

Biblioteca teatrale  
Bulzoni

IL PATRIMONIO TEATRALE COME BENE CULTURALE



A.D.U.I.T.  
ASSOCIAZIONE DOCENTI UNIVERSITARI ITALIANI DI TEATRO

# IL PATRIMONIO TEATRALE COME BENE CULTURALE

a cura di LAMBERTO TREZZINI

BULZONI EDITORE



€ - 19.00

A.D.U.I.T.  
ASSOCIAZIONE DOCENTI UNIVERSITARI ITALIANI DI TEATRO

# **IL PATRIMONIO TEATRALE COME BENE CULTURALE**

Convegno di Studi - Parma 24-25 aprile 1990

*a cura di*  
**LAMBERTO TREZZINI**

**BULZONI EDITORE**

Ristampa 1999

In copertina, foto di Giovanni Amoretti: *Il Teatro Farnese di Parma*

**TUTTI I DIRITTI RISERVATI**

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati in tutti i paesi.

ISBN 88-7119-363-6

© 1991 by Bulzoni Editore

00185 Roma, via dei Liburni, 14

*Questo convegno di studi, promosso dall'Aduit, si è svolto con il patrocinio dei Ministeri più direttamente interessati alla materia: Beni Culturali, Turismo e Spettacolo, Università e Ricerca scientifica, ed è stato realizzato, grazie al contributo della Regione Emilia-Romagna, della Sezione Autonoma del Credito teatrale della Banca Nazionale del Lavoro, del Comune di Parma, della Lega provinciale delle cooperative, dell'Università degli Studi e dell'Azienda per il diritto allo studio di Parma. A queste Istituzioni, senza il cui contributo questo Convegno non si sarebbe potuto realizzare, va il ringraziamento più fervido dell'Associazione Docenti Universitari Italiani di Teatro. Preziosa è stata la collaborazione dell'Università degli Studi della città parmense e del Comune, anche per la messa a disposizione di personale e di servizi.*

*Un ringraziamento particolare a Luigi Allegri, a Mariapia Mantovani e Cristiana Giovali, alla quale si devono peraltro le traduzioni delle testimonianze straniere al Convegno.*

*Le tre sessioni dei lavori sono state presiedute da Silvana Monti, Achille Mango e Luigi Allegri.*

*Un grazie riconoscente va inoltre rivolto al Ministero per i Beni Culturali che ha contribuito alla pubblicazione di questo volume.*

*Tra le numerose adesioni sono da ricordare in modo particolare quella del Ministro per l'Università e la Ricerca scientifica, Antonio Ruberti, del sottosegretario al Ministero per i Beni Culturali, Luigi Covatta, del direttore generale del Ministero del Turismo e Spettacolo, Carmelo Rocca, dell'Assessore alla Cultura della Regione Emilia-Romagna, Giuseppe Corticelli, del Presidente della Facoltà di Lettere dell'Università di Parma, C.A. Quintavalle, del Presidente della Società Italiana di Musicologia, Agostino Ziino, del Piccolo Teatro di Milano, del Teatro Due di Parma, di Renato Palazzi direttore della Scuola d'Arte Drammatica del Comune di Milano, di Maria Teresa Muraro della Fondazione Cini, di Alessandro Tinteri e Teresa Viziano del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e di colleghi di numerose Università italiane.*

*Scritti e interventi pubblicati in questo volume sono stati rivisti dagli autori, ad eccezione di quello di Giovanni Calendoli, rivisto redazionalmente.*

## INDICE

- 9 Saluto del Sindaco di Parma, Mara Colla  
11 Saluto del Rettore dell'Università di Parma, Nicola Occhiocupo

### *Relazioni*

- 15 Le ragioni di questo convegno  
di *Silvana Monti*  
19 Un bene culturale d'eccezione: il teatro  
di *Giovanni Calendoli*  
27 Il documento teatrale: sua classificazione e nomenclatura  
di *Alessandro d'Amico*  
35 Il patrimonio teatrale: un patrimonio senza leggi?  
di *Lamberto Trezzini*  
43 Il teatro è «un bene culturale»?  
di *Achille Mango*  
49 Elettronica e archiviazione multimediale: una modesta proposta  
di *Ferruccio Marotti*  
55 Per una mappa del patrimonio teatrale  
di *Silvia Carandini, Antonella Ottai*  
95 L'archiviazione informatica nella salvaguardia del patrimonio teatrale  
di *Paolo Bosisio, Carla Milani*

### *Testimonianze*

- 111 Il patrimonio teatrale in Francia  
di *Cécile Giteau*  
121 La documentazione teatrale in Germania: materiali e strutture  
di *Heinrich Huesmann*  
129 Negli Usa quali modelli di conservazione  
di *Robert K. Sarlos*

### *Interventi e comunicazioni*

- 135 Memoria, conservazione e ricerca teatrale nel progetto di una cittadella internazionale di alte tecnologie  
di *Luciano Mariti*  
143 Fonti legislative, beni teatrali e beni musicali: per una comune collaborazione  
di *Marcello Ruggeri*  
149 Per una emeroteca musicale e teatrale italiana  
di *Marcello Conati*

- 155 Catalogazione e conoscenza. L'esperienza A.CO.M. (Archivio computerizzato musicale Veneto)  
di *Sandro Moro*
- 161 Il patrimonio edilizio e la Sezione Autonoma per il Credito Teatrale  
di *Gianmario Feletti*
- 165 Elementi per l'azione di tutela e valorizzazione dei teatri storici  
di *Maria Chiara Turci*
- 169 L'archivio come centro di «spettacolarizzazione»: il caso Acitrezza  
di *Renato Tomasino*
- 183 Il censimento documentario e architettonico dei teatri storici della Toscana  
di *Elvira Barbero Zorzi*
- 187 Le raccolte teatrali della «Casa di Goldoni»  
di *Nicola Mangini*
- 193 L'archivio del Teatro e della Scena presso l'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara  
di *Daniele Seragnoli*
- 197 A proposito dell'Archivio di Ferrara: primi riscontri e alcune ipotesi di lavoro  
di *Marzia Pieri*
- 199 Una banca dati sull'industria del teatro  
di *Paola Bignami*
- 203 Per un fondo librario e archivistico teatrale in Toscana  
di *Gianni Isola*
- 209 Al servizio della ricerca internazionale. Il Civico Museo Teatrale «C. Schmidl» di Trieste  
di *Adriano Dugulin*
- 215 L'esigenza di inserirsi nella tradizione: i problemi della conservazione dell'opera di Eduardo De Filippo  
di *Barbara De Miro D'Ayeta*
- 217 Le architetture per il teatro. Il teatro di Alvise Cornaro e la genesi della scena teatrale nel Veneto del Cinquecento  
di *Maurizio Berti*
- 223 Postfazione: Testimonianze, analisi, proposte del Convegno di Parma  
di *Lamberto Trezzini*

## Saluto del Sindaco di Parma, Mara Colla

È con vivo piacere che porto il saluto della città di Parma ai docenti universitari di teatro che si trovano oggi impegnati in questo Convegno per dibattere, appunto, sul patrimonio teatrale italiano.

Parma è, per sua cultura radicata e storica, una città teatrale e, quindi, dibattere a Parma di teatro vuol dire cogliere ciò che la città vive, sente e produce: teatro lirico, teatro di prosa e teatro dei ragazzi.

La nostra città ha compiuto notevoli sforzi, anche dal punto di vista della ristrutturazione del Teatro Regio e del Teatro Due (peraltro non ancora ultimato), non potendosi avere produzione teatrale, né promuovere una vera cultura diffusa teatrale senza le strutture che possano consentire produzioni proprie.

Debbo testimoniare che l'Amministrazione Comunale è sempre stata attenta a cogliere e a sostenere queste esigenze che i suoi cittadini hanno avanzato e avanzano; sforzandosi anche di migliorare la raccolta, l'archiviazione e quindi l'utilizzo del grande patrimonio della nostra città, secondo le direttive programmatiche impartite dal Consiglio Comunale.

La città di Parma, che si onora di ospitare questo Convegno, sente il dovere di ringraziare l'Università per la preziosissima collaborazione e si mette a disposizione per affrontare nel modo migliore e più unitario i traguardi nuovi che con l'abbattimento delle frontiere europee si presenteranno alla nostra comunità.

Auguro, quindi, a tutti buon lavoro.

della ricostruzione storica dei testi (con le varianti delle diverse edizioni) da Anna Barsotti (2). Sarebbe auspicabile anche la pubblicazione dei copioni inediti, conservati nel Fondo Censura Teatrale dell'Archivio centrale dello Stato, di cui dà un rendiconto Fiorenza Di Franco (3).

I copioni inediti sono *È arrivato 'o trentuno* (1930), *La voce del padrone* (1932), *Tre mesi dopo* (1934), *Occhio alle ragazze* (1936), *Che scemenza* (1937, con Titina), *Basta il succo di limone* (1940, con Armando Curcio). Esistono poi anche alcune riduzioni inedite da copioni di altri drammaturghi: *L'ultimo bottone* (1932, da P.M. Seca), *Il coraggio* (1932, da A. Novelli), *Il ciclone* (1938, da A. Averscenko), *In licenza* (da Rescigno). Ritornando alle videoregistrazioni, è da notare che in esse si perde il carattere di irripetibilità del fenomeno teatrale, anche se si guadagna in ricchezza di visione, poiché la telecamera mostra il viso dell'interprete in tutti i suoi particolari.

In ogni caso bisogna sottolineare che proprio nel caso di Eduardo, della cui recitazione è ancora viva la memoria, si evidenzia la differenza che intercorre fra la tridimensionalità della scena e l'appiattimento comportato da qualsiasi videoregistrazione del teatro: la rivisitazione delle opere videoregistrate ha, come ho detto, sapore di morte e non restituisce per intera la magia evocata da Eduardo attore sulla scena. Il patrimonio teatrale, a giudicare da questo esempio, sembra destinato irrimediabilmente a perire (4).

(2) A. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo*, Bulzoni, Roma, 1988, *passim*.

(3) F. DI FRANCO, *Le commedie di Eduardo*, Laterza, Bari, 1984, *passim*.

(4) È da rilevare anche che, essendo le videocassette deteriorabili, è di grande importanza l'operazione che sta compiendo il Dipartimento di Musica e spettacolo di Roma, diretto dal prof. Ferruccio Marotti, tesa a conservare l'opera videoregistrata di Eduardo De Filippo in videodisco.

### *Le architetture per il teatro. Il teatro di Alvise Cornaro e la genesi della scena teatrale nel Veneto del Cinquecento*

«...nel territorio di Loreo, che è diviso da un ramo del Po, sopra quello fabbricò una stantia comoda alla chacia; et ogni anno per molti anni a(n)dò a fare tal chacia dove predea molti de tali animali i quali quando dispensava in Venetia, quando in Padova, quando li mandava a Signori. Et finita la chacia faceva mettere ad ordine una comedia, la quale se recitava nel suo teatro che aveva fabbricato ad imitazione deli antichi, che il luogo della scena lo fece di pietra perpetuo et l'altra parte, dove stavano li auditori, lo faceva di tavole da potersi poi levare. Et tute tal comedie reusivano benissimo perché havea apreso di sè, in casa sua, huomeni molto ati al recitare, come fu quel famoso Ruzzante».

La più recente riproposizione del tema del teatro fatto costruire da Alvise Cornaro è di Marisa Milani. La studiosa conferma, nel commento allo scritto cornariano denominato *Elogio*, quanto consuetamente è ritenuto dagli storici: che il teatro del Cornaro in realtà sia la loggia nella casa padovana del Cornaro stesso.

Le ricerche fatte dagli storici sulle fonti e sui luoghi dovrebbero dunque essere ritenute conclusive. Fra coloro che ricercarono invano il teatro di pietra vi furono Alfred Mortier, Emilio Lovarini, Giuseppe Fiocco, Emilio Menegazzo, Ludovico Zorzi. Le fonti furono verificate con ricognizioni sul territorio, fra i colli di Este e le valli del Polesine. Venne così appurata l'inesistenza di qualsiasi traccia della scena di pietra ricordata dal Cornaro.

La loggia sul fondo del cortile del palazzo in via del Bersaglio non può essere considerata però un'attribuzione di ripiego poiché vi sono state riversate speculazioni ed impegno seri e costanti. Ludovico Zorzi, in un suo ultimo scritto conserva ancora l'idea o forse la speranza che nella loggia possa essere stata ricostruita la *scenae frons* del teatro all'antica. La considerazione è parte di osservazioni sui dati costruttivi della loggia ripresi da Giulio Bresciani Alvarez e con lui, sappiamo, anche congetturati. Così Zorzi scrive: «Quando alla loggia sia stato aggiunto il piano superiore è difficile dire; e soprattutto è arduo stabilire se il monumento sia stato progettato fin dall'inizio nel suo aspetto attuale ed eseguito, per così dire, in due

\* Architetto.

momenti successivi, oppure se esso sia stato completato con la sopraelevazione (comprendente l'elegante frequenza delle finestre e delle statue) sull'influsso delle teorie vitruviane, la cui progressiva diffusione e interpretazione occupa nel Veneto un arco di tempo comprendente tre generazioni di artisti, da Frà Giocondo a Falconetto, dal Serlio al Barbaro, e dal Palladio allo Scamozzi. La soluzione del quesito può dipendere da un più accurato rilievo del monumento, le cui misure in pianta (circa 18 metri di lunghezza per 5 metri di profondità) sembrano già approssimarsi a un ricalco del modello vitruviano; onde l'insieme del portico a cinque archi e della soprastante facciata, scandito dal tracciato del fregio orizzontale a clipei e a bucrani e dalle lesene verticali sormontate dai capitelli dorici e ionici si configura come il recupero, ancora alto nel tempo, della scena fronte del teatro classico, eretta nei due ordini regolamentari (VITRUVIO, *De Architectura*, V, 9), e armoniosamente rapportata, nel suo aspetto frontale e volumetrico, alle ridotte proporzioni dell'ambiente».

È stato citato per intero il passo poiché vi è contenuto un esplicito invito ad un puntuale rilievo del monumento. Ebbene, il desiderio in esso formulato è stato esaudito.

Le misurazioni del monumento, la corte, sono state fatte e restituiscono il disegno del progetto falconettiano. Il progetto risponde sì al dettato vitruviano ma non relativamente al teatro classico, bensì alle simmetrie di uno dei tre tipi di cortile di palazzo per uso privato. I risultati di questi ultimi studi, confortati dal costante aiuto di Giovanni Calendoli, sono oggetto di prossima pubblicazione.

Ludovico Zorzi aveva dunque ben inteso che oltre ad una meccanica sovrapposizione, da lui stesso tentata, dei due grafici rappresentanti la pianta del teatro vitruviano e lo schema planimetrico del cortile del palazzo di Alvise Cornaro, bisognasse intraprendere il puntuale rilievo. Solo mediante il rilevamento è stato possibile ricostruire infatti, nel gioco delle simmetrie, il progetto architettonico generale di Giovanmaria Falconetto.

Il processo che ha portato, in età moderna, alla creazione di un'architettura pensata esclusivamente per le rappresentazioni teatrali è lungo e complesso, per cui non facilmente schematizzabile. Comunque qualche principale argomento è necessario per poter stabilire un quadro generale entro cui collocare la vicenda del teatro del Cornaro.

L'articolato processo che porta alla creazione della scena sintattica è individuato dagli storici fra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento: a Mantova, Ferrara, Urbino, Firenze, Roma. Sono allestimenti scenici occasionali realizzati in stretto rapporto con il nascere, sul finire del

*Le architetture per il teatro. Il teatro di Alvise Cornaro e la genesi della scena teatrale nel Veneto del Cinquecento*

Quattrocento, di una nuova monumentalità architettonica, di uso residenziale e di ostentato valore rappresentativo.

La composizione del testo teatrale è già una forma letteraria matura quando il luogo della rappresentazione non ha ancora carattere architettonico definito. «I commediografi scrivono per un teatro ideale ed in realtà inesistente, qual'è quello ereditato dalla tradizione classica e codificato da Vitruvio. Ma le commedie sono recitate in teatri allestiti nelle sale delle feste, nei cortili, nei giardini, nelle piazze oppure dinnanzi alle mense bandite, a seconda delle possibilità pratiche, ora con addobbi fastosi ora con pochi elementi scenici. Tra la scrittura del testo teatrale, che è governata dalla precettistica classica, e la sua rappresentazione, che viceversa è costretta ad ignorarla, corre una notevole distanza», così scrive Calendoli.

Di questa condizione è stata data una sorta di codificazione. Tale è la cosiddetta *scena a portico* che ritroviamo in Zorzi appena accennata fra le *Note sul motivo della scena e portico* del 1977; ma già nella successiva elaborazione del 1981, alla voce *Scena* dell'*Enciclopedia Einaudi*, essa è affermata come luogo letterario. La formulazione di questo tipo di scena interessa particolarmente perché passa attraverso riferimenti iconografici di una certa area veneta: Venezia, Padova, Vicenza. La ricostruzione storica della scena teatrale nel periodo immediatamente precedente all'invenzione dell'edificio teatrale moderno è molto difficile, soprattutto se si vuole approdare a modelli o schemi generalizzanti. La difficoltà è ammessa dallo stesso Zorzi e ce lo conferma con la quantità e con la varietà degli oggetti iconografici vagliati. La pluralità dei dati raccolti non sembra tuttavia poter surrogare a posteriori, per le commedie del primo Cinquecento, un'architettura scenica che nella propria epoca mai fu dichiarata.

Ci sembra che questa obiezione possa derivare dalla constatazione che una nozione «archeologica» della scena esisteva perlomeno dall'epoca albertiana. Probabilmente ad Alvise Cornaro la nozione di scena del teatro classico venne trasmessa dal Falconetto stesso, nei primissimi anni del 1520. Infatti il *De re aedificatoria* venne edito a Venezia solo nel 1546. Il teatro classico poteva comunque essere inteso ed eventualmente restituito dalla lettura dei trattati vitruviani. In particolare ci preme ricordare, relativamente al Vitruvio di frà Giocondo del 1511, la testimonianza del Vasari che richiama il legame con il Falconetto. Se paradossalmente durante i *dodici anni interi* vissuti a Roma il Falconetto non avesse ancora potuto ben comprendere cosa fosse un teatro (eppure abbiamo i suoi rilievi del teatro Marcello), se l'epoca in cui egli fece i rilievi delle architetture di Pola (dove vi erano ben due teatri romani) è troppo tarda per le nostre considerazioni

poiché nella successione del racconto vasariano sarebbe stata posticipata alla costruzione del palazzo del Cornaro, resta tuttavia decisiva per la dimostrazione di una mentalità *filologica* del Falconetto la notizia vasariana della frequentazione con frà Giocondo. Purtroppo, questa, è una ricostruzione tutta da fare. Qualche significativa coincidenza nella vita dei due potrebbe però già orientare i primi indirizzi di una ricerca: il soggiorno romano; il servizio reso all'imperatore Massimiliano d'Asburgo; il servizio a Venezia; la conoscenza di Pietro Bembo; la conoscenza di Alvise Cornaro.

Per configurare l'idea della scena a portico, Zorzi fa ricorso alle analogie figurative di Vittore Carpaccio, ai testi delle rappresentazioni, alle memorie del Sanuto; ma solo alla loggia del cortile della casa di Alvise Cornaro egli riserva il ruolo di dimostrazione che anche il tipo architettonico della scena a portico ebbe una genesi progettuale. A questo punto si tratta di conciliare la presenza di Falconetto, architetto e *filologo* delle anticaglie romane.

L'*aricordo* di Alvise Cornaro per la sistemazione del bacino di S. Marco, criticamente restituito da Manfredo Tafuri, ci dà la dimostrazione più completa di come il *Theatro di pietra grande* fosse ritenuto una speciale architettura destinata solo alle rappresentazioni sceniche. Purtroppo la datazione dello scritto (1560 circa) ci allontana molto dagli anni delle rappresentazioni delle commedie del Ruzante (dal 1520 al 1533), anni nei quali si può pensare a repliche organizzate nella stagione e nei luoghi della caccia: ancora nel dicembre del 1528 a Fosson, nel territorio di Loreo, veniva rappresentato il *Dialogo facetissimo et ridicolosissimo*.

Si dovrà pertanto richiamare quell'interesse antiquario che a Padova non inventò certamente il Cornaro né lo stesso Falconetto ma che proveniva da fermenti umanistici e interessi antiquari che in area veneta erano fissati fin dalla seconda metà del Quattrocento. Fermenti fitti ed articolati che il Cornaro ritrovava persino nella cerchia più ristretta delle amicizie, come nel Ruzante per es.

Un riferimento per questi antichi fermenti può essere dato dall'*Hypnerotomachia Polyphili* di Francesco Colonna, un riferimento prezioso anche solo per la comprensione dell'idea generale della corte e dei giardini di casa Cornaro. Ma l'opera del Colonna interessa perché in qualche misura è toccata in alcune nitide note bibliografiche su Angelo Beolco e Marco Aurelio Alvarotti. Lo storico Paolo Sambin prova, da un documento di locazione del 1517, la frequentazione per un anno e mezzo almeno fra la famiglia Beolco e Leonardo Grassi, l'editore del *Polifilo*. Dovremmo così pensare, almeno in via di ragionevole ipotesi, che il giovane Ruzante avesse appreso

ben presto i temi dell'opera del Colonna, conoscenza che può intendersi spartita con l'amico e protettore Cornaro. Quindi quel «Oh, come credo che l'amico mio Polifilo si rallegrerà udendo questa nuova, ecc.» contenuto nella *Vaccaria* avrebbe il significato esatto di un'allusione all'*Hypnerotomachia*. Leggiamo ancora dal Sambin come anche la moglie del Ruzante contribuisse ad arricchire la cultura antiquaria della cerchia cornariana. L'eredità di conoscenza che Giustina Palatino porta in casa Cornaro, dove viveva col marito, è dovuta, per ascendenza materna, allo zio Bertolomeo Sanvito. Questi era stato, intorno al 1492, camerario apostolico e maestro di casa del cardinale di S. Giorgio, Raffaello Sansoni Riario, grande collezionista e personaggio di spicco nella vita di corte romana fra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Bartolomeo Sanvito, anch'egli ricco antiquario in relazione assidua con Bernardo Bembo padre di Pietro, si serviva spesso dei familiari per commissioni librerie presso l'ambiente colto veneziano, avendo rapporti di scambio anche con il noto frà Giocondo.

Si è insistito sugli interessi antiquari della cerchia del Cornaro poiché essi avevano ormai determinato, fra il secondo e terzo decennio del Cinquecento, un atteggiamento *filologico* diffuso. In architettura, Falconetto poteva riproporre i modelli antichi sia per averne rilevato direttamente le proporzioni, sia per averne avuto conforto dalla lettura del trattato vitruviano.

Questo porta a ritenere che quando Alvise Cornaro ci parla di scena teatrale altro non possa intendere che il teatro all'antica; né una *scena a portico* né la loggia del cortile interno di un palazzo privato.

Queste considerazioni hanno portato a soffermarsi su un passo del quarto atto del *L'Anconitana*; Ruzante dice: «No, cancaro, statole! De Quele che porta qui che ven da Loreto, el se ven an de li via... De questo che se avre e se sera... Quando uno vuol bastimare, i dise: 'Te me faré catar l'anconeta'... De Anconeta».

In questa battuta potrebbe nascondersi un'allusione atta a provocare se non l'ilarità almeno un moto di complicità negli spettatori. La successione allusiva sarebbe questa: Loreto rinvia ad Ancona; Ancona suggerisce il «catar l'anconeta»; ma Anconeta è un luogo conosciuto vicino a Loreo (Loreo). Pertanto Anconeta non sarebbe diminutivo di Ancona ma il nome di una località che compare, nella cartografia storica del territorio di Loreo fra il XVI e il XX secolo.

Il territorio di Loreo, che abbiamo più volte indagato nel tentativo di ricercare anche solamente le esigue tracce dell'ambiente della caccia del Cinquecento, ha subito nei secoli recenti molte trasformazioni soprattutto in



relazione ad importanti riassetti idrografici. Tuttavia le delimitazioni di esso sono ancora quelle di un tempo: l'Adige, il Po di Levante, il canale di Loreo. Ciò rende giustificata una ricerca che si basi sul raffronto dei toponimi persistenti nell'evoluzione delle mappe del territorio denominato *Foresto*, tra i confini del padovano e del ferrarese. Di queste mappe, dal XVI sec. in poi, ne esistono molte e dettagliate. I disegni di perizia, in particolare, non possono però essere proficuamente utilizzati se disgiunti dalle scritture a cui usualmente sono allegati. Assolutamente insufficiente è stato dunque il lavoro fin qui condotto, poiché basato sull'esame delle raccolte iconografiche o di schede relative a mostre di materiali cartografici estrapolati dal loro contesto documentale originario. Uno specialistico lavoro di archivio potrebbe dunque intanto risolvere in quesito sull'eventuale proprietà che la famiglia Cornaro può avere posseduto nel territorio di Loreo. Tale proprietà doveva pur esistere se Alvise Cornaro vi *fabbricò una stantia comoda alla caccia*; residenza tanto più necessaria in quanto la stagione di caccia era svolta fra una compagnia di più persone, nel periodo invernale e in territorio esteso e selvaggio.

Relativamente alle osservazioni fatte fra i luoghi e sulle mappe si crede che il centro urbano di Loreo potesse, nel Cinquecento, costituire un punto di riferimento importante per la percorribilità del *Foresto*. Il canale di Loreo permetteva l'accesso alla vasta area di caccia da tutto il perimetro d'acqua compreso dalla foce dell'Adige (Fosson) alla bocca del Po di Levante (porto delle Fornaci). L'imbocco di questo perimetro poteva esser preso provenendo dalla laguna di Chioggia. A Chioggia era ancora possibile arrivare per via d'acqua dal Piovato e da Padova lungo il Bacchiglione: di questo ancora ci dice il Ruzante nel congedo del *L'Anconitana*: La percorribilità agevole per via d'acqua rende dunque più comprensibile come il Cornaro potesse avere una residenza, forse non magnifica ma sicuramente funzionale e stabile.

Un'ultima segnalazione, anche questa di semplice valore indiziario. Abbiamo identificato la località dove doveva sorgere Anconetta. Essa purtroppo corrisponde all'innesto del recente canale navigabile Po Brondolo con il Po di Levante. Di quanto poteva restare di Anconetta evidentemente è stato l'ultimo rimasto in occasione dello scavo del nuovo canale.

Resta tuttavia ancora da verificare come ca' Grimani, una grande tenuta con insediamenti cinquecenteschi ancora rilevabili in località Pilastro nei pressi del sito ove sorgeva Anconetta, muti in alcune mappe fra il Cinquecento e il Settecento la denominazione in ca' Cornera.

### *Postfazione: Testimonianze, analisi, proposte delle assise di Parma*

Se si vuole dare avvio concreto e duraturo ad una politica per i beni culturali che sia coerente e all'altezza dei compiti odierni, la prima questione da affrontare è quella di una conoscenza esaustiva, di una catalogazione il più possibile completa del patrimonio culturale e dunque del patrimonio teatrale e musicale. La questione di un censimento sistematico scientifico è problema fondamentale di una azione di tutela organicamente intesa.

Per parte nostra — come è stato compiutamente rilevato nell'introduzione a questo volume dalla Presidente dell'ADUIT, Silvana Monti — abbiamo voluto con il Convegno di Parma dare un contributo e lanciare innanzitutto un messaggio carico di preoccupazione; e, in pari tempo, dare un quadro il più possibile ampio di casi e situazioni, non poche delle quali definirle «a rischio» risulterebbe semplicemente eufemistico. Si pensi alla scandalosa situazione ad esempio in cui versa ormai da decenni l'ASAM, l'Archivio Storico della Biennale di Venezia.

Fornire contributi non soltanto da parte di studiosi, docenti, esperti, uomini di teatro, economisti; presentare una prima indagine conoscitiva per un censimento del patrimonio teatrale, nell'ipotesi di un generale programma di ricerca e di schedatura; denunciare al tempo stesso la noncuranza, la negligenza di istituzioni pubbliche centrali e periferiche, l'assenza assai generalizzata di molti teatri pubblici e di grandi compagnie private, se si escludono poche e lodevoli eccezioni, nella custodia archivistica del *documento teatrale*.

Ma questo nostro Convegno ha voluto documentare, forse per la prima volta, iniziative ed esperienze anche positive e propositive dovute per lo più all'intervento e all'entusiasmo di uomini e di istituzioni che cercano di salvaguardare il patrimonio teatrale documentale facendo leva su mezzi assai scarsi; soprattutto se si tiene conto delle carenze normative in materia e delle poche e sporadiche risorse messe a disposizione.

I contributi al Convegno di Parma dei rappresentanti francese e tedesco costituiscono una testimonianza di come in quei Paesi la questione del patrimonio teatrale — bene culturale da custodire, tutelare, divulgare, sia davvero scientificamente intesa.

E non da ultimo, quelle nostre giornate di lavoro hanno confermato co-