settecentesche indirette che avvengono per mezzo dell'azione corrosiva dell'acido nitrico diluito, che intacca il metallo solo lì dove è stato asportato con una punta lo strato di vernice sovrapposto, spesso a



Fig. 2. Houël, teatro antico di Taormina, San Pietroburgo, Hermitage (da MUSCOLINO 2020, p. 18).



Fig. 3. Houël, *Vue du Proscenium du Théâtre de Taormine*, in HOUËL 1784, pl. XCII.

alfanumerici che creano corrispondenze con la tavola *Plan géométral du théâtre de Taorminum*⁶⁴ (fig. 5), realizzata con la medesima tecnica esecutiva. La sua particolare composizione prevede la pianta del teatro interrotta dal disegno dell'elevato, incorniciato da un cartiglio di cui viene resa persino l'ombra, come se fossero due fogli sovrapposti. La parte inferiore della composizione ospita la planimetria, in cui l'orchestra appare immersa in un chiaroscuro talmente intenso da creare la sensazione di profondità. Al di fuori dei paramenti laterali del teatro si anima una ricca vegetazione di cui si distinguono, all'interno di giochi di luce e di un chiaroscuro sfumato, i profili delle chiome degli alberi raffigurati in maniera del tutto approssimata.

I riferimenti numerici della pianta creano le corrispondenze con l'elevato. Sulla destra la *summa cavea* appare sopraelevata attraverso la presenza di un'ombra in continuità con quella del cartiglio superiore, mentre le parti in sezione sono campite in modo netto e uniforme. L'elevato in prospettiva si staglia su uno sfondo scuro che ne fa emergere la tridimensionalità, accentuata dalle ombre all'interno delle nicchie. Nella porzione muraria, al di sopra della cornice marcapiano, si nota la scabrosità della superficie, resa con tratti imprevedibili che, per il loro andamento trasversale regolare, sembrano quasi una scrittura. Houël puntava a restituire un aspetto ideale del teatro e per questo non disegna le strutture medievali sulla basilica ovest e il corpo di fabbrica moderno che ampliava il palazzo verso Nord, occupando una porzione della cavea⁶⁵. Tali strutture sono disegnate in pianta da Jacques Philippe D'Orville, che le considerava antiche (fig. 6)⁶⁶. Tuttavia, l'abate di Saint-Non sosteneva che si trattasse di una costruzione moderna, sia per la natura

base di cera, bitume e mastice. È una evoluzione dell'acquaforte volta a creare gli stessi effetti di un acquerello e dei disegni a penna ripassati con pennello e inchiostro: GIUBBINI, PARMA ARMANI 1973, pp. 289-295.

⁶⁴ Da SAINT-NON 1785, tav. 16. Archivio dell'ENSBA, coll. PC 77832-13-155; misure cm 26,2 × 37,8; stampa a incisione; iscrizioni

in basso a sinistra *Dessiné et Gravé par J. Houël*, in alto a destra *Pl XCIII*, in basso al centro *Plan du rez-de-choufée du Théâtre de Taormine fig. 1^{ere}, fig. 2^{me} représentation des Niches qui sont dessus des gradins de ce Théâtre*; autopsia 2019.

⁶⁵ Da MUSCOLINO 2020, figg. 7.1- 2- 8.1- 3- 8.6 - 9.1- 2- 10.

⁶⁶ D'ORVILLE 1764, tav. p. 256 A. Lo stesso D'Orville ammette

Fig. 4. Houël, *Vue générale du Théâtre de Taormine, du terrain qua le precede et des chemins qua y conduisent*, archivio ENSBA, coll. PC77832-13-154 (in HOUËL 1784, pl. XCI).

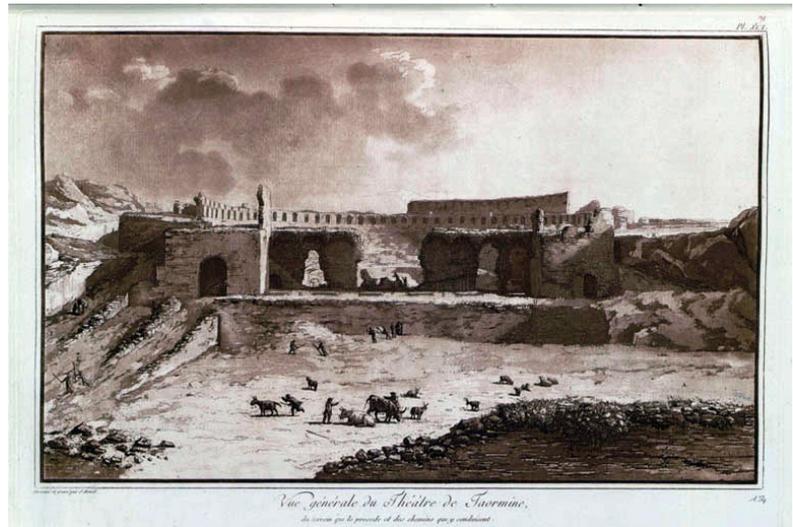


Fig. 5. Houël, *Plan géométral du théâtre de Taorminum*, archivio ENSBA, coll. PC 77832-13-155 (in HOUËL 1784, pl. XCIII).

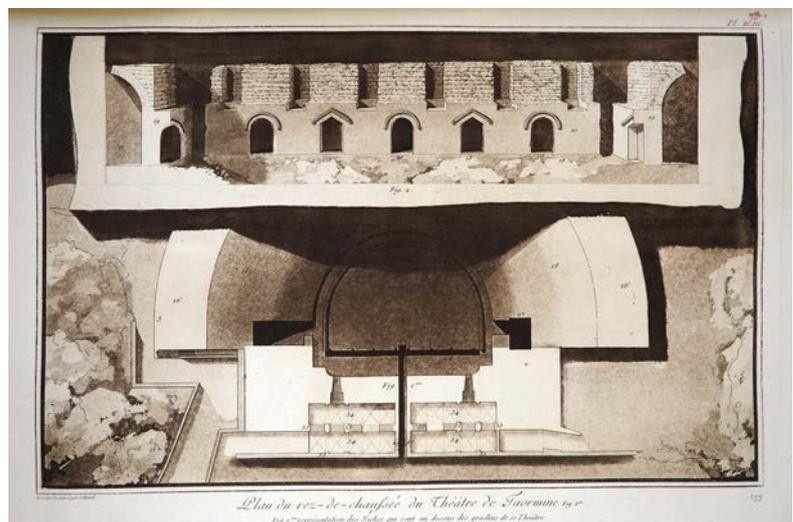
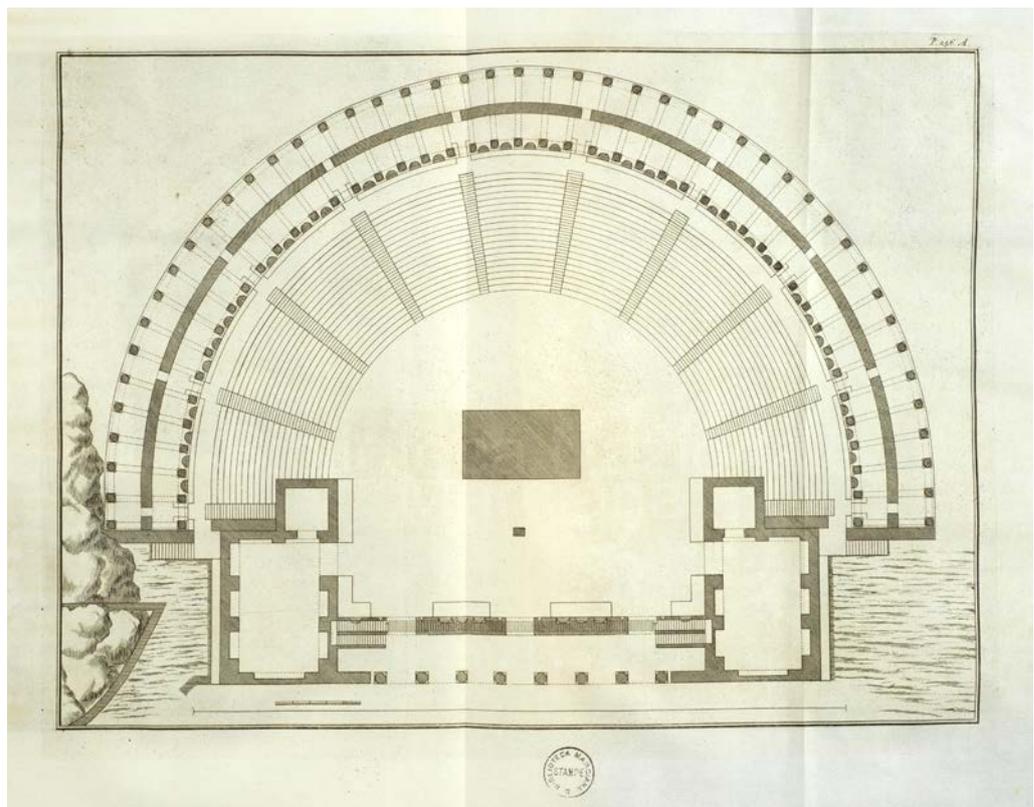


Fig. 6. D'Orville, *Ichnographia, vel plana forma, theatri tauromenitani*, in D'ORVILLE 1764, tav. 256A (da MUSCOLINO 2020, fig.13, p. 25).



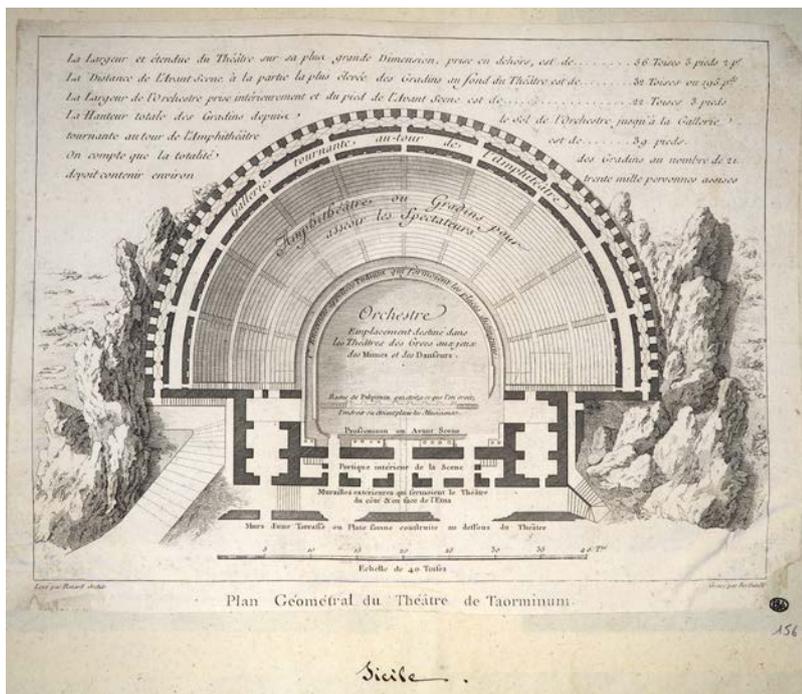


Fig. 7. Renard, *Plant géométral du théâtre de Taorminum*, archivio ENSBA, coll. PC77832-13-156.

dei materiali, sia per la tecnica costruttiva⁶⁷. Ipotizzava inoltre che si potesse trattare di una costruzione aggiunta al teatro “*pour servir de défenses*”, ricordando come il monumento fosse stato utilizzato come fortezza in diverse occasioni⁶⁸. Esplicitando le sue riflessioni, Saint-Non motiva anche le scelte metodologiche alla base dell’esecuzione dei disegni.

Jean-Baptiste-Augustin Renard (1744-1807) vinse il primo premio nel 1773 con soggetto *Pavillon d’agrément pour un souverain* e fu scelto come *pensionnaire* nel 1774⁷⁰. Donò numerosi disegni al *Voyage en Italie* dell’abate di Saint-Non e al 1783 risale una sua donazione all’*Académie* di un’opera intitolata *Études des fragments d’architecture dessinés dans la manière du crayon*⁷¹.

Nel disegno della pianta del teatro⁷² (fig. 7) si nota un tratteggio verticale riservato agli elementi architettonici, mentre nel caratterizzare il paesaggio varia assumendo l’andamento dell’elemento rappresentato (dettaglio visibile solo con la lente). L’artista dedica ampio spazio alla comunicazione testuale, scrivendo le didascalie del teatro⁷³, e indica le misure espresse in *toise* - unità di misura originaria nel periodo che precede la rivoluzione francese -, piedi e pollici. Nel testo presente sulla tavola egli sostiene che il teatro avrebbe avuto una capienza di 30.000 spettatori, un numero che sembra eccessivo se lo si confronta con la portata attuale del teatro, di circa 4.500 posti. Utilizzando infatti le misure riportate da Renard, si ricava per le sedute un’ampiezza troppo esigua e poco verosimile.

possibili imprecisioni nel disegno della planimetria.

⁶⁷ MUSCOLINO 2020, pp. 13-15.

⁶⁸ “Il faut observer que ces deux seconds petits bâtiments en avant du Proscenium dont parle Dorville, sont absolument modernes, ce qu’il est aisé de voir par la nature des matériaux et la bâtisse même, qui n’est rien moins qu’antique, ce que ce voyageur n’a pas assez examiné; il auroit dû remarquer qu’il y a eu en différens temps des constructions modernes jointes au théâtre de Taormine, et que l’on y a même ajouté dans plusieurs endroits des créneaux pour servir de défenses. Nous ne savons que trop que ce monument précieux a été malheureusement employé dans quelques occasions, comme une forteresse, une sorte de citadelle où l’on soutenait des sièges dans des temps de guerre”: SAINT-NON 1785, p. 37, nota 2.

⁶⁹ “Dans la comparaison que nous avons faite du plan que nous présentons ici avec celui que Dorville a donné dans son ouvrage, nous n’y trouvons que de très-légères différences: la seule un peu considérable qui s’y rencontre est relative aux deux petits bâtiments carrés dont ce voyageur fait mention, et qu’il ajoute en saillie aux deux côtés

du proscenium. L’artiste qui a levé ce plan-ci, a cru devoir les supprimer, comme n’était point, ainsi que nous l’avons observé, de construction antique, nous les avons seulement indiqués sur le plan par des lignes ponctuées”: SAINT-NON 1785, p. 39-40.

⁷⁰ MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, XIII, n. 6523, 14 août 1774, p. 23.

⁷¹ MONTAIGLON, GUIFFREY 1902, XIV, n. 8477, 29 novembre 1783, p. 389.

⁷² *Plant géométral du Théâtre de Taorminum*, Archivio dell’ ENSBA, coll. PC 77832-13-156 ; misure cm 19 × 25,2; stampa da incisione; autopsia 2019.

⁷³ Nella tavola si legge: *Gallerie tournante ou-tour de l’amphithéâtre, Amphithéâtre ou gradin pour asseoir les spectateurs, 1^{er} enceintes appelées Padium qui fermaient les planches distinguées, orchestre, emplacement destiné dans les Théâtre des Gries aux jeux des Mimes et des Danseurs, proscenium au Avant scene, portique intérieur de la scene, Murailles extérieures qui fermaient le Théâtre du côté.... En face de l’Etna, murs d’une terrasse au plante forme construite au defour du Théâtre.*

Fig. 8. Blouet, pianta del teatro di Taormina, archivio ENSBA, coll. PC 7737-214.

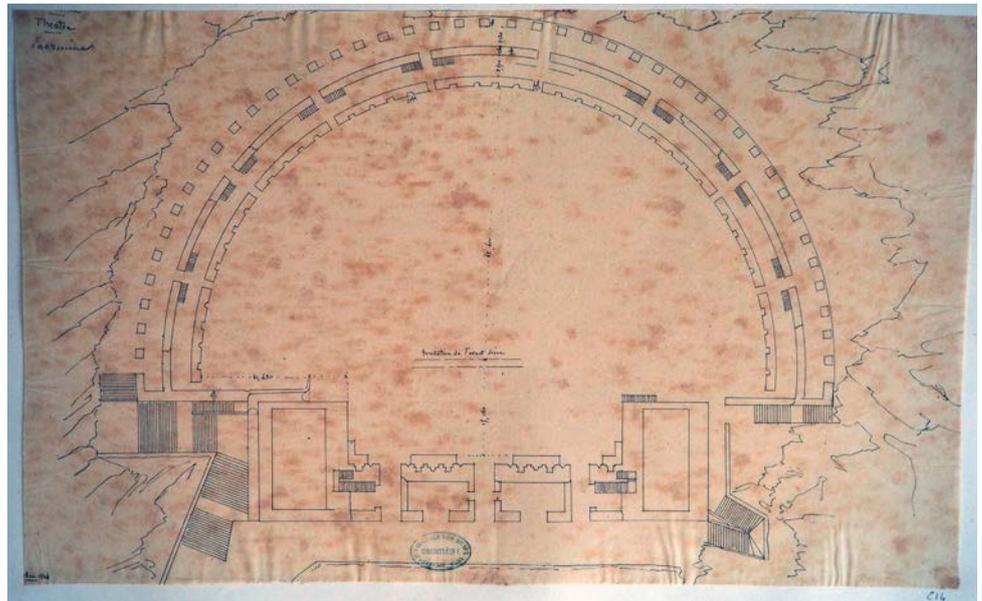


Fig. 9. Blouet, veduta della scena del teatro di Taormina, archivio ENSBA, coll. PC 7737-212.



Fig. 10. Blouet, veduta del teatro di Taormina, archivio ENSBA, coll. PC 7737-211.



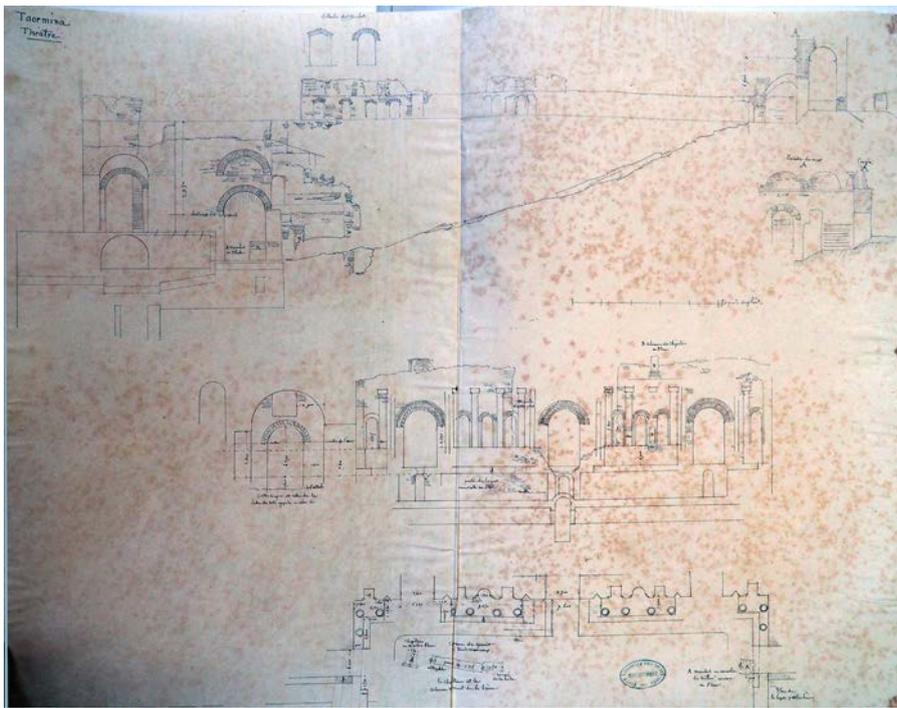


Fig. 11 - Blouet, studio della scena del teatro di Taormina, archivio ENSBA, coll. PC 7737-215.

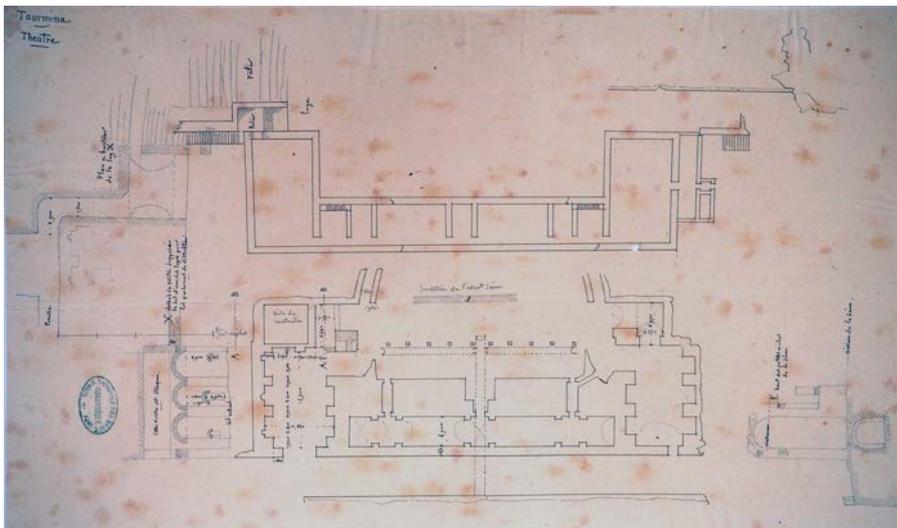


Fig. 12. Blouet, pianta della scena del teatro di Taormina, archivio ENSBA, coll. PC 7737-213.

La misura della distanza tra il proscenio e il gradino più alto non corrisponde a quella segnata nella pianta realizzata da Guillaume-Abel Blouet (1795-1853), elaborato (fig. 8) che tuttavia presenta soltanto pochissime misure orientative⁷⁴. Il paesaggio intorno all'edificio è abbozzato con linee spezzate, che sembrano fatte per riempire il vuoto piuttosto che rendere la morfologia del paesaggio, del quale suggeriscono soltanto i salti di quota. Nei disegni di Blouet è interessante la combinazione ben riuscita tra il "finito" dell'architettura e il "non finito" del contesto (analogamente nel prospetto e nella sezione, inseriti in scorci di roccia a strapiombo). Egli fu vincitore del *Grand Prix* nel 1821 e si recò in Sicilia nel 1824, producendo l'album *Ensemble de dessins de Naples et ses environs, et de la Sicile* in cui sono raccolti schizzi e rilievi a matita di numerosi edifici⁷⁵. Egli fondò le proprie lezioni di teoria all'École su alcuni principi fondamentali, che completarono la definizione nel *Supplement au traité théorique et pratique de l'art de bâtir de Jean Rondelet*: "concepire ciò che è necessario e realizzarlo nel modo più semplice possibile, impiegare la decorazione soltanto per completare l'immagine di cui disposizione e costruzione sono la bozza, accentuando le parti in ragione delle loro relative funzioni e i mezzi che rendano sensibili nello stesso tempo lo scopo dell'edificio"⁷⁶.

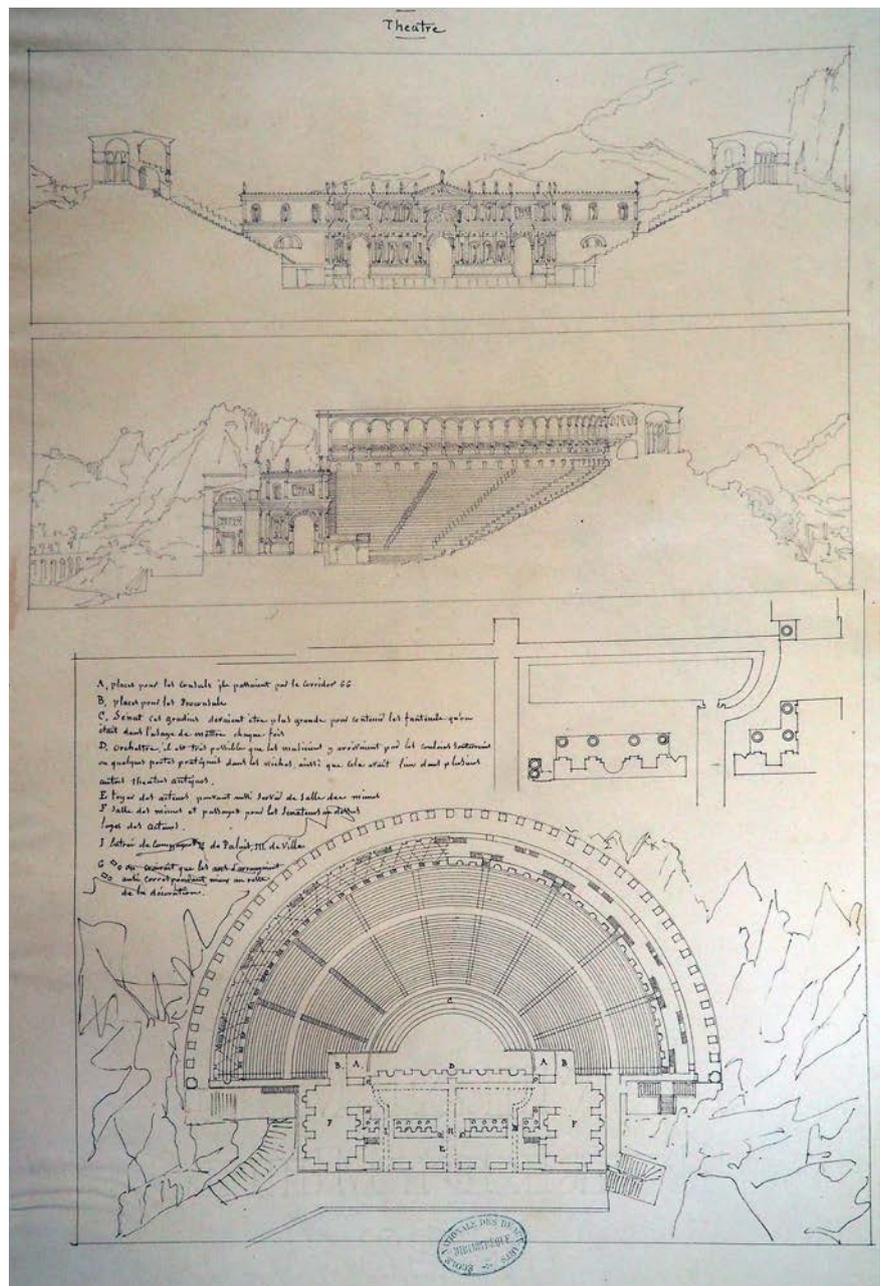
⁷⁴ Pianta del teatro di Taormina, archivio del ENSBA, coll. PC 7737-214; misure cm 24,4 × 40; matita e inchiostro di china su carta sottile (quasi lucida); iscrizioni in basso a sinistra (otto)bre 1824, in

alto a sinistra *Theatre Taormina*; autopsia 2019.

⁷⁵ SAVORRA 2006, p. 187.

⁷⁶ PRATELLI, GAIANI 1990, p. 97.

Fig. 13. Blouet, ipotesi ricostruttiva del teatro di Taormina, archivio ENSBA, coll. PC 7737-216.



Si osserva quindi come tali presupposti teorici si riflettano nei suoi disegni: la veduta della scena del teatro⁷⁷ (fig. 9), realizzata nel maggio del 1824, rappresenta il monumento dal medesimo punto di vista dei disegni di Houël (cfr. figg. 2-3), ma si tratta di un bozzetto a grafite. Da questo disegno di Blouet si rileva un chiaroscuro degli elementi architettonici che si compone di tratti paralleli lunghi e rigorosamente verticali, tendenzialmente omogenei, che tendono a infittirsi lievemente nelle zone più in ombra creando un effetto vibrato, distinguibile anche in altri elaborati grafici⁷⁸ (fig. 10). Interessante è il modo di rendere le irregolarità naturali, dove nella parte centrale della scena il panorama ai piedi dell'Etna si articola in linee curve che richiamano la corrente del mare, mentre la roccia sulla sinistra è caratterizzata da venature che ne restituiscono l'aspetto austero. I disegni di Blouet sono bozzetti nervosi, dove il chiaroscuro è affidato al tratto modulato della grafite. L'autore evidenzia anche i frammenti di colonne che decorano la scena, accennate sul lato destro anche nella tavola di Houël (cfr. fig. 3). Al paesaggio non sembra dedicare molta importanza dato che viene reso in maniera intuitiva da pochi e rapidi tratti, analogamente a quanto si nota in un altro disegno (fig. 10) che da un punto di vista piuttosto laterale presenta in alto a destra la successione di archi che si susseguono cingendo la *summa cavea* (visibili anche in Houël, figg. 2-3). A questi due disegni in prospettiva si

⁷⁷ Veduta della scena del teatro di Taormina, archivio ENSBA, coll. PC 7737-212.

⁷⁸ CALÒ 2019, schede su Agrigento n. 27 (tempio di Castore e

Polluce), n. 28 (Tempio di Ercole), n. 31 (Tempio della Concordia); schede su Siracusa n. 32 (Tomba di Archimede) e n. 33 (Teatro).

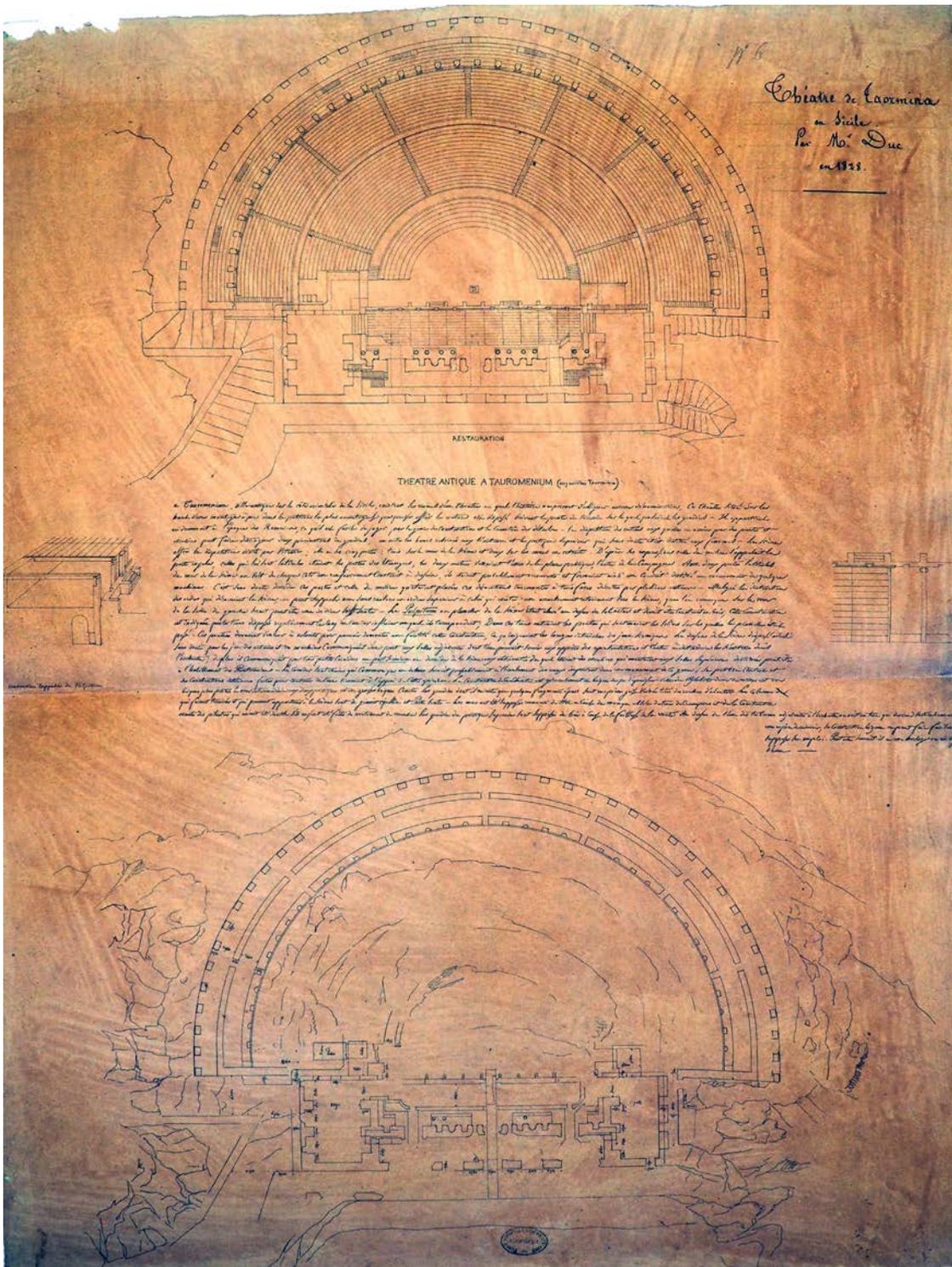
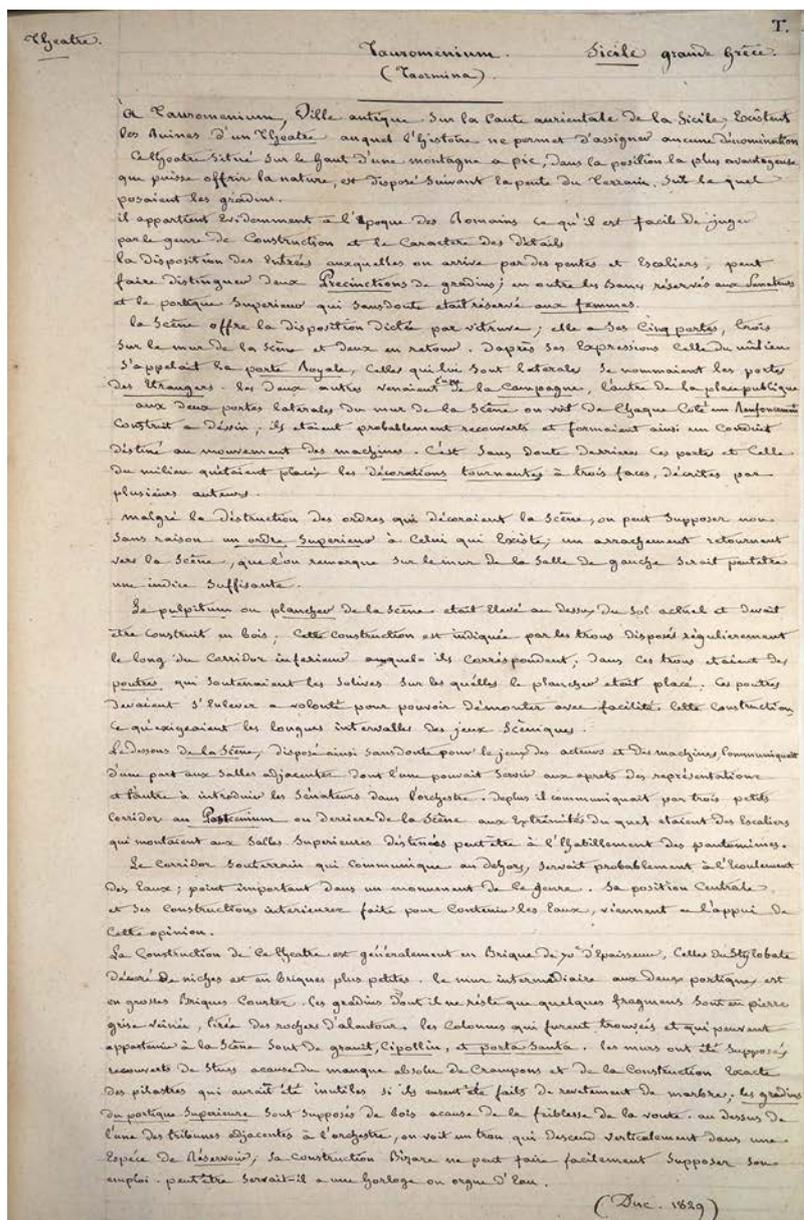


Fig. 14. Duc, *Théâtre de Taormina en Sicile. Restauration, etat actuel*, archivio ENSBA, coll. Env Calque 2 1828.

accompagnano le tavole che rappresentano le ipotesi ricostruttive. Nel rilievo in pianta ed elevato della scena (fig. 11) l'autore imposta misure e scala metrica, ridefinisce gli archi ed evidenzia in sezione la presenza di un secondo livello dell'edificio scenico e delle sue fondazioni. In basso a destra è disegnata la pianta che, corredata da misure, presenta nicchie, aperture e la ricollocazione delle colonne, mentre la parte alta della tavola offre una sezione del teatro. Questo disegno, insieme a quello della pianta in fig. 8 e al rilievo di *frons scaenae*, *parascenium* e parte dell'orchestra con relative misure (fig. 12), costituisce il rilievo e lo studio dello stato attuale dell'edificio propedeutico alla tavola finale. Quest'ultima è, infatti, quella della *restauration* (fig. 13), ovvero l'ipotesi ricostruttiva che ogni *pensionnaire* era chiamato a realizzare a seguito dello studio del monumento. Si tratta di un rilievo in pianta, prospetto e sezione privo di chiaroscuro. Nella pianta inserisce lettere maiuscole che rimandano in legenda alle componenti del teatro descritte sulla sinistra.

Fig. 15. Manoscritto del testo di Duc (raccolta *Grand Grèce et Sicile*, archivio dell'ENBSA, coll. PC 77832 -13-152).



Nelle tre tavole di Josef Louis Duc (1802-1879), invece, lo stato attuale (*état actuel*) e l'ipotesi ricostruttiva (*restauration*) si trovano sugli stessi fogli. Il disegno della pianta⁷⁹, realizzato nel 1828 (fig. 14), presenta nella parte bassa il rilievo con le misure e, in alto, la *restauration*. La descrizione del teatro riportata al centro rende questa tavola la prima delle tre dedicate all'ipotesi ricostruttiva, grafici che riportano rispettivamente l'analisi della pianta, del prospetto e della sezione. Il testo in oggetto è lo stesso presente anche nella raccolta *Grand Grèce et Sicile*⁸⁰ (fig. 15), nella pagina che precede i disegni. Analizzando il manoscritto, che si compone di 50 linee di scrittura⁸¹, l'autore

⁷⁹ *Théâtre de Taormina en Sicile. Restauration, état actuel*, Archivio dell'ENBSA, coll. env calque 2 1828; misure cm 74,5 x 53,8, china e matita su carta ocre sottilissima; autopsia 2019.

⁸⁰ Archivio dell'ENBSA, coll. PC 77832-13-152.

⁸¹ Ringrazio con affetto Audrey Feuillet per il prezioso aiuto nella lettura del testo di cui si riporta la trascrizione (la doppia barra obliqua indica la fine del rigo e l'inizio del successivo): *Théâtre Tauromenium (Taormina) Sicile grand Grèce // À Tauromenium, Ville antique sur la pente orientale de la Sicile, consistent des ruines d'un // théâtre auquel l'histoire ne permet d'assigner aucune dénomination. // Ce théâtre situé sur la flanc d'une montagne a pic, dans la position la plus avantageuse // que puisse offrir la nature, est disposé suivant la partie du terrain, sur*

la quel // posaient les gradins. // Il appartient évidemment à l'époque des Romains ça qu'il est facile de juger // par là genre de construction et le caractère des détails // la disposition des entrées auxquelles on arrive par des pentes et escalier, peut // faire distinguer deux Praeincinctions de gradins; en outre les bancs réservés aux Sanatours // et la portique supérieur qui sans doute était réservé aux femmes. // La scène offre la disposition dictée par Vitruve; elle a ses cinq portes, trois // sur le mur de la scène et deux ou retour. Après ses expressions cella du milieu // s'appellait la porte Royale, cella qui lui sont latérale sa nommait les portes // des étrangers. Les deux autre nommait l'une de la Campagne, l'autre de la place publique // aux deux portes latérales du mur de la scène ou on voit de cheque coté un enfoncement // construit à dessin; ils

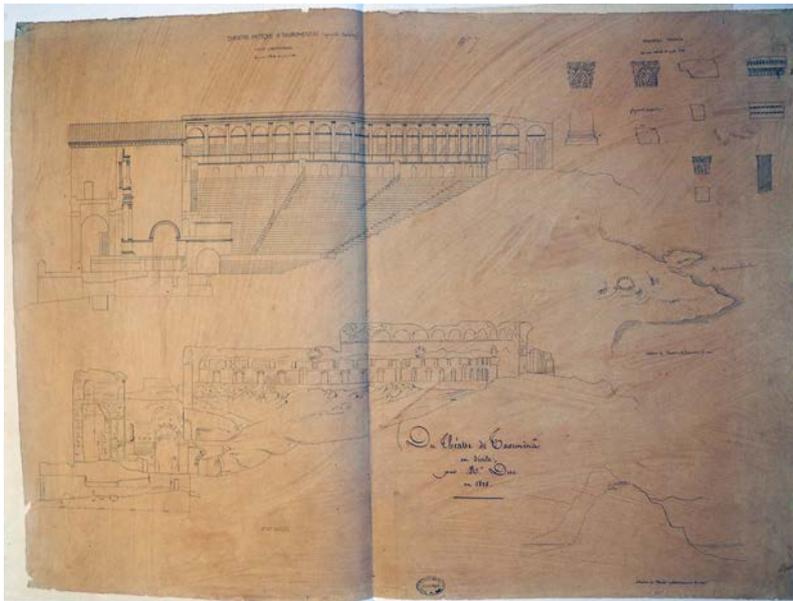


Fig. 16. Duc, Théâtre de Taormina en Sicile. Coupe longitudinale, état actuel, archivio ENSBA, coll. Env Calque 2 1828.

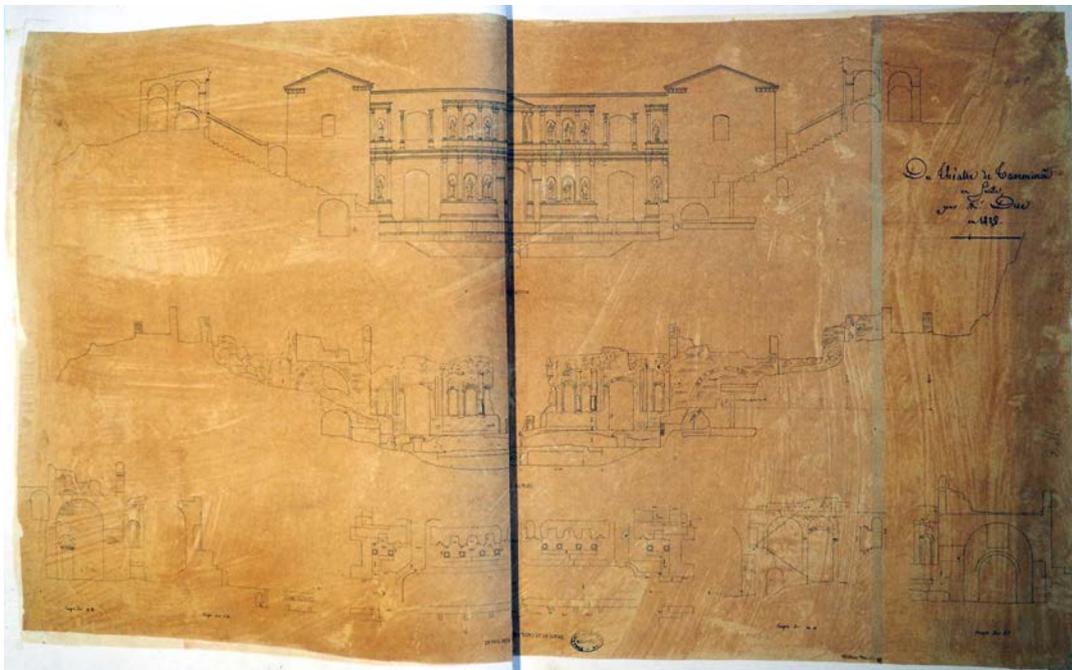


Fig. 17. Duc, Théâtre de Taormina en Sicile. Restauration, état actuel, détail des construction de la scene, archivio ENSBA, coll. Env Calque 2 1828.

étaient probablement recouverts et formaient aussi un conduit // destiné ou mouvement des machines. C'est sans doute derrière ces portes et cella // du milieu qu'a été placée les décorations tournantes à trois faces, décrites par // plusieurs auteurs. // Malgré la destruction des ordres qui décoraient la scène, on peut supposer non // sans raison un ordre supérieur à celui qui existe; un arrangement retournant // vers la scène, que l'on remarque sur le mur de la salle de gauche serait peut-être // un indice suffisant. // Le pulpitum ou plancher de la scène était élevé ou dessus du sol actuel et devait // être construit en bois; cette construction est indiquée par les trois disposés régulièrement // le long du corridor inférieur auquel ils correspondent; dans ces trois étaient des // poutres qui soutenaient les solives sur laquelle le plancher était placé. Ces poutres // devaient s'élever à volonté pour pouvoir de monter avec facilité cette construction // ça qu'exigeaient les longer intervalles des jeux scéniques. // Les dessins de la scène, disposés aussi sans doute pour les jeux des acteurs et des machines, communicant // d'une part aux salles adjacentes dont l'une pouvait servir aux apprêts de représentations // et l'autre à introduire les sénateurs dans l'orchestra. Depuis il communiquait par trois petites // corridors ou Proscenium ou derrière de la scène aux extrémités du quel étaient

des escaliers // qui montaient aux salles supérieures destinés peut être à l'habillement des pantomimes. // Le corridor souterrain qui communique au dehors, servait probablement à l'écoulement // des eaux; point important dans une monument de ce genre. Sa position centrale // et ses constructions intérieures faite pour contenir les eaux, viennent à l'appui de // cette opinion. // La construction de cet théâtre est généralement ou brique de épaisseur, celle du stylobate // décoré de niche est an briques plus petites. Le mur intermédiaire aux deux portiques, est // an grosses briques courtes. Les gradins dont il ne reste qu'auquel fragments sont en pierre // grise veinée, tirés dans rochers d'alentour, les colonnes qui furent trouvées at qui peuvent // appartenir à la scène sont de granit, cipolin, et porta santa. Les murs ont el à suppose // recouverts da stuc à cause du manque absolu de rampons at de la construction exacte. // Des pilastres qui aurait an éta inutiles si ils eurent été faits de revêtement en marbre; les gradins // du portique supérieure sont supposés de bois à cause de la voûte. Ou dessus de // l'une des tribunes adjacentes à l'orchestra, on voit un trou, qui descend verticalement dans une // espace de réservoir; sa construction bizarre ne peut faire facilement supposer son // emploi, peut-être serait-il a une horloge ou orgue d'eau. // (Duc 1829).

descrive il teatro e la sua posizione sulla costa orientale della Sicilia, sul fianco della montagna “nella posizione più vantaggiosa che la natura possa offrire”, identifica la tecnica costruttiva come romana e descrive la conformazione del teatro. Egli suppone che il pavimento della scena dovesse essere in legno, mentre descrive gli altri materiali come i mattoni, la pietra grigia venata delle gradinate, i marmi - granito, cipollino e portasanta - delle colonne. Nella tavola della *restauration* (fig. 14), formata da due parti divise dalla porzione di testo⁸², non è presente alcun chiaroscuro mentre le misure sono rappresentate solo nel rilievo dello stato attuale. Inoltre, nel disegno in basso sono anche rese le asperità del suolo attraverso linee che, sia all’interno che all’esterno del teatro, caratterizzano il contesto ambientale in cui è collocato. Nell’analisi dell’*état actuel* l’autore sembra non voler tralasciare alcun dettaglio e nei lati del testo vi sono due particolari pertinenti il *pulpitum*. L’andamento della scrittura, che termina sulla destra nella porzione di spazio al di fuori dei margini dell’impaginazione iniziale, evitando il disegno sottostante, lascia immaginare che sia stata realizzata in un momento successivo ai due disegni tra i quali è compresa. La tavola dell’*état actuel*⁸³ (fig. 16) è occupata in buona parte da due sezioni, la *restauration* e lo stato attuale, in cui il monumento è contestualizzato in una dimensione ambientale. Nella tavola vi sono due piccole vedute del teatro, una in elevato e l’altra in pianta, mentre in alto a destra vi sono dettagliati alcuni frammenti rinvenuti, tra cui capitelli corinzi, cornicioni, rocchi di colonna tortile e basamenti. La tavola della *Restauration e état actuel*⁸⁴ (fig. 17) rappresenta la ricostruzione del prospetto e la scena nel suo stato attuale disegnato in pianta e in elevato. Nelle tavole Duc disegna dapprima la proposta ricostruttiva e in seguito lo stato attuale. Tra i suoi disegni vi sono due piccole vedute realizzate su carta sottile giallo ocra scura⁸⁵ (fig. 18) che rappresentano un bozzetto di come doveva essere il teatro visto da lontano: in un disegno è rappresentato in pianta da una vista dall’alto, mentre il secondo disegno è una rappresentazione del prospetto in lontananza, in modo da avere il senso contestuale del paesaggio⁸⁶. L’interesse non è tanto orientato verso una geolocalizzazione del monumento, essendo assenti altri punti di riferimento, ma risulta, piuttosto, aperto al dialogo tra l’architettura e il territorio che la ospita e la caratterizza. In pianta il teatro è reso con pochi tratti di pennello e inchiostro, mentre il paesaggio è realizzato con un acquerello che si sviluppa in maniera libera e intuitiva attraverso un chiaroscuro modulato con cui l’autore ha reso visibili i salti di quota del terreno. Sulla destra del teatro si notano due linee parallele intervallate da puntini che, probabilmente, rappresentavano l’attuale Istituto Francescane Missionarie di Maria (ex convento dei frati Minori Osservanti)⁸⁷.

I modi di osservare, conoscere e rappresentare città e paesaggi dell’intera penisola nel corso dell’Ottocento mutano in relazione anche alle accelerazioni dei tempi di viaggio. In Sicilia, quando i *pensionnaires* ritraggono marine e vedute architettoniche, sebbene talvolta con minuzia e precisione, lo fanno generalmente con una rapidità e un’immediatezza, che comunque non influiscono sulla qualità dei lavori. Fino alla seconda metà del XVIII secolo, il carattere aristocratico e individualista del viaggio si concretizzava nell’immagine visiva di un vedutismo topografico⁸⁸, tipico del *Grand Tour* fino alla metà del Settecento, in virtù del quale le città venivano rappresentate nel loro tessuto urbano e nella loro visione complessiva. L’interesse nel collocare l’oggetto di studio nel suo contesto architettonico alimentava l’uso della prospettiva “a volo d’uccello”, che permetteva di cogliere contemporaneamente i rapporti tra città e campagne, tra il sito d’interesse e la cerchia muraria⁸⁹.

⁸² Fu Sebastiano Serlio a realizzare per primo un libro illustrato in cui compare quella peculiare interdipendenza tra assunti teorici e immagini architettoniche destinate a diventare una caratteristica costante della pubblicistica architettonica che influenzerà le tavole dei *pensionnaires* tra Settecento e Ottocento: al testo è affidato infatti il solo compito di commentare le immagini, mentre queste ultime sono il mezzo principale attraverso il quale avviene la comunicazione del messaggio architettonico. Anche i più antichi trattati, come quelli di Vitruvio, di Cesare Cesariano o di Fra’ Giocondo, quelli di Filarete e Francesco di Giorgio e i preziosi manuali illustrati del Medioevo, non sono paragonabili alla nuova impostazione grafica del trattato serliano. “[...] si instaura un nuovo gusto nella rappresentazione architettonica, una nuova “impaginazione” che, componendo testo e immagini, sfrutta in modo esemplare ogni spazio della tavola”. La novità di Serlio si deve all’invenzione dei procedimenti di stampa e alla codificazione dei metodi della rappresentazione grafica. Per quanto riguarda la prima, i procedimenti di stampa furono messi a punto in Germania nella metà del XV secolo e furono introdotti in Italia dal 1465 a Subiaco dal tedesco Conrad Sweynham e dal praghese Pannartz. Questo consentì la pubblicazione dei trattati, corredati da incisioni e xilografie a tema architettonico: la conoscenza

delle forme e delle teorie del Rinascimento italiano si apre così per la prima volta ad un numero esteso di cultori, senza che fosse necessario visitare di persona il paese (SACCHI 1997, p. 90).

⁸³ Archivio dell’ENSBA, coll. env calque 2 1828; misure 34,5+39,5 x 53,6; china e matita su foglio ocra sottilissimo; autopsia 2019.

⁸⁴ Archivio dell’ENSBA, coll. env calque 2 1828; misure 44+44,5 x 51,5; china e matita su carta ocra sottilissima; iscrizione, autopsia 2019.

⁸⁵ *Theatre de Tauromenium. Situation. Coupe de la montagne 1829*, archivio dell’ENSBA, coll. PC 77832-13-152; misure cm 12,4 x 15,5 grafite, inchiostro di china e acquerello su carta giallo ocra; iscrizione in basso a destra *Duc 1829*, autopsia 2019.

⁸⁶ Nel 1729 Montesquieu descriveva così il suo approccio a un nuovo territorio: “Quando arrivo in una città, salgo sempre sul campanile più alto o sulla torre più alta per avere una veduta d’insieme prima di vedere le singole parti; per fissare le mie idee”: MONTESQUIEU 1971, p. 172.

⁸⁷ Sembra che l’immobile, messo in vendita dal 2017, sia stato abbandonato dalle suore francescane nello stesso anno.

⁸⁸ PRATELLI, GAIANI 1990, p. 9.

⁸⁹ PAVIA 1982, p. 129.

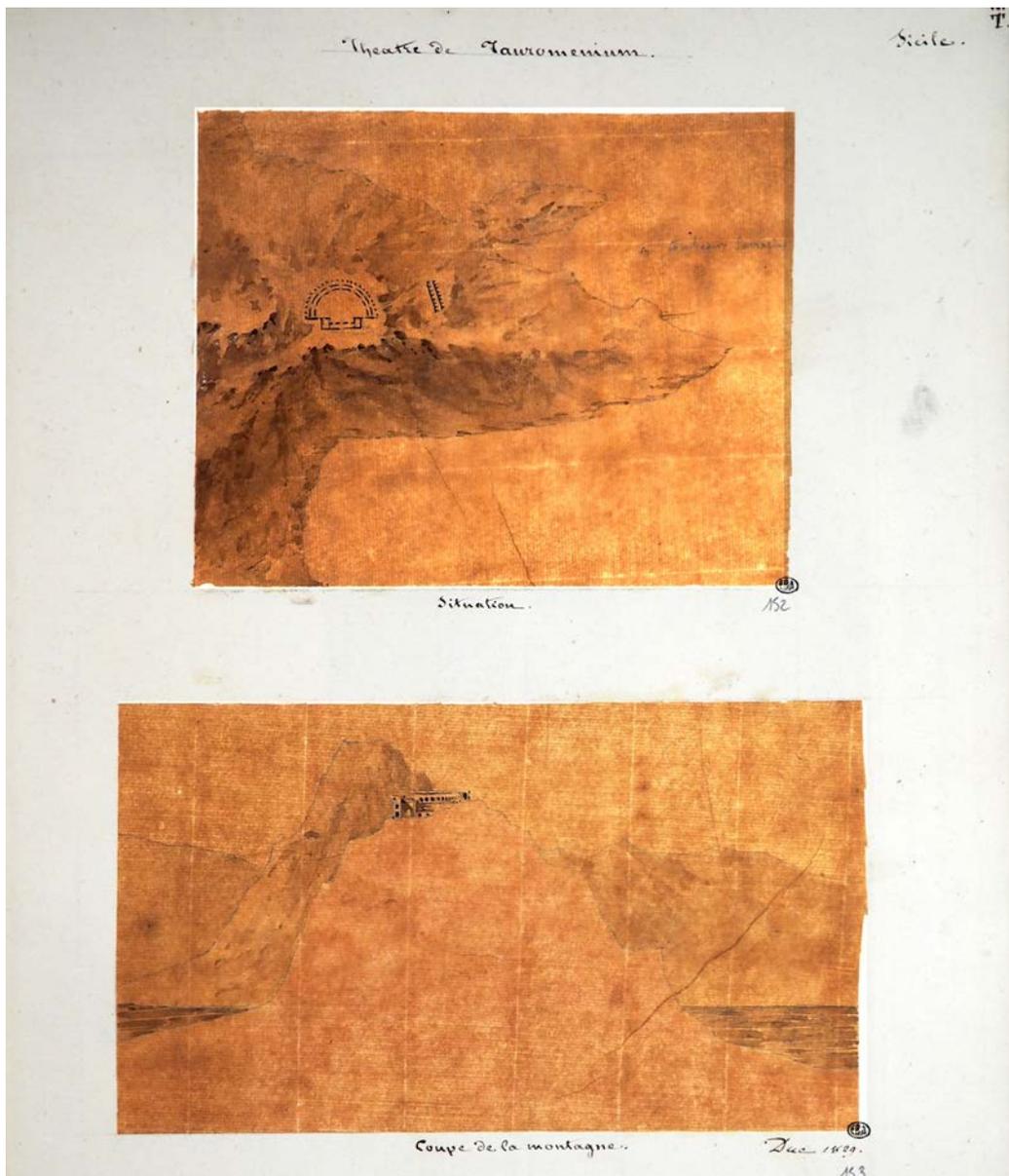


Fig. 18. Duc, *Théâtre de Taormina en Sicile. Situation, coupe de la montagne*, archivio ENSBA, coll. PC 77832-13-152/153.

In conclusione

Partendo dall'osservazione degli elaborati dei *pensionnaires*, che costituiscono la voce del loro viaggio in Italia, si è tentato di seguire le numerose questioni legate al modo di osservare le rovine del mondo antico e alle metodologie di rappresentazione dell'architettura nel suo contesto di pertinenza. Gli autori analizzati hanno visitato Taormina, disegnando in modi diversi alcuni aspetti del teatro⁹⁰. Houël si distingue per la spiccata capacità nelle tecniche di incisione e nella particolare attenzione dedicata al paesaggio e ai personaggi. La sua architettura si integra nel contesto e quello che traspare dai suoi disegni è un dialogo continuo tra lo spazio naturale e quello architettonico, tanto da indurre a scorgere nel suo stile contaminazioni della scuola fiamminga, come scriveva il direttore dell'Accademia di Francia a Roma⁹¹. Se Houël mirava a restituire un aspetto ideale del teatro in armonia con l'ambiente, non stupisce nei suoi disegni l'assenza di misure e scale metriche. Tuttavia, rispetto agli altri autori qui citati, ha il merito di aver restituito un fermo-immagine del teatro visto dagli occhi di un *jeune peintre de paysage* della fine del Settecento. Diversamente, negli altri autori si legge un tentativo di rilevare il monumento e di rappresentarlo con metodo scientifico. La pianta del teatro realizzata da Renard sembra essere un elemento di transizione tra quella priva di riferimenti metrici di Houël e le tavole più dettagliate di Blouet e Duc. Renard inserisce le misure essenziali e le trascrive in un testo, piuttosto che inserirle in maniera schematica come ci si aspetterebbe in un rilievo. Nella sua tavola la scrittura, seppur relegata a una

⁹⁰ Generalmente, non è certo che i *pensionnaires* siano stati in tutti i luoghi di cui si conservano i disegni poiché era prassi che scambiassero

tra loro modelli di esercitazione per arricchire il proprio *carnet*.

⁹¹ Cfr. nota 61.

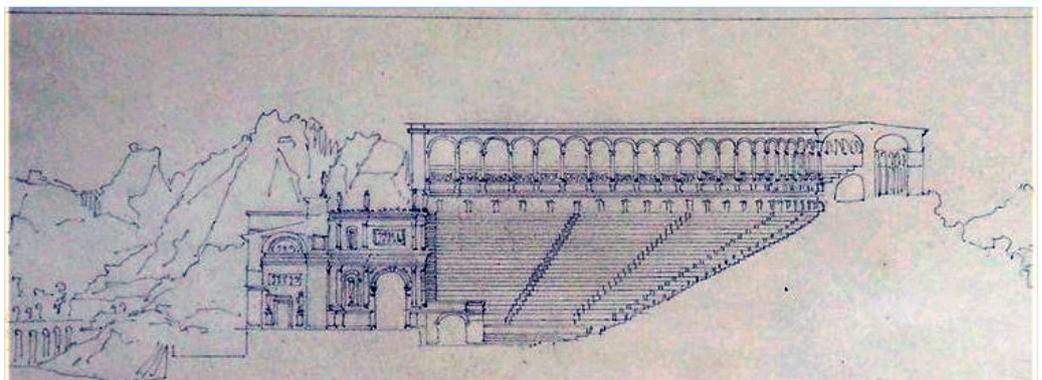
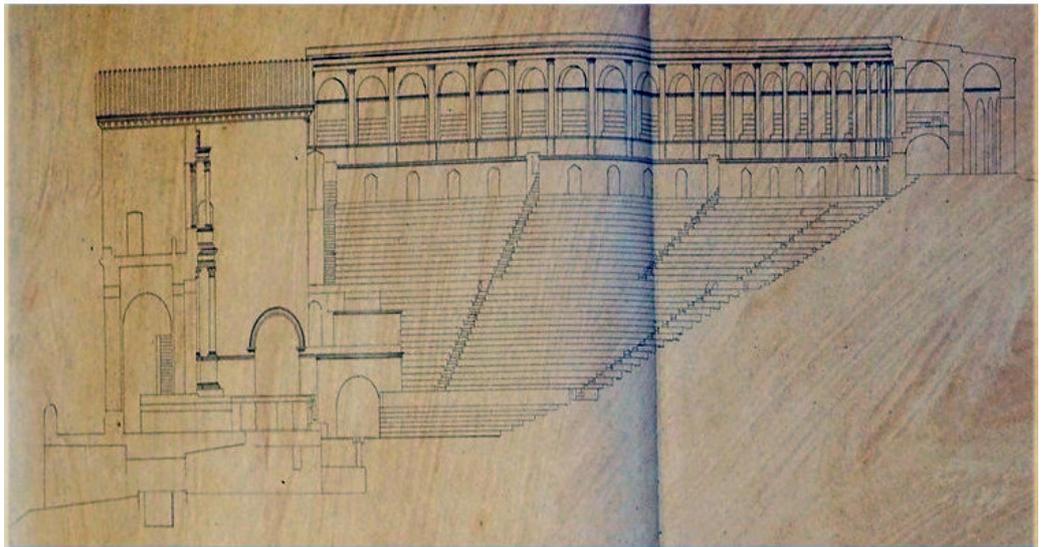


Fig. 19a,b. Confronto di due sezioni della *restauration* del teatro: a. il disegno di Duc; b. l'ipotesi di Blouet.

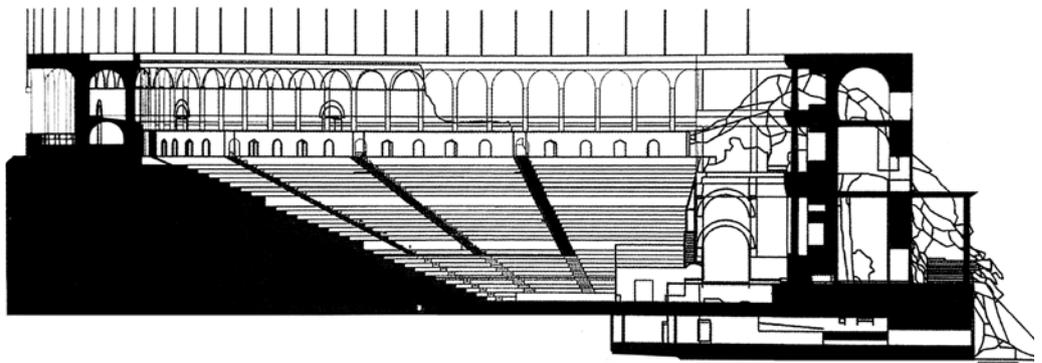


Fig. 20. Si confronti la sezione del teatro nell'ipotesi di P. Pensabene (PENSABENE 2010, fig. 56, p. 89) con quella di Duc alla fig. 19a.

funzione didascalica, occupa uno spazio determinante nella composizione, tanto da essere equiparata ad un elemento decorativo che ne impreziosisce il valore.

I disegni di Blouet e Duc, che appartengono alla generazione della prima metà dell'Ottocento, sembrano differenziarsi dai precedenti offrendo rilievi con diverse misure che alludono a operazioni di analisi del monumento più dettagliate. Nelle ipotesi ricostruttive si rintraccia in Blouet una maggiore precisione nel rendere le nicchie nella pianta della scena e gli elementi decorativi in sezione. Duc si accosta allo studio del teatro in maniera altrettanto analitica ed è l'unico che disegna i particolari dei frammenti architettonici ritrovati. Nella sezione e nel prospetto della *restauration* si percepisce come abbia rappresentato in maniera schematica e lineare la proposta di integrazione, che in Blouet è resa in uno spazio più piccolo e con meno possibilità di dettagliare il disegno. Nelle sezioni delle ipotesi ricostruttive di Blouet e Duc si evidenziano alcune dissonanze (fig. 19a,b). Le sezioni, realizzate in due punti diversi del teatro, presentano un

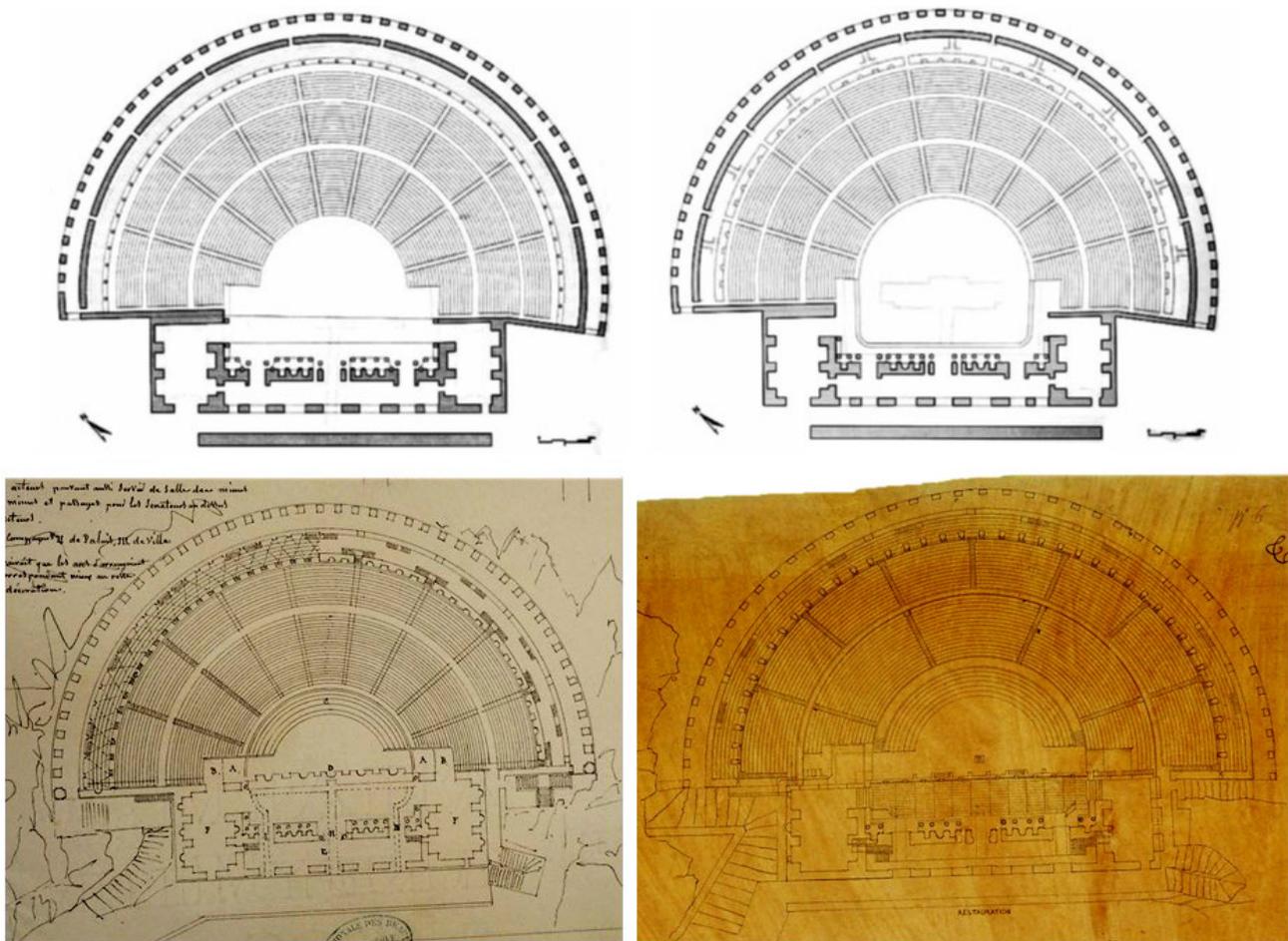


Fig. 21. Confronto delle planimetrie delle ipotesi ricostruttive del teatro: in alto, i disegni di Pensabene nella prima fase e nella seconda, con l'orchestra trasformata in arena (PENSABENE 2010, figg. 50-51, p. 86); in basso a sinistra la pianta di Blouet e a destra quella di Duc.

diverso modo di concepire la *porticus in summa cavea*, in particolare nella morfologia delle arcate. Quelle maggiori sono disegnate da Blouet con archi a tutto sesto, lasciando meno definite le aperture inferiori; queste ultime nel disegno di Duc sono rese con archi a sesto acuto e archi a tutto sesto alternati. Questo dettaglio si ritrova anche nella sezione della ricostruzione di Patrizio Pensabene del 2010⁹² (fig. 20). Un'altra dissonanza tra le ricostruzioni di Blouet e quelle di Duc si nota nella disposizione delle *kerkides*: nel disegno di Duc, in maniera alternata, non continuano nella *media cavea* ma sono interrotte in corrispondenza del *diazoma*. In questo modo il *koilon* risulta diviso in cunei in maniera differente nei due disegni e, confrontando le piante delle *restauration* in fig. 21 tale distinzione si nota meglio. Tuttavia la partizione dei cunei del *koilon* nel disegno di Blouet è piuttosto simile a quella pubblicata da Pensabene. Nella ricostruzione della scena, invece, si ritrovano altre differenze nelle nicchie e nelle aperture laterali (fig. 22). I tre piani della scena disegnati da Pensabene non sono riportati in nessuno dei due disegni dei *pensionnaires* che, invece, realizzano il prospetto su due piani. Lo stesso manoscritto di Duc precedentemente analizzato evidenzia come “nonostante la distruzione degli ordini che decoravano la scena si può supporre, non senza ragione, un ordine superiore a quello che esiste; un raccordo che rinvia verso la scena [...] sarebbe forse un indizio sufficiente”⁹³.

Il soggiorno in Italia costituiva uno spazio di discussione e confronto e la *restauration* costituiva l'attività principale dell'insegnamento dell'architettura in Francia nel XIX secolo; il dizionario del 1824 riporta come definizione di restauro “la congettura più plausibile, sostenuta da fonti autorevoli, della forma, della figura e delle proporzioni di un monumento oggi in rovina e di come poteva essere al tempo del suo massimo splendore: è compito della ricerca, degli studi e della sagacità dell'artista di avvicinarsi il più possibile alla verità”⁹⁴. Il progetto, come si nota dai disegni, prevedeva una parte propedeutica relativa al rilievo meticoloso e la restituzione grafica del suo stato attuale, secondo un

⁹² PENSABENE 2010, pp. 86-87, 89.

⁹⁴ PINON 2003, p. 64.

⁹³ Cfr. nota 81.

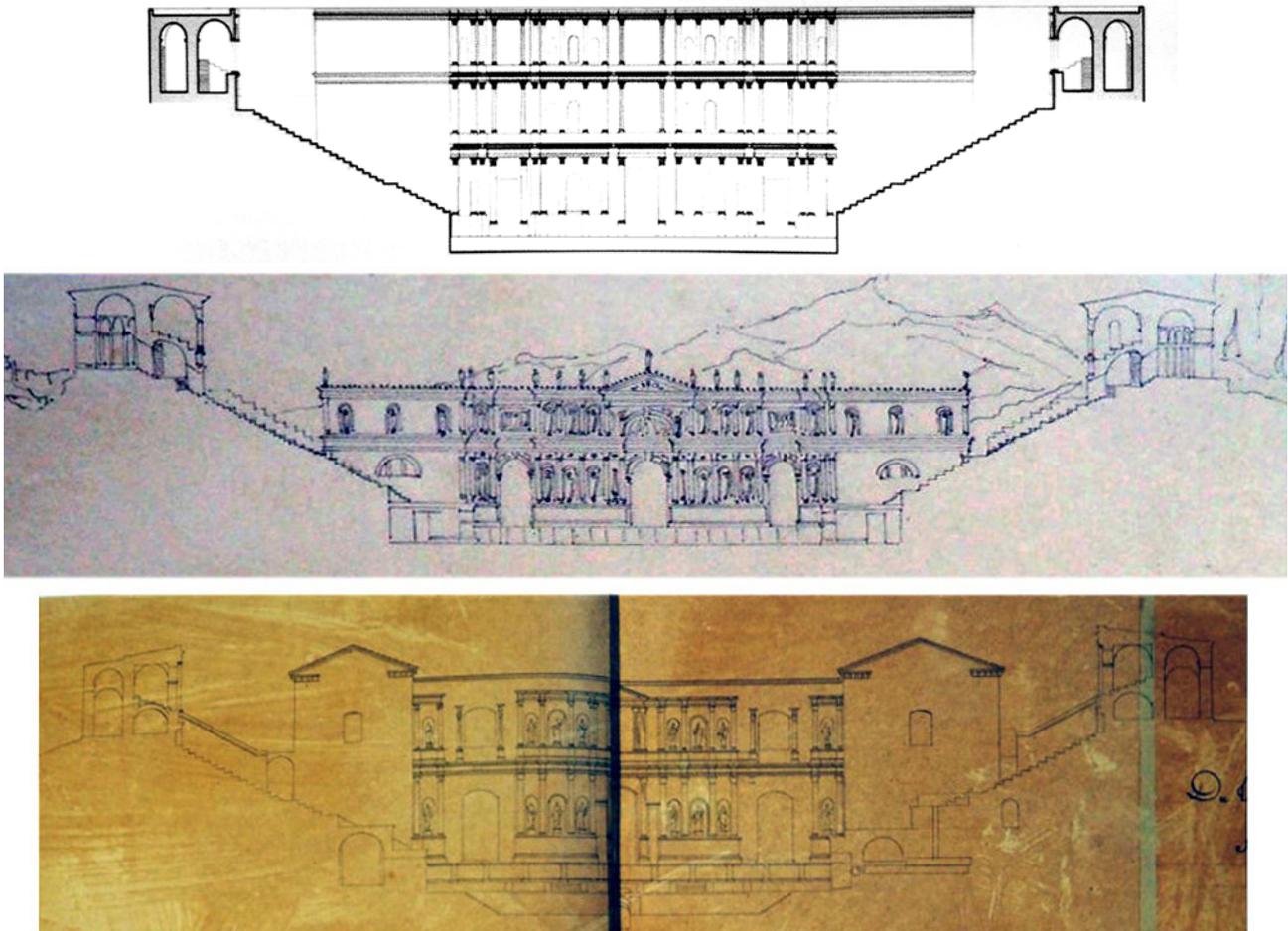


Fig. 22. Confronto di tre ipotesi ricostruttive del prospetto della scena: in alto il disegno di Pensabene (PENSABENE 2010, fig. 53, p. 87) e in basso quelle di Blouet e di Duc.

metodo già proposto da Desgodetz nel XVII secolo. Fino alla metà del secolo XIX si assisteva a un incremento sempre maggiore dell'analiticità dei lavori, dell'attenzione ai dettagli e della sistematizzazione delle quote, mentre dalla metà dello stesso secolo maggiore attenzione era riservata all'aspetto contestuale relativo al monumento. Generalmente la *restauration* si componeva di una serie di viste generali, tra cui piante, prospetti e sezioni rese in proiezioni ortogonali⁹⁵, come si nota nella tavola in fig. 13.

Nell'ipotesi ricostruttiva il completamento delle parti mancanti avveniva non solo ispirandosi a monumenti analoghi, ma servendosi anche delle fonti letterarie. Nei casi analizzati in questa sede non è chiaro quanto gli architetti abbiano considerato il *texte suppléant à la ruine*, ma generalmente questo era parte di una metodologia supportata dal teorico dell'architettura Quatremère De Quincy⁹⁶, sostenitore del carattere ripetitivo dell'architettura in cui gli ordini erano intesi come modelli sempre uguali nel tempo. Un approccio teorico di questo tipo deriva dal concetto di "imitazione": il presupposto fondamentale della dottrina mimetica dell'arte concepisce l'opera come imitazione di qualcosa che la precede (la natura, la regola, il modello, la storia, gli stili, l'ideale) e che la legittima. Soffermarsi sulla ricezione dell'antico in relazione alla dottrina mimetica è funzionale alla comprensione di come, attraverso l'attività di rilievo, la cultura architettonica moderna abbia interiorizzato l'antico come fonte imprescindibile⁹⁷. L'interesse che traspare dai disegni ufficiali dei *pensionnaires* era rivolto alla copia delle forme greche o romane, alle tecniche costruttive e alle proporzioni della composizione: i loro progetti di ricostruzione erano lo strumento con cui potevano mettere in pratica le osservazioni emerse durante lo studio dell'architettura classica.

⁹⁵ È nell'ambito della stereotomia che si può meglio individuare una parte consistente dello sviluppo pre-mongeano del metodo delle proiezioni ortogonali, considerando che solo dal 1795 fu inserita la *Géométrie Descriptive* nel piano di studi dell'*École Polytechnique* di Parigi: PRATELLI, GAIANI 1990, pp. 86-92.

⁹⁶ Personalità di grande rilievo, fu segretario dell'*Académie des Beaux-Arts* dal 1816 al 1839. Egli stabilì come norma che fossero affidati incarichi ufficiali unicamente a architetti che si fossero recati in Italia (PRATELLI, GAIANI 1990, p. 84).

⁹⁷ PIGAFETTA 2005, p. 102.

La concezione teorica della *restauration* si concretizzava nella possibilità di ricostruire un monumento così com'era al momento della sua nascita, nonostante si trattasse di una impresa filologicamente discutibile; il fenomeno – per proporre un confronto con altra tipologia di fonte – è evidente nel caso dei libri manoscritti che, trascritti nel tempo, presentano una stratificazione di interventi non sempre riconoscibili e tutti essenziali. Tali questioni sono sempre state al centro del dibattito sulla teoria del restauro: capire cosa occorre conservare e decidere a quale stadio della trasformazione del monumento è necessario fermarsi non è mai stato un piano inclinato di facili e immediate soluzioni. Se è vero che anche la scelta più rispettosa e filologicamente corretta difficilmente potrà rispecchiare la *facies* originale - in quanto quella che si propone non è mai storicamente esistita - è pur vero che nelle ipotesi ricostruttive dei *pensionnaires* l'obiettivo non è quello di operare una restituzione archeologicamente esatta, quanto di proporre la proiezione di un'immagine verosimile, dimostrando quanto l'architetto fosse in grado di progettare nell'estetica e nel carattere dell'antico. In tal senso la *restauration* comporta necessariamente una parte di invenzione che è ammessa, se non incoraggiata, dall'*Académie*⁹⁸. A tal proposito Jules Guadet sarà l'unico *pensionnaire* a riconoscere pubblicamente questo aspetto nel 1867, sostenendo che “Il regolamento dell'Accademia ci chiede [...] la restituzione di un monumento antico: l'ho fatto, posso ben dirlo, del mio meglio; ma l'ho fatto con rammarico. È sfortunatamente senza dubbio un lavoro nel quale non credo, e posso dire sulla base della mia esperienza che un tale lavoro, quando non ci si crede, è molto pesante da condurre a buon fine. [...] La mia scelta è caduta sui Fori di Traiano: le difficoltà sono grandi, o meglio, la restituzione è impossibile ma sarebbe stata la stessa cosa in qualsiasi caso”⁹⁹.

Il silenzio profondo che segue queste parole è paragonabile a quello descritto dal viaggiatore Paul De Musset mentre si allontanava dalla Taormina ottocentesca¹⁰⁰. Oggi riproponiamo le sue stesse parole a sostegno di un teatro che possa continuare a vivere attivamente nella nostra contemporaneità, piuttosto che esser conservato come strumento musicale muto all'interno di un museo: “*Sur ce théâtre, on pourrait encore donner des représentations. C'est là que les Siciliens applaudirent avec enthousiasme les vers d'Euripide, et sur ces gradins s'est peut-être assis Pythagore pendant son séjour à Taormine. Les anciens avaient bien raison de ne construire qu'avec le marbre. Depuis combien de siècles aurait disparu le dernier vestige de ce théâtre, s'ils eussent fait comme nous des salles de carton peint?*”¹⁰¹.

⁹⁸ Per dirlo nei termini di Pierre Pinon, “[...] nel peggiore dei casi costituisce invece un progetto che prende a pretesto una rovina” (PINON 2003, p. 64).

⁹⁹ L'accademia, davanti a tale consapevolezza, decide di non cogliere la provocazione e risponde freddamente: “L'autore conclude la sua memoria dicendo di aver voluto fare con questa restituzione uno studio di architettura più che un lavoro archeologico. La commissione vi ha visto risultati di notevole valore di cui si felicita con M. Guadet”: da PRATELLI, GAIANI 1990, p. 91.

¹⁰⁰ “*Aujourd'hui un silence profond règne dans Taormine. En la parcourant, je n'y ai pas rencontré cinquante personnes, parmi lesquelles il y avait bien quinze moines, la plupart dominicains. Une rue, où je cherchais mes compagnons de voyage, me conduisit sur une colline en paia de sucre couverte d'herbes. Je me trouvai tout à coup dans un véritable désert; mais de cette colline on voyait distinctement les trois grandes zones de l'Etna, et un petit coin de la mer paraissait à travers les ruines d'une ancienne porte*”: DE MUSSET 1856, p. 454.

¹⁰¹ DE MUSSET 1856, p. 454.

Bibliografia

- ABATE, BRANCA 2017 = ABATE T., BRANCA S., *Jean Houël e la vulcanologia dell'Etna*, in BARBERA P., VITALE M.R. (a cura di), *La Sicilia nello sguardo degli altri: architetti in viaggio*, Siracusa 2017, pp. 243-258.
- ANTISTA-GAROFALO 2016 = ANTISTA G., GAROFALO V., *La tomba di Terone ad Agrigento nei disegni degli allievi dell'École des Beaux-Arts*, in BERRINO A., BUCCARO A. (a cura di), *Delli Aspetti de Paesi Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, tomo I, Napoli 2016, pp. 191-202.
- ARTAUD DE MONTOR *et al.* 1838 = ARTAUD A.F., QUATREMÈRE DE QUINCY A., GAU, F.C.; BARRÉ L., *Les ruines de Pompei, dessinées et mesurées par F. Mazois, architecte, pendant les années 1809, 1810 et 1811*, ouvrage continué par GAU M., architecte 1815-1838, vol. IV, Paris 1838.
- BERTRAND 2006 = BERTRAND G., *Le guide di viaggio francesi in Italia nel '700 e la costruzione del paesaggi*, in FASANO A. (a cura di), *Magici Paesaggi. Immagini di Frascati e dintorni nei libri e nei dipinti dei viaggiatori fra Sette e Ottocento*, Roma 2006, pp. 31-38.
- BERTRAND 2008 = BERTRAND G., *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie (1750-1815)*, Roma, 2008.
- BOLTON 1927 = BOLTON A.T., *The Portrait of Sir John Soane*, Londres 1927.
- BRYDONE 1849 = BRYDONE P., *Voyage en Sicile et a Malte, traduit de campe et complété d'après les voyages les plus modernes*, Tours 1849.
- CALÌ 1887 = CALÌ A., *Taormina a traverso i tempi*, Catania 1887.
- CALÒ 2019 = CALÒ S., *L'archeologia dell'architettura nello sguardo dei pensionnaires del XIX secolo: gli elaborati grafici degli architetti francesi in Sicilia*, tesi di specializzazione in *Storia dell'Architettura* (rel. Livadiotti M., Garric J.P.), facoltà di Architettura del Politecnico di Bari, a.a. 2018-2019.
- CAMPAGNA, VENUTI 2019 = L. CAMPAGNA, M. VENUTI, *Il teatro di Tauromenion in età ellenistica*, in CAMINNECI V., PARELLO M.C., RIZZO M.S. (a cura di), *Theaomai. Teatro e società in età ellenistica*, atti delle XI giornate gregoriane (Agrigento, 2-3 dicembre 2017), Sesto Fiorentino 2019, pp. 137- 148.
- D'ESPOUY 1905 = D'ESPOUY H., *Fragments d'Architecture Antique d'Après les Relevés e Restaurations des Anciens Pensionnaires de l'Académie de France a Rome*, vol. 1, Paris 1905.
- D'ORVILLE 1764 = D'ORVILLE J.P., *Sicula, quibus Siciliae veteris rudera, additis antiquitatum tabulis, illustrantur, edidit*, Amsterdam 1764.
- DAVRIUS 2017 = DAVRIUS A., *Translatio imperii et studii*, in *Viaggio e conoscenza: lo sguardo sulle città, sui territori, sul paesaggio*, Napoli 2017, pp. 779-782.
- DE CARACCIOLI 1777 = DE CARACCIOLI L.A., *Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe française*, Paris 1777.
- DELANNOY 2017 = DELANNOY F.J., *Voyage en Italie (mars 1780- décembre 1782)*, voll. 1-3, testo commentato da A. Jacques e L. Vallet Mascoli, Centre Jean Bérard, Mémoires et documents sur Rome et l'Italie méridionale, nuova serie, Napoli 2017.
- DE MONTAIGLON, GUIFFREY 1902 = DE MONTAIGLON A., GUIFFREY J. (a cura di), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome*, publiée D'après les manuscrits des Archives nationales, voll. I-XVIII, 1764-1774, Paris 1902.
- DE MUSSET 1856 = DE MUSSET P., *Voyage pittoresque en Italie. Partie méridionale et en Sicile*, ill. dai fratelli Rouargues, Paris 1856.
- DIMARTINO 2006 = DIMARTINO A., *Ierone II, Filistide e il teatro greco di Taormina. Note in margine a IG XIV, 437*, in AMPOLO C. (a cura di), *Immagine e immagini della Sicilia e di altre isole del Mediterraneo antico, Atti delle seste giornate internazionali di studi sull'area Elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo, 12-16 ottobre*, vol. II, Erice 2006, pp. 721-726.
- GIUBBINI, PARMA ARMANI 1973 = GIUBBINI G., PARMA ARMANI E., *Incisione e stampa*, in MALTESE C. (a cura di), *Le tecniche artistiche*, Milano 1973, pp. 257-306.
- HARRIS 1970 = HARRIS J., *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star*, Londres, 1970.
- HERSANT 1988 = HERSANT Y., *Italies. Anthologie des Voyageurs français aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris 1988.
- HOUËL 1784 = HOUEL J., *Voyage pittoresque des îles de Sicilie, de Malte et de Lipari*, II, Paris 1784.
- JACQUES, MIYAKE 1915 = JACQUES A., MIYAKE R., *Les Dessins d'architecture de l'École des Beaux-Arts*, Paris 1915.
- MANACORDA 2017 = MANACORDA D., *Il Teatro di Taormina e il dibattito sull'uso del patrimonio culturale*, in GRECO V. (a cura di), *Lifting theatre. La straordinaria risposta alla sfida del G7 di Taormina*, Parco Archeologico di Naxos-Taormina 2017, pp. 44- 53.

- MILLIN 1806 = MILLIN A.L., s.v. *voyage*, in *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris 1806.
- MONTESQUIEU 1971 = MONTESQUIEU C.L., *Viaggio in Italia*, Bari 1971.
- MUSCOLINO 2017 = MUSCOLINO F., *Il teatro di Taormina dopo l'antichità*, in GRECO V. (a cura di), *Lifting Theatre. La straordinaria risposta alla sfida del G7 di Taormina*, Naxos-Taormina 2017, pp. 132-154.
- MUSCOLINO 2020 = MUSCOLINO F., *Taormina 1465: la concessione del teatro antico (lu Goliseu alias lu Palazu) come residenza signorile e altri casi di riuso di monumenti antichi nella Sicilia del XV secolo*, *MEFRA Moyen Âge*: 132,1, Roma 2020, pp. 1-132.
- MUSY 1981 = MUSY J., *Pompei e l'«École des Beaux-Arts»*, in *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Parigi, gennaio-marzo, Napoli-Pompei, aprile-luglio), Roma 1981, pp. XVII-XX.
- OTERI 1996 = OTERI A.M., *Tutela e restauro in Sicilia tra Settecento e Ottocento: la scena del teatro di Taormina*, in *Quaderni del Dipartimento P.A.U.*, VI, 1996, pp. 173-186.
- PANOFSKY 1991 = PANOFSKY E., *Rinascimento e rinascenza nell'arte occidentale*, Milano 1991.
- PAVIA 1982 = PAVIA R., *L'idea di città*, Milano 1982.
- PENSABENE 2000 = PENSABENE P., *Marmi e architettura nel teatro di Taormina*, in *Un ponte fra l'Italia e la Grecia. Atti del Simposio in onore di Antonio di Vita (Ragusa, 13-15 febbraio 1998)*, Padova 2000, pp. 213-255.
- PENSABENE 2010 = PENSABENE P., *Frontescene rettilinee nei teatri italiani: i casi di Roma (teatro Marcello), Ostia, Cassino e Taormina*, in *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana, Actas del Symposium Internacional celebrado en Cartagena, 12-14 marzo 2009*, Cartagena 2010, pp. 57-99.
- PIGAFETTA 2005 = PIGAFETTA G., *Architettura dell'imitazione. Teoria dell'arte e architettura fra XV e XX secolo*, Firenze 2005.
- PINON 2003 = PINON P., *Gli architetti dell'Accademia di Francia a Roma (1803-1870)*, in BONFAIT O. (a cura di), *Maestà di Roma, da Napoleone all'unità d'Italia. Da Igres a Degas. Artisti francesi a Roma*, Milano 2003, pp. 61-67.
- PRATELLI, GAIANI 1990 = PRATELLI A., GAIANI M., *Viaggiatori di architettura in Italia. I francesi, Studio sui disegni e sulla trasmissione delle idee dell'architettura negli elaborati degli architetti francesi in Italia nella prima metà dell'ottocento*, Bologna 1990.
- RIEDEL 1771 = RIEDEL J. H., *Reise durch Sicilien und Großgriechenland*, Zürich 1771.
- RIZZO *et al.* 2004 = RIZZO G., ERCOLI L., ALGOZZINI G., MEGNA B., D'AGOSTINO F., PARLAPIANO M., SUNSERI M.C., *Note preliminari sulla caratterizzazione di alcuni materiali del teatro greco romano di Taormina*, in LA MANNA D., LENTINI E. (a cura di), *Teatri antichi nell'area del Mediterraneo*, Atti del II convegno internazionale *La materia e i segni della storia*, quaderni di Palazzo Montalbo n. 9, Siracusa 2004, pp. 352-360.
- RIZZO, MIRABILE 2006 = RIZZO G., MIRABILE A., *Taotea. Studi sul teatro antico di Taormina*, Catania 2006.
- ROMANO 2017 = ROMANO L., *Tra imitazione e reinterpretazione. Gli architetti-viaggiatori e il riflesso dell'antico sul cantiere tra XVIII e XIX secolo*, in BELLÌ G., CAPANO F., PASCARIELLO M.I. (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, Napoli 2017, pp. 1175-1180.
- SACCHI 1997 = SACCHI L., *Il ruolo del disegno nella diffusione della cultura del Manierismo in Europa: il trattato di Sebastiano Serlio*, in CIGOLA M., FIORUCCI T., *Il disegno di progetto dalle origini al XVIII secolo*, atti del convegno 22/24 aprile, Tivoli-Roma 1997, pp. 90-93.
- SAINT-NON 1785 = RICHARD DE SAINT-NON J.C., *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, IV-1, Parigi 1785.
- SAVORRA 2006 = SAVORRA M., *Il medioevo e la Sicilia. Disegni e itinerari formativi dei pensionnaires francesi del XIX secolo*, in *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia*, n. 2, Palermo 2006, pp. 24-32.
- SEAR 1996 = SEAR F., *The Theatre at Taormine. A New Chronology*, in *Papers of the British School at Rome*, LXIV, Rome 1996, pp. 41-78.
- VALLET, JACQUES 2017 = VALLET M.L., JACQUES A., *Voyage en Italie (mars 1780- décembre 1782)/ François-Jacques Delannoy*, 3 vol., Naples 2017.
- VENUTI 2015 = M. VENUTI, *Le apparecchiature laterizie del Teatro di Taormina: una proposta per le fasi edilizie*, in *Quaderni di Archeologia* 5, Pisa-Roma 2015, pp. 33-62.
- WILSON 1990 = WILSON J.A., *Sicily under the Roman empire. The archaeology of a Roman province, 36BC-AD535*, Warminster 1990.