



Accademia
Albertina
di Belle Arti
di Torino



SCENAMADRE

MODELLI PER UNA STORIA DELL'ARCHITETTURA SCENICA

a cura di Valeria Piasentà Massimo Voghera Claudia Esposito

UNA MOSTRA E UN PROGETTO INTERNAZIONALE

Salvo Bitonti – Direttore dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

Con *Scenamadre, modelli per una storia dell'architettura scenica*, l'Accademia Albertina ha inteso operare alla divulgazione di un patrimonio culturale e storico poco conosciuto. Negli intenti formativi di un'Accademia di Belle Arti rientra infatti e a pieno titolo la ricerca e la sperimentazione artistica volta ad affiancare l'attività pratica del "fare arte" all'approfondimento della conoscenza storica: in questo caso quello della produzione scenografica per lo spettacolo dal vivo, di cui l'Accademia Albertina ha una grande tradizione. Infatti, per procedere all'ideazione di sempre nuove proposte, è indispensabile partire dalla conoscenza del passato, che si fa esperienza passando attraverso la rielaborazione e ricostruzione filologica di antiche forme di ideazione scenografica che rappresentano la base ancora oggi della moderna e contemporanea concezione della scena. È con entusiasmo e orgoglio quindi che presento nuovamente questa mostra che già nel 2013, in qualità di docente di Regia della Scuola di Scenografia e prima di divenire Direttore di questa Istituzione, avevo seguito nella sua ideazione ed elaborazione e nel grande successo che era seguito nei prestigiosi spazi di una delle residenze sabaude torinesi, il Castello di Racconigi, dove era stata ospitata. La mostra dal titolo curioso e ambiguo, *Scenamadre*, che rimanda a grandi "coup de theatre" di gusto ottocentesco ma evidenzia anche come ogni scenografia oggi sia debitrice della costante evoluzione del senso della scena nel corso dei secoli, e tale evoluzione sia la vera "madre" di ogni nuova concezione teatrale, è stata curata da Valeria Piasentà, Massimo Voghera e Claudia Esposito. Essa illustra in una ricca carrellata, la magia dell'invenzione e della creazione scenografiche, dal mondo classico greco fino ai nostri giorni, nel significato che va dal rito alla festa, all'astrazione della ricerca delle avanguardie novecentesche. L'indagine è nel mondo della "ars" e della "téchne", passando dall'analisi architettonica, alla costruzione di macchine sceniche e all'ideazione scenica più elaborata e concettuale. La revisione dell'enorme patrimonio, con la sua resa plastica rende l'esposizione inedita, utile a una fruizione didattica e conoscitiva ma anche di educazione al gusto ed è punto di partenza per un'ampia riflessione sulle arti sceniche e le sue prospettive future. Ed anche alla valorizzazione di un settore che riconosce le sue radici nel nostro Paese, in quell'Italia delle Corti e dello Spettacolo, dove si è sperimentato il teatro "a palchi", la norma tipologica tuttora più replicata in ogni parte del mondo. Sono quindi particolarmente grato ai docenti ma anche agli allievi della Scuola di Scenografia teatrale della nostra Accademia, per aver reso tridimensionale ciò che siamo abituati a studiare teoricamente nella bidimensionalità dell'illustrazione dei manuali di Storia della Scenografia, mentre ora queste "maquettes", attraverso il preciso lavoro modellistico dei nostri studenti, si mostrano ai nostri occhi con tutte le loro proprietà seduttive e di fascinazione. L'iniziativa ha raggiunto una sua dimensione internazionale, approdando lo scorso marzo negli spaziospositivi di uno dei capolavori dell'architettura teatrale contemporanea, rappresentato dal Teatro Nazionale del Bahrein.

UNA MOSTRA ITINERANTE

Fiorenzo Alfieri – ex-Presidente dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

La mostra *Scenamadre* rappresenta il risultato di un felice connubio fra l'Istituzione che rappresento, l'Accademia Albertina di Belle Arti con le sue Pinacoteca e Biblioteca, e le realtà territoriali, nazionali e internazionali – specie nella loro partecipazione con offerta di ospitalità – che hanno reso fattibile la realizzazione dell'esperienza. Ciò costituisce un esempio di ricaduta nel sociale delle nostre attività, che da questo rapporto si arricchiscono di competenze, restituendo il valore della ricerca e della sperimentazione: una forma di gratuità possibile solo a istituzioni educative, che operano con tempi e modi diversi da quelli che regolano il mercato, anche quello della cultura e dell'arte. L'impostazione della mostra risponde poi a una tendenza presente in molta parte della sensibilità comune, dove si richiede alle istituzioni una inversione di tendenza. Una convergenza di intenti sui beni comuni atta a valorizzare le istituzioni caricandole di motivazioni positive. Infine, la possibilità di divulgare queste come altre esperienze che sempre più spesso coinvolgono i nostri studenti e docenti, rientra in una visione non fine a se stessa, ma articolata con la precisa finalità di esplorare con i mezzi dell'arte la cultura dei territori. Restituendo in forma accattivante una storia come quella del teatro, tante volte sentita come un altrove lontano dalla sensibilità dell'oggi, che invece può offrire infinite sorprese e uno sguardo sulle evoluzioni umane e sociali che, travalicando i tempi e le geografie, ci consentono di affinare l'analisi anche sulle dinamiche della contemporaneità.

SCENAMADRE: PER UNA STORIA DELLE ARTI SCENICHE

Valeria Piasentà

La storia del teatro affianca la storia della civiltà, in quanto strettamente legata al mito e alle sue declinazioni in forme rituali. Ma se i suoi aspetti letterali, antropologici e religiosi hanno trovato spazi di ricerca e divulgazione, il settore delle arti sceniche, meno strutturato e con un numero notevolmente inferiore di addetti, non ha ancora elaborato un regesto della sua storia indagata attraverso i suoi oggetti e le sue forme. Infatti, a oggi non esiste un museo didattico del teatro e delle arti sceniche in tutt'Europa. Neppure in Italia, il Paese dove si sono sviluppati, dall'Umanesimo delle Corti tardo-quattrocentesche per poi migrare nel mondo, concetti e forme dello spettacolo moderno.

In questo contesto, la nostra Scuola di Scenografia a indirizzo teatrale dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, da molti anni ha in corso un lavoro di ricerca e sperimentazione finalizzato alla ricostruzione degli elementi scenografici e scenotecnici, dei luoghi costruiti e degli apparati, delle macchine sceniche e degli artifici che hanno scandito la storia delle arti teatrali come la storia della città: perché la storia del teatro è una storia urbana. E questa nostra operazione artistico-manuale ha un entroterra teorico: l'assunzione dei valori fondanti della cultura e della storia come prerequisiti indispensabili alla formazione di una coscienza critica, individuale quanto sociale. Quindi ringrazio soprattutto i miei studenti e i colleghi docenti dell'Albertina che hanno partecipato a questa vera e propria impresa, complessa e articolata, costante nel tempo, legata a un lavoro di ricerca storica, iconografica e scientifica (spesso frutto finale di un elaborato di tesi), senza precedenti anche per quantità, concludendosi nelle ricostruzioni fisiche dell'oggetto in analisi. Il lavoro ora organizzato in forma di esposizione itinerante, si compone prevalentemente di plastici, anche di grandi dimensioni e spesso mossi da congegni, che ricostruiscono episodi nella storia delle arti sceniche sulla scorta di ricerche bibliografiche e stilistiche, allo scopo di restituire una forma tridimensionale alle descrizioni della trattatistica, e al ricordo degli eventi tramandati dalle narrazioni dei contemporanei. Mostrando nella sua funzionalità il *deus ex machina* del teatro, gli oggetti esposti diventano così strumenti per rendere la malia dello spazio scenico e svelarne qualche trucco tecnico. È poi prevista una particolare videoinstallazione, che racconta questa storia attraverso lo sguardo dei registi cinematografici con un montaggio di spezzoni, come la scena del mare di plastica mosso da macchinisti teatrali nel *Casanova* di Fellini; l'arrivo del carro della commedia dell'arte nel *Molière* di Mnouchkine e ne *Il viaggio di Capitan Fracassa* di Scola; la ricostruzione del banchetto barocco allestito dallo scenografo cerimoniere nel *Vatel* di Joffé, sulla sensibilissima sceneggiatura di Labrune e Stoppard; le coreografie di Lully per un giovane Re Sole che danza solitario in sontuosi costumi su complicate macchine sceniche, apparendo da botole, ne *Le roi danse* del belga Corbiau; e altri ancora.

Con *Scenamadre* presentiamo il risultato di un percorso che si è avvalso di molte competenze e contributi rappresentando, nel suo microcosmo, quello del teatro che è un ambito di lavoro collettivo. Disciplinato dal *"...movimento, la mobilità, ecco il principio direttivo e l'elemento mediatore che regolerà l'unione delle nostre diverse forme d'arte per farle convergere, simultaneamente e in un elemento specifico, sull'arte drammatica. E poiché si preannuncia come il solo ed indispensabile, esso ordinerà gerarchicamente queste forme d'arte, subordinando le une alle altre, al fine di una armonia che, da sole, avrebbero cercato invano di ottenere..."*, come scriveva Adolphe Appia nel 1896. L'apporto delle arti progettuali e visive alla costruzione di uno spettacolo o di un evento, consta in una drammaturgia dello spazio e dell'immagine che affianca, completandola, l'azione del dramaturg, il regista creatore di una grammatica della scena. Possiamo quindi identificare nella figura dello scenografo progettista il dramaturg dello spazio e della visione. E la sua opera accostarla a quella di un traduttore – lo scenografo traduce azioni, parole, e suoni in spazi, segni e colori – con la differenza che l'immagine (come ben sanno i pubblicitari) diversamente dalla parola porta direttamente il messaggio nell'inconscio, scavalcando analisi e critica. L'esposizione presenta molti episodi legati all'ingegneristica e all'arte per la scena ma sono molte anche le ricostruzioni di spazi architettonici. La formazione della figura professionale di architetto e scenografo teatrale è infatti unica nella gran parte delle istituzioni estere, e in Italia fino alla riforma Gentile del 1923, che incorporò le discipline architettoniche organizzandole in facoltà universitarie autonome.

La storia delle arti sceniche tramanda poi un aspetto poco conosciuto della storia dell'arte e dell'architettura:

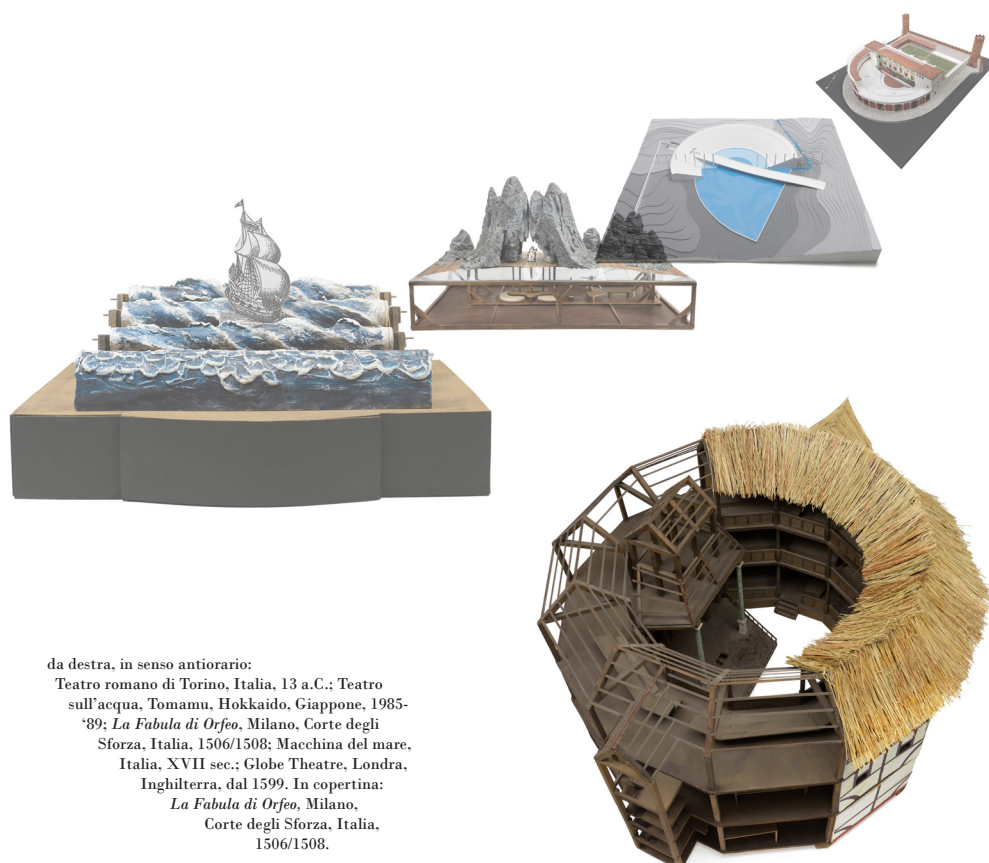
come la scenografia abbia offerto sperimentazioni formali e decorative alla storia della città, ribaltando un concetto di effimero troppo spesso e ingenerosamente attribuito alle arti della festa e dello spettacolo. La sperimentazione scenografica modifica permanentemente l'aspetto della città quando la progettazione prevede degli abbattimenti, ma soprattutto quando gli oggetti costruiti provvisoriamente finiscono per diventare fissi o per contaminare l'architettura dell'esistente con il proprio corpus ideologico, tipologico e decorativo. Anche l'arte maggiore della pittura, spesso nata a motivi devozionali *propaganda fide*, origina frequentemente da apparati spettacolari. Un'icona è rappresentata dalla Madonna di Santa Trinità (1280/1300) del Cimabue – tavola commissionata da un ordine monastico, quello di Vallombrosa, o da una Confraternita e ora esposta, quindi ridefinita in qualità di mera opera pittorica, agli Uffizi di Firenze – veniva originariamente utilizzata come standardo per la processione periodica fiorentina dalla basilica gotica custode, alla chiesa domenicana di Santa Maria Novella. Inoltre, i più grandi artisti ed architetti di tutti i tempi allestiscono apparati, dove talvolta sperimentano artifici e meccaniche utilizzati in altri ambiti progettuali, questo è anche il caso di Leonardo da Vinci, di cui esponiamo la ricostruzione della scena per *La fabula di Orfeo* di Poliziano. Un altro piccolo esempio, che tutti possiamo verificare osservando le facciate dei nostri palazzi storici, sono le ghirlande di frutti e fiori che le decorano. Si tratta di una permanenza: quando lo spettacolo ha abbandonato cortili e giardini per organizzarsi al chiuso, nella sala del Principe e poi in luoghi appositamente costruiti, ha lasciato traccia di sé e del suo passaggio, così parte dei decori scenografici che abbellivano logge e balconi in occasione dell'evento spettacolare si sono solidificati in sculture. Le ghirlande della festa e dello spettacolo erudito sono poi entrate come elementi tipologici nel décor della sala teatrale. Anche l'etimologia ci aiuta nella ricerca, un esempio per tutti il termine 'velario', che oggi identifica il soffitto voltato e dipinto sopra la platea. Si tratta di una permanenza storica: il velario è un elemento tradizionale delle feste come degli spazi aggregativi e teatrali in genere. L'arena romana nel tempo della rappresentazione era chiusa in alto da teli provvisori, un velario, per proteggere pubblico e azione dagli eventi atmosferici. Anche le strade interessate ai percorsi processionali medioevali lo erano: il velario, o cielo, era spesso dipinto o ricamato a imitazione del cielo stellato. Dal 1490, la Confraternita del Gonfalone di Roma allestiva il dramma della Passione al Colosseo, bardato di panni neri e chiuso in alto da un velario, pure lui nero. Il velario che a metà Quattrocento per la festa padronale di San Giovanni e capodanno fiorentino – progettata da Filippo Brunelleschi e dal suo assistente Cecca – copriva la piazza principale di Firenze, ci viene descritto nelle *Vite* del Vasari: legato da possenti cordami tutto intorno al Battistero, si estendeva alla facciata di Santa Maria del Fiore e alle case della piazza, era in tela azzurra ricamata con il giglio di Firenze, leoni, le insegne del popolo e del Comune di Firenze, dei capitani di parte guelfa, delle città alleate e delle Università d'arte e mestieri cittadine. Ritroviamo l'uso del velario in stoffa all'interno delle prime sale di spettacolo, al chiuso dove non era necessaria una simile struttura. E passando poi alla contemporaneità, una importante azienda illuminotecnica e di design italiana, nei decenni passati ha fatto sperimentare le sue luci in teatro, agli artisti e agli architetti, prima di mettere a punto quegli apparecchi che ora sono entrati nell'illuminazione urbana come in quella dell'arredo privato.

Analogamente può dirsi degli archi trionfali a partire dalla Roma imperiale, un esempio lo offrono le celebrazioni del potere. Nel Cinquecento, Carlo V diffonde il modello imperiale in tutta Europa, i suoi vasti domini sono simboleggiati dalla impresa personale con le colonne d'Ercole e il motto *Plus Ultra*: è il mito che legittima il potere. E gli artisti sono chiamati a restituirne il concetto in forma plastica. Alla fine del luglio 1529, Carlo parte da Barcellona per farsi incoronare imperatore in Italia, e ogni tappa sul cammino è scandita da sontuosi apparati festivi. Il 5 novembre entra solennemente a Bologna, dove il papa lo attende per l'incoronazione in San Petronio, sotto un baldacchino e su un cavallo con bardature d'oro e di pietre preziose. Viene accolto da venti cardinali e quattrocento guardie papali, truppe e nobili a cavallo, orchestre e armigeri corazzati. Mentre bacia la croce che gli viene offerta alla porta di città, i suoi armigeri gettano alla folla ottomila ducati d'oro e d'argento. Il percorso è segnato dagli archi trionfali, cui lavora anche il giovane Vasari: "...*Porta San Felice era decorata con putti danzanti che suonavano strumenti musicali per salutare festosamente l'arrivo dell'imperatore. C'erano altresì un trionfo di Bacco con ninfe, fauni e satiri e un altro con Nettuno, circondato da tritoni, sirene e cavalli marini, a indicare che il dominio di Carlo si estendeva tanto sulla terra quanto sul mare. Sulla porta della città si potevano ammirare medaglioni raffiguranti Cesare, Augusto, Vespasiano e Traiano, oltre alle statue equestri di Camillo e di Scipione l'africano e alle effigi di altri romani illustri e valorosi guerrieri. Non mancavano gli esempi di prudenza...*"¹ Qualche decennio dopo, l'iconografia di Nettuno circondato da esseri marini, si solidifica nella fontana di Giambologna all'imbocco di Piazza Maggiore, diventata un simbolo della città tanto che, secoli più tardi, il tridente di quel Nettuno andrà a costituire il logo della Maserati, azienda leader nella fabbricazione di auto di lusso. Carlo, erede naturale degli imperatori romani, viene poi glorificato per la lotta contro l'eresia con le sue imprese personali. L'ingresso del 25 marzo a Mantova è progettato da

Giulio Romano, architetto dei Gonzaga, con allestimenti in stile classico. Nel 1535 sbarca in Sicilia dopo le sue vittorie in Africa, viene celebrato in tutte le città europee sul percorso, nei due anni di viaggio per raggiungere la reggia. Il 25 novembre entra in una Napoli addobbata da una serie di colossi, tributo che, nella statuaria della Roma imperiale, veniva assegnato solo agli imperatori. A Roma, papa Paolo II Farnese offre all'imperatore un trionfo congeniato da Antonio da Sangallo il Giovane lungo l'antica via Imperiale, dove vengono abbattute chiese e case, ampliate le strade e isolati il Colosseo, gli archi di Costantino, di Settimio Severo, di Tito rimessi a nuovo per l'occasione e inframmezzati da altri archi provvisori e grandi quinte dipinte. Il 29 aprile Carlo entra in Firenze, gli apparati sono di Giorgio Vasari, architetto teatrale e allestitore di celebrazioni alla corte medicea: *"...avendosi a far l'apparato per ricevere l'anno 1536 in Firenze l'Imperatore Carlo Quinto... che m'avessero seco a disegnare tutti gli archi et altri ornamenti da farsi per quell'entrata. Il che fatto mi fu anco, per beneficarmi, allogato, oltre le bandiere grandi del castello e fortezza, come si disse, la facciata ad uso di arco trionfale, che si fece a San Felice in piazza alta braccia quaranta e larga venti; et appresso l'ornamento alla porta a San Piero..."*² I viaggi di Carlo V attraverso tutta l'Europa si trasformano in efficaci armi culturali consolidando l'appoggio e la fedeltà dei governi locali a quello centrale, con le città sul percorso trasformate in grandi palcoscenici.

Se il costruito della città reale non basta a rappresentarne la potenza e il prestigio, allora la città si addobba secondo un ideale estetico e politico, grazie alla scenografia urbana. È in occasione di sacre rappresentazioni, processioni religiose, nascite, matrimoni, funerali, trionfi e ingressi principeschi che si allestiscono sfarzosi apparati sul

percorso coperto da baldacchini o da un velario e composti da: archi trionfali e tableaux vivants allegorici; quinte decorate plasticamente e pittoricamente erette sulle facciate per mascherare una realtà non sempre accettabile; arene lignee per gli spettacoli, le danze, le giostre e i tornei a tema; fontane che zampillano acqua e vino, decori floreali completi di uccelli e altri piccoli animali vivi, macchine sceniche e carri con sculture e figuranti in costume; tavoli fastosi per i banchetti cui il popolo assiste orgoglioso dalla piazza sottostante e, il giorno dopo, scarti e frattaglie del pranzo solenne verranno venduti al mercato, incrementando l'uso di antica origine del cibo da strada italiano, come il palermitano *pani câ meusa* o il fiorentino *lampredotto*. Teatro e città, come festa e cibo rituale, costituiscono binomi inscindibili. Il veneziano papa Paolo II Barbo, alla fine del XV secolo: *"...è solito imbandire un convito annuale, per i magistrati romani e per i maggiorenti della città ... finito il banchetto... il pontefice usa lanciare monete alla popolazione dalla finestra da cui essa l'ha guardato banchettare, mentre alla plebe, che si accalca alle porte del suo palazzo, vengono lasciati gli avanzati..."*³ Il giorno di San Bartolomeo, a Bologna si imbandiva la Festa della porcellina per celebrare la vittoria sui ghibellini di re Enzo, figlio naturale di Federico II, il 24 agosto del 1249. Dopo l'ingresso trionfale nella città repubblicana del suo esercito recante l'illustre prigioniero, re Enzo fu rinchiuso nell'omonimo Palazzo in Piazza Maggiore, dove morì 23 anni dopo; da un suo figlio nato durante la prigionia inizia la stirpe dei Bentivoglio. Istituita il 24 agosto del 1254, la festa proseguì, con poche interruzioni, fino al 1796, quando il vento della Rivoluzione francese segnò con la fine di un'epoca quello della festa. Per la festa a carattere identitario, il luogo prescelto è quello tradizionale delle manifestazioni collettive cittadine: la piazza principale, fra il sagrato di San Petronio



da destra, in senso antiorario:
Teatro romano di Torino, Italia, 13 a.C.; Teatro
sull'acqua, Tomamu, Hokkaido, Giappone, 1985-
'89; *La Fabula di Orfeo*, Milano, Corte degli
Sforza, Italia, 1506/1508; Macchina del mare,
Italia, XVII sec.; Globe Theatre, Londra,
Inghilterra, dal 1599. In copertina:
La Fabula di Orfeo, Milano,
Corte degli Sforza, Italia,
1506/1508.

e il Palazzo di re Enzo. Si tratta di una opera-torneo composta da una giostra di cavalieri, una rappresentazione teatrale allegorica in musica, un palio con corsa di cavalli barbari; ai vincitori venivano assegnati: un cavallo bardato, uno sparviero da caccia col suo bastone, due cani bracchi e, appunto, una porcellina da latte ripiena e cotta. Dalla seconda metà del Cinquecento, per prevenire disordini causati dalla carestia, la porcellina venne gettata dalla Ringhiera degli anziani (una loggia sulla facciata del Palazzo, simbolo della vecchia repubblica) al popolo che si accalcava in piazza. E subito dopo venivano lanciati acqua e olio bollenti, per il divertimento dei nobili. Negli anni a seguire si costruirono torri provvisorie, per lanciare al popolo affamato ogni genere di animali, dai pavoni ai polli ai montoni, smembrati poi al vivo mentre dalle fontane zampillava vino. La lotta cruenta per accaparrarsi pezzi di carne, divenne da allora spettacolo in sé, un tratto distintivo del rito. La festa era arricchita da una drammaturgia e importanti apparati scenografici, raccontati dagli scrittori cittadini e riprodotti in miniature nel *Libro delle insigne*. Ecco come ci vien descritto il teatro all'aperto per l'opera-torneo del 1670 “...assunse l'aspetto dei Campi elisi, contornato a macchine con siepi fiorite, verdi capanne, ombrosi pergolati, boschetti di lauro e mirto. L'ingresso era fiancheggiato da due deliziose colline fra le quali scorreva il fiume Lete, largo abbastanza perché potesse navigarvi la barca di Caronte...”⁴ Il fiume, ricostruito realisticamente, accolse gare di nuoto degli Accademici cittadini, poi una *lotta dei pugni* eseguita da maestranze veneziane, arrivate appositamente per mettere in scena la loro Battaglia dei Nicoletta.“... All'inizio dello spettacolo apparve Amore su un carro altissimo attorniato da fiamme, ma ben carico di trofei, tirato da quattro cavalli bianchi, seguito da una folla di anime innamorate...”⁴ Seguirono duetti in musica, cui i notabili cittadini assistevano dai palchetti provvisori costruiti tutto intorno alla piazza. La festa si concludeva con azioni mimiche e funamboliche, alberi della cuccagna, fuochi d'artificio, e altro ancora fino al lancio di animali e della porcellina col suo bollente brodo di cottura, di denaro e della sua borsa vuota. Infine la nobiltà cittadina si ritirava nei suoi luoghi esclusivi passando alle danze e ai sontuosi banchetti, con le tavole ricolme allestite con trionfi composti da alzate di frutti e fiori di zucchero. In questo, come in molti altri casi, lo spazio urbano si trasforma in un grande teatro. Spettacoli e banchetti venivano spesso allestiti in appositi Teatri di verzura, come quello di Capannori esposto. In mostra noi proponiamo la rilettura intellettuale e ironica di un banchetto, compiuta dall'eccentrico artista Gian Lorenzo Bernini e realizzata dall'architetto Carlo Fontana che, per il cardinal Flavio Chigi nel giardino della sua villa romana alle Quattro Fontane, nel 1668 allestiscono uno scherzo teatrale. Il convivio si avvale di un complesso congegno rappresentante un boschetto dipinto su quinte scorrevoli, tavole allestite 'che camminano' grazie all'opera di macchinisti nascosti allo sguardo degli astanti, prospettive disegnate, luci, fontane, macchine per una tempesta di pioggia profumata con grandinata di confetti, musiche e canti e, soprattutto, una compagnia di attori che confonde la percezione del banchetto personificando Dei come impertinenti camerieri. Finito lo scherzo teatrale ha inizio il convivio vero e proprio. Infine il cardinal Chigi commissiona un opuscolo corredato da incisioni al fine di accreditarsi nell'ambiente romano come promotore delle attività mondane e delle arti, anche nelle espressioni più avanzate. Questo progetto geniale, infatti, diventerà un modello lungamente insuperato. E il teatro si riconferma come potente strumento di azione politica.

I segni sul territorio e sul costruito architettonico della città creano permanenze, tramandano il ricordo dei fatti accaduti, costruiscono la memoria e la storia del luogo col linguaggio delle arti. Alcuni monumenti sono il frutto di un complesso e stratificato processo storico, nascono da urgenze della committenza con l'insieme dei suoi miti e delle sue credenze. Nascono come risposta a necessità che attendono l'intervento di un intelligente progettista-interprete delle esigenze profonde, capace di sintetizzarle nel costruito per consegnarle alla storia. In simili congiunture, come diceva Aldo Rossi, l'architettura non è progetto dell'uno ma scaturisce direttamente dal locus. E se non si contestualizza storicamente il prodotto architettonico nel sociale che l'ha generato non se ne comprendono l'essenza e la valenza ultimi: più che alla storia dell'architettura, della letteratura, o di altre parcellizzate, certe esperienze devono essere lette alla luce di una più articolata storia della cultura e delle idee del gruppo sociale. Niente assomiglia più alla storia politica (della polis anche nella sua forma sensibile, urbanistica e architettonica) come la storia del teatro; infatti, quando infine la città decide di costruire un edificio teatrale autonomo, lo colloca di regola sull'asse viario principale, dove insistono le architetture storicamente rappresentative del potere politico e religioso. Essendo il teatro costruito una rappresentazione plastica del potere cittadino e delle sue élite. E questo è anche il caso dei due teatri di transizione dalla spazialità classica a quella barocca: l'ultimo dei teatri antichi che è l'Olimpico di Vicenza e il primo teatro moderno, edificato a poca distanza spaziale e pochissima temporale, quel Teatro di Sabbioneta fortemente voluto da Vespasiano Gonzaga negli ultimi anni della sua vita su progetto di Vincenzo Scamozzi, il raffinato e colto architetto che ha portato a compimento il vicino teatro palladiano. Vespasiano contatta personalmente lo Scamozzi perché, scrive, anche lui vuole un *teatro all'antica* (così era detto il palladiano, in

quanto si riferiva formalmente alla planimetria e alla scena romane, sipario a caduta compreso) come quello appena inaugurato a Vicenza. Il teatro del Gonzaga per la sua città ideale tuttavia apporta due importantissime novità strutturali: l'identificazione del teatro come edificio autonomo nella maglia urbana, grazie alla facciata che ne segnala la presenza; e l'entrata svincolata dal percorso degli spettatori, per le compagnie della Commedia dell'arte che dalla fine del '500 si organizzano in imprese riconosciute anche dal potere politico accogliendole nei propri spazi culturali e ludici. Il Gonzaga infatti ne ingaggia una a tempo pieno, che lavorerà in teatro nel suo ultimo anno di vita. Da ora il percorso degli attori non si deve mescolare con quello degli aristocratici che assistono allo spettacolo, sancendo con una cesura spaziale la speculare cesura sociale. Mentre in precedenza lo spettacolo rinascimentale aristocratico era gestito in toto dalle Accademie erudite, che trovavano al loro interno anche gli attori i quali, appartenendo alla stessa classe sociale degli spettatori quindi godendo di pari dignità, utilizzavano i medesimi percorsi nella planimetria della sala di spettacolo. In mostra compare la ricostruzione della scenæ frons con apparato fisso in prospettiva anamorfica scultorea del teatro Olimpico di Vicenza. In questo caso la ricerca personale di Palladio è emblematica di quelle appassionate ricerca culturale e sperimentazione formale che hanno animato gli architetti teatrali italiani dalla fine del Quattrocento all'edificazione del Teatro alla Scala di Milano, del Piermarini, considerato punto di approdo formale del tipo architettonico di teatro all'italiana o a palchetti. Andrea di Pietro della Gondola è figlio di un mugnaio, nasce nel 1508 a Padova e nel 1536 lo troviamo garzone muratore nel cantiere di Villa Cricoli, l'edificio disegnato dal Trissino su modello di una casa romana riportata nel trattato del Vitruvio. È qui che lo nota Giangiorgio Trissino dal Vello D'oro, poi della Sofonisba, il colto e ricchissimo umanista tornato a Vicenza dopo aver visitato le Corti europee in veste di ambasciatore e aver partecipato attivamente alle discussioni delle Accademie in merito alla questione della lingua, una lingua con valenza europea tesa a unificare i vari idiomi in uso nelle Corti italiane. Già traduttore del *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri, la sua *Sofonisba* è la prima tragedia in volgare, composta secondo canoni aristotelici. Emulando, superandolo però nei risultati, il fruttuoso rapporto che si era venuto a creare nella vicina Padova fra Alvise Cornaro (erudito mecenate) e Gianmaria Falconetto (pittore colto e architetto), il Trissino accoglie Andrea con moglie e figli, lo adotta spiritualmente scoprendone il talento, e nel 1540 lo dota di un nuovo nome accademico, quel 'Palladio' che allude all'angelo versato nell'architettura del suo poema epico *L'Italia liberata dai Goti* (dedicato a Carlo V, e la sua fede imperiale gli costò l'esilio). Trissino si occupa dell'educazione di un architetto: lavora con Palladio, le prime ville palladiane si dicono disegnate da lui. La sera studiano insieme i classici dell'architettura, a cominciare dal Vitruvio, e il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti. Lo inizia alla cultura accademica, agli esclusivi ambienti artistico-culturali italiani, e agli studi degli architetti orbitanti intorno alla Repubblica veneziana (alcuni li conobbe personalmente): da Sansovino a Falconetto, dal Serlio al Peruzzi, da Antonio da Sangallo a Giulio Romano ecc. Trissino conduce Palladio nei suoi viaggi, l'architetto rileva le antichità romane – con un particolare interesse per i teatri – diventate poi soggetti di quel suo *Quattro libri dell'Architettura* (l'edizione completa è del 1570) che gli diede fama mondiale postuma come padre del neoclassicismo, grazie soprattutto al suo grandissimo ammiratore Inigo Jones, del quale si dice tenesse il trattato palladiano di fianco al letto. E tavole per l'edizione vitruviana di Daniele Barbaro poi, dello stesso autore, alla *Pratica della prospettiva* (1559), dove compare un anticipo teorico della scenæ frons tripartita che troveremo all'Olimpico. Palladio, diventato architetto ufficiale della nobiltà veneta, si occupa anche di progettare apparati festivi e teatri a Vicenza e a Venezia. Dal 1555 partecipando in qualità di socio fondatore alle attività dell'Accademia Olimpica, con la messa in scena nella sede dell'Accademia dell'*Andria* di Terenzio (1557), dell'*Alessandro* di Piccolomini (1560), di un apparato per letture erudite in occasione dell'erezione della statua dedicata ad Ercole ora nell'odeo del teatro (1558). Nel 1561 e 1562 allestisce un teatro nella Basilica palladiana, si rappresentano *L'amor costante* di Piccolomini e la *Sofonisba*, delle quali cura anche la regia. Il teatro era composto da gradinate lignee a emiciclo e da una scenæ frons su imitazione del teatro antico, con molta probabilità quel Berga di Vicenza (edificio poi andato in rovina) che Palladio rilevò ed elevò a modello per il suo Olimpico. Nella descrizione dell'apparato di pugno del segretario dell'Accademia, insieme alla scenæ frons compaiono già quelle strade in prospettiva anamorfica che troveremo più tardi anche all'Olimpico, e che tuttavia si dicono progettate (forse riprogettate?) dopo la morte del nostro dallo Scamozzi. Nel 1565 progetta un teatro ligneo a emiciclo per la Compagnia della Calza di Venezia, che Vasari vede e cita. Nel 1576 costruisce quell'arena in Campo Marzio a Vicenza rappresentata al centro della scenæ frons dell'Olimpico e nel frontespizio degli Statuti accademici, per ospitare il torneo delle fatiche di Ercole. A Venezia nel 1574 progetta gli apparati per l'ingresso principesco di Enrico III accompagnato dalla regina madre Caterina de' Medici, in viaggio verso la Francia per l'incoronazione reale dopo la strage degli Ugonotti e la morte del fratello Carlo. Ci rimangono le incisioni a documentare un complesso, ricco apparato sospeso sull'acqua della laguna, fra il Buccintoro e quei Teatri sull'acqua che esistevano solo a Venezia, e formato da un arco ispirato al romano di Settimio

Severo, con loggia arretrata a incorniciare la veduta in una teatralizzazione della città come fondale dipinto: *“...Enrico fece il suo ingresso a Venezia a poppa del Buccintoro...Davanti a San Nicolò, al Lido, vennero eretti un arco e una loggia... l’arco era decorato con tele del Veronese e del Tintoretto che celebravano le gesta marziali del re contro gli Ugonotti...I festeggiamenti durarono dieci giorni, con banchetti, cerimonie religiose, uno spettacolo di fuochi artificiali e rappresentazioni del Gelosi...”*⁵ L’idea di progettare un teatro per la sua Vicenza e la sua Accademia era già nei pensieri di Palladio da decenni, quando finalmente nel 1580 gli Olimpici acquisiscono lo spazio nel Castello del Territorio all’Isola, nei pressi del romano Ponte degli Angeli, accesso simbolico alla città perciò già utilizzato per gli ingressi trionfali. Il progetto era pronto e i lavori iniziano subito quando sopraggiunse la morte dell’architetto, ma i lavori continuarono sotto la supervisione prima di Silla, figlio del Palladio, poi dello Scamozzi, regalandoci un magnifico teatro già molto famoso ben prima della sua inaugurazione.

Un tale fermento culturale lo ritroveremo solo nelle sperimentazioni delle Avanguardie Storiche del Novecento e del Movimento Moderno, che hanno prodotto modelli di sale teatrali funzionali ai nuovi modelli spettacolari. Esempi emblematici li offrono due teatri, mai realizzati tuttavia divenuti prototipi ideali e imprescindibili per tutti i progettisti a seguire. Si tratta della scena per *Voglio un bambino* (1926) di El Lissitzky, su testo di Tretyakov e con la regia di Mejerchol’d, il teorico della biomeccanica teatrale; e del Total Theatre (1927) di Walter Gropius per Erwin Piscator, il regista padre del Teatro epico con l’amico Bertolt Brecht. Il primo, nella Russia sovietica, prevede una commistione fra spazio dell’attore e spazio dello spettatore, con un palcoscenico espanso che continua nelle rampe inclinate tutto intorno alla platea: per il nostro regista e committente l’attore era anche un ginnasta nello stile popolare del circo e della Commedia dell’arte cui si ispira, infatti lo spazio scenico è stato originariamente pensato coperto dal tendone circense (un velario). Il secondo, nella Germania pre-nazista, è raccontato nella relazione del progettista: *“...La sala ovale posa su dodici sottili colonne. Dietro ai tre intervalli fra queste colonne a una estremità dell’ellisse, è disposto il palcoscenico tripartito, il quale penetra come una tenaglia nelle prime file della platea. Si può recitare sulla scena centrale o su una di quelle laterali, o su tutt’e tre contemporaneamente. Un doppio sistema di tapis roulants su cui posano, con carrelli, le scene mobili permette un cambio molto rapido e molto frequente delle scene ... Dietro alle colonne, in prolungamento delle due scene laterali, corre tutto intorno alla sala e alle poltrone disposte anfiteatralmente un largo corridoio sul quale possono essere trasportati i carrelli delle scene mobili, sicché alcuni avvenimenti scenici si possono svolgere in qualunque punto di fianco o alle spalle della massa degli spettatori. Una parte circolare della platea, davanti al palcoscenico, può venire abbassata al piano sottostante, liberata dalle poltrone, e quindi rialzata in modo da essere utilizzata come un proscenio... Nella platea, oltre alla piccola piattaforma circolare, si trova anche una grande piattaforma circolare, che include la prima e che è del pari adiacente al palcoscenico... Si può ottenere una completa trasformazione di tutto il teatro facendo girare intorno al proprio centro per centottanta gradi la grande piattaforma circolare della platea. Allora la piccola piattaforma circolare, inclusa in essa, viene a trovarsi esattamente nel centro della sala...Nello spazio neutro della scena oscurata si può costruire, con la luce e servendosi di visioni astratte od oggettive — con proiezioni fisse o cinematografiche —, un’illusione scenica che rende in gran parte superfluo il reale arredamento teatrale e le solite scene. Nel mio «teatro totale» ho previsto non solo la possibilità di una proiezione cinematografica sull’intero orizzonte dei tre palcoscenici per mezzo di un sistema mobile di apparecchi da proiezione, ma si può ricoprire di film proiettati anche tutta la sala, le pareti come il soffitto...”*⁶ Per Gropius, il teatro è una grande macchina spaziale, e le sue sperimentazioni sulla luce e sulle proiezioni anticipano quelle di un altro grande innovatore europeo: Josef Svoboda, del quale ricostruiamo una scena specchiata per *La traviata*, messa in scena allo Sferisterio di Macerata nel 1992. In mostra, la ricostruzione di una scenografia progettata da Adolphe Appia nel 1913 — un intellettuale e un teorico della disciplina: a lui si deve l’invenzione della *nuova scena* che influenzò registi e scenografi del Movimento Moderno, fino a tutto il Novecento — ci viene così descritta dall’artista: *“...Orfeo attraversa gli Inferi per cercare Euridice. La scena degli Inferi è fatta di scale, molto ripide, interrotte da terrazze: il tutto è sostenuto da pilastri incassati nei muri di sostegno. Sono dunque le scale che caratterizzano gli Inferi. Se poi si evoca la musica che introduce Orfeo presso le anime dei beati, si capirà che solo i piani inclinati, senza la più piccola linea verticale che li interrompa (le scale rappresentano una connessione di linee orizzontali e verticali) potevano esprimere la perfetta serenità del luogo. Il metterli assieme è particolarmente difficile, ma fortunatamente la partitura offre, in tal senso, delle indicazioni preziose. In uno spazio del genere, l’andatura è naturalmente calma e senza scosse; e la luce dolce, uniforme e leggermente mobile, trasforma la realtà materiale della costruzione in ondulazioni mobili e cullanti. I personaggi, mediante l’illuminazione, partecipano di questa atmosfera irreale...”*⁷

Una sezione dedicata in alcuni allestimenti ospita quattro maquettes provenienti dal Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, sono i progetti di alcuni grandi artisti contemporanei, da Missiroli a Job a Giammello e da Paolini a Giuliano a Ronconi, che coprono un arco temporale compreso fra l'inizio degli anni Ottanta e la seconda metà dei Novanta. In queste scenografie prodotte dal Teatro Stabile, è particolarmente evidente la strada intrapresa dalla rappresentazione in pieno Novecento, quando si abbandona definitivamente la scena prospettica sette-ottocentesca, composta da fondali e quinte dipinti e appesi in graticcia, a favore della scena costruita e plastica, dove l'illuminazione e la ricerca materica acquistano ruoli determinanti. Esempio emblematico il progetto di Renzo Piano per *La balena bianca* di Gassman, dove il teatro all'aperto si spoglia di ogni decorativismo fino a far emergere la struttura scheletrica della balena. Infine, questa esposizione che si apre con riproduzioni di teatri greci e romani, si chiude idealmente col progetto di un teatro che ne rinnova la planimetria col linguaggio della contemporaneità: il Teatro sull'acqua di Tadao Ando è una architettura minimalista e poetica, dove il semicerchio perfetto della cavea pare sorgere direttamente dagli elementi primari della terra e dell'acqua.

Gli argomenti che proponiamo con il progetto *Scenamadre* sono raramente oggetto di eventi pubblici d'approfondimento. E quando lo sono, assumono forme che difficilmente si scostano dall'economia del 'grande evento' piuttosto che della mera eccentricità. Quindi, uno dei nostri obiettivi primari è la divulgazione di una ricerca condotta su un particolare settore che rischia l'oblio per scarso interesse sociale. Si parla tanto di ricerca in Italia, ricordiamoci che oltre a quella scientifica merita protezione soprattutto quella ricerca storica e artistica, più in genere culturale, che nel nostro Paese sopravvive grazie al volontariato. Afferma Salvatore Settis: *"...La sovranità popolare si esercita anche sul patrimonio culturale, e comporta da un lato la sua massima accessibilità a tutti, e dall'altro la responsabilità, da tutti condivisa, di preservarlo per le generazioni future..."*⁸ Tutto questo ci ha portati a ripensare anche la nostra didattica che ha come soggetto l'arte, la sua progettazione come la sua conservazione e divulgazione. Arte che non produce ricchezza immediatamente spendibile, ma si colloca in quell'area che Bourdieu classifica come costitutiva di una economia basata sul bene simbolico in alternativa all'economia del capitale: quell'estetica dell'esistenza che costituisce un valore radicale e insostituibile per la costruzione di idee di futuro, la ricchezza nonché l'intelligenza lungimirante di un popolo.

Nei nostri intenti rientra anche il rapporto interattivo e partecipato con i territori – a partire da quello di appartenenza dell'Accademia Albertina di Torino – e i luoghi fisici che ospiteranno la mostra. Perciò la proponiamo in una forma compositiva modulare, dove è possibile scegliere, all'interno del regesto completo, secondo aree tematiche piuttosto che cronologicamente. E inserire momenti di approfondimento su temi vicini alle sensibilità e tipicità del contenitore che ospita la mostra, quanto del suo tessuto sociale e urbano.

Tuttavia, il progetto *Scenamadre* non è legato a un particolare contesto geografico, essendo la storia del teatro universale come la cultura dei popoli che l'ha generata.

Scenamadre ha esposto:

2013/14 Castello di Racconigi

2014 Sala Napoleonica-Archivio di Stato di Novara

2016 come Theatrical Landscape-Paesaggi Teatrali, al 53° Congresso Mondiale IFLA AIAPP-International Federation of Landscape Architects

2018 Teatro Nazionale del Bahrein (Manama), con la sezione dedicata agli Archivi del Teatro Stabile di Torino

2018/19 Teatri Argentina, India, Valle, di Villa Torlonia, Roma, con la sezione dedicata agli Archivi del Teatro Stabile di Torino

2019 Museo Civico di Palazzo Cuticca, Alessandria

NOTE

1. R. Strong, *Arte e potere*, p. 131, Il Saggiatore, Milano, 1987 (1973)
2. G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori...*, pag. 136, Newton Compton, Roma, 1997 (Firenze, 1550)
3. G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, pag. 27 seg., Laterza Roma-Bari, 1988
4. S. Cineri, *La storia della porchetta*, pag. 21 seg., Il Fenicottero, Sasso Marconi (Bo), 1997
5. R. Strong, *Arte e potere*, p 192, op. cit.
6. relazione di W. Gropius (1929) in: E. Piscator, *Il teatro politico*, p. 126 seg., Einaudi, Torino, 1960,
7. A. Appia, *Attore musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano – La musica e la messa in scena L'opera d'arte vivente*, a cura di Ferruccio Marotti, p.132, CNR, Clue, Imola-Bologna, 1975
8. S. Settis, *Italia S.p.A.*, pag. 23 seg., Einaudi, Torino, 2002

LA MEMORIA PERDUTA DI UN'ARTE EFFIMERA

Massimo Voghera

Con questa mostra si intende raccontare la storia di un'arte, quella della scenografia, della quale solitamente poco si conoscono dettagli, evoluzione e influenze sul panorama socioeconomico che essa ha avuto nel corso della storia. Un'arte effimera e provvisoria, nata molto spesso per il divertimento di Corti principesche, a volte per fini religiosi ed educativi o molto più semplicemente nata come necessità di dare completamento, forma e ambientazione al racconto teatrale in genere. Il suo perdurare nel tempo per la sola durata dell'evento spettacolare ha fatto sì che tutto il patrimonio pittorico e scultoreo, sia andato, eccetto alcuni rari casi, inevitabilmente perduto. Rimangono i bozzetti, i trattati, gli schizzi esplicativi e non molte cronache e testimonianze di spettatori, tutto ciò non basta però a ricostruire e approfondire in maniera tangibile ciò che poteva essere l'organizzazione spaziale di così tanti e diversi impianti scenici e quale fosse il rapporto fra lo spazio scenico e lo spazio architettonico delle sale teatrali. A tutt'oggi non esiste struttura o sito museale interamente dedicato a quest'arte così poliedrica ed allo stesso tempo così poco esplorata e analizzata. L'idea in generale di questa mostra non vuol altro che essere dunque l'inizio di un percorso che getta le basi di un progetto divulgativo, aperto e in sinergia con realtà teatrali, sedi espositive, festival di cultura e quant'altro. La mostra *Scenamadre* vuole rendere omaggio alla storia di un'arte con la quale si sono cimentati artisti come Leonardo da Vinci e Filippo Brunelleschi, Andrea Palladio e Filippo Juvarra, fino ad arrivare a Pablo Picasso e Giorgio De Chirico, insieme a innumerevoli altri protagonisti del panorama artistico contemporaneo. La mostra è basata su di un lavoro di studio e ricostruzione di luoghi scenici delle varie epoche storiche, qui presentato attraverso modelli in scala che vogliono accompagnare il visitatore in un itinerario cronologico, con l'intento di dimostrare come, le discipline cosiddette "maggiori", quali architettura scultura e pittura, abbiano sempre trovato un punto di sperimentazione e d'incontro nell'arte della scenografia, arte definita a torto, per molto tempo, come "minore" o "arte applicata".

È infatti una peculiarità dell'arte scenografica quella di essere sempre stata una sorta di territorio di sperimentazione pratica sul quale verificare ipotesi e teorie prospettiche che grazie all'arte della scenografia trovano un loro riscontro reale sui palcoscenici d'Europa, dando origine alla grande stagione della scena detta "all'italiana".

Si è scelto di impostare questa mostra principalmente attraverso la costruzione di modelli in scala usando i materiali più svariati; sono stati proprio colori e materiali a rappresentare il campo di ricerca più problematico, poiché quello della "maquette", usata come metodo di approccio all'arte della scenografia, rimane a tutt'oggi il sistema divulgativo più diretto esplicito e leggibile sotto ogni punto di vista.

La ricerca e il tentativo di un'ipotesi di ricostruzione, man mano che ci si allontana e si ricerca in epoche lontane, diviene sempre più difficile e problematico, vista la presenza esigua di testimonianze dirette e la reperibilità di ricostruzioni grafiche, molto spesso in evidente contraddizione le une con le altre.

L'arte della scenografia è, come si è già detto, da sempre arte dell'effimero, la sua vita è quella dell'arco di tempo della rappresentazione, è dunque facile comprendere quale possa essere la difficoltà nel reperire le fonti originali per ipotizzare quali e di che natura fossero i materiali e i meccanismi che muovevano l'intera macchina scenica. Si pensi ad esempio al caso del teatro elisabettiano, a cavallo del XVI e XVII secolo, del quale giungono fino a noi soltanto pochissimi disegni, fra cui uno schizzo eseguito per puro caso da uno spettatore dell'epoca a sua volta poi ricopiato da un incisore olandese a nome De Witt.

Proseguendo si potrebbe parlare dei pochi disegni rimasti delle feste rinascimentali o delle sacre rappresentazioni medievali alle quali assistono a volte alcuni spettatori, i quali, per l'impressione di meraviglia suscitata in loro dagli apparati scenici, ci lasciano soltanto descrizioni scritte ma poco chiare dal punto di vista della dislocazione scenica e spaziale. Resta ancora, giunta miracolosamente conservata fin ad oggi, esempio unico al mondo, la scenografia del Teatro Olimpico di Palladio che, dopo la sua morte, viene portata a termine da Vincenzo Scamozzi, nella sua meraviglia di illusione prospettica fatta di legni, di stucchi e di cartapesta. Ci si rende certamente conto che la vastità dell'argomento trattato è tale da aver reso inevitabile una scelta limitata fra i tanti tipi di spazi scenici; scelta dettata per altro dagli interessi specifici degli studenti del corso di scenografia teatrale dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino. Questi modellini riuniti tutti insieme in

mostra, possono e vogliono offrire svariati spunti di interesse e curiosità per continuare il dibattito e aprire nuovi percorsi di ricerca. Mi piace pensare che quanto si può osservare in questa mostra, possa diventare uno strumento chiarificatore e un punto di riferimento ogni qual volta si entri in un teatro, antico o moderno che sia; e che, riandando con la memoria ai modelli qui esposti, l'immagine reale di un palcoscenico vuoto si possa animare anche solo in maniera virtuale di "macchinerie" quinte e fondali e sipari ricreando la magia del teatro. Ed è infine proprio a tutti gli studenti del corso di scenografia e al loro lavoro, che va il mio ringraziamento unitamente ai colleghi e a tutte le persone che hanno creduto nell'importanza di questo progetto di mostra che finalmente può dirsi realizzato e vedere in futuro un suo auspicabile ampliamento.

DAL BOZZETTO ALLA REALIZZAZIONE SCENICA

Claudia Esposito

Fin dal '500 la scenografia teatrale si è basata sull'illusione prospettica dello spazio: prima con semplici fondali dipinti prospetticamente; poi, man mano che i teatri acquisivano le caratteristiche di luoghi specifici per lo spettacolo, lo spazio si è andato articolando lungo la profondità del palcoscenico in elementi (quinte dipinte o costruite) che, attraverso una studiata alterazione geometrica, arrivavano a dare il senso illusorio della lontananza. In particolare, lungo i secoli XVII e XVIII la scenografia conobbe l'apice del suo sviluppo: lo scenografo diventava il mago che con abilità manipolava la scatola teatrale creando spazi illusori, fughe prospettiche inaspettate considerata la limitata profondità del palcoscenico. Lo studio che c'era all'origine della realizzazione scenografica è testimoniato dai numerosi trattati dell'epoca in cui tutte le regole per la costruzione scenografica obbedivano alle leggi prospettiche. Quella che noi oggi chiamiamo restituzione prospettica è un procedimento che consente di ottenere, secondo un punto di vista dato – nello specifico il punto di vista dello spettatore a teatro – misura, forma e posizione esatta degli elementi scenografici, partendo da un'immagine prospettica e secondo la profondità dello spazio teatrale che abbiamo a disposizione. Partendo dai bozzetti a noi pervenuti e dalle notizie storiche riguardanti il luogo in cui si sono tenute le relative rappresentazioni, attraverso la restituzione prospettica siamo giunti a delle ipotesi tridimensionali – i modelli in scala – di come quelle scene dovevano essere state effettivamente realizzate. Lo spazio teatrale è lo spazio simbolico per eccellenza: in esso lo scenografo costruisce la realtà onirica che gli suggerisce il testo teatrale, attraverso componenti stilistiche e simboliche che ridefiniscono quello stesso spazio modificandolo infinite volte. Ma questo spazio è anche uno spazio fisico tridimensionale e dunque ciò che prende forma in esso è soggetto alle leggi prospettiche ed è dunque secondo queste leggi che interveniamo modificandolo per ottenere tridimensionalmente la stessa immagine – bidimensionale – che abbiamo creato nell'idea scenografica. La restituzione prospettica è, di fatto, un procedimento prospettico inverso, ovvero noi partiamo dall'immagine prospettica (bozzetto) per arrivare alla pianta e alle misure in altezza, avendo come variabile solo la profondità del palcoscenico e il punto di vista dello spettatore. Di fatto le grandi scene prospettiche barocche – e tra i numerosi trattati dell'epoca spicca per completezza sull'argomento quello di Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700) – erano costruite alterando prospetticamente gli elementi scenici, i quali, via via che andavano collocandosi verso il fondo della scena, perdevano di profondità e di spessore fino ad arrivare alla bidimensionalità del fondale dipinto. Questo perché, così come avviene in ogni immagine prospettica in cui gli elementi più lontani appaiono più piccoli, lo stesso avviene fisicamente nella costruzione di una prospettiva forzata. Inoltre gli elementi in primo piano sono quelli in più stretto rapporto con l'attore e quindi altezze e spessori devono essere realizzati in rapporto più realistico con la figura umana. Ma il procedimento della restituzione prospettica non viene applicato solo nel caso di prospettive forzate. Il procedimento è lo strumento scientifico utile per risalire alla costruzione effettiva di una qualunque forma creata all'interno di quella cornice che corrisponde al nostro boccascena, il quadro scenico. Ogni forma assume il suo preciso significato simbolico e stilistico, sia che vogliamo rispettare le norme prospettiche, sia che rappresentiamo volutamente qualcosa che le stravolga. Ne sono esempio le Avanguardie Artistiche del Novecento che pure fecero i conti con la scatola teatrale. Nella traduzione tridimensionale delle deformazioni o delle esasperazioni prospettiche e geometriche proprie di alcuni movimenti artistici, se non ci fosse un'attenta progettazione tecnica volta a estrapolare forme e misure effettive degli elementi che le compongono, il risultato finale non sarebbe di certo né simbolicamente, né stilisticamente lo stesso. La realizzazione scenografica non può essere frutto del caso. Il progetto e conseguentemente le indicazioni tecniche sono il fondamento necessario perché tutte le professionalità che convergono nella complessa macchina teatrale possano operare per creare un prodotto che risponda efficacemente ad esigenze sia stilistiche che tecniche. Compito dello scenografo è dunque quello di raggiungere una perfetta rispondenza, all'apertura del sipario, tra la realizzazione scenica ed il bozzetto, coniugando espressione artistica e competenza tecnica.

... La scenografia, ora lo sappiamo, non è solamente una questione di opportunità (...) e le leggi che governano la scena sono, innanzitutto, di ordine tecnico... Adolphe Appia, L'Oeuvre d'Art Vivant, 1902

OPERE



Teatro greco di Priene, Turchia, IV sec. a.C.

Priene, antica città greca dell'Asia Minore, è rimasta sotto l'influenza di Atene per passare alla Persia nel 546 a.C.; ora i suoi resti si trovano in territorio turco. Il teatro della città ionica è stato costruito a partire dal 300 a.C. e più volte rimaneggiato, fino alla riedificazione ateniese della metà del IV secolo a.C. La scena, lunga circa 18 metri e originariamente consistente in tre vani, fu ampliata in epoca romana con aggiunta del proscenio. La nostra ricostruzione evidenzia il livello su cui si svolge l'azione scenica, con la skenè e il congegno scenotecnico del volo per l'apparizione del deus ex machina. Inoltre il piano sottostante che, con l'ausilio di camere e otri in cotto, contribuiva alla diffusione del suono in tutta l'area dedicata al pubblico. L'antistante cavea semicircolare conteneva, come in tutti gli edifici teatrali greci e greco-romani, tanti posti quanti erano i cittadini della città di pertinenza – schiavi esclusi – essendo quello teatrale un evento collettivo. L'attività spettacolare infatti, era da considerarsi non ludica, ma legata allo svolgersi del rito; quindi il teatro luogo principe dove la polis si riuniva per ribadire periodicamente il concetto di comunità, intorno al racconto dei propri miti e delle proprie credenze.

Misure 132x62x50. Materiali, tecnica mista: legno, cartoncino, impregnante, colori acrilici e pigmenti, stucco/gesso, parti metalliche, cordini, tela dipinta, stampa su carta, colla

Studente realizzatore: Sharon Zilio



Teatro romano di Orange, Francia, sec. I a.C./I d.C.

L'edificio, costruito in epoca augustea, si trova in Provenza, nel sud della Francia. E viene considerato fra i teatri romani meglio conservati al mondo, grazie anche all'attenzione dell'archeologo e scrittore Prosper Mérimée (a lui fra l'altro si deve il soggetto della *Carmen* musicata da Bizet), fino a metà Ottocento Ispettore per il Ministero dei beni culturali nella Francia di Napoleone III. Come nel teatro greco, appoggia i gradini della cavea al declivio della collina. In origine era coperto da un velario ancorato alla facciata interna, e dotato di quadriportico per ospitare gli spettatori durante le pause della rappresentazione. Nella imponente scenae frons completata dalla statua marmorea di Augusto, si aprono tre porte, la porta regia era per le uscite degli attori principali. La scenae risultava completamente rivestita in marmi policromi (ora perduti) con colonne, nicchie e decori utili all'acustica, e si conclude con le basiliche, due torri laterali per il deposito delle attrezzature. Noi proponiamo la ricostruzione della scenae frons rivista al tempo dell'imperatore Antonino Pio e, a sinistra, una ipotesi coloristica che riprende la texture dei materiali lapidei autoctoni. Con un siparium dipinto – o minutum velum – a coprire parti della scena nel corso della rappresentazione. Che coesiste con l'auleum, il sipario di invenzione romana alloggiato in una fossa interrata dietro il proscenio ed elevato a chiusura dello spettacolo.

Misure 90x25x50. Materiali, tecnica mista: legno, cartoncino, colori acrilici e pigmenti, stucco, parti metalliche, cordini, tela dipinta, colla

Studenti realizzatori: Maurizio Mion, Arianna Bazzini, Marina Conato



Teatro romano di Torino, Italia, 13 a.C.

Ricostruzione dell'intero edificio con gradinate per il pubblico, orchestra e scenae. Il teatro fu una delle prime costruzioni dopo la conquista romana del territorio in età augustea. La struttura lignea venne successivamente ampliata in età Flavia con materiali lapidei per contenere 3000 spettatori, e ospitò spettacoli, feste e probabilmente anche naumachie, lo testimoniano i resti di canalizzazioni utili all'allagamento dell'orchestra. Tutto ciò fino all'affermarsi del cristianesimo, con la generale proibizione delle rappresentazioni. Il peristilio porticato conteneva locali di servizio alla scena e camerini per gli attori. Ora i suoi resti sono visibili nell'area archeologica torinese di via XX Settembre, a ridosso dell'antico recinto murario cittadino.

Misure 110x135x32. Materiali, tecnica mista: legno, cartoncino, impregnante, colori acrilici, stucco/gesso, parti metalliche, colla

Studente realizzatore: Francesca Carosso



Scena del *Mystère de la Passion* a Valenciennes, Francia, 1547

Ricostruzione da una miniatura di Hubert Cailleau datata 1547, di un rito risalente al XIV secolo. Dentro la chiesa si rappresentano i primi drammi liturgici, i temi sono quelli della vita e della morte di Cristo: in particolare la Passione. Drammaturgicamente, il passo successivo è l'identificazione spaziale con la costruzione di *mansions* o loci deputati, intorno ai quali si articolano le azioni. Il rapporto fra i fedeli e lo spazio è simbolico ma gradualmente le costruzioni si fanno più realistiche, passando dall'uso di semplici oggetti a costruzioni caratterizzate e spesso appoggiate su pedane, una cornice spaziale che astrae il tempo della rappresentazione. Quando il dramma assume un livello di autonomia dalla messa si sposta all'esterno, prima sul sagrato (quindi in uno spazio ancora sacro) poi nelle strade e nelle piazze. La complessa organizzazione dell'evento necessita ora di manodopera specializzata e di una regia, di regola demandate alle Confraternite laico-religiose e ai Paratici o Università d'arte e mestieri. La Passione di Valenciennes si articolava su più giornate, i loci deputati erano edicole innalzate su palchi e si faceva uso di macchine sceniche: riproducono Inferno e Paradiso, Casa della Madonna, Palazzo di Erode, Tempio della Presentazione, e altri. Dentro le edicole erano allestiti *tableaux vivants*, e i fedeli si spostavano per assistere ai diversi stadi della Sacra rappresentazione. La ricostruzione si basa sulla concezione simbolica che ci tramanda l'autore dell'incisione, mentre la rappresentazione si svolgeva spazialmente non in linea, ma seguendo il perimetro della piazza; e non simultaneamente, occupando lo spazio temporale di più giorni. È questo il genere spettacolare religioso generalmente in uso nell'occidente europeo medioevale; con il Concilio di Trento, specialmente in area italiana lombarda sotto l'episcopato di Carlo Borromeo, il genere spettacolare si trasforma in processione drammatica.

Misure 211x32x88. Materiali, tecnica mista: legno, cartoncino, metallo, stucco/gesso, colori acrilici, colla



Ingegno per l'Annunciazione nella chiesa della SS Annunziata, Firenze, Italia, 25 marzo e 14 maggio 1439

Filippo Brunelleschi, artefice dei primi studi prospettici e dell'immagine della Firenze medicea con la sua cupola, come gli architetti e gli artisti del suo tempo si occupò di allestimenti festivi e, con l'ideazione di macchine per la guerra e di cantiere, anche delle macchine sceniche del teatro religioso come della festa di piazza. Vasari, nelle sue *Vite*, descrive alcune fra le più imponenti feste allestite da Brunelleschi e continuate dal suo successore Cecca, come la festa patronale fiorentina di San Giovanni, che coincideva con il primo giorno dell'anno nel vecchio calendario cittadino. Per la festa del patrono, Vasari descrive la piazza tutta coperta a velario dipinto e ricamato, santi e giganti, poi le *"nuvole"*: carri sui quali Confraternite cittadine e Università d'arti e mestieri trasportavano processionalmente tableaux vivants. Abbiamo poi testimonianze coeve di due apparati per sacre rappresentazioni costruiti all'interno delle chiese di San Felice e della Santissima Annunziata. Nella navata centrale dell'Annunziata, Brunelleschi allestisce - probabilmente in occasione del Concilio di Firenze del 1439, in quanto la descrizione di Annunciazione e Ascensione della Vergine sono a opera di un vescovo russo partecipante al Concilio - una complessa macchina scenica per far volare un bambino in veste di arcangelo dal luogo del Paradiso fino alla casa di Maria, struttura scenografica di arrivo, dove una giovane Madonna attende l'annunciazione del lieto evento. Come interpreta puntualmente Ludovico Zorzi, nella sua fondamentale opera, la sacra rappresentazione in due fasi *"si svolgeva secondo il rituale del canone bizantino... L'illusionismo 'teatrale' era sottolineato dall'uso di cortinaggi in funzione di sipario, scoprenti o celanti a tempo debito i luoghi deputati delle varie parti dell'azione, e della manovra finale del fuoco d'artificio, il quale... siglava nel modo più spettacolare la fine della rappresentazione."* (L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Einaudi, Torino 1977, p. 72 seg.). L'angelo viene agganciato a una 'macchina del volo', un ingegno ad argano azionato da macchinisti in coperta, di antichissima origine e declinato ancora ai nostri giorni nelle feste di piazza: a Firenze sopravvive per l'annuale volo propiziatorio della colombina lungo la navata centrale della Cattedrale verso il brindellone sul sagrato, che deve incendiarsi per auspicare un buon raccolto; come nell'altrettanto famoso annuale volo dell'angelo in occasione del carnevale di Venezia. Ma un po' ovunque troviamo esempi di questo ingegno che, secondo deduzioni letterarie, poteva essere già presente come *mechanè* nell'apparizione del *deus ex machina* della tragedia greca.

Misure: 92x48x62. Materiali, tecnica mista: legno, colori acrilici e pigmenti, parti metalliche, cordini, carta, colla

Studente realizzatore: Riccardo Gulino



Teatro ligneo in Campidoglio, Roma, Italia, 1513

Su progetto dell'architetto toscano Pietro Rosselli e commissionato dal pontefice Leone X (figlio di Lorenzo il Magnifico) per festeggiare il fratello Giuliano de' Medici in visita a Roma, la struttura provvisoria per 3000 persone era dotata di scenografie e dipinti allegorici realizzati da Baldassarre Peruzzi, ingegnere militare toscano, pittore, scenografo e architetto teatrale. La celebrazione in teatro durò due giorni: il 13 settembre 1513 si assegnò la cittadinanza onorifica a Giuliano, il giorno successivo si mise in scena la commedia erudita *Poenulus* di Plauto. Si doveva festeggiare: dopo decenni di esilio nelle più importanti Corti italiane, finalmente nel 1512 i Medici avevano ripreso il possesso di Firenze. Prima degli edifici teatrali appositamente costruiti, queste arene lignee erette nei cortili e nelle piazze contenevano lo spettacolo rinascimentale aristocratico, e rappresentano le prime sperimentazioni planimetriche di quello che si consoliderà nelle forme tipologiche del teatro all'italiana o a palchetti.

Misure 90x140x41. Materiali, tecnica mista: legno, colori acrilici e pigmenti, parti metalliche, colla

Studenti realizzatori: Song Ge, Wang Guanyou, Zhao Shuoqiu



Carro della Commedia dell'arte, Italia, XVI sec.

Le compagnie dei comici, di antica tradizione italiana, fino alla settecentesca Riforma goldoniana allestivano i loro spettacoli in piazza e per strada con 'recite all'improvviso', su testi a canovaccio libero. Prima di venire accolti nelle sale teatrali, attraversavano tutte le città d'Europa su carri che, aperti e dotati di una scenografia minimale, si trasformavano in palcoscenici. Da questi gruppi di commedianti si svilupperanno il teatro professionista e il teatro a pagamento. Infatti per arte qui si intende mestiere, inoltre si tratta delle prime forme teatrali che utilizzano donne nei ruoli femminili. A partire dalla fine del XVI secolo, abbiamo varie testimonianze di rappresentazioni dei comici dell'arte ospitate nei teatri che si andavano costruendo ad opera di accademie erudite, come nella Repubblica veneziana; nel teatro fiorentino della Baldracca, attribuito al Buontalenti, costruito a ridosso del palazzo della Signoria; finanche nel teatro voluto da Vespasiano Gonzaga per la sua città ideale di Sabbioneta, dove una compagnia assoldata a tempo pieno lavora fino alla morte del principe.

Misure 50x70x42. Materiali, tecnica mista: legno, cartoncino, colori acrilici e pigmenti, parti metalliche, tessuto, colla

Studenti realizzatori: Shadé el Shenawy, Mattia Gaido



***La Fabula di Orfeo*, Milano, Corte degli Sforza, Italia, 1506/1508**

Opera del filosofo e scrittore umanista – nonché amico e segretario personale di Lorenzo il Magnifico – Angelo Poliziano, scena di Leonardo da Vinci. Non abbiamo certezza che Leonardo abbia realizzato le scene per una edizione milanese della *Fabula*, primo testo teatrale profano in volgare scritto intorno al 1480 alla Corte del Cardinale Gonzaga a Mantova. Tuttavia, i fogli del Codice Arundel con altri due del Codice Atlantico dove compaiono studi per l'allestimento dell'*Orfeo* del Poliziano, scoperti di recente, avvalorano l'ipotesi che, col principio dei contrappesi, Leonardo realizzò per la Corte milanese la scena rotante con l'aprirsi della montagna e l'apparizione da una botola di Plutone proveniente dagli inferi. Quindi, sulla base dei pochi disegni, abbiamo elaborato una ipotesi di ricostruzione. Probabilmente si tratta di uno spettacolo ideato dopo il rientro di Leonardo da Firenze, nel 1508. Sappiamo infatti come il nostro artista si sia occupato, nella sua permanenza ventennale alla corte milanese, non solo di progetti architettonici e ingegneristici, come le canalizzazioni della pianura per la coltivazione del riso e l'allevamento del baco da seta, fortemente voluti da Ludovico il Moro; di grandi affreschi come il Cenacolo in Santa Maria delle Grazie; ma anche di allestire ingegni e progettare sontuose scene nelle sale della Corte, ricordiamo la Festa del Paradiso per le nozze di Isabella d'Aragona con Gian Galeazzo Sforza, nel 1490. In occasione della visita di Carlo VIII di Valois del 1494, creò un automa con le sembianze di un leone, che camminò ed arrivato davanti al re di Francia s'aperse il petto da cui uscirono gigli, con riferimento all'emblema reale. Fino a disegnare gli abiti delle dame milanesi (già allora considerate le più eleganti del Paese) e stilare i menù dei banchetti.

Misure 120x70x70. Materiali, tecnica mista: legno, polistirolo, plexiglass, cartoncino, colori acrilici e pigmenti, parti metalliche, cordini, colla

Studente realizzatore: Paolo Comella



Macchina del mare, Italia, XVII sec.

La ricostruzione dell'ingegno scenotecnico barocco per riprodurre meccanicamente onde e movimento dei velieri a livello del palcoscenico, si basa sulle descrizioni e sui disegni del trattato *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri* di Nicola Sabbatini (Ravenna 1638) e dell' *Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert (Parigi, 1751/'80). Sabbatini in particolare, ingegnere, architetto e scenografo attivo al Ducato di Urbino – prima dei Montefeltro poi dei Della Rovere – a cavallo fra Cinquecento e la prima metà del Seicento, fu uno dei più completi progettisti di ingegni scenotecnici e illuminotecnici, che descrisse nel suo fortunato trattato insieme agli studi prospettici e agli effetti illusionistici tipici della spettacolarità barocca, da lui personalmente sperimentati nel progetto del Teatro di Corte in Palazzo Ducale a Urbino. Nel suo trattato, Sabbatini descrive fra le altre una macchina del mare, poi applicata dallo scenografo marchigiano Giacomo Torelli. Era formata da onde di stoffa fissate a rulli mossi a manovella. Fra un rullo e l'altro comparivano navi e divinità. L'effetto 'tempesta' era assicurato da sagome alzate ritmicamente dai macchinisti nascosti nel sottopalco. Nel XVIII secolo, l'*Encyclopédie* sistematizza e pubblica i disegni tecnici delle macchine teatrali ingegnate dalla grande tradizione italiana.

Misure 92x75x60. Materiali, tecnica mista: legno, cartoncino, garza ingessata, colori acrilici e pigmenti, parti metalliche, cordini, colla

Studenti realizzatori: Dario Voto, Ramona Savona



Teatro Olimpico di Vicenza, Italia, 1580/1585

Progetto di Andrea del Palladio, maestro del neoclassicismo in architettura, su commissione dell'Accademia degli Olimpici di cui era associato e per la quale aveva già realizzato vari apparati spettacolari e teatri lignei, come per la Repubblica di Venezia. Viene qui riprodotta la scenae frons con le prospettive in anamorfosi plastica completate da Vincenzo Scamozzi. L'imponente scena di 25 metri per 13,50 di altezza con le aperture per le strade, consta di un doppio ordine di colonne corinzie, la porta regia a modello di arco trionfale sormontata dallo stemma della città e quello dell'Accademia Olimpica con il suo motto e a lato le fatiche di Ercole, il nume tutelare degli accademici. Nelle nicchie fra le colonne trovano posto ritratti scultorei a figura intera di tutti gli accademici al tempo dell'edificazione, con le loro armi e imprese. La scenografia fissa, progettata per lo spettacolo inaugurale *Edipo re di Sofocle*, è arrivata a noi in ottimo stato di conservazione e rappresenta la città di Tebe, una allegoria di Vicenza infatti, al centro dell'arco trionfale in fondo alla strada regia, in origine era rappresentato Valmarana, l'allora Principe dell'Accademia Olimpica di Vicenza, a cavallo. Per questo teatro 'all'antica', già molto famoso ben prima della sua festa inaugurale, Palladio si riferì formalmente alla scenae frons dei teatri romani che ha rilevato durante tutto il corso della sua vita, in particolare allo scomparso Teatro Berga di Vicenza, e una citazione colta la fece anche nell'ideazione di un sipario a caduta, su modello di quello in uso negli edifici romani.

Misure 188x121x79. Materiali, tecnica mista: legno, cartoncino, colori acrilici, parti metalliche, colla

Studenti realizzatori: Rosa Coduti, Maria Mineo, Chantal Buratore, Elena Ronco



Macchina con argano per i cambi di scena a vista, Fano, Italia, metà XVII sec.

L'ingegno di Jacopo Torelli per il suo Teatro della Fortuna a Fano (andato presto distrutto da un incendio) mette a punto una precedente invenzione allestita alla Corte francese del giovane Luigi XIV. L'*Orfeo* composto per l'occasione da Luigi Rossi e Francesco Buti su committenza del Cardinal Mazzarino, andò in scena nel 1647 al teatro del Palais-Cardinal con successo, proprio grazie alla macchinaria di Torelli. Tornato nella sua città di Fano, dopo il lavoro nei teatri di Venezia e di Parigi, con Ferdinando Galli Bibbiena (della dinastia di architetti e scenografi teatrali, nonché docente all'Accademia Clementina di Bologna) realizza il Teatro della Fortuna, dotandolo di macchinari dalla tecnologia particolarmente avanzata, ideando macchine per il volo e le apparizioni nel più autentico spirito barocco, macchine per le onde del mare, grandi ruote verticali con apertura a ombrello, movimenti dalla soffitta e dal sottopalco con nuvole, vascelli volanti, ecc. Ci rimangono molti disegni prospettici e dettagli costruttivi delle sue invenzioni; Anton Giulio Bragaglia, secoli dopo, lo individuerà come *le grand sorcerer* della scenografia. Ma era talmente stimato anche dagli artisti contemporanei che, dopo la sua morte, Ferdinando Galli Bibbiena andò col figlio gratuitamente a Fano, per inventariare e riassortire la dotazione scenografica fissa, dipingendone anche il sipario storico: una prospettiva a specchio della sala torelliana all'italiana, a cinque ordini di palchi.

Misure 110x80x120. Materiali, tecnica mista: legno, cartoncino, colori acrilici, cordini, parti metalliche, retina, colla

Studente realizzatore: Chiara Pittella



Teatro di verzura, Italia, Villa reale di Marlia, Capannori, Lucca, Italia, dal 1690

Elemento tipico del giardino formale all'italiana – insieme a labirinti, giochi d'acqua, alberi potati, sculture e airole geometricamente strutturate, ecc. – si compone di palcoscenico, quinte e fondali intagliati in siepi di bosso e carpino col mezzo dell'ars topiaria, talvolta decorati con sculture rappresentanti i personaggi della Commedia dell'arte o figure allegoriche. Il luogo, di origine rinascimentale con scena fissa, riprende l'uso degli umanisti e delle Accademie erudite di ricavare uno spazio per le loro dotte dissertazioni nel giardino murato delle ville, ispirato a sua volta dall'hortus conclusus dei monasteri medioevali come dal cortese giardino d'amore o giardino di Maria. Quello di Capannori è fra i più antichi e meglio conservati Teatri di verzura esistenti.

Misure 71x86x27. Materiali, tecnica mista: legno, polistirolo, colori acrilici, pigmenti, sabbia, colla, parti metalliche

Studente realizzatore: Riccardo Gulino



Allestimento di festa con banchetto, Roma, Italia, 15 agosto 1668

Nel giardino del Cardinal Flavio Chigi alle Quattro Fontane, su progetto di Gian Lorenzo Bernini con la collaborazione di Carlo Fontana, nel 1668 viene allestito uno scherzo teatrale che riprende la magnificenza del banchetto aristocratico, un genere spettacolare diffuso nei castelli e nelle Corti dal Medioevo, caratterizzato dall'uso della macchineria e del cibo allestito scenograficamente, cui si accompagnavano spettacoli e concerti di piccoli ensemble. Il convivio ideato per la festa del Chigi, si avvale di un complesso congegno rappresentante un boschetto dipinto su quinte scorrevoli, tavole allestite 'che camminano' grazie all'opera di macchinisti nascosti allo sguardo degli astanti, prospettive disegnate, luci, fontane, macchine per una tempesta di pioggia profumata con grandinata di confetti, musiche e canti e, soprattutto, una compagnia di attori che confonde la percezione del banchetto personificando Dei come impertinenti camerieri. Finito lo scherzo teatrale ha inizio il banchetto vero e proprio. Infine il cardinal Chigi commissionò un opuscolo a stampa corredato da incisioni, al fine di accreditarsi nell'ambiente romano come promotore delle attività mondane e delle arti, anche nelle loro espressioni più innovative. Questo progetto geniale, infatti, diventerà un modello lungamente insuperato.

Misure 130x60x28. Materiali, tecnica mista: legno, polistirolo, colori acrilici, pigmenti, cartoncino, plastica, creta, colla

Studente realizzatore: Silvia Allocco



Globe Theatre, Londra, Inghilterra, dal 1599

L'edificio teatrale più famoso di Londra, dove aveva sede la compagnia di William Shakespeare, nasce nel 1599 sulle vestigia di un precedente spazio scenico scoperto a pianta esagonale. Come tutti gli altri teatri elisabettiani inglesi visse una stagione breve, chiusi definitivamente nel 1642 con un editto parlamentare sostenuto dal partito dei puritani che concepiva i teatri come luoghi di perdizione, viene ricostruito nel 1996. Il primo edificio londinese edificato ad esclusivo uso di rappresentazione fu The Theatre, nel 1576. Nel 1599 si aprì il Globe e nel 1596 lo Swan. Il teatro elisabettiano è a pianta centrale, probabilmente in continuità formale con preesistenti arene lignee per il combattimento fra animali e altri generi spettacolari. Intorno al palcoscenico si sviluppano su tre lati tre ordini di gallerie coperte a paglia; il palcoscenico provvisto di botole, ricovera nel sottotetto alcune basiche macchine sceniche per le apparizioni e i rumori atmosferici. Si tratta di teatri pubblici a pagamento, e la loro stagione fu breve, gli edifici costruiti successivamente avranno come modello di riferimento le culture teatrali italiana e francese.

Misure 105x57. Materiali, tecnica mista: legno, cartoncino, colori acrilici, pigmenti, saggina, stucco, colla



Drury Lane Royal Theatre, Covent Garden, Londra, Inghilterra, dal 1663

Il teatro esistente più antico di Londra, distrutto da un incendio nel 1672, viene ricostruito molto più capiente e coperto nel 1674 su progetto di Christopher Wren, architetto neoclassico erede di Inigo Jones e ispirato dal Bernini. Il modello propone la nuova struttura di teatro a palchetti, pensata secondo i canoni allora imperanti del teatro all'italiana, pur prevedendo gallerie a pagamento e una platea arredata con panche che si alza ad anfiteatro sul fondo, opposto al palcoscenico. Il palcoscenico è inclinato per una miglior visibilità. Si dota anche di molti locali accessori al servizio della compagnia stabile che lo gestisce. A fine Settecento viene demolito e ricostruito, incontrando molte critiche per la vastità della sala che impedisce una omogenea diffusione del suono. Distrutto da un incendio nei primi anni dell'Ottocento, è ricostruito per la quarta volta su progetto di Benjamin Dean Wyatt. La riproduzione che proponiamo si riferisce al secondo progetto.

Misure 75x75x60. Materiali, tecnica mista: legno, colori acrilici, pigmenti, cartoncino, carta stampata, colla

Studenti realizzatori: Chantal Buratore, Elena Ronco



Ricostruzione di scena per spettacolo di magia col trucco del fantasma di Pepper, Italia, XIX sec.

La cultura architettonica illuminista francese crea una cesura storica, criticando gli elementi più tipici del teatro barocco 'all'italiana' inteso come sistema di valori: i palchetti, simbolo costruito della presunta superiorità della classe aristocratica; e la finzione estrema degli effetti scenici, cui la prassi delle celebrazioni a Corte avevano fornito l'ingegneria. L'Ottocento vede l'avvicinarsi nel governo delle città come della cultura teatrale, di una classe sociale, la borghesia, propugnatrice di nuovi modelli politici quindi anche spettacolari. I teatri ora accolgono, a fianco dei tradizionali generi, le arti circensi, i grandi balli come gli esperimenti scientifici e gli spettacoli di magia. Col sistema mediato dagli studi di Giovanbattista Della Porta, alchimista e scienziato napoletano fra XVI e XVII secolo che descrive il sistema ottico della camera oscura, il trucco del Fantasma di Pepper è una tecnica che, con un gioco di specchi, piani plastici riflettenti e luci, consente l'apparizione e la sparizione illusoria di oggetti e persone in un palcoscenico. Il modello in mostra è provvisto di meccanismo per la proiezione.

Misure 65x61x73. Materiali, tecnica mista: legno, colori acrilici, pigmenti, cartoncino, collage, parti metalliche, vetro, tela, specchio e luce, colla

Studente realizzatore: Vito di Martino



Botola, sezione sul palcoscenico, ingegno barocco, scenotecnico e meccanico, per le apparizioni dal sottopalco, Italia dal XVII sec.

L'uso di macchine sceniche è documentato a partire dal IV secolo, nel teatro greco. Sarà lo spettacolo della Chiesa a intensificarne ricerca e applicazione, nelle sacre rappresentazioni e nelle processioni che occupavano lo spazio della città nei tempi ciclici del rito. La ricerca di architetti e ingegneri rinascimentali, esperti in fortificazioni e macchineria di mare e da guerra, diede grande impulso alla scenotecnica. Sarà poi il *gran teatro barocco* a far largo uso della macchineria, per una sempre più sentita esigenza di spettacolarità, per suscitare meraviglia e sorpresa, specie durante gli intermezzi della commedia erudita e nell'opera in musica. L'ingegno scenotecnico della botola in particolare è già presente nel teatro classico per le apparizioni dal sottopalco, e si universalizza con la codificazione del teatro all'italiana, da una tecnologia funzionale alla poetica artistica barocca della meraviglia e dello stupore. È tutt'ora in uso nei teatri di tradizione, seppur con moderni congegni in sicurezza.

Misure 70x45x80. Materiali, tecnica mista: legno, colori acrilici, pigmenti, cartoncino, carta stampata, parti metalliche, cordini, colla

Studente realizzatore: Mahdi Ghafooran



***La valle del castello di Wartburg*, Bayreuth, Germania, 1865**

Ricostruzione della terza scena per l'opera *Tannhäuser* di Richard Wagner, progetto scenografico di Heinrich Döll al Festspielhaus di Bayreuth. Si tratta di un classico esempio di scena ottocentesca, formata da fondali e quinte armate dipinte a tema naturalistico. Le scenografie delle opere wagneriane, al tempo delle sue messe in scena, sono state spesso criticate in quanto troppo didascaliche, descrizioni meticolose con sovrabbondanza di dettagli e decori che le rendono obsolete nel confronto con l'arte coeva e con la sperimentazione teatrale in atto. Eppure, dalle vive parole del compositore Wagner sappiamo che non amava questo genere di figurazioni falsamente realistiche, o forse proprio tutta l'arte scenografica allora in auge: “...*Odio questi inutili orpelli... Ho reso l'orchestra invisibile, se potessi inventerei ora il teatro invisibile! ...*”

Misure 90x66x60. Materiali, tecnica mista: legno, polistirolo, colori acrilici, pigmenti, cartoncino, colla

Studente realizzatore: Silvia Brero



***Orphée et Eurydice*, Dresda, Germania, 1913**

Opera di Christoph Willibald Gluck, progetto scenografico di Adolphe Appia. Lo scenografo della Svizzera francese Appia, dopo studi artistici e musicali si avvicina dapprima alla wagneriana teoria dell'opera d'arte totale, per poi svincolarsi verso una dimensione dello spazio composto da praticabili modulari e dipinto solo dalla luce, spogliato da qualsiasi decorativismo. Più che scenografo-pittore di scena o realizzatore, è stato un intellettuale e un teorico della disciplina: a lui si deve l'invenzione della *nuova scena* che influenza registi e scenografi del Movimento Moderno, fino a tutto il Novecento. Nel 1913 collabora alla messa in scena dell'opera di Gluck, con Jaques Dalcroze nel teatro della sua scuola presso Dresda. La collaborazione col musicista e compositore, inventore di un famoso metodo pedagogico basato sulla ritmica, rafforza le sue teorie sul movimento come principio direttivo dell'arte drammatica, che subordina all'armonia qualsiasi espressione delle singole discipline. Secondo la relazione di progetto dello scenografo, il movimento delle scale e l'uso della luce traducono in immagini la partitura musicale, col movimento degli attori come principio direttivo dell'arte drammatica. La scenografia, essenziale e minimalista, ci viene così descritta dal progettista: "*... Orfeo attraversa gli Inferi per cercare Euridice. La scena degli Inferi è fatta di scale, molto ripide, interrotte da terrazze: il tutto è sostenuto da pilastri incassati nei muri di sostegno. Sono dunque le scale che caratterizzano gli Inferi. Se poi si evoca la musica che introduce Orfeo presso le anime dei beati, si capirà che solo i piani inclinati, senza la più piccola linea verticale che li interrompa (le scale rappresentano una connessione di linee orizzontali e verticali) potevano esprimere la perfetta serenità del luogo. Il metterli assieme è particolarmente difficile, ma fortunatamente la partitura offre, in tal senso, delle indicazioni preziose. In uno spazio del genere, l'andatura è naturalmente calma e senza scosse; e la luce dolce, uniforme e leggermente mobile, trasforma la realtà materiale della costruzione in ondulazioni mobili e cullanti. I personaggi, mediante l'illuminazione, partecipano di questa atmosfera irreale...*". (A. Appia, *Attore musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano – La musica e la messa in scena – L'opera d'arte vivente*, a cura di F. Marotti, p. 132, CNR, Clue, Imola Bologna, 1975)

Misure 100x80x130. Materiali, tecnica mista: legno, colori acrilici, pigmenti, cartoncino, stucco, polistirolo, luci, colla

Studenti realizzatori: Francesca Carosso, Alessandra Castellengo, Veronica Morando



***Voglio un bambino*, Teatro Mejerchol'd, Mosca, URSS, dal 1926**

Opera del 1926 di Sergei Tretyakov, progetto scenografico di El Lisitskij (pseudonimo di Lazar' Markovič Lissickij) per il Nuovo Teatro Mejerchol'd a Mosca, non realizzata. Il testo, del poeta costruttivista e drammaturgo per Mejerchol'd ed Ėjzenštejn, tratta il controverso argomento della inseminazione artificiale, uno dei personaggi dichiara: *"Il controllo scientifico deve essere stabilito non solo durante l'educazione di un bambino, non solo durante il parto, ma anche durante il concepimento"*. L'opera, censurata in patria, venne allestita dall'amico Bertolt Brecht nel 1930, a Berlino. Il regista Vsevolod E. Mejerchol'd – inventore della teoria biomeccanica dell'attore, marxista e fautore di un teatro di e per le masse – con le sue sperimentazioni e i suoi scritti ha rappresentato una delle figure più influenti della cultura teatrale novecentesca. Propugnatore di una rivoluzionaria forma architettonica dell'edificio coerente le esigenze organiche della nuova drammaturgia, il regista affida le sue indicazioni progettuali a Barchin e Vachtangov. Infine l'architetto El Lisitskij è chiamato a progettare un allestimento che muta radicalmente la volumetria della sala, ci racconta la moglie Sophie: *"Un problema che aveva occupato Lisitskij già nel 1920, ... ora tornava ad affascinarlo. Si trattava dell'allestimento del dramma di S.M. Tretyakov, Voglio un bambino, che avrebbe dovuto essere rappresentato nel teatro Meyerchol'd. Trattava il problema del matrimonio che proprio allora si stava dibattendo, e alla fine l'amore finiva per trionfare sulle tendenze favorevoli alla riproduzione razionale. Mejerchol'd era il più grande regista che la Russia potesse vantare in quel periodo... Eravamo spesso presenti alle prove, e ammiravamo Mejerchol'd che, con il suo berrettino nero in testa, insegnava agli attori le loro parti. Il teatro doveva essere in parte ricostruito. Lisitskij progettò quindi, per la rappresentazione del dramma di Tretyakov, una sistemazione completamente nuova dell'interno del teatro, spostò il palcoscenico al centro della sala, eliminando così il vecchio sistema a camera ottica. Il teatro non venne ricostruito, il progetto di El Lisitskij venne distrutto e il dramma di Tretyakov, non venne rappresentato. Fotografie, piante e figurine per i costumi sono quello che è rimasto di questo lavoro a cui si è dedicato con tanto entusiasmo"*. (S. Lisitskij-Kuppers, *El Lisitskij: pittore, architetto, tipografo, fotografo; ricordi, lettere, scritti*, p. 84, Editori Riuniti, 1967). L'innovativo impianto caratterizzato da rampe e palcoscenici eccentrici nella tridimensionalità dello spazio scenico, nonché da interazione fra spazio dell'azione drammatica e spazio dello spettatore, come l'altrettanto mai costruito Total Theater di Gropius per Piscator, divenne modello tipologico per tutta l'architettura teatrale a seguire. I protagonisti di questa vicenda hanno avuto tutti vite difficili e morti tragiche, infine tanto Tretyakov quanto Mejerchol'd dopo il 1955 saranno riabilitati come vittime della repressione staliniana e le opere di Tretyakov, ad eccezione

di *Voglio un bambino*, sono state successivamente rappresentate. Dal 1941, il Teatro di Mejerchol'd a Mosca è trasformato nella prestigiosa Tchaikovsky Concert Hall, dove è ancora riconoscibile l'impianto planimetrico della sala voluta dal regista.

Misure 136X79X57. Materiali, tecnica mista: legno, cartoncino, plexiglass, cordini, carta a stampa, colla

Studenti realizzatori: Chantal Buratore, Elena Ronco



***The new babel*, New York, USA, 1930**

Progetto di Fortunato Depero, mai realizzato. Nel 1928, Depero parte per New York, dove apre uno studio e una galleria d'arte. Una America in piena crisi economica non è certo l'ambiente ideale per le aspirazioni del nostro, tuttavia nel '29 riesce ad allestire una prima esposizione futurista, ottenendone un discreto successo di critica. Contemporaneamente, l'artista si appassiona alle nuove architetture della città, al movimento che genera la metropoli, e ai tipi spettacolari che più la rappresentano: il cinema e il varietà dei locali di Broadway. Depero, sperimentato artista teatrale, aveva già ben chiaro il ruolo dello scenografo e di una avanguardista come lui: «Dicevo qualche tempo fa ad un noto autore drammatico, d'aver eseguito dei bozzetti di scene per il "Piccolo Marat" di Mascagni. Egli mi rispose sorpreso che avrebbe potuto capire una mia scenografia per l'"Iris" orientale e fantastica, ma non per lo storico "Marat". Risposi che le mie scene per il Marat erano altrettanto storiche, quanto la musica mascagnana... Lo scenografo deve comporre ambienti e paesaggi che si trasformano magicamente. Lo scenotecnico può essere più potente di tutti i Wagner della terra.» (Giorgio Ferrari, *Dal primo Futurismo agli Anni Cinquanta*, a cura della Mazzoleni arte s.r.l., Catalogo della Mostra, Milano, 1985, pp 15 e seg.). E rimane affascinato dalle possibilità espressive delle macchine teatrali americane, con i loro palchi meccanizzati e con un parco di proiettori per spettacoli imponenti. Così nascono una serie di progetti, e quello in mostra del 1930 per lo spettacolo di danza *The New Babel*, ideato con la collaborazione dell'amico coreografo Léonide Massine. La ricostruzione della scena aereodinamica grazie a una ardita prospettiva 'a volo d'uccello', che rappresenta un'immaginifica metropoli-macchina irta di grattacieli e gabbie metalliche illuminati da luci coloratissime, si è basata sullo studio dei bozzetti di scena dell'artista scenografo, sugli scritti e i disegni definitivi. Dove sperimenta la sua idea fondante di "*scena mobile*", di struttura in perpetuo movimento, perché per lui proprio la realtà dinamica è il motore della vita moderna, come del teatro che la rappresenta.

Misure: 90x60x60. Materiali, tecnica mista: legno, colori acrilici, pigmenti, cartoncino, stucco, colla

Studente realizzatore: Serena Giudice



***La dama di picche*, Teatro di Stato della Lituania, Vilnius, Lituania, 1934**

Opera di Pëtr I'ič Čajkovskij, progetto scenografico e costumistico di Mstislav Dobuzhinsky, atto II, scena 1. Dobuzhinsky è orientato dallo Jungendstil, dalla Secessione berlinese, dall'Espressionismo e dalla Nuova oggettività di Grosz e Otto Dix nel corso dei suoi studi artistici in Germania; e a Pietroburgo entra in contatto e collabora attivamente con i circoli intellettuali ed artistici di Mir Iskusstva. È pittore, illustratore, dal 1907 soprattutto scenografo e costumista teatrale. Inizia collaborando con il teatro di San Pietroburgo della Komissarževskaja e con Mejercol'd, con Stanislavskij al Teatro delle Arti di Mosca. Dal 1919 con Benois è al Gran teatro drammatico di Pietroburgo, dove partecipa alla Direzione artistica. Lavora a Parigi alle messe in scena dei Balletti russi di Djagilev, che lo seleziona anche per le sue esposizioni, poi nei teatri di tutta Europa infine, dal '38 e su invito di Čechov, è in Inghilterra e negli Stati Uniti. Dal 1924 Dobuzhinsky opera al Teatro di Stato della Lituania, divenendone scenografo e costumista ufficiale. Una importante raccolta dei suoi disegni, bozzetti e progetti costumistici e scenici, è custodita al Museo dello spettacolo The Lithuanian Theatre, Music, and Cinema Museum di Vilnius. (Il modello proviene dalla mostra *Dobuzhinsky, l'arte della scena*. Pinacoteca Albertina di Torino in collaborazione col Museo dello spettacolo di Vilnius, 22 Aprile/5 Giugno 2016).

Misure 91x60x63. Materiali, tecnica mista: legno, colori acrilici, china e pigmenti, cartoncino, stucco, stoffa, cordini, acetato, luci, colla

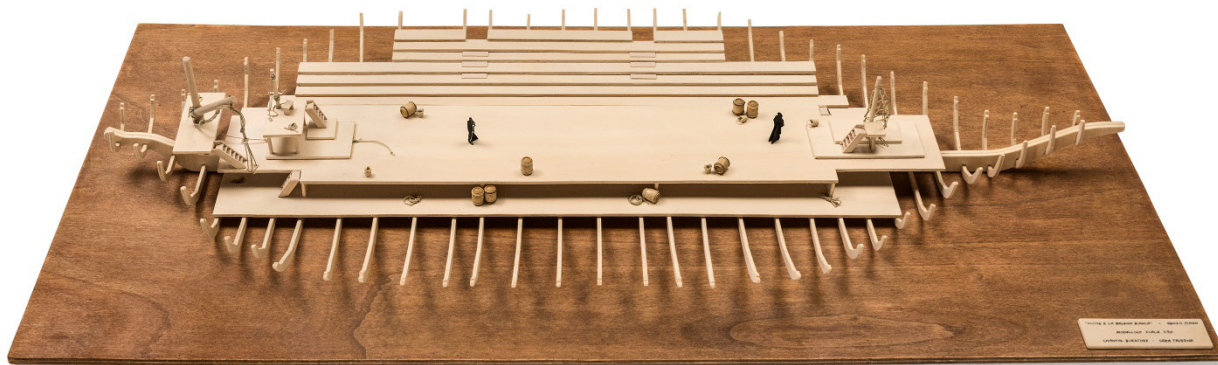
Studenti realizzatori: Chantal Buratore, Elena Ronco, Muhan Li, Federica Vinci, Cristina Massucco



***La traviata*, Arena Sferisterio di Macerata, Italia, 1992**

Opera su musica di Giuseppe Verdi, progetto scenico di Josef Svoboda – probabilmente il più innovativo scenografo e illuminotecnico del Novecento – che qui sperimenta una scena dipinta a terra e riflessa su un fondale specchiante offerto in prova dalla più importante impresa italiana in materiali per la scenografia, insieme ai movimenti scenici dei cantanti e all'immagine del pubblico astante. Le sue costanti sperimentazioni, raccontate nel lungo libro-intervista *I segreti dello spazio teatrale* edito in Italia da Ubulibri nel 1997, hanno prodotto anche sistemi illuminanti a lungo in uso nei teatri. Lo scenografo boemo, dopo gli studi pratici di falegnameria e artistici a Praga, dalla metà del Novecento diventa direttore di scena, scenografo e spesso regista del Teatro Nazionale di Praga. Inventore della Lanterna Magica, è poi anche direttore di quel teatro fino alla morte, sopraggiunta nel 2002. In una delle ultime interviste, Svoboda ha ribadito un concetto già più volte sottolineato e condiviso dall'altro massimo scenografo del Novecento, Lele Luzzati: cioè che la sua fortuna espressiva ha potuto dispiegarsi grazie a quel lavoro d'équipe finalizzato a raggiungimenti artistici e non di profitto economico immediato, che solo una produzione di Stato e la continuità con lo stesso gruppo e nello stesso luogo di lavoro può garantire.

Misure 80x60x70. Materiali, tecnica mista: carta stampata, specchio piuma, legno, colori acrilici, china e pigmenti, cartoncino, stucco, luci, cordino, parti metalliche, colla

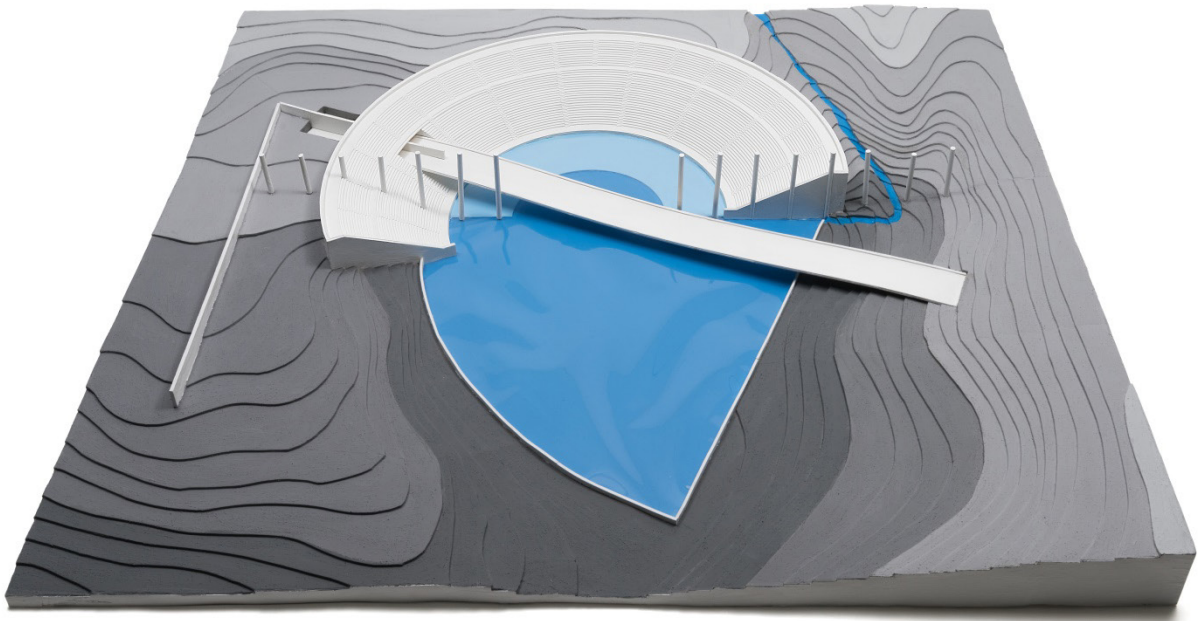


***Ulisse e la balena bianca*, Genova, Italia, 1992**

Spettacolo di Vittorio Gassman, un monologo tratto dal *Moby Dick* di Herman Melville, struttura teatrale all'aperto e progetto scenico di Renzo Piano. Secondo l'architetto, la scena rappresenta la plancia di una nave sventrata in un teatro provvisorio e all'aperto in grado di contenere 700 spettatori. Lo spettacolo è andato in prima a Genova, in collaborazione con l'Expo di Siviglia. Nel progetto di Renzo Piano, la scena si spoglia di ogni decorativismo fino a far emergere la struttura scheletrica della balena. Nella sua lunga carriera, Piano si è spesso occupato di architettura teatrale e di luoghi per lo spettacolo e la musica, fra i suoi progetti: l'istituto per la ricerca musicale IRCAM di Parigi, lo spazio per l'opera *Prometeo* di Luigi Nono alla Biennale di Venezia, l'auditorium Parco della Musica a Roma e l'auditorium del Parco a L'Aquila, ideato in collaborazione con il direttore d'orchestra Claudio Abbado. La ricostruzione che presentiamo in mostra è stata possibile grazie ai contributi documentari e alla supervisione dello Studio Renzo Piano di Genova.

Misure 118x55x17. Materiali, tecnica mista: legno, parti metalliche, cordini, cartoncino, colla

Studenti realizzatori: Chantal Buratore, Sara Taverna



Teatro sull'acqua, Tomamu, Hokkaido, Giappone, 1985-'89

Il progetto non ancora realizzato di Tadao Ando, riprende l'impostazione planimetrica del teatro greco-romano all'aperto, con l'inserimento di un palcoscenico a passerella inclinato e sospeso su uno specchio d'acqua, attualizzandola tanto nei materiali quanto nella ricerca compositiva incentrata sul rapporto fra il manufatto architettonico e gli elementi naturali del territorio. Nella poetica di Ando infatti, acqua, luce e vento dialogano con il costruito in un continuo rimando tra modernità e tradizione, e tra forme orientali e occidentali. Come altri importanti architetti della contemporaneità, il nostro artista si è confrontato in progetti per strutture teatrali e cinematografiche, a Milano ha progettato il teatro di Giorgio Armani.

Misure 140x120x16. Materiali, tecnica mista: legno, cartoncino, stucco, colori acrilici e pigmenti, acetato, polistirolo, colla

Studenti realizzatori: Song Ge, Wang Guanyou, Zhao Shuoqiu

OPERE TEATRO STABILE DI TORINO



La villeggiatura, Palazzo del Collegio di Asti, Italia, debutto: 23 Luglio 1981

Smanie, avventure e ritorno, di Carlo Goldoni, regia di Mario Missiroli, scene e costumi di Enrico Job. Produzione Teatro Stabile di Torino, in collaborazione con Asti Teatro 3 e con il Comune di Torino/Punti Verdi.

Misure 86x86x71. Materiali, tecnica mista: legno, acciaio, teca di plexiglass



Antonio e Cleopatra, Teatro Alfieri di Torino, Italia, debutto: 10 Novembre 1982

Opera di William Shakespeare, regia di Mario Missiroli, scena di Mario Missiroli e Carlo Giuliano, Torino, Teatro Alfieri di Torino, 10 Novembre 1982. Produzione Teatro Stabile di Torino.

Misure 86x70x66. Materiali, tecnica mista: legno, teca di plexiglass



La mandragola, Teatro Civico di Vercelli, Italia, debutto: 10 Novembre 1983

Opera di Niccolò Machiavelli, regia di Mario Missiroli, scene e costumi di Mario Missiroli e Giulio Paolini, Produzione Teatro Stabile di Torino.

Misure 131x91x80. Materiali, tecnica mista: legno, alluminio, plexiglass, teca di plexiglass



Ruy Blas, Teatro Carignano, Torino, Italia, debutto: 19 Aprile 1996

Testo di Victor Hugo, regia di Luca Ronconi, scene di Carmelo Giammello. Produzione Teatro Stabile di Torino con il Teatro di Roma.

Misure 107x100x82. Materiali, tecnica mista: legno, cartoncino, lattice, stoffa

CONTRIBUTI E ISTITUZIONI

IDEAZIONE, PROGETTAZIONE E ORGANIZZAZIONE DELLA MOSTRA

Scuola di Scenografia – Corso di Scenografia a indirizzo teatrale dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

CURATELA SCIENTIFICA DELLA MOSTRA

Valeria Piasentà, Massimo Voghera, Claudia Esposito

CURATELA SCIENTIFICA DEL CATALOGO E TESTI

Valeria Piasentà

ELENCO DELLE OPERE E STUDENTI REALIZZATORI

Teatro greco di Priene: Sharon Zilio; Teatro romano di Orange: Maurizio Mion, Arianna Bazzini e Marina Conato; Teatro romano di Torino: Francesca Carosso; Scena del *Mystère de la Passion* di Valenciennes: s.a.; Ingegno per l'Annunciazione nella chiesa della SS Annunziata: Riccardo Gulino; Teatro ligneo in Campidoglio di Pietro Rosselli: Song Ge, Wang Guanyou e Zhao Shuoqi; Carro della Commedia dell'arte: Shadé el Shenawy e Mattia Gaido; Allestimento per *La Fabula di Orfeo* di Leonardo da Vinci: Paolo Comella; Macchina del mare: Dario Voto e Ramona Savona; Teatro Olimpico di Vicenza di Andrea del Palladio: Rosa Coduti, Maria Mineo, Chantal Buratore e Elena Ronco; Macchina per i cambi di scena di Jacopo Torelli: Chiara Pittella; Teatro di verzura: Riccardo Gulino; Allestimento di festa con banchetto di Lorenzo Bernini: Silvia Allocco; Drury Lane royal theatre: Chantal Buratore e Elena Ronco; Globe theatre: s.a.; Ricostruzione di scena per spettacolo di magia: Vito di Martino; Botola: Mahdi Ghafooran; Allestimento per *La valle del castello di Wartburg* di Heinrich Döll: Silvia Brero; Allestimento per *Orphée et Eurydice* di Adolphe Appia: Francesca Carosso, Alessandra Castellengo e Veronica Morando; *Voglio un bambino*: Chantal Buratore, Elena Ronco; *The new babel*: Serena Giudice; Allestimento per *La dama di picche* di Mstislav Dobuzhinsky: Chantal Buratore, Elena Ronco, Muhan Li, Federica Vinci e Cristina Massucco; Allestimento per *La traviata* di Josef Svoboda: s.a.; Allestimento per *Ulisse e la balena bianca* di Renzo Piano: Chantal Buratore e Sara Taverna; Teatro sull'acqua di Tadao Ando: Song Ge, Wang Guanyou e Zhao Shuoqi; restauri di: Chantal Buratore, Elena Ronco, con la collaborazione di: Stefania Urrata, Greta Cantaluppi, Maria De Donatis.

Studenti realizzatori video: Francesca Ventura, Federica Cerbarano, Lorenzo Agnello, Marta Giagheddu, Caterina Di Iulio, musiche originali di Matteo Belletti, del Corso di Scenografia cinetelevisiva.

FOTOGRAFIE di Fabio Amerio, Corso di Fotografia dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino; con Claudia Esposito, Corso di Scenotecnica dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino.

GRAFICA di Stefano W. Pasquini, Corso di Tecniche grafiche speciali, Accademia Albertina di Belle Arti di Torino; con Ottavia Burello.

SI RINGRAZIANO: i docenti e gli studenti della Scuola di Scenografia dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino; Enrico Zanellati, della Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Torino; Anna Peyron – Responsabile Centro Studi Teatro Stabile di Torino e Marco Albertano – Responsabile Ufficio Allestimenti Teatro Stabile di Torino; Società Reale Mutua e Assicurazione. Un ringraziamento particolare al Direttore del Teatro di Roma, Antonio Calbi e al Presidente dell'Ente, Emanuele Bevilacqua. Grazie ancora a Nicola Fano, docente di Letteratura e filosofia del teatro all'Accademia Albertina di Torino, a Sandro Piccioni e a tutto il personale del Teatro di Roma; Marcella Vallasca Direttrice dell'Archivio di Stato di Novara, con tutti i dipendenti. Circonscrizione 8-Città di Torino, IFLA-International Federation of Landscape Architects e AIAPP-Associazione Italiana Architettura del Paesaggio sezione di Piemonte e Valle d'Aosta. Gli architetti del RPBW architects-Renzo Piano Building Workshop, Genova. Associazione Culturale Teatro della Terra di Torino. Studio Cantono. Rossella Maria Fiorentino, Responsabile Biblioteca Centrale di Architettura Politecnico di Torino; Clelia Arnaldi di Balme, Conservatore Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Torino; Pietro Crivellaro, Direttore del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino; Roberto Medico, Lilliana Costamagna, con tutto lo staff del Castello di Racconigi; Alessandra Santise, funzionario Regione Piemonte Direzione Cultura Turismo e Sport. H.E. Sheika Hala

bint Mohammed Al Khalifa, Direttore dell'Autorità del Regno del Bahrain per la cultura, le arti e le antichità. Il Ministro della Cultura e delle Antichità del Bahrain, S.E. Shaikha Mai bint Mohammed Al Khalifa. Tutto il personale del Teatro Nazionale del Bahrain e del Bahrain National Museum di Manama. Domenico Bellato, Ambasciatore d'Italia in Bahrain, e Laura Bellato. Marialetizia Melina, Direttore generale per lo studente, lo sviluppo e l'internazionalizzazione della formazione superiore MIUR. Il Presidente e Direttore del Conservatorio Statale di Musica Vivaldi di Alessandria e tutto il suo personale tecnico; il docente di Arte Scenica Luca Valentino, direttore del Festival Scatola Sonora. Il personale del Museo Civico di Palazzo Cuticca di Alessandria. Un ringraziamento particolare a Enrica Campi, infine a tutti coloro che hanno reso possibile l'allestimento di *Scenamadre* nelle sue diverse sedi.

ACCADEMIA ALBERTINA DI BELLE ARTI DI TORINO

PRESIDENTE

Paola Gribaudo

DIRETTORE

Salvo Bitonti

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Paola Gribaudo – Presidente

Salvo Bitonti – Direttore

Ilaria Tiezzi – Rappresentante MIUR

Roberto Villa – Rappresentante Docenti

Federica Rizzo – Rappresentante Studenti

CONSIGLIO ACCADEMICO

Salvo Bitonti – Presidente

Fabio Amerio

Edoardo Di Mauro

Giuseppe Leonardi

Monica Saccomandi

Maria Claudia Farina

Laura Valle

Alice Massini – Rappresentante Studenti

Lucrezia Cusato – Rappresentante Studenti

DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Paola Spezzaferri

DIRETTORE DI RAGIONERIA

Daniela Coluccio

PINACOTECA ALBERTINA BIBLIOTECA STORICA E MODERNA

GABINETTO DELLE STAMPE GIPSOTECA DIRETTORE

Salvo Bitonti

ACCADEMIA ALBERTINA DI BELLE ARTI DI TORINO

Anche se il nome di 'Albertina' rimanda a Carlo Alberto di Savoia, a cui si deve la decisiva 'rifondazione' dell'Accademia nel 1833, le origini di questa sono molto più remote, tanto che l'Accademia torinese si può considerare una delle più antiche d'Italia. Già nella prima metà del Seicento è attiva a Torino una 'Università dei Pittori, Scultori e Architetti', che diventa nel 1652 'Compagnia di S. Luca', e che assumerà per la prima volta – ma definitivamente l'appellativo di Accademia nel 1678, quando Maria Giovanna di Savoia–Nemours, vedova di Carlo Emanuele II, fonda l'Accademia dei Pittori, Scultori e Architetti, ispirandosi al modello dell'Académie Royale di Parigi. Sotto Vittorio Amedeo III (1778) e poi durante la dominazione napoleonica, intorno al 1833 si attua una vera e propria 'rifondazione' ad opera di Carlo Alberto: alla 'Regia Accademia Albertina' viene assegnata una nuova sede nell'edificio tuttora occupato; l'Accademia viene inoltre dotata di una significativa Pinacoteca, dove confluiscono le collezioni del marchese Monsignor Mossi di Morano e i preziosi cartoni gaudenziani già di proprietà sabauda. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento l'Accademia accompagna degnamente il passaggio dal realismo all'arte nuova, nella direzione dell'eclettismo, del Liberty e di un rinnovamento delle tematiche, con la pittura di paesaggio e di genere, che vede come protagonisti Antonio Fontanesi, Giacomo Grosso, Cesare Ferro, e con la scultura di Vincenzo Vela, Odoardo Tabacchi ed Edoardo Rubino. L'Albertina consuma l'ultima svolta a cominciare dall'inizio degli Anni Quaranta, con l'apporto di alcuni significativi rappresentanti della cultura figurativa torinese aggiornati sui modelli dell'avanguardia mitteleuropea e francese: Casorati, Paulucci e successivamente Menzio per la pittura, Cherchi per la scultura, Calandri per l'incisione, Kaneclin per la scenografia, ottimamente coadiuvati da validi assistenti come Galvano, Scroppo, Davico, che documentano gli sviluppi dell'arte nell'immediato dopoguerra. In questi ultimi anni l'Accademia Albertina si è ulteriormente trasformata e rinnovata, promuovendo numerose iniziative didattiche e culturali. Da segnalare la riorganizzazione e la riapertura al pubblico della Pinacoteca, il restauro del palazzo e la razionalizzazione degli spazi interni (tuttora in corso), l'intensa attività di mostre, conferenze, seminari e manifestazioni, l'introduzione dell'informatica.

Ufficio Relazioni Pubbliche dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino.

www.albertina.academy

TEATRO STABILE DI TORINO – TEATRO NAZIONALE

Capitale per secoli del Ducato di Savoia e poi del Regno di Sardegna posti a cavallo delle grandi Alpi tra Italia e Francia, Torino è stata nel 1861 l'artefice dell'unificazione nazionale e per alcuni anni la prima capitale d'Italia. A quel tempo Torino era già considerata anche la capitale del teatro perché il re di Sardegna aveva fondato e sostenuto, sull'esempio della Comédie Française, una propria compagnia formata dai più rinomati attori e attrici italiani, che aveva il privilegio di recitare nello splendido Teatro Carignano. Oggi il Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale, ideale erede della storica Compagnia Reale Sarda, è fiero di proseguire la tradizione più alta del teatro pubblico italiano e di presentare i propri spettacoli nello stesso Teatro Carignano che in tre secoli di vita ha visto passare i nomi più illustri della scena nazionale e mondiale dal 1700 a oggi. Da Carlo Goldoni e Vittorio Alfieri ai premi Nobel per il teatro Luigi Pirandello e Harold Pinter. Fondato dalla città di Torino nel 1955, il Teatro Stabile di Torino ha allestito finora più di 600 spettacoli, diretti e interpretati dai maggiori protagonisti della scena italiana ed europea del nostro dopoguerra. La direzione artistica nella quale si sono succeduti nell'arco di un sessantennio i registi più illustri e creativi del nostro paese, Gianfranco De Bosio, Aldo Trionfo, Mario Missiroli, Luca Ronconi, Gabriele Lavia, Massimo Castri e Mario Martone, è ora retta dal regista e attore Valerio Binasco che ha già allestito con noi numerosi spettacoli di grande successo. Grazie alla propria intensa attività di produzione e ospitalità di spettacoli, svolta a Torino in tre sale teatrali diverse (Carignano, Gobetti, Fonderie Limone) e grazie alla costante fedeltà del proprio pubblico, il Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale è da alcuni anni il secondo teatro di prosa in Italia per numero di recite (639 nell'ultima stagione) e per numero di spettatori (159 mila in sede, 62.500 in tournée in Italia e all'estero). Ogni anno tra le proposte della stagione teatrale a Torino non mancano alcuni spettacoli stranieri, mentre alcune nostre produzioni compiono tournée all'estero. L'interscambio internazionale da noi svolto è particolarmente vivace con il festival Torino Danza organizzato dal nostro teatro. La nostra attività di produzione e ospitalità di spettacoli è completata da una scuola di alta formazione per attori fondata nel 1991 da Luca Ronconi e da un Centro Studi divenuto un punto di riferimento per studiosi e teatranti unico in Italia per la ricchezza dei suoi archivi e le ricerche svolte in collaborazione soprattutto con l'Università di Torino.

Lamberto Vallarino Gancia, Presidente del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale

Filippo Fonsatti, Direttore del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale

CENTRO STUDI DEL TEATRO STABILE DI TORINO – TEATRO NAZIONALE

La memoria dello spettacolo dal vivo

Nato nel 1973 dall'acquisizione dell'Archivio della rivista *Il Dramma* (1955-1973) unitamente alla Biblioteca del suo fondatore Lucio Ridenti, e dall'originaria raccolta dei materiali relativi alla programmazione delle Stagioni di Prosa del Teatro Stabile di Torino-Teatro nazionale, dalla sua fondazione (1955) ad oggi, si sviluppa con il passare degli anni, anche acquisendo molti altri importanti fondi, sia librari che archivistici, sulla specifica materia teatrale. Incrementando da allora in modo sistematico gli Archivi di documentazione sui diversi allestimenti delle Produzioni teatrali italiane unitamente alla catalogazione analitica (spogli da monografie e periodici) dei volumi della biblioteca, offre servizio di consultazione aperto al pubblico diventando così punto di riferimento per lo studio dello Spettacolo dal vivo in Italia sia per studenti e studiosi che per gli stessi operatori del settore. Nel 2015 il Centro Studi festeggia i 60 anni di vita del Teatro Stabile di Torino e i 40 anni della propria attività di servizio al pubblico mettendo su web tutta la documentazione degli spettacoli prodotti dal teatro di via Rossini dal 1955 a oggi. La mole di materiali digitalizzati è imponente perché ammonta a 130 mila pagine di materiali d'archivio. Di queste 50 mila sono ritagli stampa, 20 mila fotografie, per la metà storica digitalizzate ex novo e per la metà più recente già prodotte in digitale, 500 i quaderni di sala per un totale di 30 mila pagine, 306 i copioni per circa 25 mila pagine, 50 le raccolte di comunicati stampa equivalenti a 7200 pagine. E ancora, 600 locandine, 250 manifesti (dimensione media 70x100 cm, ma non mancano esemplari molto più grandi come lo striscione da affissione per *Il ballo dei ladri*, 1958/59, alto 1 m e lungo 4), 1513 bozzetti di scena e figurini per i costumi, il tesoro più pregiato del Centro Studi con decine e decine di opere firmate da Emanuele Luzzati, Eugenio Guglielminetti, Enrico Colombotto Rosso, Enrico Job per citare solo le collezioni più cospicue. Fotografati da ogni lato e consultabili su internet anche una cinquantina di modellini di scenografie: mirabili quelli di Enrico Job, Giulio Paolini, Maurizio Balò, Carlo Giuliano e Carmelo Giammello. Infine circa 200 i trailer del vasto archivio di spettacoli videoregistrati visionabili integralmente solo in sede. È possibile accedere alla piattaforma digitale del Centro Studi dal sito del Teatro Stabile di Torino www.teatrostabiletorino.it oppure direttamente attraverso l'indirizzo <http://archivio.teatrostabiletorino.it>