

ALESSANDRO MAGINI



OPERA SCENICA

- 3. PREMESSA
- 12. ALTRI TEATRI
- 14. SIMBOLOGIE
- 40. TEATRI DELLA MEMORIA: GIORDANO BRUNO
- 48. TEATRI DELLA MEMORIA: ROBERT FLUDD E IL GLOBE THEATRE
- 55. IL *BELLO* E LA SUA RAPPRESENTAZIONE
- 60. CONTINUITÀ
- 61. COMPOSIZIONE E OPERA SCENICA IN KANDINSKIJ
- 69. SULLA COMPOSIZIONE SCENICA
- 72. NOTE AL TESTO
- 76. INDICE DEI NOMI
- 78. BIBLIOGRAFIA

PREMESSA

Un'antica stazione ferroviaria mostra ancora la sua architettura originaria.



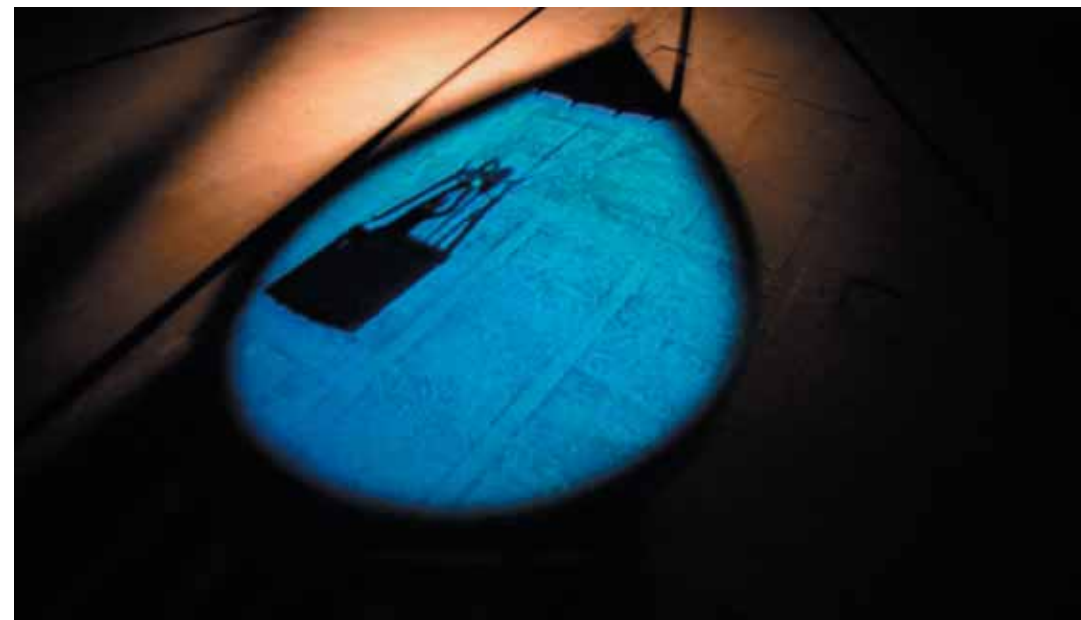
Stazione Leopolda, Firenze

Restano tracce di binari in spazi vuoti che non accolgono più treni a vapore; nuovi visitatori vi arrivano per intraprendere altri viaggi che non conducono verso l'esterno, ma nell'interiorità di un percorso artistico segnato da forme sculturali, oggetti, suoni, immagini, parole scolpite nella materia e nello spirito.



Per un momento questo spazio, e ciò che provvisoriamente lo abita, acquista una nuova identità, nuove funzioni e si trasforma in *opera*.

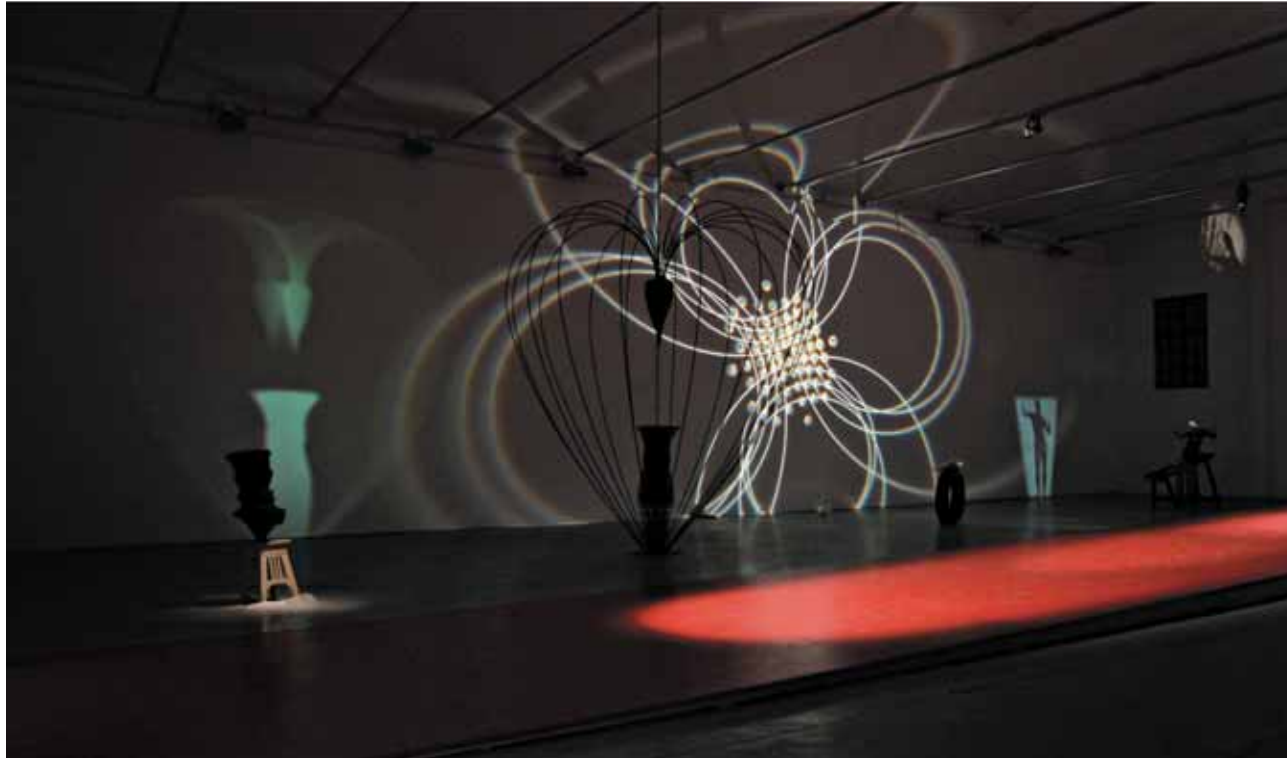
Questo processo metamorfico costituisce il senso del lavoro di Marco Bagnoli, un lavoro segnato dall'ampiezza dei riferimenti culturali che lo ispirano, dalle relazioni che crea tra i vari domini dell'arte, dalla tensione verso una ideale *ars una* difficilmente classificabile secondo le categorie tradizionali.





Marco Bagnoli, *AttoRitratto* – *Opera Scenica* (Ela Bialkowska)

Ne consegue un problema di ordine terminologico che travalica il puro aspetto formale-nominalistico e condiziona profondamente il senso stesso dell'azione artistica. Da qui la proposta dello stesso Bagnoli di adottare la definizione *Opera scenica* che, seppure connotata storicamente, meglio di ogni altra si presta ad assumere nuovi significati e a indicare nuove prospettive di ricerca.



Marco Bagnoli, *Ema Kham Sum*, Torino, 2006 (Paolo Pellion)

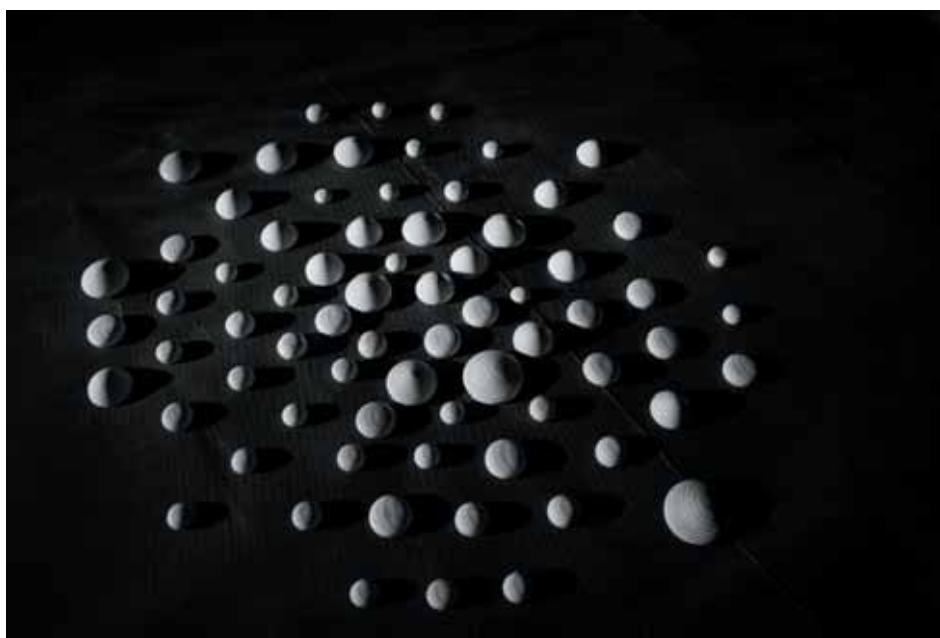
Tale definizione, infatti, rimanda a due ambiti densi di significative implicazioni: «Opera», intesa come *opus*, come risultato di un lavoro e di un processo artistico e «Scena», cioè lo spazio abitato dall'opera.

L'*Opera*, in quanto scenica, stabilisce una serie di nessi con una dimensione teatrale che travalica la pura spettacolarità e instaura particolari rapporti dinamici con la luce, il suono, la scrittura, i simboli, il tempo; l'*Opera*, inoltre, interagisce con lo spazio che l'accoglie, ne modifica le funzioni e lo trasforma secondo un preciso disegno drammaturgico. E' con questa idea di teatralità che l'*Opera Scenica* di Bagnoli si confronta.

L'*Opera* è costituita da segni, simboli, forme, materiali, immagini, testi, suoni, che, come «ombre delle idee», creano una serie di collegamenti tra la fisica del reale e la metafisica dei principi primari.



Marco Bagnoli, *Ritratto A.R.S.*,
1997 (Carlo Cantini)



Marco Bagnoli, *Chi sei?*,
2007 (Aurelio Amendola)



Marco Bagnoli, *AttoRitratto* – Opera Scenica

Anche la *Scena* può travalicare i limiti di uno spazio fisico circoscritto e sconfinare in dimensioni astratte e puramente ideali. Esiste una tradizione culturale che ha fatto del teatro un uso particolare, interpretandone funzioni e modalità al di fuori dei canonici modelli rappresentativi. Il riferimento a tale contesto potrà forse essere utile per rintracciare, in una serie di esperienze artistiche ispirate a particolari correnti di pensiero, il senso profondo che la definizione *Opera scenica* può assumere nella realtà artistica contemporanea, in una prospettiva di sincretismo artistico-culturale che riapre i confini del tempo e dello spazio, riallacciando saldi legami con antiche tradizioni, con modi diversi di conoscere il mondo, di rappresentarlo e di rapportarsi con esso.



Marco Bagnoli, *AttoRitratto* – Opera Scenica

Ecco dunque il legame con il teatro delle Idee, della Memoria, delle Filosofie, espressione di un pensiero civilmente condiviso e «teatralmente» manifestato su inusuali palcoscenici: la *Scena* è la mente, le *Opere* sono le Idee, i segni sono Immagini simboliche, Forme, Parole, Suoni, Ombre e Luci; Teatro inteso non solo come luogo per la rappresentazione di una vicenda, ma anche come spazio mentale per la manifestazione dell'Universo: *Teatro del Mondo* e *Teatro per il Mondo*.



Marco Bagnoli, *Noli me tangere*, XLVII Biennale di Venezia, 1997 (Attilio Maranzano)

Il «teatro della memoria», soprattutto nel Cinque e nel Seicento, è un teatro dei Segni, delle Idee e delle loro ombre; s'ispira a modelli di rappresentazione del rapporto tra uomo e natura,



Marco Bagnoli, *Noli me tangere (modello)*, Casa del Pontormo, 2014 (Mario Lenti)

tra microcosmo e macrocosmo, fondati su correnti filosofiche e di pensiero di vario orientamento: Platonismo, Neoplatonismo, Ebraismo, Cabbala, Occultismo, nelle opere di Plotino, Ficino, Bruno, Fludd.

La loro influenza nel mondo dell'arte travalica però i confini di un preciso periodo storico e stabilisce collegamenti - più o meno evidenti e con giustificazioni assai differenziate - con il pensiero artistico moderno. Idealismo e spiritualismo, la «rappresentazione del mondo» di Schopenhauer, oppure l'idea romantica di «opera totale», conducono - attraverso un complesso reticolo di collegamenti e di rimandi a mondi culturali eterogenei ed affini - fino a certe teorie dell'arte espresse dalle Avanguardie Novecentesche: tra queste quelle di Kandinskij, relative proprio al concetto di Composizione e di Opera Scenica.

ALTRI TEATRI

Il sottosopra, La verità sprezzata, La verità nella favola, La vita è un sogno, L'isola delle meraviglie: sono alcuni titoli di una raccolta manoscritta di testi teatrali del Seicento romano custoditi in una rara raccolta intitolata *Opere Sceniche (Riverse in Prosa)*¹. Soprattutto nel XVII e nel XVIII sec. (ma ancora nel XIX sec.) il termine «opera scenica» indicava generalmente un'azione teatrale in prosa. Con questa definizione, ad esempio, furono stampati lavori del Cicognini e di altri numerosi drammaturghi più o meno famosi.



Gli autori della suddetta raccolta romana sono invece per lo più anonimi, occasionali drammaturghi che rappresentano la memoria di un mondo teatrale fuori dagli schemi ordinari; tra questi i dilettanti della cerchia del pittore Salvator Rosa, anch'egli attore e uomo di teatro e fondatore, a Firenze, dell'Accademia dei Percossi. Si tratta spesso di una spettacolarità che scorre parallela alla canonica produzione cortigiana e pubblica, in prosa e in musica; un teatro ove modalità di recitazione, strutture drammaturgiche e spazio scenico, hanno spesso tratti di provocante originalità. Le tematiche possono ricalcare quelle ordinarie (dalla vita dei Santi alle

carnevalate di certa commedia dell'arte), oppure debordare in forme di improvvisazione fuori da qualsiasi schema, o diventare interessanti esperimenti di «teatro nel teatro» (la teatralizzazione di una messa in scena, ad esempio); in altri casi l'arte stessa diventa soggetto di rappresentazione, come nel caso de *La verità sprezzata* di Giulio Cesare Monti, dove personaggio-protagonista è la «Musica», insieme a «Processi Compositivi» e «Diletto».²

E' tutta un'attività teatrale singolarmente definita come *Conversazione*.³ Ad esempio, l'opera scenica *La Verità nella favola*, è una *Conversazione* che ha come soggetto il «teatro nel teatro», vale a dire i preparativi di uno spettacolo allestito proprio da una *Conversazione* romana: l'azione si svolge in una casa trasformata in luogo teatrale, dove si prepara una recita fuori dell'ordinario, disturbata da una folla di spettatori che entra continuamente in scena compromettendo le prove.⁴ Ecco allora che già qui cominciano a delinearsi alcuni interessanti aspetti: una normale casa diviene luogo teatrale; l'opera da rappresentare è l'allestimento dell'opera stessa; il pubblico, in questo caso ancora fittizio, entra in scena e diventa parte dell'opera. L'esempio mette in luce un diverso modo di intendere i principi e i processi compositivi (come si opera), le modalità e le finalità operative (con cosa, con chi, per chi, per cosa e dove opero, su quale scena).



Marco Bagnoli, *Araba Fenice*, Limonaia Grande, Giardino di Boboli, Firenze, 2013 (Ela Bialkoska)

SIMBOLOGIE

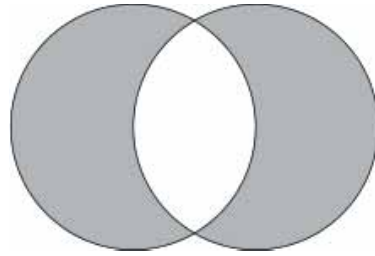
A partire dal Quattrocento le macchine ideate per le Sacre Rappresentazioni diventano vere e proprie Opere installate sulla Scena del sacro spazio ecclesiale, come quello di San Felice a Firenze; in particolare la figura della *Vesica Piscis*, detta anche *Mandorla*, derivata da un'antica tradizione iconografica.

La Mandorla è ottenuta dall'intersecazione di due cerchi di uguale raggio; il centro di ogni



Fra' Beato Angelico, *Giudizio universale*, Firenze 1431 (Firenze, Museo di San Marco)

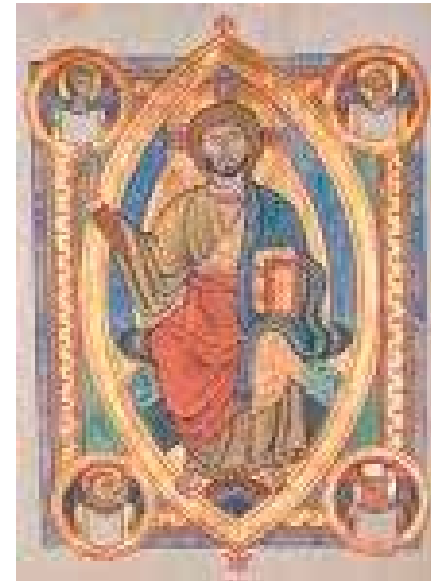
cerchio si trova sulla circonferenza dell'altro. Da questa sovrapposizione si ottiene la forma ogivale.



E' un simbolo antico, un esempio di sincretismo religioso e culturale che attraversa le civiltà asiatiche per passare poi al Cristianesimo.



Santa Maria di Taull, Spagna XII sec.

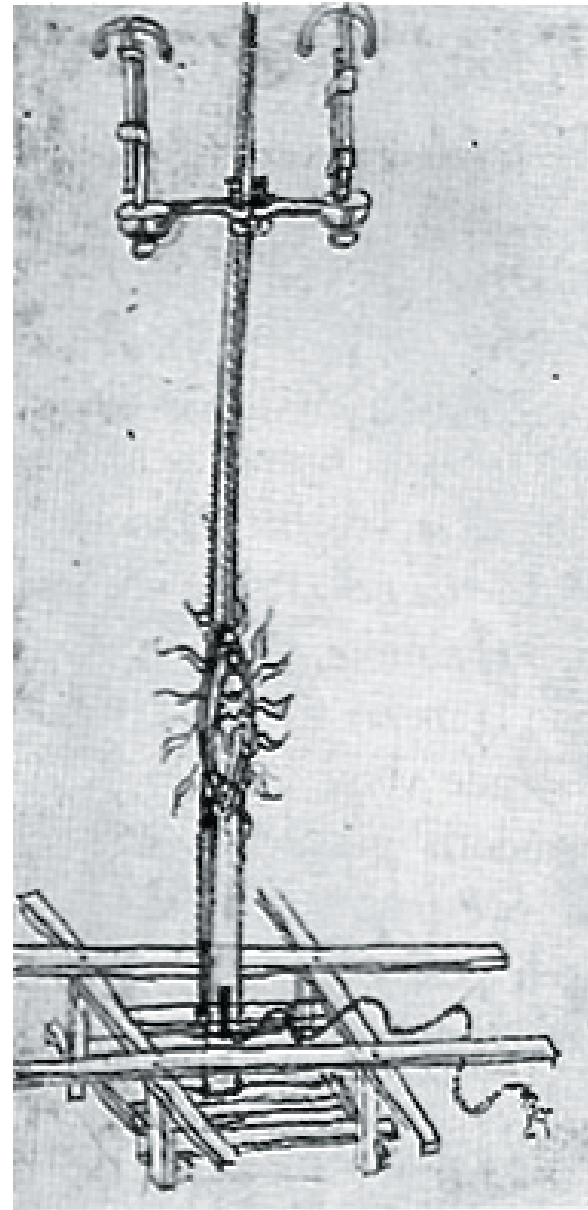


Codex Bruchsal, Germania XIII sec.

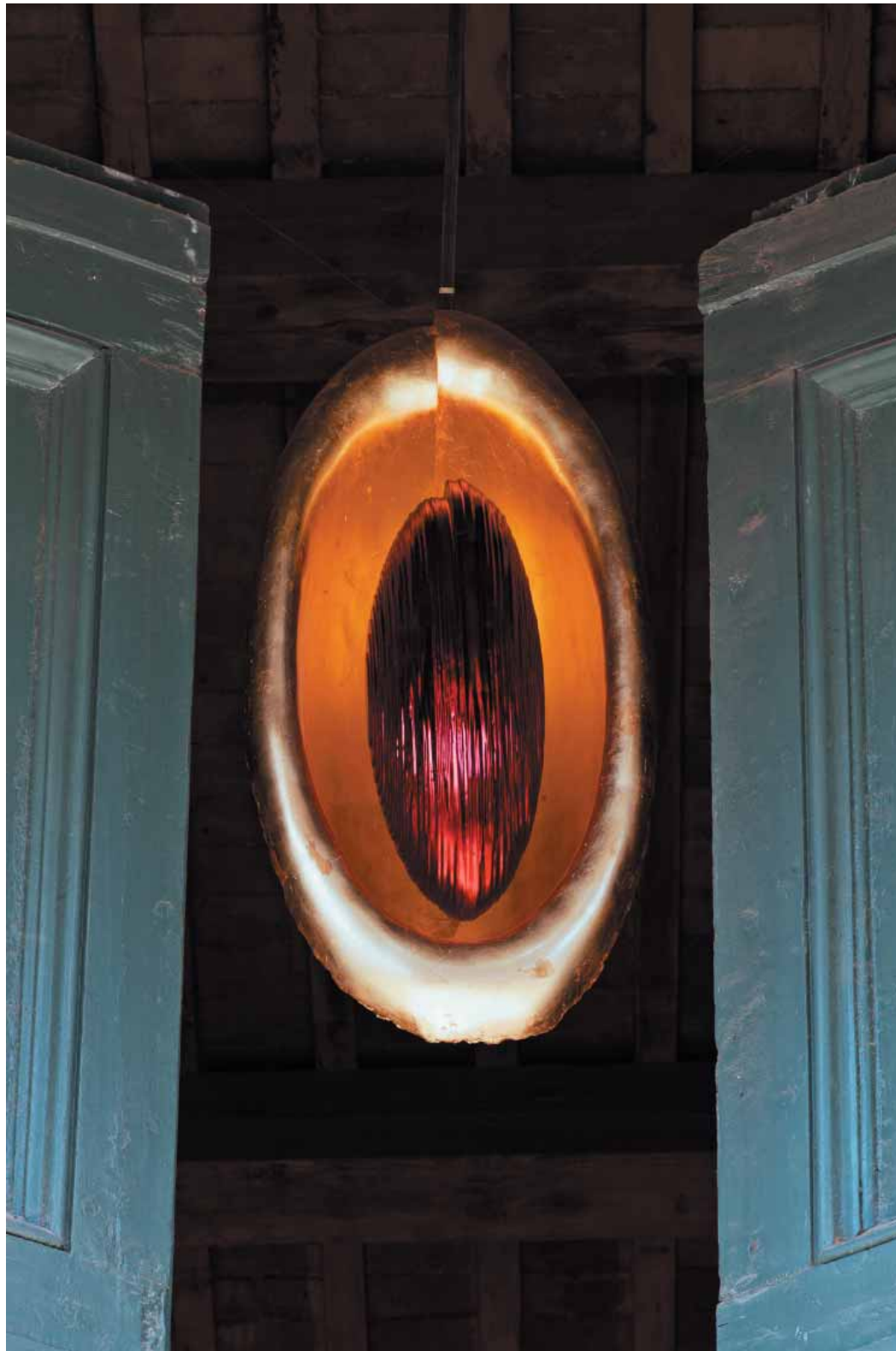
La mandorla, in quanto «seme» simboleggia la Vita; essa rappresenta l'intreccio del mondo spirituale con quello materiale, della dimensione divina con quella umana, attraverso la mediazione dalla figura di Cristo. La Mandorla, nelle sacre rappresentazioni, è punto di convergenza e di irradiazione, meccanismo ascensionale, simbolo dell'origine della Vita che si identifica con l'Opera divina.



Feo Belcari, *La festa dell'Annuntiatione di Nostra Donna*, (sec. XV)



Bonaccorso Ghirberti, *Congegno di scorrimento per una «seme»* (sec. XV)



Miniatura da *Très riches heures du duc de Berry*, fratelli de Limbourg (XIV secolo) Musée Condé, Chantilly (F)



Marco Bagnoli, *Immacolata Concezione*, 2011 (Marco Ulivieri)

I due cerchi sovrapposti generano anche la figura del cosiddetto *Uovo Cosmico*, simbolo dell'unità dell'universo e, nella tradizione biblica, forma del Paradiso terrestre. In molte civiltà, occidentali e orientali, l'uovo rappresenta l'origine del mondo, del tutto, dell'eterna ciclicità. Dalla mitologia hindu, dove il cosmo ha forma ovale, alla teoria delle rappresentazioni simboliche di C. G. Jung che riprende, nel suo *Liber Novus*, tali suggestioni sull'uovo del mondo.⁵



C.G. Jung, *Liber Novus*, la barca trasporta l'uovo cosmico

La cristianizzazione dell'uovo cosmico trova una delle sue migliori rappresentazioni in un celebre dipinto di Piero della Francesca.



Piero della Francesca, *Sacra conversazione*, 1472,
Pinacoteca Brera, Milano.
L'uovo cosmico è posto esattamente al centro,
sopra la testa della Madonna



Marco Bagnoli, *Terra delle Madri*,
Pinacoteca Comunale, Palazzo
Minucci Solani, Volterra, 2006
(Ela Bialkowska)

Nell'Alchimia l'uovo («uovo dei filosofi») è il ricettacolo nel quale avviene la Grande Opera.



Nell'uovo dei filosofi appare Hermes
(*Mutus liber*, 1672)



Marco Bagnoli, *Janua Coeli*, 1988 (Nanda Lanfranco)

Nella *Lettera a Domenico Benivieni sui principi della musica* Marsilio Ficino ricorda la forma ovoidale del Coro delle Nove Muse.



Baldassare Peruzzi (1451-1536), *Danza di Apollo con le Muse*,
Palazzo Pitti, Firenze

Nel *De vita coelitus comparanda* il filosofo suggerisce di dipingere «sul soffitto a cupola del più riposto cubicolo di casa sua, là dove soprattutto vive e dove dorme, una simile figura colorata», cioè una rappresentazione del mondo raffigurante i pianeti e i loro influssi. La bellezza delle forme e dei colori dona a queste immagini il potere di favorire la meditazione, un po' come avviene nella tradizione vedica dei mandala. «Tali *figure del mondo* sono dunque oggetti artistici da usare magicamente, per la loro virtù talismanica». ⁶ Attraverso la loro contemplazione i principi raffigurati in tali modelli dell'universo vengono introiettati; «colui che ha subito il loro influsso, quando uscirà di casa, percepirà non tanto lo spettacolo di cose individuali, ma la figura dell'universo e i suoi colori». ⁷



Antico mandala tibetano



Mandala del Buddha Shakyamuni

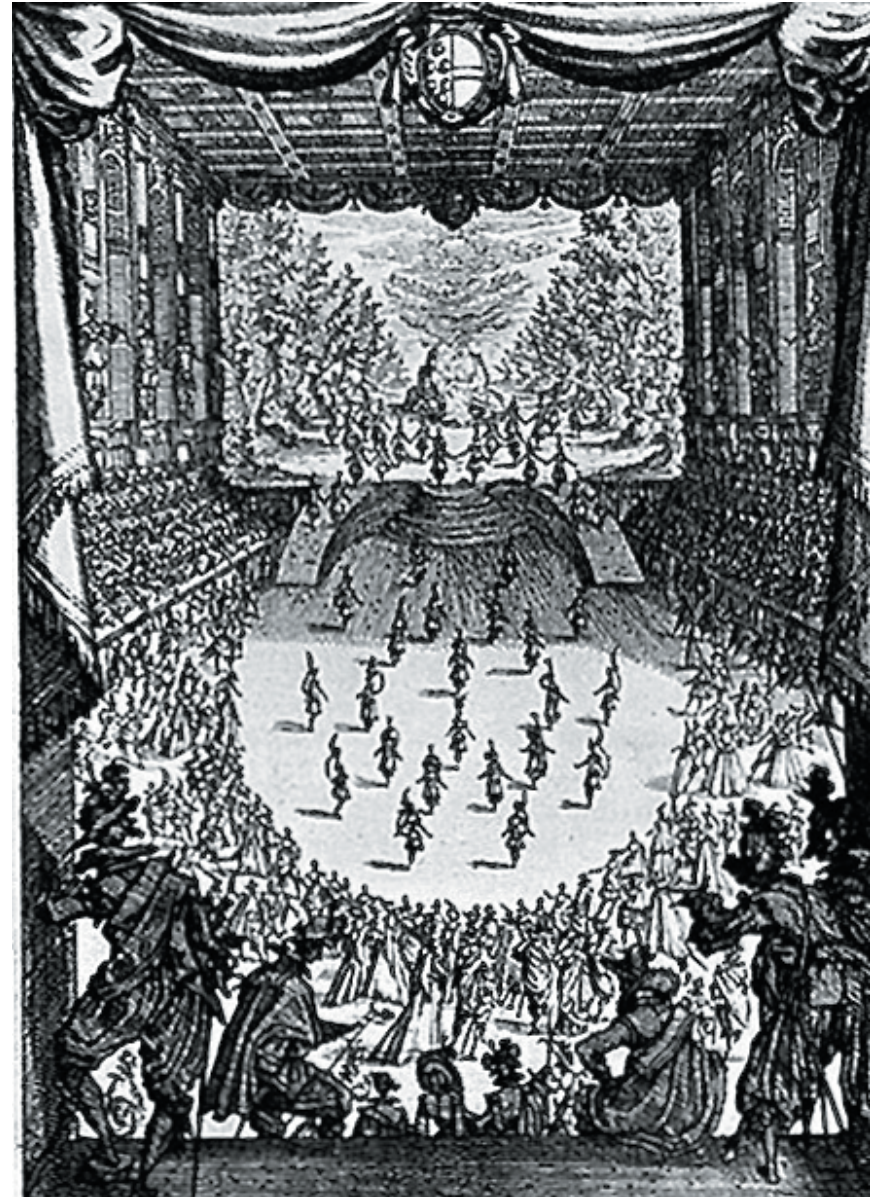
Quando, nel Rinascimento, la città stessa viene concepita come luogo teatrale, nuovi spazi scenici si aprono nelle architetture urbane, nei palazzi, nei giardini, modellati in virtù di uno stretto rapporto tra natura, arte, tecnica. Spazi pubblici e privati diventano Opere dense di significati laici e religiosi, politici e civili, nel segno di un'ideale bellezza ricercata come riflesso di una superiore armonia universale che regola i rapporti tra microcosmo e macrocosmo.



Bernardo Buontalenti, *Grotta grande*, Giardino di Boboli, Firenze (1583-1593)

Negli *Intermedi* del 1589, ideati dal Conte di Vernio Giovanni Maria Bardi per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena, è la filosofia neoplatonica di derivazione ficiniana ad entrare in scena, ricorrendo ad un apparato simbolico (espresso in immagini, colori, materiali, suoni) dal grande potere evocativo. Questi *Intermedi* trasformano il pensiero e il mito in una grande *Opera scenica*, basata su una strategia drammaturgica del tutto innovativa:

- Processo compositivo, principi operativi
 - Trasposizione del pensiero filosofico neoplatonico in uno spazio scenico.
 - Interazione delle arti: musica, poesia, pittura, architettura, (scenotecnica), danza.
 - Scelta di colori e materiali (ognuno con un proprio rimando simbolico di natura filosofica, magica, esoterica).
- Il risultato dell'operare (opus)
 - La manifestazione dell'Armonia universale: l'armonia delle sfere come modello per l'armonia civile, per il buon governo.
 - la simbolizzazione del rapporto tra microcosmo e macrocosmo, tra uomo-natura-divino.
- Il luogo, lo spazio dell'operare (spazio scenico)
 - Il Palazzo, Teatro degli Uffizi, spazio aperto, scena allargata che comprende palco e platea.



Jacques Callot, Primo intermezzo
a *La veglia di Tirreno e Arnea* (1617)
Teatro degli Uffizi, Firenze

- Con che cosa, con chi e per chi opero
 - Frammenti di mito, materiali preziosi o impreziositi (sete, finti ori, colori speciali).
 - Attori, cantanti, musicisti, danzatori, architetti, compositori, poeti.
 - Corte, cortigiani.

Sei Intermedi, ciascuno dei quali tratta un elemento mitico-filosofico⁸ in un percorso altamente simbolico che parte dalla manifestazione dell'*Armonia delle Sfere* e si conclude con *La discesa d'Apollo e Bacco col Ritmo e l'Armonia*.



Bernardo Buontalenti, *L'armonia delle sfere* (Primo Intermedio per *La Pellegrina*, Firenze 1589)

Nel Primo Intermedio troviamo *Necessità (Anàanke)* e *le Tre Parche (Moire)*. Il bozzetto del Buontalenti mostra al centro il fuso di Necessità (Anàanke).



Marco Bagnoli, *Amore e Psiche (Particolare)*, Parco Mediceo di Pratolino, 2010 (Carlo Cantini)

Bernardo Buontalenti, *Necessità (Anàanke) e le tre Parche (Moire)* Primo Intermedio per *La Pellegrina*, Firenze 1589

Il fuso è il perno ideale attraverso il quale macrocosmo e microcosmo entrano in comunicazione e trovano speculari risonanze. Come avviene nella costruzione piramidale del disegno buontalentiano, l' «asse invisibile» fa da perno anche nella struttura di Bagnoli, divenendo esso stesso «asse del mondo».



*Lungo la filza che trapassa la collana
Il tuo oggetto è il cuore (renditene conto).*

*Parti da un punto ed estenditi verso l'alto.
Apriti come si apre la raggiera
Che nasce dall'incrocio dei quadrati.*

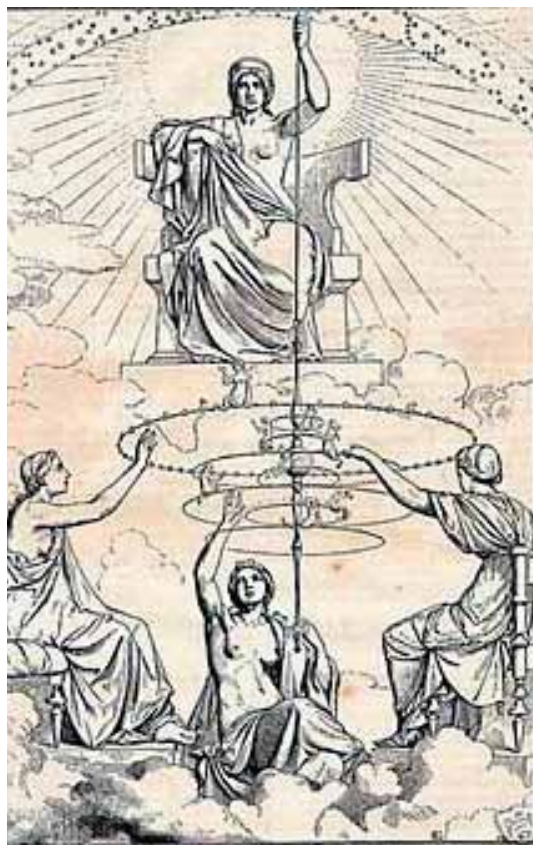
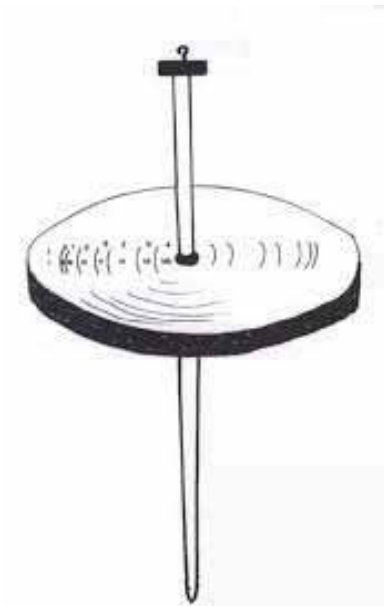
*Incontra la massima espansione e la più
grande
E oltre la strana ruota anulare che sostieni
Contraiti e per contrazione radiante
Unisciti in un punto sul becco dell'imbutto.*

*Ora passa sull'asse invisibile
E rifletti l'intera visibilità.
Escluso il punto da cui sei partito
Che apparso ti resti celato
Autoriflesso nella concavità.*

[M. Bagnoli]

Marco Bagnoli, *L'anello mancante alla catena che non c'è*,
Cortile perduto, Fortezza da Basso, Firenze,
1989 (Fulvio Salvadori)

Nel *Mito di Er* (Platone, *Repubblica*, Libro X), Platone rappresenta la sua concezione cosmologica. Er muore in battaglia, ma torna sulla terra per volere divino e racconta com'è la struttura dell'Universo. Perno della struttura è il fuso di Anàanke che fa rotare le stelle fisse e i sette pianeti. Il fuso sta al centro dell'Universo sulle ginocchia di Necessità e costituisce l'asse del mondo; esso produce il movimento dei pianeti rappresentati da otto fusaioli inseriti l'uno nell'altro. Anàanke (ossia la Necessità) è la legge (*nomos*) fondamentale del Tutto, della proporzione e dell'armonia. Le figlie di Necessità, sono le Parche che imprimevano rotazione al fuso, che sta sulle ginocchia della madre, facendo muovere l'Universo.

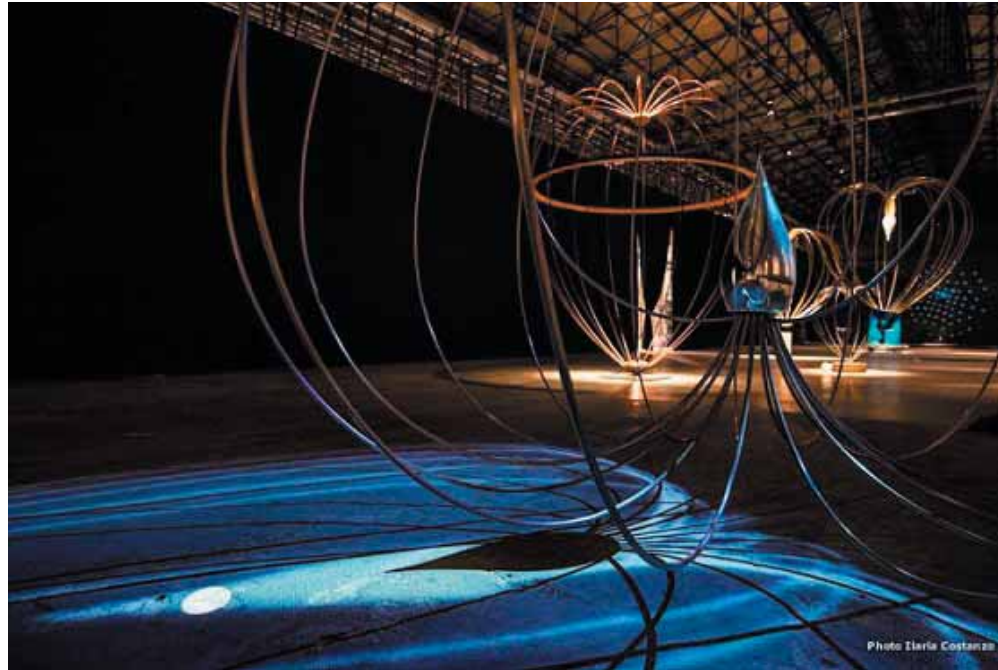


Anàanke,
il fuso e le tre Moire



Marco Bagnoli, *Alba of Zonsonpagangen*,
1984 (Stèpán Aussenberg)

Alla sommità di ciascuno dei cerchi del fuso sta una Sirena che, mossa dal movimento circolare, emette un'unica nota su un unico tono, creando con le altre otto note un'unica armonia. Le Sirene, pitagoricamente intese, sono simbolo dell'Armonia espressa da rapporti numerici che permettono di interpretare la realtà del mondo. Per Platone l'Armonia Universale nasce dall'unione dei singoli suoni delle Sirene. Le figlie di Anàanke, le Moire, cantano in armonia con le Sirene: Lachesi il passato (toccando con le due mani i giri interni ed esterni del Fuso); Cloto il presente (toccando con la destra il giro esterno del Fuso); Atropo il futuro (toccando con la sinistra il giro interno del Fuso). Il loro canto è la Moira (cioè il Destino) degli uomini a far parte della legge Universale. Il tocco delle Moire sul fuso indica l'influenza degli astri (la necessità) sulla determinazione del destino umano.



Marco Bagnoli,
Atto Ritatto - Opera Scenica, 2014
(Ilario Costanzo (non abbiamo alte))



La rotazione è movimento che nella sua circolarità rappresenta l'infinità del divenire e, nello stesso tempo, l'immutabilità delle cause prime.

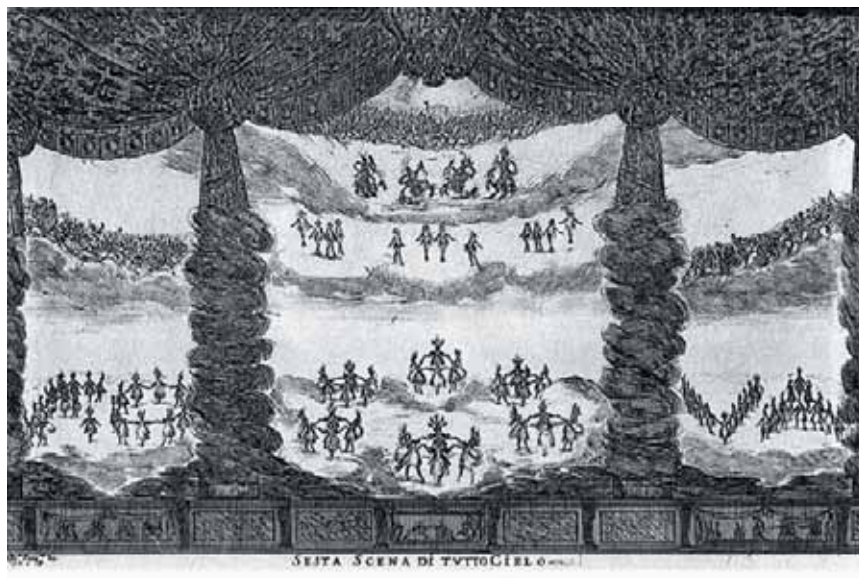


Rotazione e innalzamento nella natività di Botticelli.



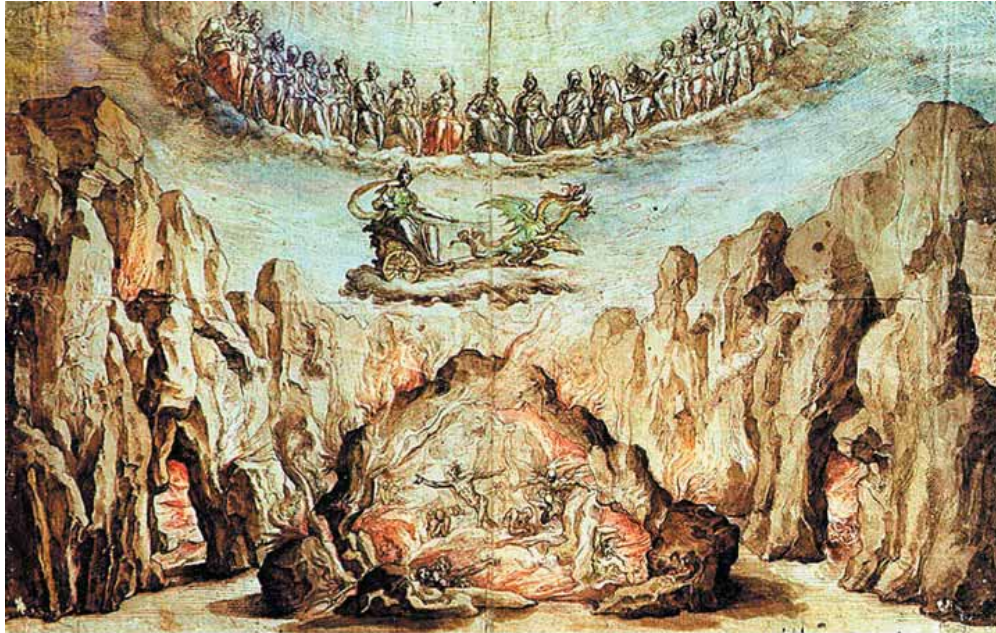
Sandro Botticelli, *Natività* (1501), particolare, National Gallery, London

La scena tardo cinquecentesca e seicentesca è un'apoteosi d'innalzamento verso i cieli



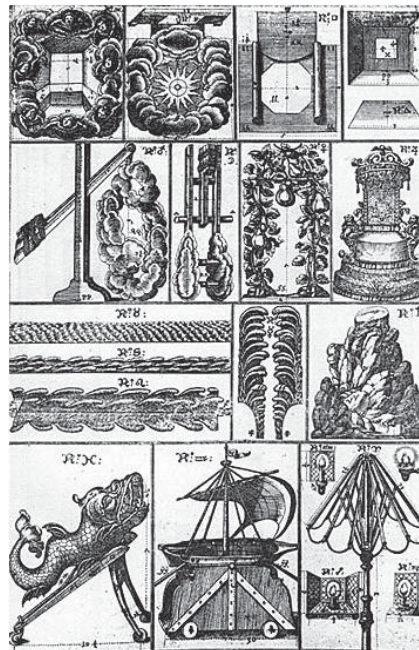
Alfonso Parigi, *I cieli* (atto V, scena II, Finale de *Le nozze degli dei*, 1637)

o di discesa agli Inferi.



Bernardo Buontalenti,
L'Inferno
(IV intermezzo
a *La Pellegrina*, 1589)

Le macchinerie per la scena raggiungono livelli di alta tecnologia e diventano esse stesse vere e proprie «opere» che abitano e modellano lo spazio scenico.



Joseph Furtenbach,
Macchinerie per la scena (1663)

Nel Terzo Intermedio del 1589, in posizione centrale, troviamo Il combattimento Pitico di Apollo: *gli abitanti di Delfi, tormentati da Pitone, figlio di Gea e custode dell'Oracolo di Delfi, chiedono soccorso ad Apollo che discende dal cielo e, dopo aspro combattimento, uccide il mostro, s'impossessa dell'oracolo e lo dà alla sacerdotessa che prende il nome di Pythia (pitonessa).*



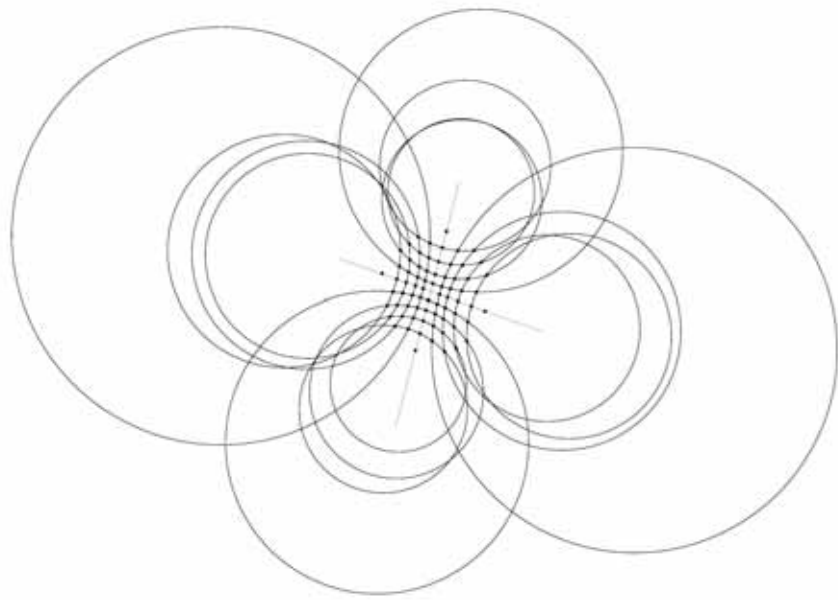
Bernardo Buontalenti, Terzo Intermedio 1589, bozzetti per il *Combattimento pitico di Apollo*

Delfi, sulle pendici del Monte Parnaso, custodiva il più importante oracolo di Apollo e nel suo tempio l'*omphalòs*, la pietra che indicava il centro del mondo.

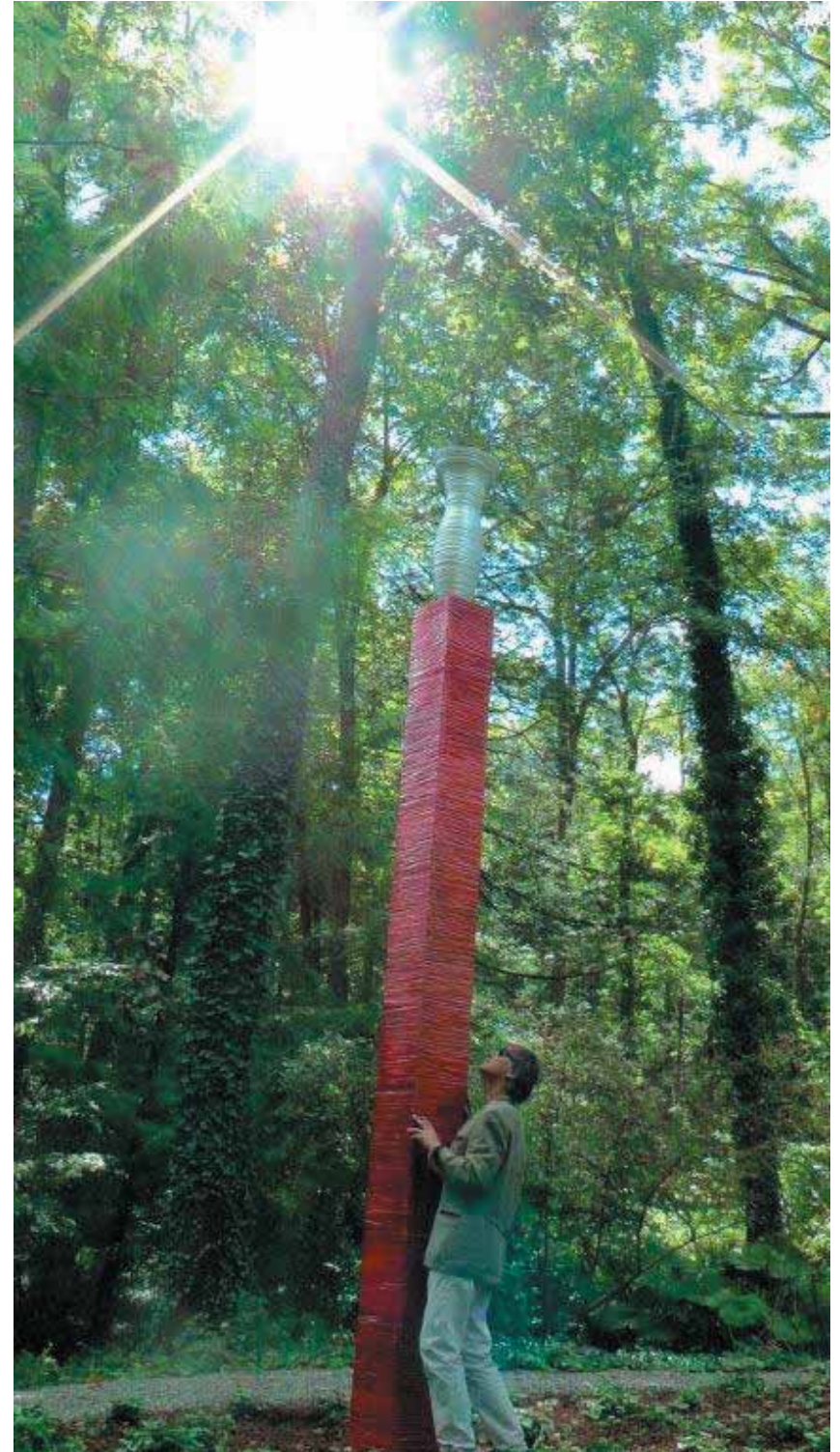


Tempio di Apollo a Delfi

Il tempio di Delfi, con le sue colonne, custodisce i segreti del mondo e il potere profetico dell'oracolo strappato a Pitone.



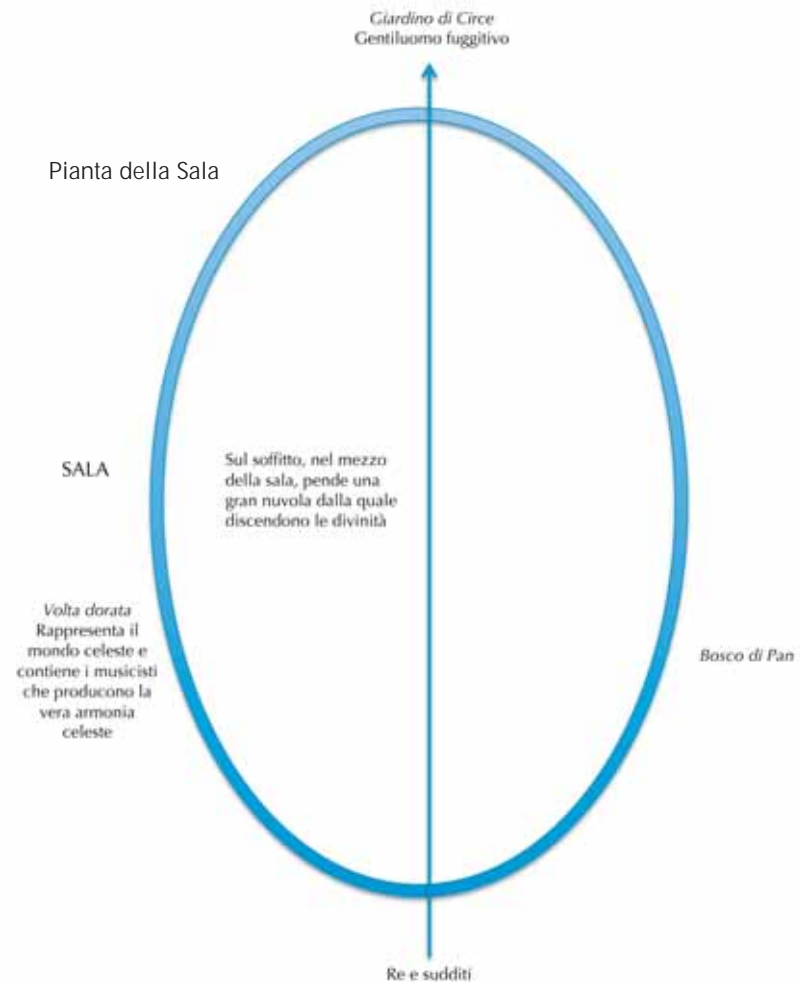
Marco Bagnoli, Colonna a Delfi,
Onlick Spanu Collection, Garrison, NY,
2013 (Sibilla Bagnoli)



Nel 1581, con la rappresentazione del Ballet comique de la Royne⁹ alla corte parigina di Caterina de' Medici, era accaduto qualcosa di simile agli Intermedi fiorentini.



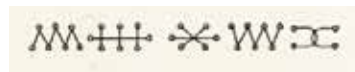
Baldassarre da Belgioioso, *Ballet Comique de La Royne*, Salle de Bourbon



Nella Salle de Bourbon la maga Circe (simbolo della metamorfosi) compie la sua opera; attraverso il suo canto magico dà vita ad un vero e proprio rito che vede spettatore e protagonista lo stesso Re. La danza, il *Ballet*, serve a «scrivere» sulla scena le geometrie di un linguaggio esoterico fortemente influenzato dalla filosofia di Giordano Bruno e dalla trattatistica magica.

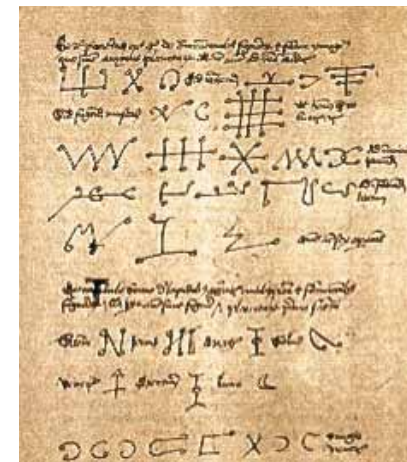


Ballet de Vendosme, Coreografie per il "Grand Ballet", Paris 1610



Picatrix, segni di talismani

I disegni degli schemi coreografici dei *Ballet* evocano, dal punto di vista iconografico, quelli dei talismani riportati in vari trattati di magia e di arte della memoria



Segni di talismani, Oesterreichische Nationalbibliothek, Wien

L'opera è il «rito» e la sua manifestazione scenica è una cerimonia propiziatoria: elementi della natura, simboli arcaici, procedure alchemiche, suoni e movimenti evocativi, geometrie spaziali, si combinano in talismani per controllare gli influssi delle forze cosmiche.



Ballet comique de la Royne, «Le Livre».

Ultimo disegno che chiude l'edizione del Ballet. Nelle pagine del grande libro aperto ai piedi della montagna, sono tracciati i simboli magici di una scrittura ermetico-cabbalistica ispirata ai sigilli e alle lettere dei talismani astrologici, come quelli usati dalla Circe di Bruno.



Nel *Ballet Comique* ritroviamo anche la fontana di Amfitrite (figlia di Oceano e Teti e sposa di Nettuno).

«*Figure de la Fontaine*»

Bruno la descrive nel Decimo Concetto del *De Humbris Idearum*: Amfitrite rappresenta l'intelletto primo della luce, l'intelligibilità delle cose che da esso sgorgano e ad esso tendono. Quando sgorgano si moltiplicano all'infinito, quando rifluiscono tendono all'unità. Circe manipola le acque di Amfitrite per la sua opera rigeneratrice. La fontana è posta su un carro sul quale sta anche la Regina (Caterina de' Medici): ha struttura piramidale ed è composta da cerchi e da triangoli che sorreggono la sfera sulla sommità dalla quale sgorga acqua profumata, l'acqua degli Dei che congiunge mare e cielo, macrocosmo e microcosmo. La fontana ha funzione di talismano, di sigillo, come quelli elaborati da Bruno.

TEATRI DELLA MEMORIA: GIORDANO BRUNO



Figura mentis

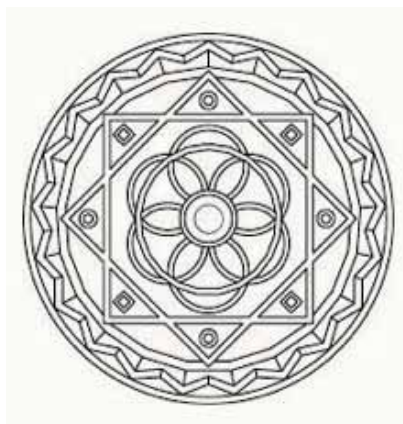


Figura intellectus



Figura amoris

G. Bruno, *Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis mathematicos atque philosophos*, Praga 1588



Mandala

Segni, formule magico-alchemiche, talismani costellano le opere bruniane e fanno riferimento ad un complesso mondo di immagini simboliche tra le quali spicca quella della Fenice. Al mitico uccello il filosofo dedica due importanti passi ne *Gli Eroici Furori*.



La fenice Bestiario di Aberdeen (XII sec.), Biblioteca
Universitaria di Aberdeen

*Unico augel del sol, vaga Fenice,
ch'appareggi col mondo gli anni tui [...]*

(G. Bruno, *Gli eroici furori*, I, Dialogo V,vi)

Or consideriamo sopra questa immagine seguente,
ch'è d'una fenice che arde al sole, e con il suo fumo
va quasi a oscurar il splendor di quello, dal cui
calore vien infiammata et evvi la nota che dice:

Necque simile, nec par

Questa fenice ch'al bel sol s'accende,
e a dramma a dramma consumando vassi,
mentre di splendor cinta ardendo stassi,
contrario fio al suo pianete rende:

Per che quel che da lei al ciel ascende
tepido fumo et atra nebbia fassi,
ond'i raggi a' nostri occhi occolti lassi
e quello avvele, per cui arde e splende.

Tal il mio spirito, ch'il divin splendore
accende e illustra, mentre va spiegando
quel che tanto riluce nel pensiero,
manda da l'alto suo concetto fore.

Rima, ch'il vago sol vad'oscurando,
mentre mi struggo e liquefaccio intiero.
Oimè! questo atro e nero
nuvol di foco infosca col suo stile
quel ch'aggrandir vorebb', e il rende umile.

(G. Bruno, *Gli eroici furori*, II, Dialogo I,iii)

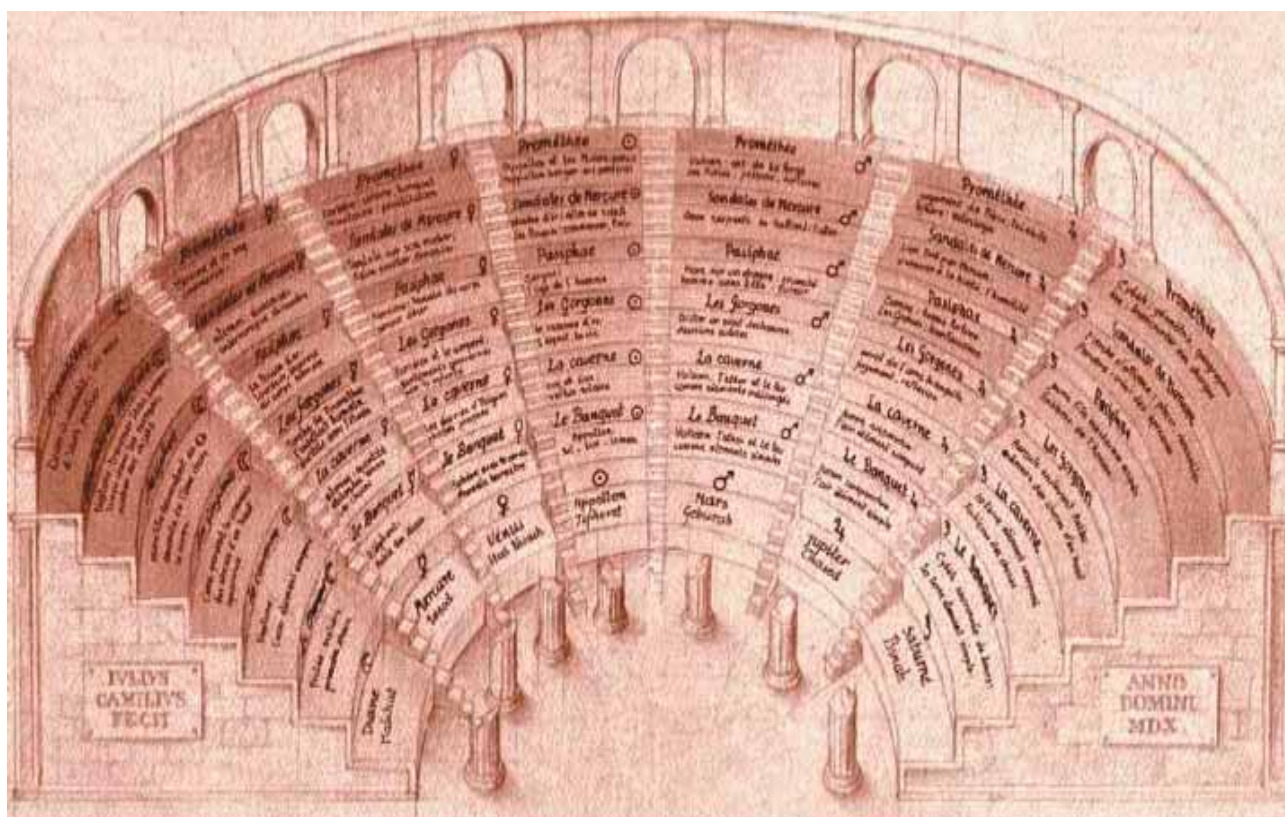




[...] *la fenice venendo dal splendor del sole accesa, et abituata di luce e di fiamma, vien ella poi ad inviar al cielo quel fumo che oscura quello che l'ha resa lucente: cossi egli infiammato et illuminato furioso per quel che fa in lode di tanto illustre soggetto che gli have acceso il core e gli splende nel pensiero, viene più tosto ad oscurarlo, che ritribuirgli luce per luce, procedendo quel fumo, effetto di fiamme in cui si risolve la sustanza di lui.*¹⁰

G. Bruno, *Gli eroici furori*, II, Dialogo I, iii

Insieme alla Fenice, una selva d'immagini-simbolo popola il particolarissimo Teatro della Memoria che Giordano Bruno, e precedentemente Giulio Camillo Delmino, aveva elaborato per la pratica della sua *ars memoriae*.



Giulio Camillo Delmi(i),
Teatro della memoria,
Venezia 1550

Il teatro di Camillo (o meglio un anfiteatro) si ispirava al modello del *De architectura* di Vitruvio; era diviso in sette gradi, intersecati da sette corsie. L'edificio risultava così suddiviso in 49 caselle, a ciascuna delle quali era associata mnemonicamente una figura mitologica o tratta dalla cabala o dall'ermetismo.

Il «teatro della memoria» di Giordano Bruno si apre nel 1582 con il *De umbris idearum*.

L'ombra non è tenebre, ma o traccia delle tenebre nella luce o traccia della luce nelle tenebre o un composto di luce e di tenebre o un miscuglio di luce e di tenebre o nessuna delle due cose, separata dalla luce, dalle tenebre e da entrambe. E questo deriva o dal fatto che la verità non sia piena di luce o perché sia una luce falsa, oppure perché non sia né vera né falsa, ma traccia di ciò che è veramente o falsamente ecc. Perciò si tenga presente che l'ombra è traccia di luce, partecipe di luce, ma non piena di luce.¹¹

La metafisica dell'ombra (da Platone a Nietzsche) attraversa il mondo della filosofia, dell'arte, della letteratura:¹² l'ombra come origine della pittura, l'ombra come doppio, l'ombra come riflesso delle idee.

la verità non può essere altro che le ombre degli oggetti artificiali¹³



Marco Bagnoli,
Come figura d'arciere,
2012 (Ela Bialkowska)

"L'ombra è qualcosa che ci rappresenta di continuo, anche in quanto esseri umani, ci trascina in questo universo [...]. Attraverso l'ombra c'è una verità che è il fenomeno meraviglioso della creazione, un fatto anche simbolico, per certi aspetti."

(M. Bagnoli)

OMBRE

Marco Bagnoli,
Noli me tangere (modello),
2000 (Mario Lensi)



Marco Bagnoli, *Nettuno*,
2009 (Valeria)



TYPVS VMBRARVM



Il *De umbris idearum* è composto da tre parti:

- *Triginta intentiones umbrarum*,
come percepire le ombre, le immagini della realtà;
- *Triginta conceptus idearum*,
come individuare l'ordine dell'universo, retto platonicamente dalle idee
- *Trattato di mnemotecnica*.

L'Opera si basa su questi principi:

- "Uno solo è il corpo dell'Ente universale, uno solo è l'ordine, uno solo il governo, uno solo è il principio e una sola la fine, uno solo è il primo e uno solo è l'ultimo".

Ogni cosa ha eguale dignità:

- "una sola cosa è quella che definisce tutte le cose, uno solo è lo splendore della bellezza in tutte le cose, un solo fulgore luccica dalla moltitudine delle specie".
- L'Universo è un unico corpo formato con un preciso ordine che struttura ogni singola cosa e la connette con tutte le altre.
- Questo ordine è retto da principi eterni ed immutabili, Le Idee;
- Ogni ente è solo imitazione, immagine, ombra della realtà ideale che la regge.



Marco Bagnoli, *Come figura d'arciere*,
(XLV Biennale di Venezia), 1993 (Carlo Cantini)



Marco Bagnoli, *Noli me tangere (Modello)*,
IVAM, Valencia, 2000 (Juan Garcia Rossell)

La mente umana (riflesso della struttura dell'universo) può percepire soltanto le ombre delle Idee; le idee (vera conoscenza) possono essere intuite elaborando particolari metodi conoscitivi; tali metodi, decifrando la complessità del reale, portano per via associativa alla comprensione della struttura ideale primaria. Compito dell'arte della memoria è quello di ordinare e collegare le immagini delle cose con i concetti, attraverso una rappresentazione simbolica del Reale.

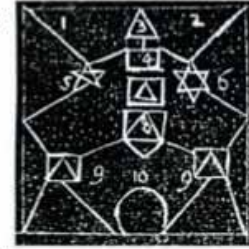
Non essendo possibile un naturale passaggio dalla realtà percepita alla sua ideale essenza, è necessario procedere gradualmente attraverso «ombre velate». L'ombra, infatti, prepara la vista alla luce.

Bruno opera fondamentalmente attraverso due tipi di mnemotecnica:

- **La tecnica dei Loci**

cioè collocando quel che si vuol memorizzare in degli spazi, in dei luoghi familiari e composti di più "vani". In ciascun vano viene mentalmente inserita una parte del discorso o dell'informazione da ricordare. Stabilito il luogo sarà scelta una "parola chiave", un "titolo" che connoterà il testo inserito in quello spazio. Il ricordo di questa mappa mentale sarà più vivo se la parola chiave verrà fatta interagire con oggetti collocati nella "stanza".

Dunque, il discorso da memorizzare sarà sezionato in parole chiave, ogni parola chiave starà in una stanza e sarà collegata ad oggetti ivi contenuti. Percorrendo mentalmente la stanza sarà possibile ricostruire la mappa del discorso, cambiando stanza si potrà passare ad altro argomento.



- **La tecnica delle *Imagines Agentes***

cioè una "scena" composta da una sequenza di immagini, in cui un attore compie un gesto, che la nostra mente allestisce nei luoghi del teatro della memoria.



Il teatro della memoria bruniano si attiva sintetizzando un insieme coerente di concetti in un certo numero di parole chiave; ad esse sono associate delle immagini che interagiscono con le *imagines agentes* poste in un *luogo* del nostro teatro mnemonico.

La mnemotecnica rinascimentale è un'arte concepita anche per ricreare il mondo, indagare i segreti della natura e decifrare i misteri dell'universo. Ogni simbolo, come in un gioco di specchi, riflette infatti una miriade di concetti collegati ad un mondo filosofico che orienta la visione interiore dell'universo.¹⁴

Siamo dunque in presenza di un'altra forma di messa in scena del pensiero.

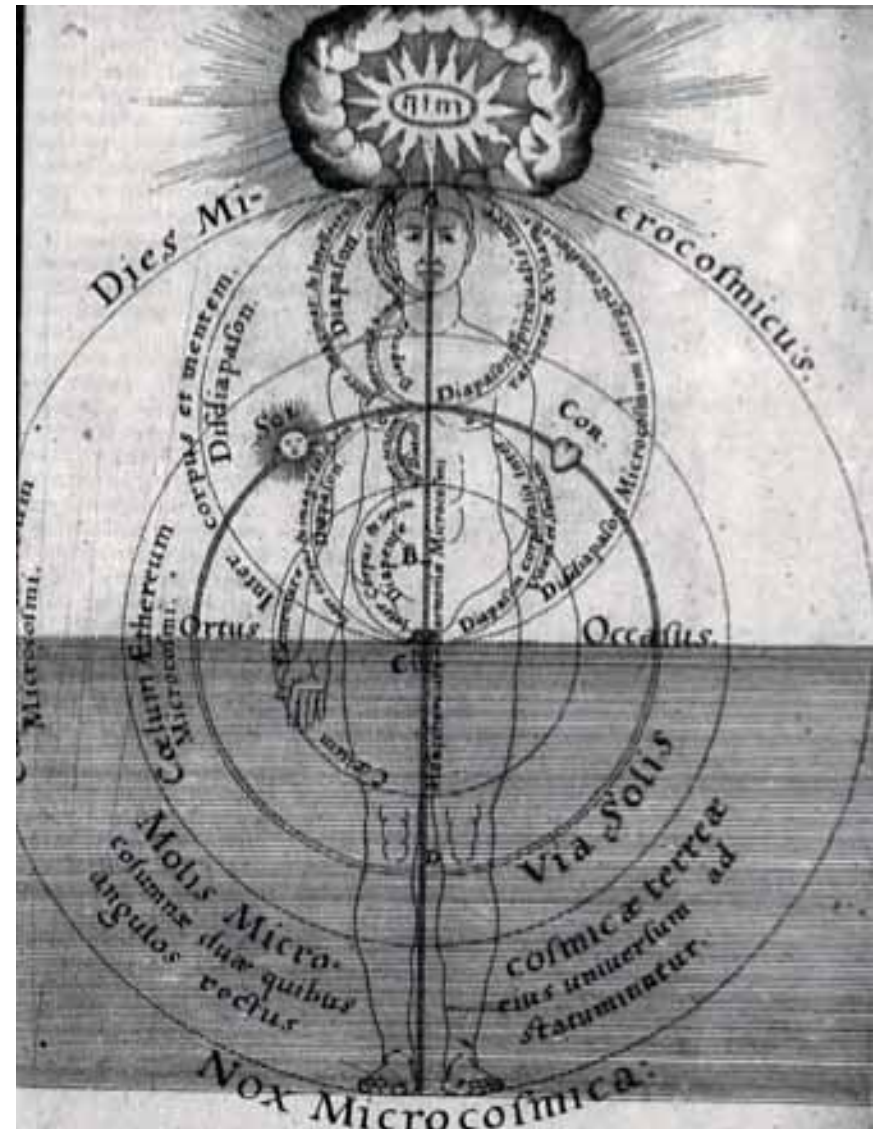
L'Opera è composta da «luoghi» e «*imagines agentes*» del Pensiero; la scena è Il Teatro della Mente, l'«opera scenica» è la memoria.

TEATRI DELLA MEMORIA: ROBERT FLUDD E IL GLOBE THEATRE

Il progetto bruniano di Teatro della Memoria - innestato in una lunga e complessa storia che, dalla mnemonica classica passa attraverso l'interpretazione medievale di Raimondo Lullo e successivamente da quella di Giulio Camillo - troverà ulteriore sviluppo nell'idea di Teatro di Robert Fludd (1574-1637).

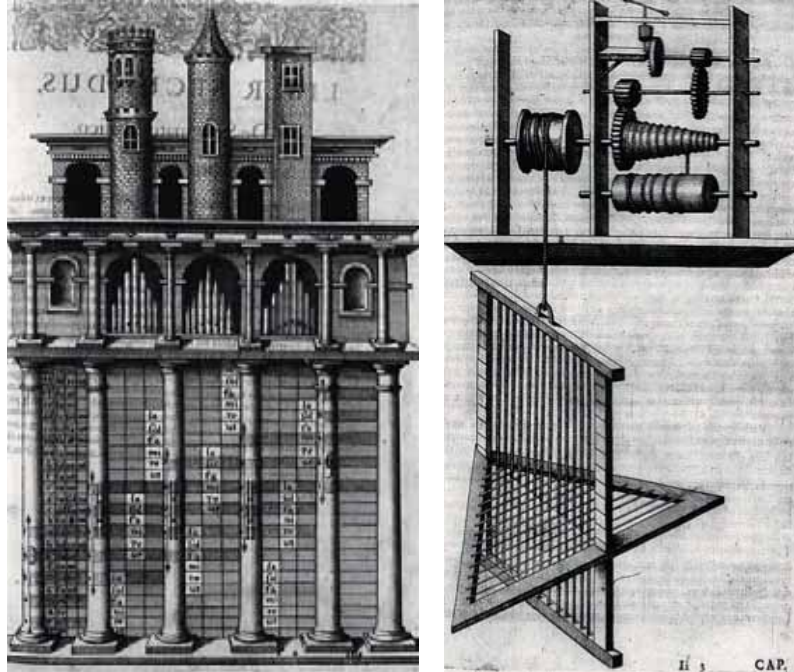
Il filosofo inglese, appassionato lettore del *Corpus Hermeticum* nella traduzione ficiniana, è in aperto contrasto con Keplero e Mersenne; in quanto filosofo-occultista è poi particolarmente interessato all'elaborazione di un suo sistema della memoria che trova nel Teatro la propria ideale forma architettonica; un sistema teatrale che si riflette significativamente anche nel celebre Globe Theatre di Shakespeare.¹⁵

La principale opera di Fludd¹⁶ tratta «Il mondo più grande» (Universo) e il «Mondo piccolo» (Uomo), in una visione magico-religiosa che unisce tradizione ermetica e Cabala. L'opera è illustrata con incisioni geroglifiche di particolare importanza per Fludd, poiché egli intendeva presentare la sua filosofia visivamente e, in qualche modo, farne un'Opera Scenica. Le sue illustrazioni riguardano anche il sistema di teatro della memoria e forse erano finalizzate alla riproduzione di un vero palcoscenico londinese.



Robert Fludd, *Utriusque Cosmi [...] Historia*, La notte del microcosmo, Il giorno del macrocosmo

Musica e geometria sono il riflesso dell'Opera divina.



Robert Fludd, *Utriusque Cosmi [...] Historia*
Sistema musicale come luogo teatrale,
macchine geometriche

L'arte della memoria artificiale di Fludd è di due tipi:

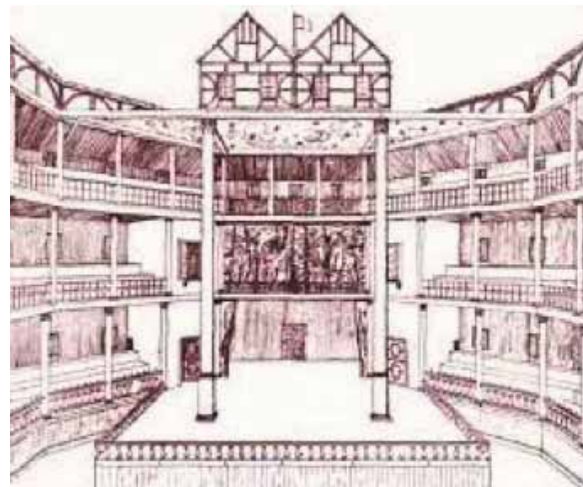
- *Arte rotonda* - la fantasia viene attivata per mezzo di idee nel senso di *umbrae*, spiriti. Idee quindi non nel senso platonico (cioè riferite alla mente di Dio), ma nel senso di tutto ciò che non è composto dai quattro elementi, vale a dire le cose spirituali concepite nell'immaginazione (angeli, demoni, immagini di dèi). L'Arte rotonda utilizza Talismani, cioè immagini magicizzate.
- *Arte quadrata* - Utilizza invece immagini di cose corporee, di uomini, di cose e oggetti inanimati, edifici reali.

Il sistema mnemonico di Fludd combina le due arti basandosi sullo zodiaco e sulle sfere planetarie da inserire in edifici collocati in luoghi chiamati *Cieli*. La particolarità del sistema Fludd sta nel fatto che gli edifici di memoria da collocare nei vari cieli sono chiamati «Teatri», nel senso di «Palcoscenici» (senza platea). Un vero e proprio teatro elisabettiano: *frons scaenae* contenente cinque porte, su diversi piani, tre ingressi al piano terra e due al piano superiore, più una camera.¹⁷

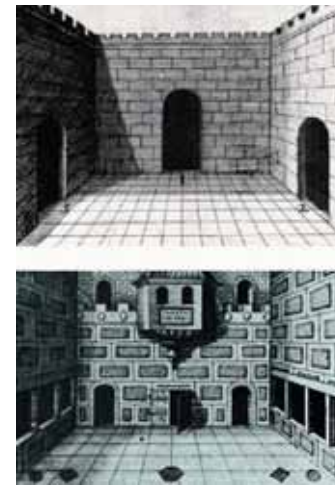


Globe Theatre, London (Ricostruzione)

Scrive Fludd: «Chiamo Teatro un luogo in cui tutte le azioni di parole, pensieri, discorsi o argomenti, sono rappresentati come in un teatro pubblico dove si rappresentano tragedie o commedie.»¹⁸ Il teatro è dunque un sistema di luoghi mnemonici, chiamato *Theatrum orbi*, cioè *Teatro per il mondo*, da collocare nei cieli. Fludd provvede poi a raffigurare altri tipi di teatri fatti come una stanza senza una parete, così da permettere allo spettatore di guardare dentro. Anch'essi sono stanze di memoria.¹⁹



Globe Theatre, London



Robert Fludd, *Theatrum Orbi*
Sistema teatrale,
la scena della memoria

L'uomo di Fludd, il microcosmo, contiene in potenza il mondo e per questo può rifletterlo interiormente. Il modello simbolico-teatrale di Fludd ha sorprendenti analogie con la concreta struttura del Globe Theatre. In questo, come in altri teatri elisabettiani c'era una parte sporgente coperta chiamata «Cielo», decorata con lo zodiaco.²⁰



Globe Theatre (ricostruzione). Nel soffitto della tettoia, cioè il Cielo, è raffigurato lo Zodiaco

Ecco allora una stretta connessione tra l'astrattezza del teatro della memoria e la concretezza di teatri veri, connotati con simbologie strutturali e decorative che riconducono alla rappresentazione del Mondo e per il Mondo: *Globe Theatre* appunto.

Un altro inglese, John Dee filosofo occultista, pubblica nel 1570 un'ampia dissertazione su tutte le scienze matematiche secondo le teorie platoniche e la mistica del numero, ma anche in funzione della loro applicazione pratica; come nell'architettura, ad esempio, o nella costruzione dei teatri. Dee fu consultato per la progettazione del Globe Theatre, la cui struttura sintetizza l'idea classica di spazio scenico con quella del teatro religioso medievale su più piani (allusione alle gerarchie spirituali) e riflette un particolare modo di concepire l'Opera, di praticare la Scena, di stabilire sistemi di relazione tra chi la abita e chi l'osserva.

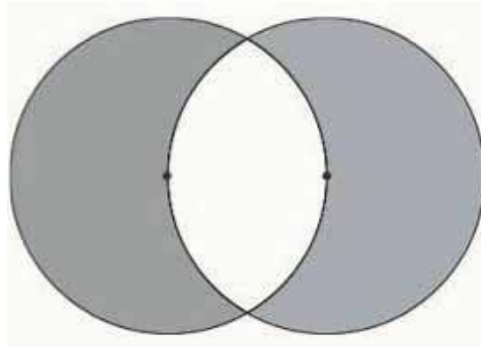


Johannes Dee, *Londinensis Mathematicus Anglorum celeberrimus et Socius Collegii Trin. Cambricensis*

Il pentagono, simbolo magico iscritto in un cerchio, è presente in varie culture. In occidente ha carattere esoterico di talismano. Esso è rappresentazione del micro e del macrocosmo. Il pentagono combina in un unico segno tutti i processi della creazione cosmica. Le cinque punte del pentagramma interno sono simbolo dei cinque elementi metafisici (acqua, aria, fuoco, terra, spirito).

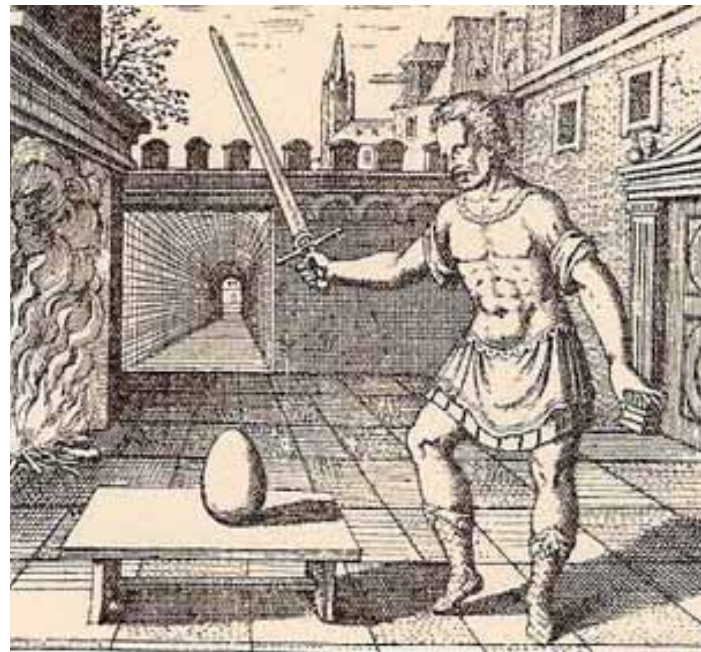


John Dee, *Sigillum Dei Aemeth, Pentacolo*



John Dee, *Monas Hieroglyphica*.

Per John Dee il contenuto dell'uovo filosofico è la monade geroglifica, simbolo denso di significati e particolarmente utilizzato nell'ambiente rosacruciano del XVII sec. La monade rappresenta la fusione e la sintesi dei simboli dei sette pianeti



Michael Maier, *Atalanta, fugiens*, 1618. L'uovo dei filosofi

Le esperienze di Fludd e Dee mettono in luce lo stretto rapporto tra un sistema di memoria filosofico-metafisico e la concreta realtà teatrale (sia come edificio, sia come opera), permettendo di reinterpretare addirittura il senso più profondo e le modalità rappresentative del Teatro Shakesperiano.²¹

Insomma, nel Cinquecento e nel Seicento il Teatro, cioè il luogo dove si guarda con meraviglia il progressivo manifestarsi di una verità, può divenire anche una specifica «scena della mente» praticata dal Pensiero .

IL BELLO E LA SUA RAPPRESENTAZIONE

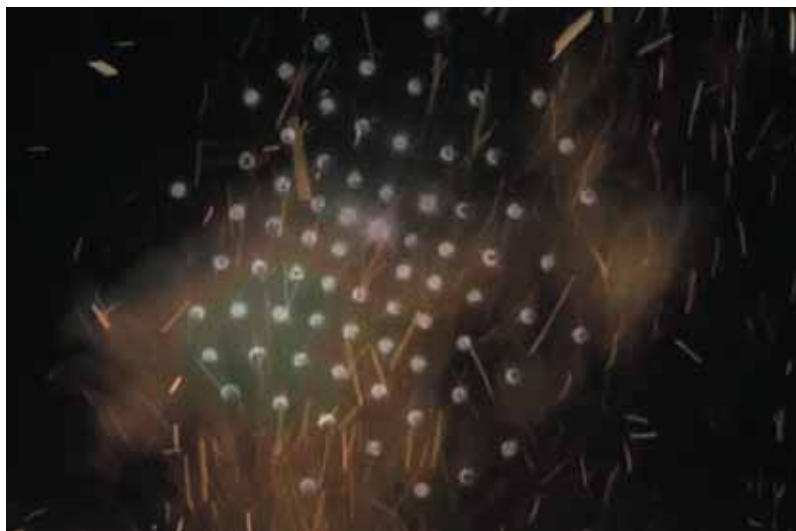
Il concetto di scena, di opera e del suo manifestarsi, riflette, nella cultura e nell'arte umanistica, una profonda connessione col pensiero neoplatonico; l'esaltazione dell'anima, dell'idea, il principio di amore come «desiderio» di bellezza-verità insieme al concetto di «armonia universale», ne costituiscono il centro.



G. Doré, *Dante, Paradiso Canto 31*

Per Plotino il Vero è il Bello, cioè il complesso delle Idee, l'unità degli archetipi eterni contemplati nell'Uno.

L'Uno è il Principio di Tutto. L'universo esiste per Sovrabbondanza dell'Uno (*hyperplères*) che causa una generazione eterna per «traboccamento». Questo traboccamento per Plotino, è come un'irradiazione, come le scintille di un fuoco eterno.



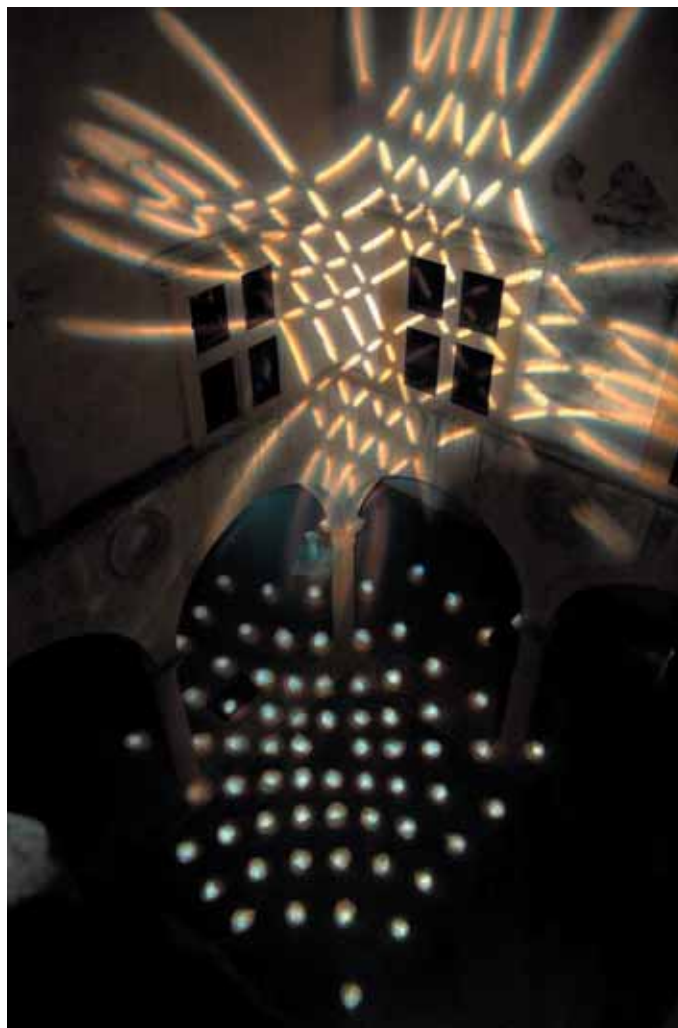
Marco Bagnoli,
Namaskar, Auroville,
2014 (Marco Bagnoli)

L'Uno è il Bene, inizio e fine di una circolarità metafisica percorsa da un personaggio-protagonista, cioè l'anima individuale, destinata a scendere nel mondo del tempo e dello spazio; l'Uno è il Punto che tutto racchiude e tutto emana. L'anima anela a ritornare all'Uno attraverso la comprensione delle allusioni simboliche del mondo sensibile e tramite la via dell'arte. L'arte è dunque una «via del ritorno», con funzione rivelatrice e catartica. Artista è colui che sa intuire nel sensibile la presenza dell'Idea, che sa comprendere l'autentico valore del sensibile e la sua funzione simbolica, colui cioè che, tramite la concretezza della materia, permette all'uomo di uscire dalla palude, di staccarsi dalla terra, per innalzarsi nel cielo del Vero, cioè del Bello.



Marco Bagnoli, *Dialogo nella palude,*
Acqua Borra, Siena,
1999 (Attilio Maranzano)

L'artista, attraverso la sua Opera fa intuire lo splendore dell'Idea e suggerisce con linee, colori, forme, immagini, suoni, una bellezza purissima che può essere contemplata solo nel silenzio e nella penombra interiore dell'anima.



Marco Bagnoli, *Terra delle madri*,
2006 (Ela Bialkowska)

L'arte vera, non il piacere edonistico finalizzato a se stesso, è rivelatrice, ma anche catartica, poiché rivelando l'Idea libera l'uomo dalla pesantezza della quotidianità e lo eleva verso la serenità della visione.²²

Pico della Mirandola - neoplatonico, ma anche mediatore tra aristotelismo e cabbala ebraica - colloca l'uomo al centro dell'Universo (*De hominis dignitate*); l'uomo, *Magnum miraculum, magnum opus*, Opera Massima creata e posta al centro della scena dell'Universo da un Dio che geometrizza il Tutto, governandolo attraverso un atto d'amore, cioè di Bellezza. Letteratura, filosofia, pittura, scultura, musica sono concepite come forma d'intuizione dell'Assoluto.

«Teatro della Mente», «Scena del pensiero», «Opera», non indicano solo la rappresentazione di una visione del mondo, ma contemplanò le possibilità operative per giungere ad una percezione del Reale inteso come riflesso della Verità, attraverso segni e simboli primari e universali e, in quanto tali, magici: lettere, numeri, figure geometriche, colori, suoni.

La ricerca e la creazione del bello - in quanto Vero e quindi Bene - modella la città, scolpisce forme, genera suoni, produce immagini e simboli che scandiscono il procedere della vita civile. Si creano Opere che occupano la scena cittadina, orientandone e modificandone il senso. Opere concepite non solo come abbellimento, ma schegge di pensiero inserite nel tessuto urbano; opere guardate, ma anche agite; opere costruite su linguaggi e codici condivisi, comprensibili e fruibili a vari livelli, quindi in costante interazione con il cittadino-spettatore-attore. La contemplazione della Cupola del Brunelleschi e la sua visita interna non rappresentano solo un atto di fede, ma trasportano all'interno di un pensiero e di una cultura.



da sinistra

L'inferno e la Cupola

Marco Bagnoli,
L'albero rovesciato Galleria
Nicola Fornello, Prato, 2004

La cupola, proiezione del cono dell'inferno dantesco,²³ indica un percorso metafisico-religioso che si snoda tra materia e visione, tra anelito al sublime e sfida gravitazionale. La pesantezza della materia viene annullata dalla potenza di un pensiero che trasforma la massa solida in una struttura sospesa, apparentemente svuotata della sua pesantezza e proiettata verso l'infinito (matematico, filosofico, teologico); una sorta d'involucro, una metafisica cupola-mongolfiera abitata e resa leggera dalla forza del pensiero e dalla spinta dinamica delle sue simbologie.



Marco Bagnoli, *Albe of Zonsonpagangen*, 1984 (Marco Bagnoli)

CONTINUITA'

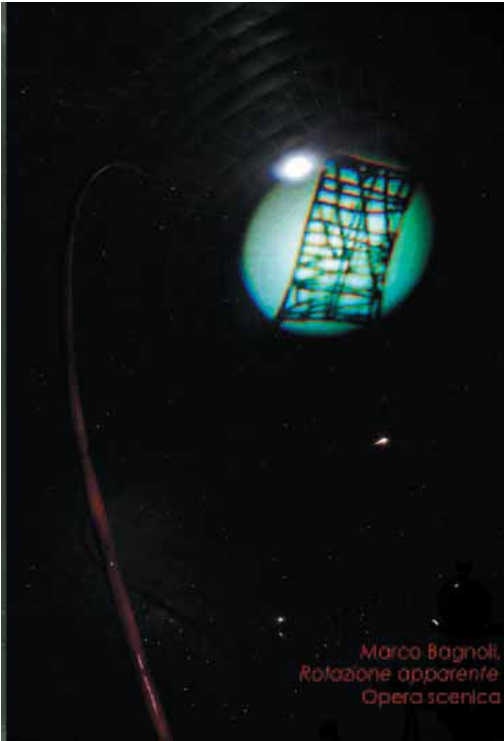
La realtà fenomenica, secondo la visione idealista, non ha una sua esistenza autonoma e può essere compresa solo se ricondotta al principio ideale da cui ha avuto origine; la sua vera essenza è dunque di natura spirituale. Idealismo e materialismo impongono due diversi modi di rapportarsi alla Natura, di osservarla, di rappresentarla. Ad una concezione spirituale dell'arte si ispira anche parte dell'Avanguardia Novecentesca. In particolare il pensiero e l'agire di Kandinskij offrono nuovi spunti riguardo il concetto di Composizione e di Opera Scenica. Nel corso dei secoli il termine «Opera» acquista diversi significati convenzionali. A partire dalla fine del Seicento Opera è per lo più sinonimo di «Opera lirica» cioè di teatro in musica inteso come «melodramma».

Resta costante l'uso del termine Opera per indicare:

- ingegno o creatività dell'uomo
- il risultato del lavoro manuale, intellettuale artistico
- un effetto della natura causato da agenti naturali
- come sinonimo di Opera Lirica, cioè del melodramma, con le seguenti distinzioni: gran opera, opera buffa, opera seria, opera-lyrique, opera-comique, operetta
- come luogo di rappresentazione: Opera come edificio teatrale

La definizione «Opera scenica» continua ad essere usata, soprattutto nel Seicento e nel Settecento (ma anche, più raramente nell'Ottocento), per indicare la rappresentazione teatrale di un testo drammaturgico. L'aggettivo «scenico» trova poi un'articolata applicazione a sostantivi relativi a varie modalità rappresentative: cantata scenica, parola scenica, azione scenica, scrittura scenica, racconto scenico, corpo scenico, arte scenica, composizione scenica.

Marco Bagnoli, *Rotazione apparente*, *Opera scenica*, Civico Planetario Ulrico Hoepli, Milano, 2011



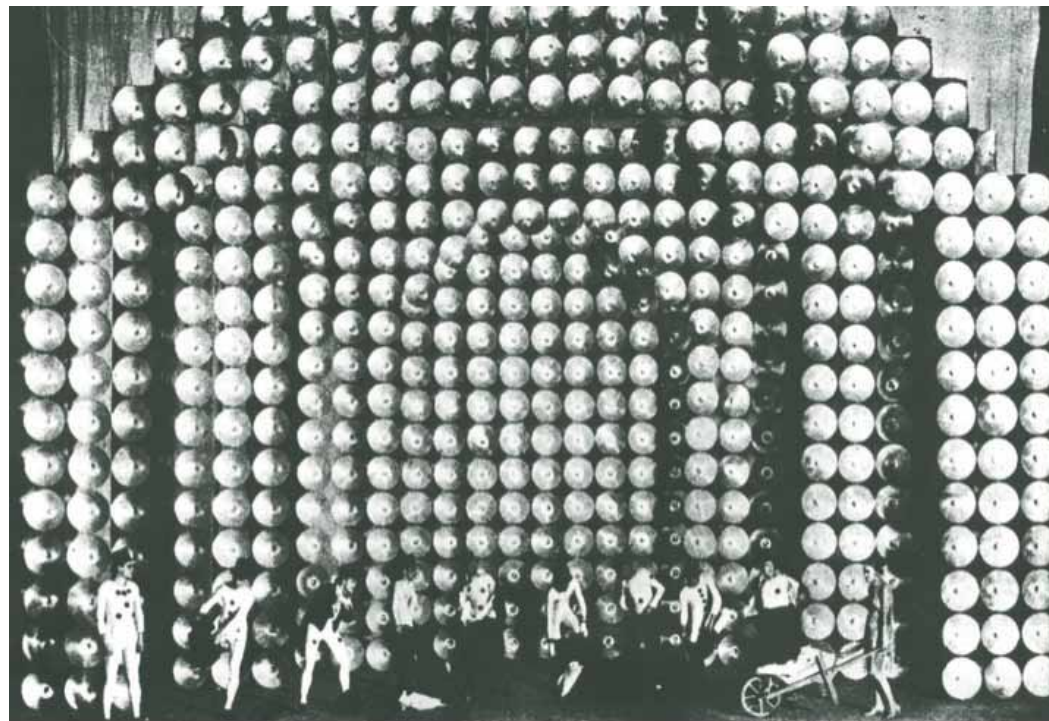
Marco Bagnoli,
Rotazione apparente,
Opera scenica

COMPOSIZIONE E OPERA SCENICA NEL NOVECENTO

Le espressioni «Composizione scenica» e la conseguente «Opera scenica», trovano nuovo senso nella ricerca e nella sperimentazione di alcune avanguardie novecentesche; in Italia, ad esempio, il futurista Prampolini concepisce l'unità scenica come «compenetrazione dell'elemento uomo con l'elemento ambiente», e parla del teatro e dell'arte futurista «come proiezione conseguente del mondo dello spirito, ritmato dal movimento dello spazio scenico.»²⁴ La Scena non fa più riferimento alla rappresentazione del reale, ma assume una dimensione simbolica di natura spirituale: la scena non resta uno sfondo o un contenitore, ma interagisce con l'Opera e assume essa stessa il valore di «contenuto».



Scena
per
Georg
Kaiser



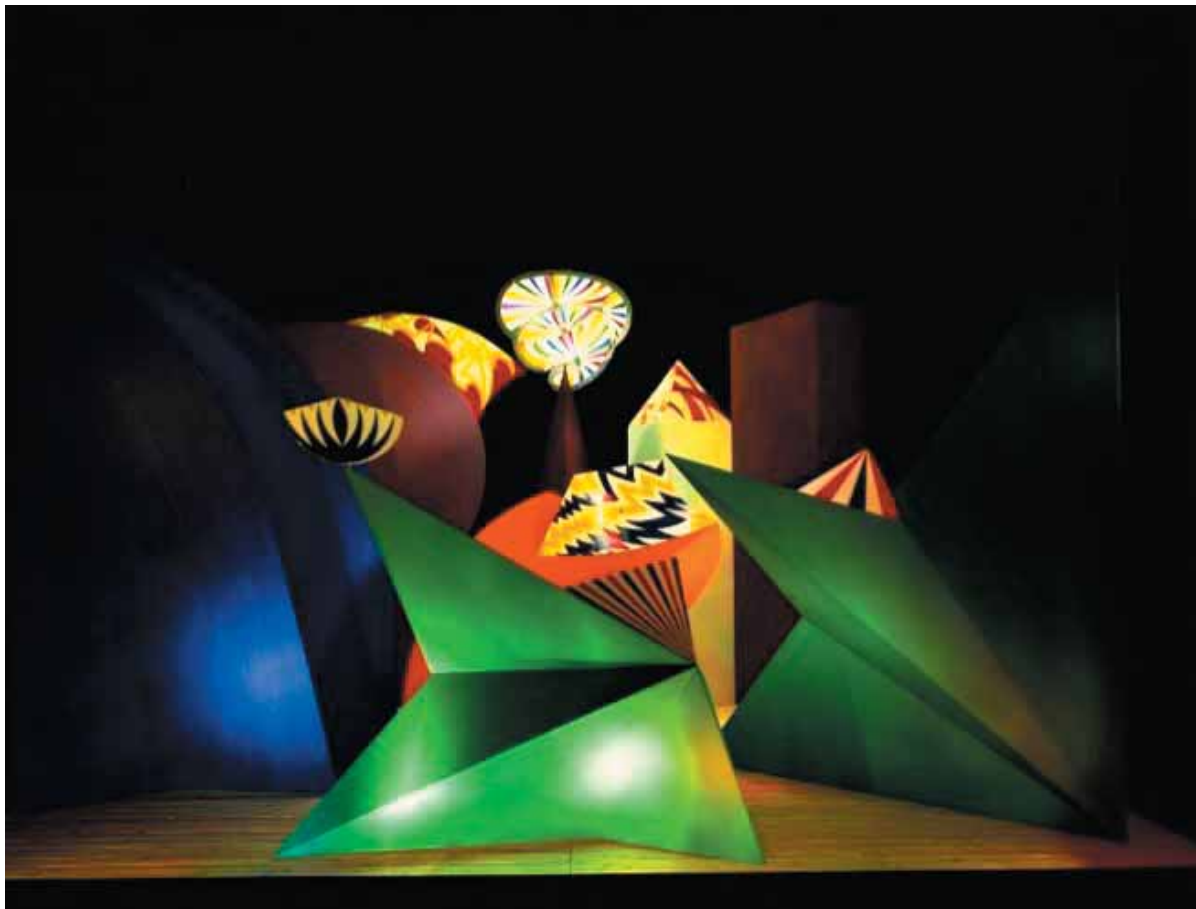
Scena dadaista



Virgilio Marchi (1895-1960)
Scene per il Teatro degli Indipendenti (Roma)
«L'Arte è una vibrazione»



Anton Giulio Bragaglia (1890-1960).
Nel 1923 fondò il Teatro degli Indipendenti. Per l'inaugurazione fu predisposta
l'azione scenico-musicale di marionette *Siepe a Nord-Ovest* di M. Bontempelli

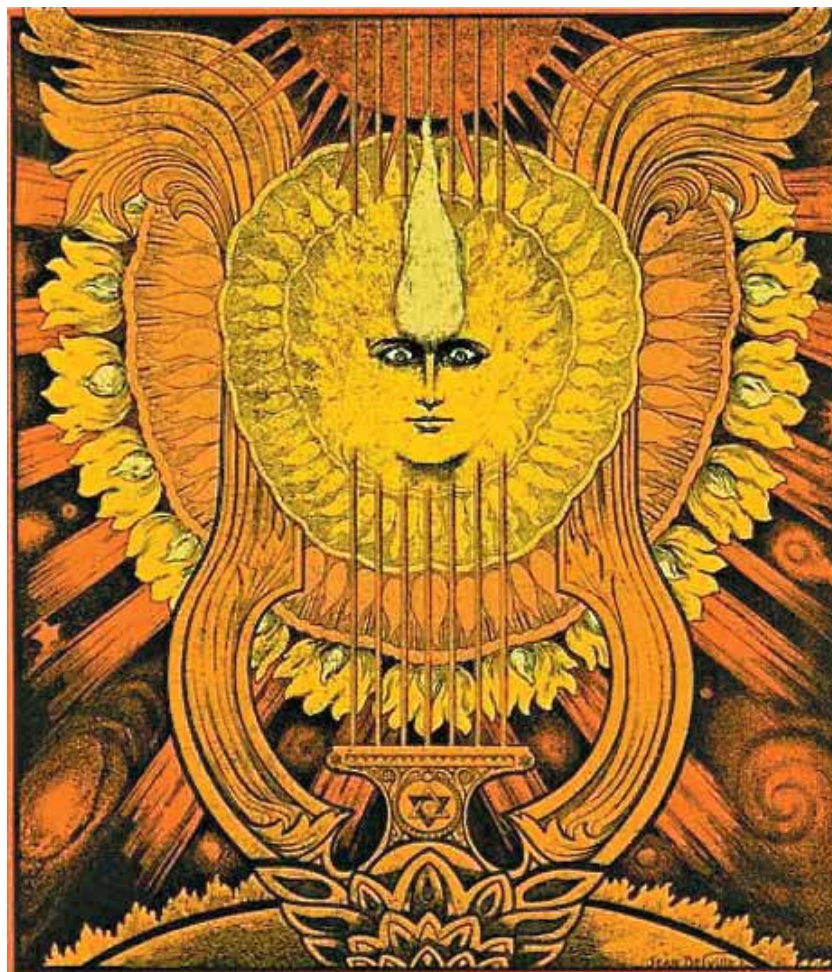


Giacomo Balla (1871-1958) Forma pura, colore, pura astrazione. Protagonista nelle manifestazioni futuriste. Balla creò e interpretò azioni sceniche disegnandone anche i costumi. Nel 1917 mise in scena al teatro Costanzi di Roma *Feu d'artifice* su musiche di Igor Strawinskij. Un balletto però senza ballerini, essendo la scena costituita da solidi geometrici ricoperti di tela e virtualmente danzanti per il gioco di luci e ombre generato da 49 luci policrome che si accendevano e si spegnevano.



Giacomo Balla, bozzetto scenografico (la sfera, il cerchio, la «mandorla»)

La sinestesia diviene punto centrale di varie sperimentazioni: simbolo ne è il poema sinfonico *Prometeo* di Aleksandr Skrjabin che, nel 1910, elaborò un complesso sistema per mettere in stretta relazione i colori alle note musicali: progettò e realizzò una tastiera per luce con tasti colorati. L'esecuzione del *Prometeo* doveva integrarsi con fasci di luce colorata prodotta dal *clavier à lumières*.



Jean Delville, disegno per la copertina della partitura di Aleksandr Skrjabin, Sinfonia n. 5 op. 60, *Prométhée*.
Le Poème du Feu (1910) ²⁵

Aleksandr Skrjabin, *Prométhée*,
realizzazione A. Gawboy, 2010,
direttore Toshiyuki Shimada,
Yale Symphny Orchestra



Suono e Luce divenivano così Scena e Opera che si manifestava in un intreccio di rapporti sinestetici. Nel lavoro e nella riflessione teorica di Kandinskij tali termini trovano nuove contestualizzazioni, sullo sfondo di uno spiritualismo che, nella visione di Kandinskij, ritrae lo sguardo verso l'esterno e lo rivolge all'interno dell'uomo, abisso di misteri indagati proprio in quegli anni dall'analisi psichica di Freud.



«Quando la religione, la scienza,
la morale [...] vengono scosse,
e quando i soggetti esterni
minacciano di crollare,
l'uomo distoglie lo sguardo
dall'esteriorità
e si rivolge a se stesso.»

[Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte*]

Vasilij Kandinskij,
Giallo. Rosso. Blu (1925)

Rispetto all'ottocentesca rappresentazione del reale, cambia il rapporto con la natura:

«L'abisso aperto tra soggetto e natura ha reso quest'ultima autonoma e impenetrabile (casuale) e non è in essa che vanno ricercati i principi ordinatori, né leggi formali.»

«La natura (l'esteriorità), nella sua qualità di fenomeno, non ha alcun apprezzabile rapporto con la realtà profonda e non può che distogliere dal problema basilare: la creazione di forme che costituiscano al contempo l'incarnazione del proprio contenuto. L'Opera quindi non procede dall'esterno, ma dall'interno e, una volta creata, diviene autonoma e risponde a sue leggi, secondo un principio di necessità interiore.»

«Forze amare e segrete erigono muri che ostacolano le forze al servizio della necessità, muri che solo lo spirito può attraversare e solo l'opera d'arte, come forma dello spirito, può far crollare.»²⁶

Il Bello, sinonimo di Verità nel pensiero neoplatonico, è interpretato da Kandinskij con ulteriori significazioni legate ai concetti di interiorità e di necessità interiore, concepita come «Nuova Bellezza». Lo sguardo armonico e ordinatore della prospettiva rinascimentale non si espande più dall'uomo verso l'esterno, ma, come già era accaduto per certi versi con il Manierismo, s'introyetta nell'io, nell'interiorità dell'uomo, modificando il suo rapporto con il reale; il mondo esteriore pare svanire per dar luce al mondo dell'interiorità, attraverso un processo di astrazione dal reale che riconduce ai segni primari, come il punto e la linea. Per Kandinskij «la musica è l'arte che per natura e per più avanzata evoluzione, tiene maggiormente dell'astratto e come tale è più prossima alle strutture primarie della realtà.»²⁷

«Il bello interiore è il bello che, mettendo in disparte il bello consueto, viene adottato per imposizione di un'interiore necessità. A chi non v'è abituato il bello interiore appare naturalmente brutto, poiché l'uomo in generale è incline all'esteriorità e non riconosce volentieri la necessità interiore. Solo il compositore viennese Arnold Schönberg [...] procede oggi rinunciando completamente a quanto è comunque considerato bello, e chiamando benedetti tutti i mezzi che servono all'auto estrinsecazione[...]»²⁸



Arnold Schoenberg, bozzetti per *Die glueckliche Hand* (1910-1913)

«La musica di Schoenberg ci conduce in una regione nuova, dove le esperienze musicali non sono di ordine acustico, ma puramente psichico. Qui comincia la musica dell'avvenire.»
[Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte. La svolta*]

«Forze amare e segrete erigono muri che ostacolano le forze al servizio della necessità, muri che solo lo spirito può attraversare e solo l'opera d'arte, come forma dello spirito, può far crollare.»
[Kandinskij, *Di là dal muro*]

Le Opere Sceniche di Kandinskij trattano il tema della creazione, cosmica e artistica.

SULLA COMPOSIZIONE SCENICA

Kandinskij descrive compiutamente i principi sui quali si basa la sua concezione di «composizione scenica»:

- I mezzi di ogni arte sono esteriormente del tutto diversi [...] ma nella loro profonda ragione interiore questi mezzi si equivalgono: il fine ultimo cancella le diversità esteriori e mette a nudo l'identità interiore.
- Questo fine ultimo, la conoscenza, viene raggiunto nell'anima umana in virtù delle più sottili vibrazioni della stessa.
- Queste sottili vibrazioni, identiche nel loro fine ultimo, comportano tuttavia, in sé e per sé, moti interiori diversi che le differenziano.
- L'evento spirituale (vibrazione), indefinibile e tuttavia determinato, è il fine dei singoli mezzi artistici.
- Un determinato complesso di vibrazioni è il fine di un'opera.
- L'affinamento dell'anima attraverso il sommarsi di determinati complessi di vibrazioni è il fine dell'Arte.
- L'arte è, dunque, indispensabile e funzionale.

Per Kandinskij l'Ottocento «si è distinto come un'epoca estranea alla creazione interiore.» Questo a causa dell'eccessiva «concentrazione sui fenomeni naturali e sull'aspetto materiale dei fenomeni», che doveva necessariamente provocare «una caduta della forza creativa.» La conseguenza prima del materialismo, continua Kandinskij, fu l'elaborazione esteriore delle forme che «provocò la nascita e la pietrificazione di tre gruppi di Opere Sceniche, separati l'uno dall'altro da alte mura: dramma, opera, balletto.» Il dramma ottocentesco è infatti «una narrazione più o meno raffinata e profonda di un avvenimento di carattere più o meno personale. Descrizione della vita esteriore, in cui la vita spirituale dell'uomo compare solo nei limiti in cui ha a che fare con la vita esteriore. *Manca totalmente l'elemento cosmico. La forma del dramma attuale è costituita dagli eventi esteriori e dalla loro concatenazione esteriore.*»²⁹

Nell'Opera Scenica *Der gelbe Klang (Il suono giallo)* Kandinskij mette al servizio del valore interiore una serie di elementi esteriori: l'Opera è fatta di forme, di tono cromatico in movimento, di suono fisico-psichico-musicale espresso per mezzo di figure e oggetti in una dimensione scenica. Il dramma consiste nel complesso delle esperienze interiori, cioè le vibrazioni dell'anima dello spettatore, o del partecipante, a contatto con l'Opera.

Nella società contemporanea l'arte ha bisogno di ritrovare una sua profonda necessità spirituale e civile. A questo tende l'*Opera Scenica* di Marco Bagnoli, proiettata verso il ricongiungimento ad un'armonica unità tra arte, vita e pensiero; luogo d'incontro fra varie competenze, paritariamente agite nell'ambito di un progetto unitario inserito nel tessuto della vita civile. L'*Opera Scenica* non è dunque solo un oggetto artistico collocato in un particolare luogo, non si esaurisce nei limiti di un'installazione e non è neppure la semplice «teatralizzazione» di un atto creativo. E' piuttosto la sintesi di un processo interiore che si manifesta nell'interazione con uno spazio chiuso e aperto, in un contesto scenico di varia natura; è un «Teatro» di materia, spirito, colori, luci, ombre, suoni, parole, simboli, memorie; forse un talismano, ma anche uno specchio che riflette immagini nascoste di persone e di cose che lo abitano.



Marco Bagnoli, *Quincunx*, 1999, (Luigi Cerantola)

Marco Bagnoli, *Paesaggio, Albero rovesciato*,
Prato, 2004(Ela Bialkowska)

NOTE AL TESTO

1 Cfr. R. CIANCARELLI, *Drammaturgia dei Principianti. Notizie su una raccolta manoscritta di Opere Sceniche romane del Seicento*, in "Teatro e Storia", 16, Cultura teatrale, Università degli Studi dell'Aquila, Annale 1994.

2 Ibid., pp 392-393.

3 Ibid. p. 394 (termine usato a Roma nel Seicento per indicare non tanto una rappresentazione, bensì un luogo di ritrovo, «un preciso contesto produttivo».)

4 Ibidem

5 Cfr. A. GROSSATO, *Gli elementi iniziatici e hindu nel 'Liber Novus' di Carl Gustav Jung*, in *La Visione*, a cura di Francesco Zambon, Viridarium VIII, Edizioni Medusa, Milano 2012, pp. 199-208. In particolare il paragrafo *L'uovo del mondo*, pp. 203-204

6 M. FICINO, *Liber de Vita III (De vita coelitus comparanda)*, cfr. F. A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 91

7 F. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, cit., p. 92: «[...] queste figure non sono fatte soltanto per essere ammirate, ma per essere meditate, per diventare oggetto di riflessione interiore. L'uomo che guarda la figura del mondo affrescata sul soffitto della sua camera, imprimendola nella memoria insieme con i colori dominanti dei pianeti, quando esce di casa e scorge lo spettacolo di innumerevoli cose individuali, è in grado di ricondurle ad unità grazie alle immagini di una superiore realtà, che porta dentro di sé. Questa è la strana visione, o la straordinaria illusione che doveva, in seguito, ispirare gli sforzi di Giordano Bruno, volti a fondare la memoria sulle immagini celesti, su quelle immagini che sono ombre di idee nell'anima del mondo, per unificare e organizzare le innumerevoli individualità del mondo e tutti i contenuti della memoria.»

8 **I intermedio: L'Armonia delle Sfere.** *L'armonia delle sfere discende sulla Terra accompagnata da Sirene, Parche e dai Pianeti; i mortali sono invitati a festeggiare con la coppia reale.*

II intermedio: La gara fra Muse e Pieridi. *Certame canoro tra le Pieridi e le Muse. Le Ninfe si pronunciano a favore delle Muse. Le figlie di Pierio sono trasformate in piche.*

III intermedio: Il combattimento Pitico di Apollo. *Gli abitanti di Delfi, tormentati da Pitone, chiedono soccorso ad Apollo che discende dal cielo e uccide il mostro. [I giochi Pitici furono iniziati da Apollo dopo aver ucciso Pitone e aver fondato l'oracolo di Delfi.]*

IV intermedio: La regione de' demoni. *Uno stregone chiede agli spiriti di pronunciarsi sulla coppia di sposi. I demoni annunciano una nuova Età dell'Oro. La scena si sposta sulla regione degli Inferi, dove i demoni intonano un canto di lamento: d'ora in poi essi non avranno più anime da tormentare.*

V intermedio: Il canto d'Airone. *Anfitrite emerge dalle profondità dell'Oceano in compagnia del figlio Tritone e delle Ninfe del mare. Nella sinfonia Arione, minacciato di morte dal suo equipaggio, intona un canto di lamento. Viene gettato a mare ma un delfino, attratto dal suo canto, lo mette in salvo. I marinai, credendolo morto, esultano con un canto di gioia.*

VI intermedio: La discesa d'Apollo e Bacco col Ritmo e l'Armonia. *Apollo e Bacco discendono dal Cielo in compagnia di altri dei dell'Olimpo: L'Armonia, il Ritmo, le Grazie, le Muse, i Pianeti, Flora, e altri ancora. Gli dei intonano un'ode agli sposi. Nel ballo conclusivo i mortali si uniscono agli dei e cantano un'ode in onore dei Sovrani.*

- 9 Cfr. A. MAGINI *La scena e il pensiero. Note in margine alla Circe e al Ballet de Cour* e M.T. DELLABORRA, *Filosofia a teatro*, in "Il teatro del cielo. Giovanni Bardi e il Neoplatonismo tra Firenze e Parigi", Atti del Convegno di Studi, a cura di A. Magini - S. Toussaint, Lucca 2001. Il tema è quello del passaggio del potere dalle mani di Circe alla famiglia reale che partecipa alla rappresentazione. Caterina Medici e il figlio Enrico III erano seguaci dell'astrologia e delle scienze occulte e convinti che il potere dei maghi, dei quali si circondavano, potesse aiutarli nella vita politica e privata.
- M. MATTEOLI - R. STURLESE, *Il Canto di Circe e la "Magia" della nuova arte della memoria del Bruno*, in *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale*, Atti del Convegno Firenze 2003, a cura di F. Meroi, Olschki, Firenze 2007
- 10 G. BRUNO, *Gli eroici furori*, Seconda Parte, Dialogo Primo, III, G. Daelli e C. Editori, Milano 1864, rist. Forni Editore, Sala Bolognese 1972, p. 142.
- 11 G. BRUNO, *Le ombre delle idee*, a cura di A. Caiazza, Spirali Edizioni, Milano 1988, p. 59
- 12 R. DIODATO, *Metafore dell'ombra*, in "Scritti di filosofia in onore di V. Melchiorre". Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 349-371.
- 13 PLATONE, *Repubblica*, in *Opere*, a cura di F. Sartori, Laterza, Bari 1974, vl. II, p. 340.
- 14 F. A. YATES, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1993, in particolare capitoli IX, XI, XIV e Id. *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, cit., in particolare capitoli XI-XV.
- 15 Cfr. F. A. YATES, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1993, pp. 297-341.
- 16 R. FLUDD, *Utriusque Cosmi, maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica Historia*, Oppenheim 1617.
- 17 Cfr. F. A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 305-311.
- 18 R. FLUDD, *Utriusque Cosmi*, cit., II, 2 p. 55
- 19 Cfr. F. A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 305-311.
- 20 Cfr. F. A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 317-341.
- 21 Cfr. F.A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 297-341.
- 22 Cfr. PLOTINO, *Dal Bello al Divino*, a cura di G. Faggini, Editrice La Locusta, Vicenza 1986, pp. 8-11.
- 23 Cfr. S. TOUSSAINT, *De l'Enfer à la Coupole, Dante, Brunelleschi et Ficini*, Fondazione Camillo Caetani Studi e documenti d'archivio, 7, L'Erma di Bretschneider, Roma 1997.
- 24 E. PRAMPOLINI, *L'atmosfera scenica futurista*, 1924. «[...] L'arcoscenico del teatro tradizionale è definitivamente crollato al grido di rivolta lanciato da noi futuristi nel 1915. Quell'anno [...] gettai per primo le basi della nuova tecnica scenica futurista [...] L'arte della scena mentre nel passato si era limitata a suggerire, anziché a rappresentare, come nel teatro greco e in quello medioevale, dopo l'apparizione di Wagner ha compiuto una rapida evoluzione, benché empirica, partecipando come elemento integrante l'azione scenica. [...] La scenografia, cioè la scena tradizionale imperante, intesa come descrizione della realtà apparente, come finzione verista del mondo visivo, è da condannarsi definitivamente [...]. Gli esperimenti scenici compiuti in questi ultimi tempi nei teatri europei sfociavano nell'empirismo, nel causale, nell'effimero, poiché tali esperienze sceniche erano il prodotto di aspirazioni singole, di individualità che pretendevano dare vita alla propria visione scenica senza contemplare, considerare o riassumere i problemi estetici e spirituali, che investono la tecnica del teatro e la contingenza della vita dello spirito. [...] I principi fondamentali che animano l'atmosfera scenica futurista, sono l'essenza stessa dello spiritualismo, dell'estetica e dell'arte futurista, cioè: il dinamismo, la simul-

taneità e l'unità d'azione tra uomo e ambiente. La tecnica del teatro tradizionale, al contrario, trascurando e lasciando insoliti questi principi essenziali per la vitalità dell'azione teatrale ha creato questo dualismo tra uomo (elemento dinamico) e ambiente (elemento statico), tra sintesi e analisi. Noi futuristi abbiamo raggiunto e proclamato questa unità scenica, compenetrando l'elemento uomo con l'elemento ambiente, in una sintesi scenica vivente dell'azione teatrale. Il teatro e l'arte futurista sono, quindi, la proiezione conseguente del mondo dello spirito, ritmato dal movimento dello spazio scenico. [...] L'attore-spazio nel teatro tradizionale e antitradizionale contemporaneo, si è sempre considerato l'attore quale elemento unico, indispensabile e dominante l'azione teatrale. [...] Craig, Appia e Tairoff, hanno disciplinato la funzione dell'attore e diminuita la sua importanza. Craig lo definisce una macchia di colore [...] lo considero l'attore come un elemento inutile all'azione teatrale, e pertanto pericoloso all'avvenire del teatro. L'attore è l'elemento d'interpretazione che presenta le maggiori incognite e le minori garanzie. Mentre la concezione scenica di una produzione teatrale rappresenta un assoluto nella trasposizione scenica, l'attore rappresenta sempre il lato relativo. Infatti, l'incognita dell'attore è quella che deforma e determina il significato della produzione teatrale, compromettendo l'efficienza del risultato. Ritengo quindi che l'intervento dell'attore nel teatro quale elemento di interpretazione, sia uno dei compromessi più assurdi per l'arte del teatro. *Il teatro, inteso nella sua più pura espressione, è infatti un centro di rivelazione del mistero, tragico, drammatico, comico, al di là dell'apparenza umana.* Ne abbiamo abbastanza di vedere tutt'ora questo pezzo di umanità grottesca agitarsi sotto la volta del palcoscenico in attesa di commuovere se stessa. L'apparizione dell'elemento umano su la scena rompe il mistero dell'al di là che deve regnare nel teatro, tempo di astrazione spirituale. Lo spazio è l'aureola metafisica dell'ambiente. L'ambiente la proiezione spirituale delle azioni umane. Chi dunque più dello spazio, ritmato nell'ambiente scenico può esaltare e proiettare il contenuto dell'azione teatrale? La personificazione dello spazio, nella funzione di attore quale elemento dinamico interferenziale d'espressione tra l'ambiente scenico e il pubblico spettatore, costituisce una delle più importanti conquiste per la evoluzione dell'arte e della tecnica teatrale poiché viene definitivamente risolto il problema dell'unità scenica. Considerando lo spazio come una individualità scenica dominante l'azione teatrale e gli elementi che in esso si agitano come accessori, è evidente che questa unità scenica sia raggiunta dal sincronismo fra la dinamica dell'ambiente scenico e la dinamica dell'attore-spazio in giuoco nella vicenda ritmica dell'atmosfera scenica. Il teatro poliespressivo e l'atmosfera scenica futurista. Metamorfosi totale della tecnica scenica verso la scoperta di nuovi orizzonti poliespressivi dell'interpretazione teatrale. Dalla pittura, scenosintesi, alla plastica, scenoplastica; da questa all'architettura dei piani plastici in movimento, scenodinamica. Dal palcoscenico tradizionale a tre dimensioni, alla creazione dello spazioscenico polidimensionale; dall'attore umano, alla nuova individualità scenica dell'attor-spazio; da questo al teatro poliespressivo futurista, che già vedo profilarsi architettonicamente nel centro di una valle di terrazze spirali, collina dinamica sulla quale s'innalza arditamente la costruzione polidimensionale dello spazio scenico, centro di irradiazione dell'atmosfera scenica futurista. Il teatro dovrà abbandonare quel carattere di eccezione sperimentale, di esemplarità episodica per la vita del singolo, per assumere la funzione di un organismo trascendente di educazione spirituale nella vita collettiva. Da palestra per la ginnastica visiva il teatro deve divenire anche palestra per la ginnastica del pensiero. Il teatro poliespressivo futurista sarà una centrale ultrapotente di forze astratte in giuoco. Ogni spettacolo sarà un rito meccanico dell'eterna trascendenza della materia, una rivelazione magica di un mistero spirituale e scientifico. Una sintesi panoramica dell'azione, intesa come rito mistico del dinamismo spirituale. Un centro di astrazione spirituale per la nuova religione dell'avvenire.»

25 Cfr. F. BOWERS, Introduzione alla partitura di Skrjabin *Prometheus*, Edition Eulenburg, London 1979: «Skrjabin chiese a Jean Delville, suo amico belga, pittore e seguace della Teosofia, un disegno per la copertina della partitura di Prometeo. Il volto androgino di Prometeo con la Fiamma della Saggezza accesa sulla fronte spunta dalla lira, o mondo della musica, che balza su dal loto, o grembo di pensiero dell'Asia. Alla base due triangoli sovrapposti nero e bianco disegnano una stella a cinque punte, antico simbolo di Lucifero. Sopra tutto ciò splende il sole, al di sotto c'è il profilo della terra. Dappertutto comete, galassie a spirale, stelle, luci e fiamme.»

26 V. KANDINSKIJ, *Di là dal muro*, in *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1989.

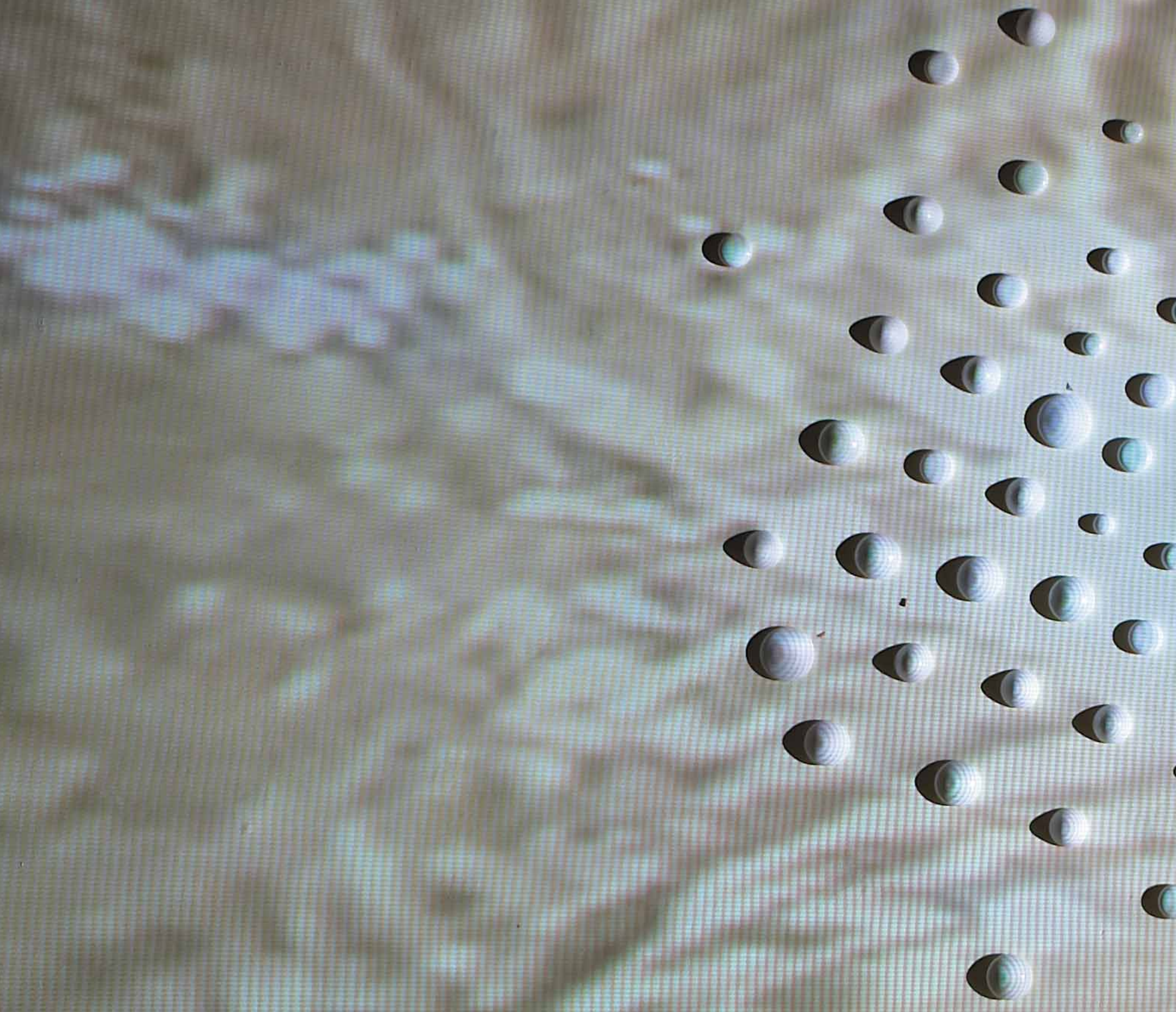
27 Il concetto che della musica ha Kandinskij trae origine da Schopenhauer:

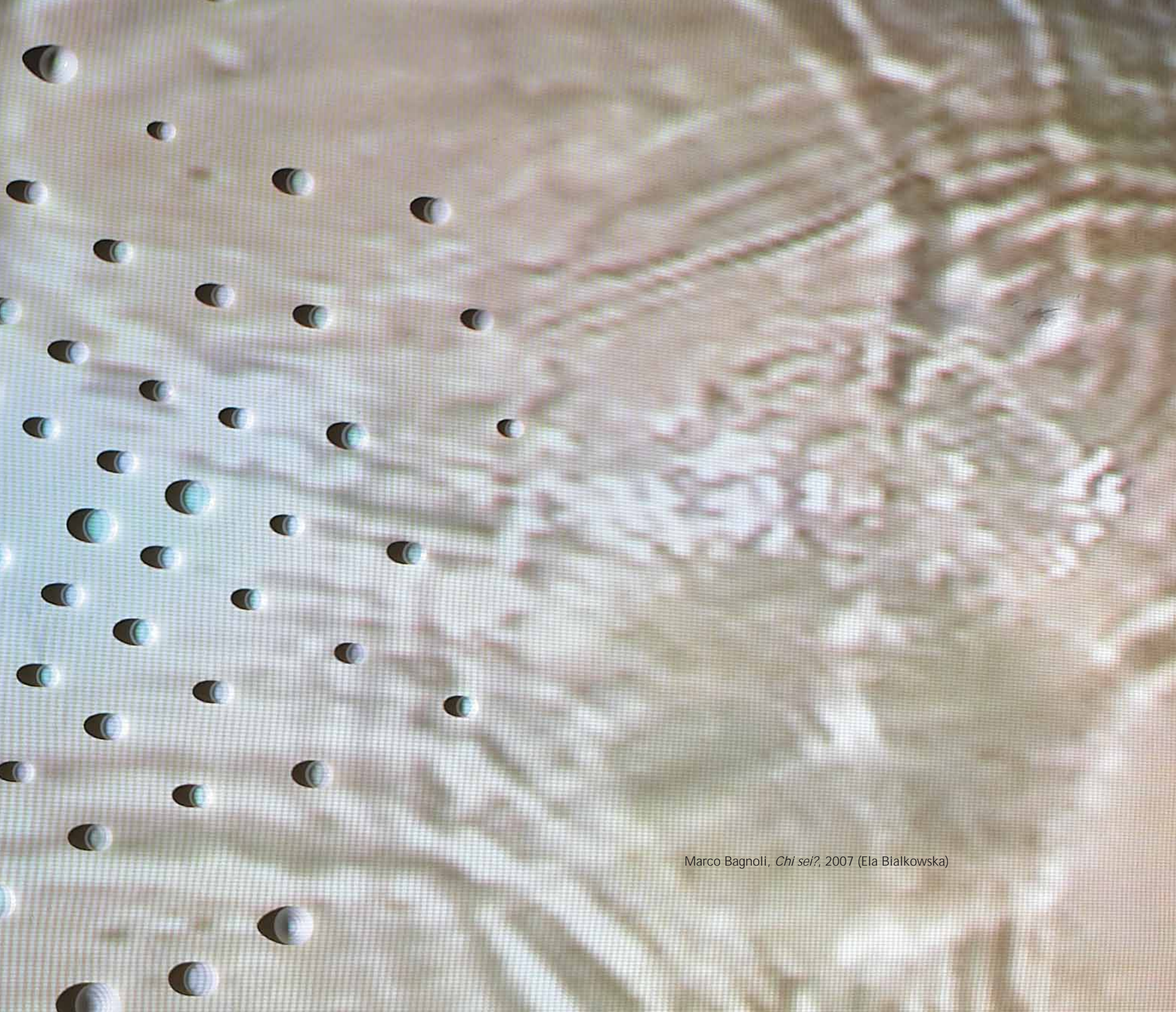
«La musica è distaccata da tutte le altre arti. Non riconosciamo in lei l'immagine e la riproduzione di una qualsiasi idea della realtà visibile. Eppure è arte talmente grande, agisce con tale potenza sull'animo umano, è afferrata così interamente, come fosse una lingua universale più chiara dello stesso mondo intuitivo, che dobbiamo veder in essa assai più dell' *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, come la definì Leibniz [...], che dobbiamo riconoscervi un significato ben più profondo, che pertiene all'essenza del mondo e del nostro io; rispetto alla quale le relazioni numeriche nelle quali si lascia scomporre, non sono il significato, ma il significante. Per analogia con le altre arti possiamo dedurre che la musica stia al mondo [...] come la rappresentazione al rappresentato, come l'immagine dell'originale [...]; tale relazione [...] deve essere assai stretta, infinitamente vera e reale per essere compresa così rapidamente da tutti. Essa possiede una specie di infallibilità, dal momento che la sua forma si lascia ricondurre a regole numeriche ben determinate, alle quali non può sottrarsi senza cessare di essere musica del tutto[...] La musica, che va oltre le idee, è del tutto indipendente anche dal mondo fenomenico, lo ignora, e potrebbe esistere, in un certo senso, anche senza di esso.» [A. SCHOPENHAUER, *Mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Bari 1972, pp. 344-355].

Cfr. anche T. VON HARTMANN *Über die Anarchie in der Musik* (1912): «Non esistono leggi esterne. Tutto ciò contro cui la voce interna non s'impenna è permesso [...] Così nell'arte in generale, e nella musica in particolare, ogni mezzo sorto dalla necessità interna è giusto. Il compositore vuol dare espressione a ciò che, nel momento, è la volontà della sua intuizione interna. E può allora facilmente accadere che abbia bisogno assoluto di una combinazione di suoni che la teoria odierna chiamerebbe cacofonia. Ma questo giudizio non può essere considerato un ostacolo; anzi l'artista è costretto a servirsi di questa combinazione perché il suo impiego è stato determinato dalla sua voce interna: l'essenza della bellezza di un'opera d'arte è la corrispondenza dei mezzi espressivi con la necessità interna.» Cfr. V. KANDINSKIJ, *Scritti intorno alla musica*, a cura di N. Pucci, Discanto Ed., Fiesole 1979; L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, Einuadi, Torino 1979; *Romanticismo e Musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, a cura di Giovanni Guanti, EDT, Torino 1981

28 V. KANDINSKIJ, *Dello spirituale nell'arte. La svolta*, in *Tutti gli scritti*, cit.

29 V. KANDINSKIJ, *Tutti gli scritti*, cit., vol.II, pp.265-270





Marco Bagnoli, *Chi sei?*, 2007 (Ela Bialkowska)

BIBLIOGRAFIA

- T. IRWIN, *I principi primi di Aristotele*, a cura di Giovanni Reale, Vita e Pensiero, Milano 1996
- M. L. GATTI, *Plotino e la metafisica della contemplazione*, a cura di Giovanni Reale, Vita e Pensiero, Milano 1996. In particolare cap. V, 6 *Il Bello e la gradazione della Bellezza*, pp. 189-194
- PLOTINO, *Dal Bello al Divino*, a cura di G. Faggin, Editrice La Locusta, Vicenza 1986, pp. 8-11
- PLOTINO, *Enneadi*, a cura di G. Faggin, Bompiani, Milano 2004, in particolare Enneade 1, 16 (1), *Il Bello*, pp. 127-141
- P. O. KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1988
- *Opera Omnia Marsilii Ficini*, Basileae 1576, 2 voll, fac-similé suivi et préfacé par S. Toussaint, Phénix éditions, Paris 2000
- S. TOUSSAINT, *De l'Enfer à la Coupole, Dante, Brunelleschi et Ficino*, Fondazione Camillo Caetani Studi e documenti d'archivio, 7, L'Erma di Bretschneider, Roma 1997
- A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1996
- N. PIRROTTA-E. POVOLEDO, *Li due Orfei*, Einaudi, Torino 1981
- G. BRUNO, *Opere mnemotecniche*, a cura di M. Matteoli e N. Tirinnanzi, Adelphi, Milano 2009
- G. BRUNO, *Gli eroici furori*, Seconda Parte, Dialogo Primo, III, G. Daelli e C. Editori, Milano 1864, rist. Forni Editore, Sala Bolognese 1972
- G. Bruno, *Le ombre delle idee*, a cura di A. Caiazza, Spirali Edizioni, Milano 1988
- R. DIODATO, *Metafore dell'ombra*, in "Scritti di filosofia in onore di V. Melchiorre". Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 349-371
- E. H. GOMBRICH, *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, tr. M.C. Mundici, Einaudi, Torino 1996
- V. I. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra*, tr. B. Sforza, il Saggiatore, Milano 2000
- M. BAXANDALL, *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven & London 1995.

- F. A. YATES, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1993
- F. A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Roma-Bari 1992
- M. MATTEOLI-R. STURLESE, *Il Canto di Circe e la "Magia" della nuova arte della memoria del Bruno*, in *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale*, Atti del Convegno Firenze 2003, a cura di F. Meroi, Olschki, Firenze 2007
- A. MAGINI *La scena e il pensiero. Note in margine alla Circe e al Ballet de Cour* e M.T. DELLABORRA, *Filosofie a teatro*, in "Il teatro delo cielo. Giovanni Bardi e il Neoplatonismo tra Firenze e Parigi", Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di A. Magini-S. Toussaint, Cahiers Accademia (4), Lucca 2001
- R. FLUDD, *Utriusque Cosmi, maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica Historia*, Oppenheim 1617
- E. PRAMPOLINI, *L'atmosfera scenica futurista. Scenosintesi, scenoplastica, scenodinamica, spazioscenico polidimensionale, l'attore-spazio, il teatro poliespressivo*, Firenze, Salimbeni, 1980 (rist. anast.)
- F. BOWERS, Introduzione alla partitura di Skrjabin *Prometheus*, Edition Eulenburg, London 1979
- V. KANDINSKIJ, *Di là dal muro*, in *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1989
- V. KANDINSKIJ, *Scritti intorno alla musica*, a cura di N. Pucci, Discanto Ed., Fiesole 1979
- L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1979
- *Romanticismo e Musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, a cura di Giovanni Guanti, EDT, Torino 1981