

Der Venusberg

Alessandro Virgilio Mosetti

Il progetto di Gian Carlo Leoncilli Massi¹ per l'allestimento della mostra "Venezia e lo spazio scenico" curata dalla Biennale Teatro/ Architettura del 1979, oltre agli aspetti inediti di un progetto scenico riflettuto alla scala urbana, mette in tensione il rapporto che sussiste tra una metodologia compositiva che unisce la *mise-en-scène* all'azione del comporre e l'esercizio di uno sguardo al luogo-città capace di interpretarlo in termini di teatro.

Ma quale teatro?

Per etimologia il termine teatro possiede in sé la medesima radice – *theà* – che struttura quello di teoria²; in quest'ultimo, il guardare meravigliato si volge a un oggetto rappresentato che è la traduzione in termini di astrazione di una complessità reale e tangibile.

Fuori dal recepire il teatro in quanto tipo, il legame tra astrazione e messa in scena è ciò che spinge a ridefinire semanticamente il teatro quale luogo-spazio nel quale si compie la necessaria rappresentazione di una verità attraverso la finzione scenica; si riscopre la necessità di definire il teatro come ambito spaziale e di pensiero nel quale mediante l'utilizzo coerente degli stessi strumenti metodologici propri alla *mise-en-scène*, il farsi della disciplina compositiva architettonica assume una peculiare ragione d'essere in quanto partecipa alla necessità di una finzione; non possedendo limiti certi e perentori, tale luogo-spazio è difficilmente definibile in una sola scala di rappresentazione. Ogni luogo-territorio assunto come teatro si disvela come artefatto unitario operato per singole parti; similmente l'unità che identifica il territorio lagunare è definibile secondo Gianugo Polesello come "una grande, straordinaria costruzione, un enorme *artifact* di scala geografica che assume e coordina nel proprio interno diversi, distinti elementi, mediando lungo una scala che ha come estremi la *wilderness* e l'artificio totale"³.

L'astrarre dalla realtà i principi strutturali che innervano simultaneamente etiche e territori costituisce la premessa essenziale alla definizione di metodologie interpretative atte a investigare la realtà scomponendone le complesse geometrie frattali su di un piano nel quale possa essere ordinata, ricomposta ad unità; lo stesso atto dell'*inventio*

si dona come riscoperta⁴ di un'ipotesi di unità tra tutte quelle possibili che rimangono celate tra le pieghe dal procedere compositivo: progettualità inesprese. La transcalarità insita nell'approccio teatrale al luogo-spazio⁵ risulta essere la caratteristica essenziale capace di arricchire l'abaco delle variabili su cui il metodo compositivo esercita la lettura interpretativa-inventiva del luogo. Progettare nel territorio-teatro significa narrarne la gestazione; come in una *fabula*, il progetto partecipa all'alto grado di complessità di cui si compone il territorio – struttura –, intessendo nuove trame di relazione significanti tra un *parterre* di figure.

A tal fine, l'esercizio di lettura del luogo necessita l'apporto di saperi⁶ ambigualmente tesi tra storia e mitologia, letteratura e cronaca documentata, disvelamento della tradizione figurativa e l'appiattimento imposto della maschera del tempo contemporaneo.

Se considerassimo il “caso Venezia”⁷, l'investigazione della tradizione figurativa franerebbe nel campo delle ricerche – tutt'oggi oggetto di discussione – che mirano a perimetrare il tempo zero di una possibile *origo urbis*.

Su tale difficoltà, Sergio Bettini in *Venezia, nascita di una città*, invoca il ritorno in laguna della ormai fuggiasca *Ephitimbida libitina Venus* – ctonia e legata al culto dei morti⁸ – riponendo tale speranza in un futuro nel quale la città sarebbe stata rifondata nella ritrovata consapevolezza della propria genesi; la *Venere Hope* di Carlo Aymonino, olimpica e canoviana, superna e non più infernale, indica nel progetto di architettura il luogo adatto per l'accadere della speranza.

Attendendo il ritorno di Venus e per sopperire alla mancanza di un'origine evidenziata da prove documentate, a Venezia si manifesta il desiderio senza tempo dell'invenzione della fondazione e con essa quella degli archetipi figurativi mediante il progetto di spazi fisici, mentali e comportamentali, predisponendo narrazioni laddove i documenti sono incongruenti: dal rituale dello sposalizio del mare, all'allegorica Venere, erotica e mesta, ritratta da Sebastiano del Piombo nella *Morte di Adone*, all'immagine di una fondazione avvenuta per opera di fuggiaschi urbani ravennati⁹.

Il *Venusberg* veneziano non identificato costituisce il luogo archetipico del teatro lagunare veneziano e rappresenta lo spazio d'invenzione prediletto per saggiare nuove poetiche urbane; scelta una tra le possibili origini, si diffondono ennesime immagini-progetti per la me-



Ernst Stern, modello girevole per *Der Kaufmann von Venedig*, 1913

desima città-territorio Venezia. All'interno della lacuna fondativa gli archetipi figurativi si rivelano e si combinano come elementi intessuti tra le maglie di una struttura territoriale primigenia – *ager incognitus*¹⁰ – disegnata attorno a emergenti antropici imbrigliati da cardì e decumani che identificano sistemi di centuriazione di *agri* coltivati e acquatici; nell'indecisione dell'origine si liberano energie progettuali, temi e immagini.

Su questo punto, gli studi di Wladimiro Dorigo e di Ernesto Canal o Sergio Bettini improntati alla scoperta dell'origine romana veneziana sono tutt'ora in via di sperimentazione e trovano già terreno fertile per essere convalidati a distanza di trent'anni di discussione¹¹.

Oltre all'individuazione delle trame agrimensorie che disegnano la struttura nervosa di un intero ambito regionale o transregionale – le tre Venezie –, assume un ruolo centrale la discussione circa la difficoltà di investigare l'origine delle figure veneziane del comporre.

Sergio Bettini affronta direttamente il problema della semiogenia delle figure veneziane nella trascrizione di lezione pubblicata in *Proposizioni sulla città*¹² a cura di Giuseppe Mazzariol.

Il testo è rilevante per la lettura che ne viene offerta da Giancarlo Leoncilli Massi nel momento in cui l'autore spoletino è chiamato a disegnare il piano di allestimento della mostra "Venezia e lo spazio scenico" nel 1979:

A Venezia si addice un discorso del carattere che la Choay [...] definisce semiogenico, e spiega: "La semiogenia è un racconto o piuttosto una sinfonia di racconti che si interallacciano per narrare la genesi della città ai diversi piani semantici della logica (gli elementi di base e le regole delle loro combinazioni) della mitologia (origine delle prime costruzioni) dell'archeologia (la storia che rivela le analisi delle rovine e dei testi antichi) della psicologia (analisi operatoria della creazione). In effetti, questo racconto interallacciato costruito come un'architettura ne costituisce la metafora del soggetto stesso: esso mima in qualche modo il processo costruttivo".¹³

Il riferimento a Françoise Choay¹⁴ istruisce sui mezzi necessari *trans*-disciplinari atti a indagare le complessità di cui si costituisce un intero territorio, costituendo il campo delle ricerche con il quale

il metodo compositivo architettonico necessita di confrontarsi per approdare all'ipotesi progettuale; definire il processo semiogenico come tecnica fondata su una metodologia metaforica di estrazione di *fatti* rivolti ad arricchire la narrazione della genesi della città, può ambire a definire uno dei caratteri fondanti dello stesso progettare per via compositiva.

Per Gian Carlo Leoncilli Massi la riflessione sulla lezione di Sergio Bettini e su Françoise Choay diviene un argomento centrale di studio riferito alle fasi concettuali e operative della stessa metodologia compositiva. In un appunto conservato all'Archivio Progetti Iuav, Gian Carlo Leoncilli Massi scrive: "Semiogenia – il problema figurativo di Venezia. Da Proposizioni sulla città, p.131"¹⁵.

La questione ritratta da Bettini che lega la lezione generale sulla semiogenesi al caso specifico della metropoli lagunare, diviene per Leoncilli Massi un problema fondativo per lo stesso approccio progettuale a Venezia.

La difficoltà veneziana viene riscontrata nelle lacune, già ampiamente discusse da storici, archeologi e antropologi, anteposte alla scoperta degli archetipi legati inesorabilmente al mitico *Venusberg* incarnato dal "sacrario di Venere"¹⁶, inventato da Alvise Cornaro in figura di isola sulla velma posta tra San Giorgio Maggiore e San Marco.

La difficoltà progettuale veneziana legata al tema della figurazione è indagata da Leoncilli Massi, a più riprese, negli scritti teorici¹⁷.

L'atto compositivo si nutre di fasi e ritmi giocati nello scarto tra la velocità del pensiero e quello della mano che disegna¹⁸; visceralmente legato alla fase della pre-cognizione a cui risponde la pre-figurazione, il progetto intende approdare alla re-invenzione delle figure del *comporre* scelte per coerenza sulla base del tema. È questo, un lavoro di archivio e di memoria¹⁹ indirizzato a redigere un abaco – la così detta "scatola degli arnesi" il cui nome richiama direttamente Palladio²⁰ – nel quale le figure si danno al compositore pronte per essere combinate: il progetto si disvela come luogo dell'invenzione di una unità inedita a partire da frammenti che appartengono alla tradizione figurativa del luogo-territorio. Un sentire "scenico" permea tutto il processo compositivo; il *theatrum*-territorio approda a rappresentazione.

A tal riguardo, nel capitolo *La messa in scena dello spazio* contenuto in *La leggenda del comporre*, Leoncilli Massi si domanda:

Come si sviluppa la messa in scena dell'idea di spazio, quale soggetto di architettura, che consente di parlare di composizione, secondo la particolare ottica qui perseguita dell'educazione "all'arte dello spazio", la sua unità perduta che è la questione principale su cui si fonda la ricerca della leggenda del comporre?²¹

Associare lo spazio alla scena costituisce l'*escamotage* per l'utilizzo di quegli stessi artifici retorici²² che sono capaci di confermare quanto il risultato del processo compositivo debba essere esperito mediante parodia, iperbole, metonimia, metafora o allegoria di una unità figurale di cui il luogo, eventualmente, è dimentico²³. L'interpretazione del luogo – dove vi è interpretazione si innesta l'invenzione²⁴ – che si fonda nella fase della precognizione e che si lega al sentire proprio all'autore coincide con l'atto iniziale di un processo compositivo votato alla teatralizzazione del luogo stesso.

Abnegato nel ricomporre l'infranto, l'architetto compositore è cosciente di lavorare nella dimensione di un progetto percepito come scrittura di generi letterari inattuali²⁵: leggende, miti, *fabulae* e trascrizioni freudiane di sogni²⁶.

Contrariamente a Mantova e Firenze ed ai luoghi molteplici del centro Italia, a Venezia, il procedere per via compositiva descritto da Leoncilli Massi in *La composizione commentari* e nel più tardo *La leggenda del comporre*, è investito da mutazioni e necessarie difficoltà procedurali e viene affrontato direttamente nel progetto di allestimento per la Biennale del 1979; il processo diviene esso stesso un labirinto²⁷ non risolto dove sono plurimi gli inganni dettati dal contesto stesso, difficile al lasciarsi scomporre. Il problema dell'erosione formale ad opera del riflesso, della luce e dell'acqua spinge l'autore a presentare il progetto in *La nuova città* chiarendo come la scelta di lavorare con tali sensazioni immateriali renda difficile il perseguimento del fine che il processo compositivo deve assumersi: la formazione dello spazio. Operare con elementi quali la luce, il colore e il riflesso fa sì che tali elementi non possano "essere formati, cioè dominati e composti, che nell'ordine del tempo... Superficie quasi assoluta di colore: indeterminabile con le formule geometriche, inesprimibili con una sintassi prospettica, sottratte alle leggi classiche della composizione"²⁸.

Il progetto per la mostra "Venezia e lo spazio scenico" costituisce il piano allestitivo a scala urbana nel quale è inserito – *pars inter partes* –



Cantiere della messa in scena de *La Nave* di Gabriele D'Annunzio, isola di Sant'Elena, 1938

il Teatro del Mondo di Aldo Rossi. Il progetto, solo in parte realizzato, si struttura attraverso la costruzione all'interno dello spazio pubblico di piccoli spazi scenici – *periaktoi* –, una zattera dorata galleggiante nel bacino marciano – il *Bucintoro* – e un labirinto posto in asse con il teatro di Rossi posizionato in piazzetta San Marco²⁹.

I piccoli spazi scenici riflettono ossessivamente sulla concatenazione di immagini che strutturano la ragione della metropoli lagunare: l'effimero teatrale urbano, il concetto simmeliano di maschera, l'oro ravennate, il "gradino muschiato"³⁰ cantato da Guglielmo Bilancioni, il problema dell'origine della città, lo scontro, mai risolto, tra finzione e verità, mito e storia.

Ritratte le specificità all'agire dell'architetto, il progetto curato da Leoncilli Massi presenta l'inattualità di un procedere compositivo rivolto alla ricerca dell'invenzione-rifondazione del luogo. Il progetto si presenta come crisalide della memoria ossia come *medium* di evocazione di una mnemonica urbana capace di rivelare i propri saperi solo mediante l'utilizzo attivo degli spazi che propone. *Periaktoi* e labirinti raffigurano i dispositivi spaziali-scenici atti a interpretare dodici luoghi ordinari della città. Il movimento tra un luogo e l'altro compone di per sé una ritualità nell'attraversamento della città in parte voluta e in parte indotta, riconducibile per tradizione alle processioni ritratte da Gentile Bellini, alla visita urbana conclusa in più giornate descritta da Albrizzi nel *Forestiero illuminato*³¹, o dai cortei performativi del Living Theatre svoltisi a Venezia nel 1975.

Le tre mappe allegate al catalogo della mostra del 1979 recepiscono tali tradizioni: *La città come avventura* che ritrae la Venezia di Ludovico Ughi del 1729 e *La città come morte* (riferita alla situazione contemporanea) riferiscono sulla necessità di camminare all'interno del labirinto urbano operando a ogni passo un complesso gioco di riconoscimenti, conferme e fraintendimenti sulle modificazioni subite dal tessuto urbano. A questo *parterre*, la terza carta del *Gioco dell'Ocha* aggiunge il tema della burla seria – tema legato all'*ars memoriae* nella lettura di Lina Bolzoni³² –, l'imprevisto e la casualità del movimento all'interno di una rete di luoghi che possono essere implementati a dismisura. Analogo il significato attribuito ai *periaktoi* previsti lungo il percorso interno tra piazza San Marco e Palazzo Grassi. Resi anch'essi percorribili, gli stessi dovevano poter continuare a indurre una sostanziale ambiguità della visione, di volta in volta accelerandola per

trasformarla nel riflesso d'oro, parzializzandola, come neutra cesura, o approccio guidato, perseguendo quindi il medesimo scopo: indurre un effetto di straniamento rispetto all'uso quotidiano dello spazio per ritornare a riconoscerlo, prenderne coscienza, in una contemporaneità di confronto tra traccia significativa ancora reperibile nel reale e nel suo antico uso³³.

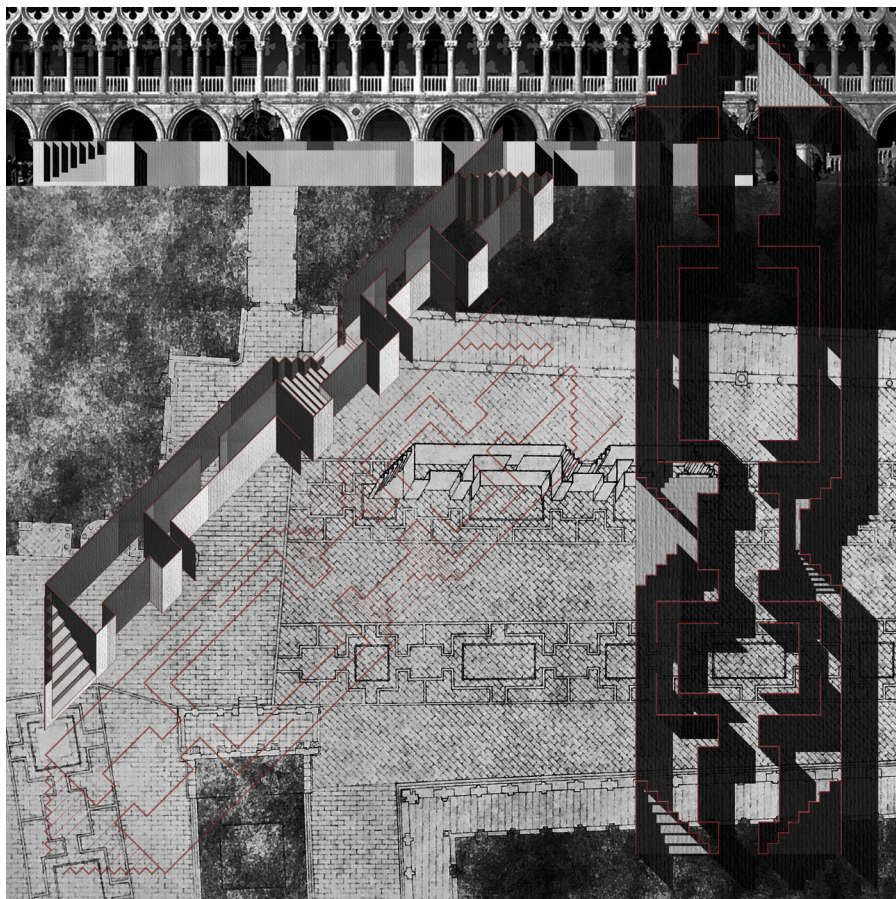
Un programma scenico pluriscalare imperniato sul rituale di visita di luoghi aperti alla città consente di collocare la mostra veneziana del 1979 in seno alle sperimentazioni accadute o in accadimento a Roma nello stesso anno; tra tutte, *Parco Centrale* codificava, tra premesse progettuali e intenzioni politiche, l'uso dell'effimero teatrale sulla larga scala urbana-metropolitana³⁴.

L'operazione condotta da Leoncilli Massi a Venezia, si muove nel riconoscimento sincrono tra luogo in quanto spazio scenico, e un progetto di architettura operato per via compositiva in grado di incarnare una funzione teatrale mediante la reinvenzione di un tipo, quale il *periaktos*, a partire dall'ossessione figurativa per alcuni temi: il "gradino muschiato", la soglia, la porta scenica.

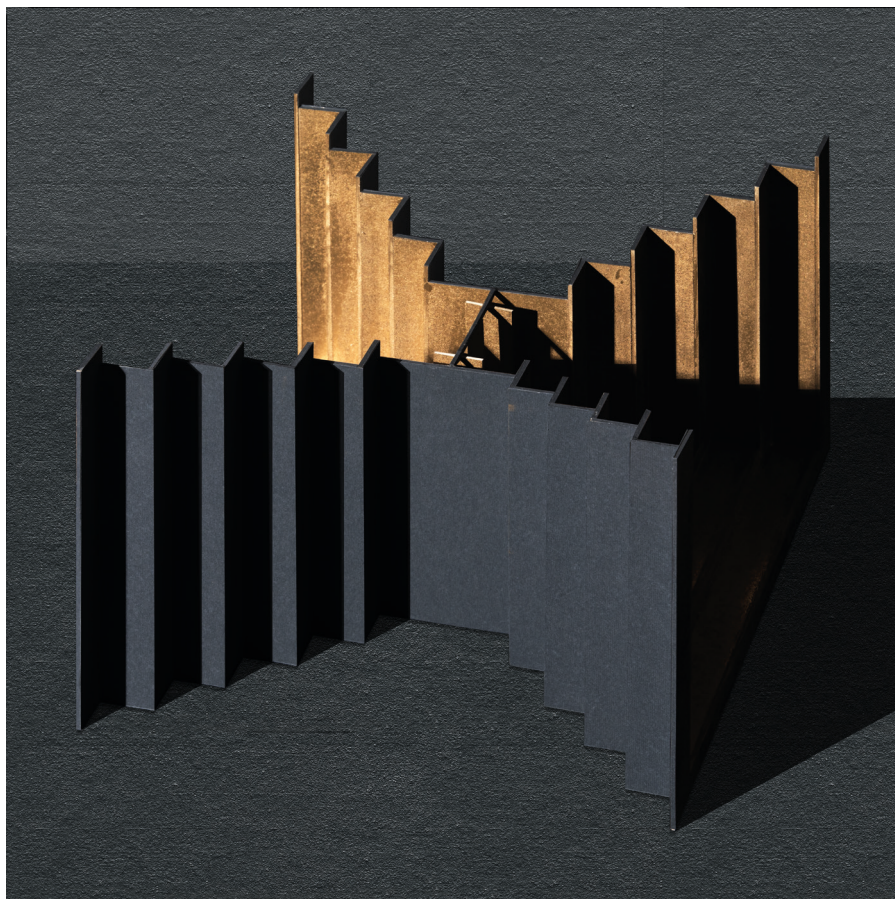
Distante dall'appropriazione scenica di Max Reinhardt, filologica e romantica, che piega Venezia alle esigenze espressive di una città letteraria³⁵, l'operazione di Leoncilli Massi si colloca su di un piano differente: l'esigenza della *performance* viene meno, i *periaktos* si offrono alla spontaneità: divengono artefatti da cui guardare ed essere guardati; ricercano simultaneamente un proprio principio insediativo legato al luogo e alla sua immagine nonché all'immaginario che lo stesso luogo è capace di evocare.

Similarmente, l'irrealizzata *Macchina del Teatro* o *Labirinto del Teatro* inventata per piazza San Marco si struttura come un corpo allungato di settanta metri che fagocita tutti i tipi d'invenzione che per distaccamento compongono i singoli moduli teatrali disposti negli altri luoghi della città: il principio generatore planimetrico è il disegno del labirinto in pietra calcarea iscritto sul piano della piazza.

All'interno, superfici trattate a specchio rifrangono la luce e moltiplicano gli sguardi facendo sì che il camminare venga sollecitato continuamente da immagini di città deformi pregne di possibilità di invenzione; sulle stesse pareti trovano spazio immagini relative a stampe e incisioni che descrivono come se fossero illustrazioni allegate a una *fabula*, la tradizione scenica del luogo.



Alessandro Virgilio Mosetti, *Labirinto del Teatro/ Macchina del Teatro*, 2020



Alessandro Virgilio Mosetti, *Periakto/Modulo quadrifronte*, modello, 2020

Le stesse complessità che la città antepone all'essere letta compositivamente – la luce, l'acqua, il riflesso – divengono temi di progetto. Come in un sogno accaduto³⁶, ciò che rimane dell'esperienza del 1979 è l'invenzione di una metodologia progettuale tesa al riconoscimento del luogo-territorio in quanto teatro di civiltà.

Fuori dal tipo che ambisce a definire spazi circoscritti dove *mettere en scène*, il teatro diviene il luogo mentale dove il progetto accade in accordo con le tecniche dell'arte scenica e retorica che muovono nel complesso le fasi del comporre; il teatro è luogo di essenziale astrazione ed estrazione, progetto di mnemonica urbana-territoriale; è l'archivio nel quale investigare le complessità della genesi del luogo; è il “regno intermedio”³⁷ nel quale produrre architettura in teoria e pratica, ennesime possibilità di città.

1. Gian Carlo Leoncilli Massi (Spoleto, 1939-2007) laureato nel 1968 alla Sapienza Università di Roma con Ludovico Quaroni, ricopre la carica di professore incaricato in Tecniche delle costruzioni e successivamente associato in Composizione architettonica all'Università Iuav di Venezia dove insegna dal 1974 al 1985. Trasferitosi a Firenze, dal 1985 è docente ordinario in Composizione Architettonica e coordinatore del Corso di Dottorato "Le Figure del Comporre". Dal 1987 è professore straordinario di Composizione Architettonica. Nel 1988 allestisce la mostra personale alla Casa del Mantegna a Mantova. Architetto compositore, scenografo per il Festival dei Due Mondi, è autore di monografie quali *La composizione commentari* e *La leggenda del comporre*, e di numerosi saggi e articoli pubblicati su riviste nazionali e internazionali che pongono in luce la centralità della pratica del comporre all'interno della teoria-didattica-prassi della disciplina architettonica.

2. "Serie di avvenimenti concatenati [...] Voce dotta, *lat.* tardo *theoria* [...] originariamente 'ambasceria a una festa religiosa' e, più tardi, 'osservazione, contemplazione, speculazione', forse comp. da *theà* 'spettacolo' e *omái* 'vedere'", cit., S. Battaglia (a cura di), voce "Teoria", in *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1968, p. 913.

3. G. Polesello, *Intervento*, in AA.VV., *Idea di Venezia*, atti del convegno 17/18 giugno 1988, Quaderni della

Fondazione Istituto Gramsci Veneto, Arsenale editrice, Venezia 1988, p. 189.

4. Cfr. L. Semerani, *La tradizione ancestrale e l'accidentalità dell'invenzione*, in A. Gallo, G. Marras (a cura di), *L'invenzione della tradizione. L'esperienza dell'architettura*, Il Poligrafo, Padova 2017, p. 43.

5. Cfr. la nozione di "theatrum-territorio" in: A. Dal Fabbro, *Astrazione e memoria. Figure e forme del comporre*, Clean, Napoli 2009, p. 14.

6. Sull'argomento si veda G. Forcolini, *Storia mito e architettura. Per una dialettica del concetto di luogo*, prefazione di P. Portoghesi, Lerici, Cosenza 1976, pp. XIII-XXIII.

7. Si fa volutamente riferimento a C. Aymonino, *Il caso 'Venezia'. Difficoltà di un progetto*, in "Casabella", n. 436, maggio 1978, pp. 10-11; cfr. G. Simmel, *Venedig*, in "Der Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Kunst", 1907; tr. it. di F. Corecco e C. Zürcher (a cura di) *Roma, Firenze Venezia*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2017, pp. 61-69.

8. Qui al lutto si lega il tema della morte urbana di Venezia. Sul punto, si veda il *docufilm* di Guido Vianello *Venise. La mort d'une civilisation urbaine* del 1974.

9. S. Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, Electa, Milano 1978, pp. 66-67.

10. W. Dorigo, *Venezia origini. Fondamenti, ipotesi, metodi*, Electa, Milano 1983, vol.1, p. 18.

11. Si veda il recente studio di F. Ma-dricardo, M. Bassani, G. D'Acunto, A. Calandriello, F. Foglini, *New evidence of a Roman road in the Venice Lagoon (Italy) based on high resolution seafloor reconstruction*, in "Scientific Reports" n. 11, art. n. 13985, 2021, <https://www.nature.com/articles/s41598-021-92939-w>.

12. S. Bettini, *Lezione*, in G. Mazzariol (a cura di), *Proposizioni sulla città. Saggi di Giuseppe Mazzariol, R. Buckminster Fuller, Isamu Noguchi, Gyorgy Kepes, Louis Kahn, Hans Blumenfeld, Artur Erickson, Sergio Bettini e Dino Formaggio*, Quaderni dell'Università Internazionale dell'Arte Venezia-Firenze, Neri Pozza, Vicenza 1976, pp. 131-146.

13. Ivi, p. 138.

14. Cfr. F. Choay, *Utopia e semiogegenesi*, in R. Cirio, P. Favari (a cura di), *Utopia rivisitata. Almanacco Bombiani 1974*, Bompiani, Milano 1974.

15. Si menziona il seguente dato di archivio: *Appunti da testi vari su Venezia: Bettini*, s.d.; segnatura: 'Trincanato 2. Attività scientifica/4/112'; numero progressivo 052950, Archivio Progetti Iuav.

16. M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 1985, p. 240.

17. Si fa riferimento ai testi essenziali: G. C. Leoncilli Massi, *La composizione commentari*, Marsilio Editori, Venezia 1985; G. C. Leoncilli Massi, *La leggenda del comporre*, Alinea, Firenze 2002. Su Venezia: G. C. Leoncilli Massi, *...il 27 agosto del '79 a Venezia*, in "Gran Bazaar", marzo/apri-

le, 1980, p. 93; Id., *La ragione diversa: tre progetti-tesi di laurea*, in "Gran Bazaar", dicembre, 1981, p. 80; G. C. Leoncilli Massi, *La luce, l'acqua. La verità della finzione*, in E. Capitanio, U. Pizzarello, *Guida alla città di Venezia. Dorsoduro-Giudecca. La luce e l'acqua*, L'Altra Riva, Venezia 1986, pp. 26-29; G. C. Leoncilli Massi, *Il sogno, la favola, la ragione e il reale: temi per due progetti veneziani*, in "La Nuova Città", n. 2, 1993; Id., *Voluttà, frode, felicità, inganno*, in "La Nuova città", n. 6, Firenze 1994.

18. G. C. Leoncilli Massi, *La composizione commentari*, cit., p. 22.

19. Il riferimento alla memoria non è casuale. Specificatamente al caso del progetto per *Venezia e lo spazio scenico*, Marco Dezzi Bardeschi riferisce come l'intero programma allestitivo costituisca la prova di un rinnovato interesse nei confronti dell'*ars memoriae*; a questo punto la costruzione della scatola degli arnesi assume la qualità di archivio di Mnemosyne. Cfr. M. Dezzi-Bardeschi, *Venezia Spazio Scenico*, in "Domus", n. 602, 1980, p. 13.

20. Per una corretta contestualizzazione dell'espressione "la scatola degli arnesi", si veda l'interessante saggio di D. Spoletini *La terapia: la figura, la scatola degli arnesi, la memoria, la variazione, come strumenti del comporre*, in F. Fabbrizzi, A. Ricci, D. Spoletini, *Architettura. 'lineamenta' e 'structura'*, introduzione di G. C. Leoncilli Massi, Alinea, Firenze 1994, pp. 66-74.

21. G.C. Leoncilli Massi, *La leggenda del comporre*, cit., p. 94.

22. Ivi, pp. 188-198.

23. Ivi, pp. 18-19.

24. G. Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford University Press, Oxford 1975; tr. it. di C. Béguin, R. Bianchi, *Dopo Babele*, Garzanti, Milano 2004, p. 52.

25. “rigenerare le antiche favole e ritornare ad una sorta di mitologia governata da una musica segreta ‘le cui cadenze destano fantasmi remoti e benefici come sorti dal cuore, circonfusi di stupore, quasi apparizioni vocate di figure leggendarie’”, G. C. Leoncilli Massi, *La leggenda del comporre*, cit., p. 26.

26. Ivi, p. 18.

27. Id., *Lettera a Isabella d'Este*, in G. Fraziano, A. Rossi (cura di), *I labirinti, le piazze, le porte, i ponti, i palazzi, le case, i giardini: architetture di Giancarlo Leoncilli Massi*, Provincia di Mantova: Casa del Mantegna, Mantova 1988, p. 58.

28. Id., *Il sogno, la favola, la ragione e il reale: temi per due progetti veneziani*, cit., p. 26. Cfr. A. Dal Fabbro, *Materialità e immaterialità di Venezia*, in Id., *Astrazione e memoria. Figure e forme del comporre*, cit., pp. 44-47.

29. Id., *...il 27 agosto del '79 a Venezia*, in G. C. Leoncilli Massi, L. Semerani, *Il ricordo di un sogno*, in “Gran Bazaar”, marzo/aprile, 1980, pp. 93-97.

30. G. Bilancioni, *Tenore di verità nella festa veneziana*, in M. Brusatin (a cura di), *Venezia e lo spazio scenico*,

La Biennale di Venezia, Venezia 1980, pp. 69-70.

31. Cfr. G. B. Albrizzi, *Forestiero illuminato intorno le cose più rare, e curiose antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine*, Girolamo Albrizzi, Venezia 1784.

32. Cfr. L. Bolzoni, *L'arte della memoria. Antiche esperienze e moderne suggestioni*, in “Quaderni di italianistica”, XIII, n. 1, 1992, p. 88. Per un approfondimento sulla nozione di *ludus memoriae*, cfr. L. Bolzoni, *Il gioco delle immagini. L'arte della memoria dalle origini al Seicento*, in AA.VV., *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Electa, Milano 1989, pp. 16-65.

33. G. C. Leoncilli Massi, *La luce, l'acqua. La verità della finzione*, cit., p. 26.

34. Cfr. R. Nicolini, F. Purini (a cura di), *L'effimero teatrale. Parco centrale e meraviglioso urbano*, a cura di G. Bartolucci, La Casa Usher, Firenze 1981, pp. 11-18.

35. Ci si riferisce al progetto di allestimento di D. Torres per la Biennale Teatro del 1934 con la messa in scena del *Mercante di Venezia* in campo San Trovaso con regia di M. Reinhardt.

36. G. C. Leoncilli Massi, *...il 27 agosto del '79 a Venezia*, cit., p. 93.

37. Id., *La composizione commentari*, cit., p. 14. Cfr. F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Pratiche, Parma 1981, pp. 8-10.