



**Politecnico
di Torino**

Politecnico di Torino

Corso di Laurea in
Design e Comunicazione
a.a. 2023/2024

Scene e oggetti:

Il ruolo del progettista negli allestimenti teatrali

Relatrice:
Elena Dellapiana

Candidata:
Alice Falchero Piras

Sessione di Laurea – Dicembre 2024

Abstract

Forse, appena si apre il sipario, è la prima cosa che l'occhio nota, prima di passare rapidamente ai personaggi e alla trama. La scenografia nelle rappresentazioni teatrali è spesso subordinata rispetto agli attori, ai gesti, ai movimenti e alle parole, e considerata semplicemente come una cornice e uno sfondo del quadro scenico. Eppure, è la scena, in particolare gli oggetti che la compongono, a restituirci parte della narrazione dello spettacolo. Che sia di ordine funzionale o di ordine artistico-ornamentale, è un tassello fondamentale nella concretizzazione dello spettacolo e nella restituzione visiva per gli spettatori.

Il Novecento ha rappresentato il secolo dell'evoluzione, da un punto di vista tecnico, della scenografia teatrale e, da un punto di vista ideologico, del ruolo del progettista. Oggi, infatti, il valore dello scenografo è nodale nella costruzione della messinscena sia nel lavoro che nel ruolo, due aspetti che inevitabilmente si intersecano e si influenzano.

Partendo da questa premessa, questa tesi si propone di indagare il rapporto che intercorre tra teatro e design, declinato nello specifico nella realizzazione delle scenografie e nella progettazione degli oggetti e dell'attrezzatura di scena. L'analisi si concentra sulle innovazioni apportate in campo durante il XX e XXI secolo e come esse abbiano avuto un impatto diretto nella scena teatrale, attraverso i contributi di Gio' Ponti, Gae Aulenti e Robert Lepage.

Il percorso inizia con una panoramica generale sulla reciprocità tra teatro e design, per poi definire tre segmenti temporali, ciascuno rappresentato da una figura pionieristica, utili per delineare l'evoluzione della messinscena e dello scenografo.

Indice

Introduzione	5
Capitolo 1: Reciprocità tra teatro e design	8
1.1 Quando il design diventa teatro	11
1.2 Quando il teatro diventa design	13
1.3 Il valore dell'oggetto di scena	15
La sedia nelle drammaturgie di Ionesco	18
Capitolo 2: Gio' Ponti e il teatro	21
2.1 L'opera d'arte totale	22
2.2 La scenografia pontiana	27
2.3 Il palcoscenico come paradigma semantico	35
Capitolo 3: Gae Aulenti e il teatro	43
3.1 Una figura poliedrica	44
3.2 La progettazione scenografica	49
La scala, tra funzionalità e simbologia	55
3.3 I pilatri dell'attività teatrale	57
Dinamismo degli oggetti	58
Mutamento del luogo della messinscena	61

Capitolo 4: una finestra contemporanea	68
4.1 Il video-mapping	69
4.2 Joseph Svoboda	73
4.2 Robert Lepage	76
Conclusioni	79
Riferimenti	80
Ringraziamenti	85

Introduzione

Il teatro e l'azione rappresentativa hanno come fine ultimo la necessità di mettere in scena una storia, un'emozione e di giungere ad un cambiamento. Questo cambiamento portato sulla scena è solo il risultato di un processo che si sviluppa nelle relazioni e nelle innovazioni dietro la macchina teatrale. Quasi come un ossimoro, il teatro porta in scena un "prodotto" estremamente labile, che si esaurisce nel momento in cui si chiude il sipario, ma in modo paradossale, le conseguenze che ne derivano sono invece di lungo respiro.

In questo modo, la reciprocità tra teatro e design è sempre stata un nodo centrale della questione, nella capacità di influenzarsi mutualmente. Le metodologie in cui queste discipline entrano e sono entrate in contatto sono differenti. La figura del designer, che nel Novecento aveva formalmente ancora una formazione da architetto, si confronta con il teatro in molti casi a livello strutturale. Ne è esempio Marco Zanuso che, nonostante fosse architetto e designer, ha lavorato in ambito teatrale solamente nella progettazione del Piccolo Teatro Milano, e dunque non a livello di impianti scenografici.

Il punto di partenza del percorso della tesi era appunto la figura Zanuso e il suo apporto in campo teatrale ma, dopo un'approfondita ricerca, ne è conseguito che il suo contributo era essenzialmente architettonico. Questo è stato motivo di ripensamento e di definizione di una ricerca più puntuale che avesse come obiettivo l'analisi delle figure di progettisti più emblematiche nella realizzazione della messinscena. A tal proposito, la ricerca si è orientata verso la definizione degli architetti-designer che avessero contribuito, sia per le innovazioni progettuali che per la messa in discussione del ruolo, nell'ambito della scenografia e scenotecnica. La dicotomia architetto-scenografo, nei primi decenni del Novecento, è una concezione ancora prevaricante nello scenario generale ma che, grazie ai contributi dei progettisti approfonditi in seguito, si è cercato di sradicare.

Per illustrare dunque questa evoluzione, è stato adottato un approccio metodologico che parte dal particolare per arrivare al generale. Dall'analisi di aspetti specifici di alcuni allestimenti, che potremmo considerare come dei casi studio, sono stati messi in luce i

caratteri universali. Questa scelta si è rivelata utile per riuscire meglio a visualizzare i concetti, procedendo seguendo la logica dalla pratica alla teoria. Esempi concreti di innovazioni o mutazioni praticati nelle scenografie sono diventati dei trampolini per chiarire delle astrazioni che, in alternativa, sarebbero potuti essere vane.

Alla luce delle considerazioni precedentemente esposte, la tesi è stata strutturata per meglio delineare questo percorso evolutivo, mettendo in risalto gli elementi esemplificativi per ogni segmento temporale.

Nel primo capitolo, è esposto un inquadramento generale al tema, con dirette argomentazioni sul campo d'indagine della tesi. Sono illustrate dunque le influenze interdisciplinari tra teatro e design, con diretti riferimenti a casi studio, utili per chiarire la questione. Un'attenzione è poi riservata al valore dell'oggetto e alle sue caratteristiche diversificate tra oggetto della vita quotidiana e oggetto di scena.

Il secondo capitolo è incentrato sulla prima figura pionieristica del Novecento: Gio' Ponti. Un architetto che, per la prima metà del XX secolo, ha ricoperto un ruolo cruciale nel passaggio dalla bidimensionalità alla tridimensionalità scenografica. Nel XIX secolo, la definizione di scenografia faceva ancora riferimento ai fondali dipinti e di conseguenza, lo scenografo era essenzialmente un decoratore e pittore di superfici, oppure un mero defintore di oggetti nello spazio scenico. Ponti dunque, seguendo i precetti di Appia, attua un cambiamento in merito a tale questione.

Il terzo capitolo, relativo alla seconda metà del XX secolo, vede in Gae Aulenti la riformatrice della relazione tra teatro e ambiente. Viene meno l'idea dello spazio scenico tradizionale e si instaura il concetto di territorio in opposizione al paesaggio.

In quest'ottica, la scenografia acquista libertà progettuale e autorità decisionale, sia in riferimento alle potenzialità dell'allestimento che al luogo della messinscena.

Il capitolo conclusivo, come allude il titolo, è una finestra sul panorama contemporaneo. L'avvento della tecnologia e la sua introduzione in campo teatrale, agli inizi del XXI secolo, ha aperto ad una nuova forma di espressione e ha ampliato l'orizzonte della narrazione visiva. La figura dell'architetto-scenografo è dunque superata dal puro scenografo. Questo è conseguenza dell'importanza che oggi viene attribuita alla scenografia, come arte primaria, e non come naturale, e secondario, sviluppo

professionale. La specializzazione del sapere è oggi offerta da scuole e accademie con corsi specifici in discipline scenografiche.

In quest'ottica, il ruolo della scenografia assume una forte rilevanza per la fruizione dello spettacolo, che trascende la mera visione di attori, gesti, movimenti.

L'intenzione, che risiede nelle seguenti pagine, è dunque quella di esporre questo percorso in modo chiaro, con l'occhio critico del designer, sviluppando su due piani paralleli l'evoluzione scenografia e il ruolo del progettista.

Capitolo 1: Reciprocità tra teatro e design

Andrea Branzi in *Che cos'è il Design italiano?* ci offre un primo approccio di lettura rispetto all'osmosi tra le arti, in senso lato, e design. Branzi, infatti, in una delle *Sette ossessioni* definisce il design come *teatro animista*.¹ A partire dalla domus latina fino ai nostri giorni, è presente l'idea della casa come luogo teatrale, cioè un luogo scenografico, dove gli oggetti sono attori che interloquiscono con gli abitanti, e come degli "animali domestici" proteggono la casa dai pericoli del Fato e dai male intenzionati.² Questa visione nasce dalla convinzione che l'uomo viva e rivesta un ruolo nella commedia della vita, da qui perciò la trasposizione dello spazio della vita quotidiana nello spazio scenico, dove la storia è intesa come una messa in scena. Il parallelismo tra la casa e il palcoscenico è rimarcato dalla funzionalità degli oggetti che, personificati, si muovono e dialogano fra loro e con chi ne farà uso, come attori. Come nell'allestimento teatrale gli oggetti di scena sono componenti attivi nella narrazione del racconto, gli oggetti del quotidiano non sono manufatti inanimati ma presenze vive con cui la persona interagisce e stabilisce dei rapporti interpersonali.

Questa consolidata matrice influenza ancora una parte del design italiano nel momento in cui gli oggetti sono usati come "servi di scena" per una rappresentazione dello spazio come il palcoscenico della modernità. Oggetti quindi dalla doppia valenza: fisici e funzionali, ma al contempo oggetti scenici con un ruolo attivo nella narrazione della vita.

L'influenza quindi del teatro nel design può essere individuata da un punto di vista metaforico e da un altro strumentale. Da un lato, per mostrare questa influenza con un esempio, è possibile far riferimento a Cico, Otto, Carlo, Mr. Suicide. Questi appena citati sono prodotti di Alessi, denominati con nomi propri, e possono essere considerati come oggetti teatrali nel momento in cui circondano il fruitore da un'ironica scena

¹ Annichiarico S., Branzi A. *Che cos'è il Design italiano? Le sette ossessioni*, Electa, Milano, 2008

² Pertoso G. *Sottili leggerezze. Progetto di allestimento presso il Triennale Design Museum di Milano*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2011, p.112

drammaturgica e lo immergono in una dimensione artificiosa.³ Dall'altro lato, il tavolo Teatro⁴ è un chiaro esempio dell'influenza strumentale diretta del teatro nel design.



Fig. 1 Tavolo Teatro, Marc Berthier, Magis

(<https://www.magisdesign.com/it/product/teatro/>)

Caratteristica del tavolo è infatti la parte strutturale a cavalletti allungati, il cui design deriva dai cavalletti usati nei teatri itineranti come la Commedia dell'Arte o di Molière, usati per montare i palchi nelle piazze pubbliche.

Così come Barba considera gli oggetti di scena come dilatazioni del corpo dell'attore, Valeria Bucchetti in *La messa in scena del prodotto* considera il packaging come estensione comunicativa del prodotto. L'assonanza semantica si ritrova quindi nello spazio scenico che, in teatro, viene percepito come reale, come avviene per il packaging di un oggetto che proietta la visione in una realtà scenica percepita come reale.

La stretta connessione che intercorre tra teatro e design si può riscontrare dagli scopi e obiettivi, funzionalistici o illusori, che si pongono la rappresentazione e il progetto. Entrambi, dunque, si servono di linguaggi, forme, testi, per poter sperimentare scenari futuri e, utilizzando gli oggetti come espediente per proiettare il fruitore in una dimensione narrativa. Attraverso la spettacolarizzazione dell'ordinario, l'ibridazione dei

³ Ibidem

⁴ Il tavolo Teatro è stato disegnato nel 1979 da Marc Berthier e riedito da Magis nel 2010
<https://www.magisdesign.com/it/product/teatro/?codice=IT&showprice=&codiva=22&valuta=EUR&stato=Italia>

linguaggi e l'approccio scenografico agli spazi evidenziano come le due aree di interesse siano in relazione: il teatro influenza il design e viceversa.⁵

Analizzando la questione con una lente più circoscritta, si può affermare che il progettista sia anche scenografo, perché la sua visione non è confinata solo ad una finalità industriale ma, al contrario, è una totalità organica di questioni su significati più profondi di spazi e oggetti. Il designer, quando progetta un oggetto, lo colloca, o meglio, immagina il suo futuro spazio abitativo e viceversa, quando progetta gli interni di uno spazio, riesce a definire da chi sa sarà abitato.

Questo processo può essere rivisto nell'approccio dei fratelli Castiglioni quando, nel 1960, disegnano la birreria *Splugen-Brau*, per la quale progettano anche la relativa lampada omonima.

Concentrandosi ora sul punto di vista opposto, ovvero come il design ha influenzato e influenza il teatro, si possono individuare contributi in tre differenti direzioni. In primo luogo, si fa riferimento alla progettazione dello spazio del palcoscenico, definendo ogni componente della scena (le aperture, il rapporto tra pieni e vuoti, l'illuminazione, il suono, ma soprattutto gli elementi che costituiscono la scena, gli oggetti, nei loro significati simbolici, didascalici e figurativi). In secondo luogo, si fa riferimento al prodotto scenico, gli oggetti sul palcoscenico, con le loro caratteristiche qualitative e quantitative, significato allegorico, relazioni con gli attori che innescano nuove dinamiche teatrali facendo degli oggetti presenze attive e integranti della storia e attivatori di narrazioni. L'ultima direzione di influenza riguarda invece la strategia, cioè l'abilità del design di connettere diversi linguaggi per guidare la complessità: in questa scala la potenza innovativa del design e la sua vocazione sperimentale sono i pilastri cardine.

⁵ Melis F.R. *Oltre le quinte, dietro il sipario. Valorizzazione del sapere artigianale del Teatro alla Scala: progetto di allestimento del patrimonio scenografico*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2013/2014, p.16

1.1 Quando il teatro diventa design

Per indagare in modo più pragmatico l'influsso del design nel teatro, è possibile prendere come esempio *Mani grandi, senza fine*⁶. *Mani grandi, senza fine* è uno spettacolo che ha come motore d'azione la volontà di mettere in mostra il design ed è stato costruito da Laura Curino sulla base di questa dichiarata intenzione: raccontare chi sta dietro l'oggetto e come il ruolo del progettista negli anni Settanta sia stato un fondamentale contributo per la rinascita della città, restituendo a Milano una centralità nel campo del design.

Il palcoscenico diventa quindi l'occasione per ridare corpo e voce ai grandi maestri del design dove idee e sogni rinascono, la cui scia rimane ancora oggi nelle case e negli oggetti. Può sorgere però spontanea la domanda: perché è necessario uno spettacolo di teatro per riportare in vita l'ascesa del design a Milano invece di un allestimento o una mostra? Con le seguenti parole, Laura Curino chiarisce la questione: *“Perché disegnare è dare forma e senso al fare: è innovare, è scrivere la storia. E il teatro può essere un modo per difendere il primato di uomini che, mezzo secolo fa, a Milano, intuirono il senso dell'innovazione.”*⁷



Fig. 2 Laura Curino in *Mani Grandi, senza fine* (<https://www.lauracurino.it/spettacoli/mani-grandi-senza-fine/>)

⁶ *Mani grandi, senza fine. Nascita e ascesa del design a Milano. I Castiglioni, Magistretti, Menghi, Sottsass, Viganò, Zanuso* è uno spettacolo curato ed interpretato da Laura Curino e ideato con Manolo de Giorgi, Piccolo Teatro di Milano – Teatro Studio, 11 febbraio 2011

⁷ Intervista a Laura Curino L. in riferimento a *Mani grandi, senza fine*, tratta da Trevisan E. *“Mani grandi, senza fine” di Laura Curino: analisi dello spettacolo*, Tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2011/2012, p.83

Come hanno intuito il senso di innovazione i progettisti nel secolo scorso, anche Laura Curino con questo spettacolo non fa una mera celebrazione del passato ma cerca di far riaffiorare la visione che Milano e il design siano ancora un connubio capace di andare oltre i confini e le discipline tradizionali, sostenuto in primo luogo dalla Fondazione Giannino Bassetti. L'intenzione è dunque quella di far riprendere coscienza alla città nella capacità di riconoscersi come luogo fertile per il design ma, al contempo, di accogliere la sfida del design thinking per aprirsi agli scenari internazionali.

In scena, sono presentati sei designer, nei loro pensieri, abitudini, tratti caratteriali, che hanno scritto la storia del design italiano: Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Marco Zanuso, Roberto Menghi, Vittoriano Viganò, Vico Magistretti ed Ettore Sottsass. Il racconto non è didascalico rispetto alla persona e alla vita del progettista, ma è il punto di vista degli oggetti da loro disegnati ad affrontare le vicende. Protagonisti sono quindi dei personaggi-oggetto: lo specchio dello studio dei fratelli Castiglioni, la poltrona Lady di Marco Zanuso, la casa di Vittoriano Viganò, la finestra dello studio di Vico Magistretti e il coccio di ceramica di Ettore Sottsass. Solamente Roberto Menghi si distingue dal gruppo, dato che è descritto da Arlecchino, un personaggio fittizio liberamente ispirato *all'Arlecchino servitore di due padroni*⁸ e scelto da Laura Curino perché porta lo stesso nome del cinema progettato dal designer.

La rappresentazione dura più di un'ora e si apre nell'immediato dopoguerra snodandosi lungo i vent'anni che hanno visto nascere il design italiano.

Sullo sfondo della scena, dietro al palcoscenico, il monologo di Laura Curino è intermezzato da filmati d'epoca che restituiscono le figure reali di questi grandi inventori, tutti portatori di un saper fare indirizzato al progetto volto a migliorare la via quotidiana.⁹

⁸ Commedia di Carlo Goldoni, 1745

⁹ Melis F.R. *Oltre le quinte, dietro il sipario. Valorizzazione del sapere artigianale del Teatro alla Scala: progetto di allestimento del patrimonio scenografico*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2013/2014, p.22

1.2 Quando il teatro diventa design

Analizzando ora l'influenza del teatro nel design, si può ricorrere all'esempio di un progetto dello studio di Baranowitz & Goldberg curato per uno showroom di mobili Kaza Israel Furniture Showroom a Tel Aviv. Per la progettazione dello spazio, gli architetti hanno preso l'ispirazione dal Teatro Olimpico di Andrea Palladio e dalle architetture di Louis Barragán, utilizzando le quinte teatrali come elemento cardine da cui incatenare il resto dell'allestimento.

Le quinte non sono considerate dunque come un mero sfondo per gli arredi in esposizione, ma come protagoniste dello spazio per definire spazi raccolti che si combinano per giustapposizioni ortogonali creando una scansione ritmica di grande rigore formale.

Le quinte creano anche un'illusione ottica, aumentando la percezione dello spazio sull'asse verticale tramite ulteriori sezioni del soffitto che annullano la bidimensionalità attraverso la sommatoria di nuovi volumi.

Un altro componente essenziale dell'allestimento è l'uso del colore per diverse ragioni, che può essere considerato di per sé un'opera d'arte. Se lo showroom è il palcoscenico, il colore è l'attore principale. In primo luogo, i colori in digressione creano un'atmosfera esperienziale dello spazio che prescinde dalla presenza degli oggetti esposti, creando dei contrasti teatrali. Inoltre, abbandonano qualsiasi funzione decorativa o ornamentale in favore della funzionalità al fine di suggerire il percorso al visitatore e per incapsulare gli spazi per gli arredi esposti. *"Gli schemi di colore consistono in tonalità scelte a mano per creare un'evoluzione graduale da un lato e contrasti teatrali dall'altro utilizzando combinazioni di colori opposti. Ogni parete divisoria è disponibile in due tonalità. La scultura della sezione rende l'altra tonalità visibile sulle pareti delle aperture"* così spiegano Baranowitz & Goldberg.

Lo showroom di Kaza Israel può essere interpretato come una serie di scene distinte, con diverse ambientazioni distinte dalle quinte che fungono da divisori. È dunque uno spazio *dove in cui la vita, il teatro e il commercio si impegnano in una danza architettonica di spazio e colore*, parole delle stesse Baranowitz & Goldberg.



Fig. 3 Showroom di Kaza Israel Furniture, Tel Aviv, curato dallo studio Baranowitz & Goldberg (<https://www.domusweb.it/it/interni/gallery/2021/05/14/-a-tel-aviv-uno-showroom-di-mobili-abstracto-e-cangiante.html>)

1.3 Il valore dell'oggetto di scena

Durante la visione di uno spettacolo, domandarsi la differenza tra oggetto d'uso quotidiano e oggetto di scena, o il mutamento semantico che intercorre tra i due, non è per tanti consueto.

Per fare luce su questo tema, è possibile riprendere una citazione di Gae Aulenti: *“una porta in architettura è una porta [...], a teatro invece ha dei significati molteplici”*¹⁰.

Si può dunque evincere una correlazione tra la porta usata in architettura con gli oggetti d'uso quotidiano e il teatro con gli oggetti di scena: i primi sono dunque progettati con una concezione finalistica, i secondi possono servirsi di molteplici significati in relazione al contesto in cui sono inseriti. Gli oggetti sulla scena prendono parte alla rappresentazione teatrale, diventando protagonisti dell'allestimento.

La trasposizione tra realtà (quotidianità) e finzione (palcoscenico) avviene con una rottura del concetto di forma-funzione dell'oggetto. L'elemento entra in una dimensione spazio-temporale nuova, diventando parte attiva della rappresentazione con un'autonomia e una volontà propria.¹¹ Questo mutamento semantico può essere ricondotto alla stessa discontinuità della persona nella vita quotidiana e dell'attore sul palcoscenico.

Secondo Arnaldo Picchi¹², *gli oggetti di scena non possono che essere visti in funzione del personaggio, nel momento in cui si trasformano in lui, e una volta presentati in scena non sfuggirebbero a questa condizione neppure quando venissero usati a scopo ornamentale; casomai è pensabile il contrario: gli oggetti sono i personaggi e gli uomini sono superflui.*¹³ Con queste parole, è possibile dunque categorizzare gli oggetti di scena in due distinte classi.

¹⁰ Aulenti G., riferendosi alla collaborazione teatrale con Luca Ronconi (1974-1995) tratto da Artioli N., Coppa A., Petullà D. *Gae Aulenti. Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.13

¹¹ Dellepiane C. *L'oggetto di scena: tra realtà e palcoscenico*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, 2023, p.9

¹² Arnaldo Picchi è stato regista, drammaturgo e esponente significativo nel teatro di ricerca e sperimentazione tra il 1968 e il 1980. È stato docente del primo corso di laurea in DAMS in Italia e ha dedicato la sua vita al coinvolgimento degli studenti in progetti artistici legati al teatro.

¹³ Picchi A. “L'aiutante magico nella forma degli oggetti di scena” in Azzaroni G., Binami P. (a cura di) *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Bulzoni Editore, Roma, 2005, p.171

Da un lato, possono essere considerati come attributi iconografici del personaggio per indicare una sua identità e utili quindi ai fini della narrazione. Dall'altro invece, come entità iconiche, presenze sole e silenziose, che nascondono però una moltitudine di percorsi di significato.

Come attributi iconografici, gli oggetti sono acceleratori e chiarificatori di comunicazione. Un esempio può essere la maschera come prerogativa simbolica della volontà di non mostrarsi o semplicemente una lunga barba brizzolata come rivelazione di un saggio o un mago. Questo aspetto è dunque di comprensione universale, che non necessita di un sapere storico o di uno spirito critico, ma gode dell'efficacia di essere stato già riconosciuto molte volte, tale da essere processato nella memoria. Per questo motivo, tali attributi iconografici possono essere considerati dei semplificatori, perché un semplice oggetto di scena, carico di significato simbolico, può essere da intermediario per l'espressione di un concetto o la spiegazione di una scenografia.¹⁴

Considerando invece gli oggetti come entità iconiche, questi svolgono il ruolo opposto alla narrazione e alla funzionalità per il racconto. Si presentano come figure mute e apparentemente vane, con il solo scopo ornamentale, che fanno da sfondo al quadro scenico.¹⁵

*“Gli oggetti di scena e i costumi in teatro hanno le stesse caratteristiche dello spazio e dell'azione: sono elementi necessari all'azione e portatori di significati propri che si uniscono a quelli prodotti dagli altri elementi, e come per tutto ciò che è teatrale, gli oggetti sono più efficaci quanto più sono insieme concreti e metaforici e tanto meno astratti.”*¹⁶ Abbandonando la visione utilitaristica delle cose che soddisfa dei bisogni ben definiti, gli oggetti si trasformano in simboli, escludendo il loro mero significato di strumenti. L'oggetto nella scenografia può diventare anche mediatore di una relazione interpersonale che sta a metà tra l'ideatore, che non è necessariamente presente (drammaturgo, regista) e chi si pone di fronte all'oggetto (artista, spettatore).¹⁷ Invece,

¹⁴ Picchi A. “L'aiutante magico nella forma degli oggetti di scena” in Azzaroni G., Bignami P. (a cura di) *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Bulzoni Editore, Roma, 2005, p.172

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Rossi Ghiglione A. *Teatro sociale e di comunità*, Dino Audino Editore, Roma, 2013, p.111

¹⁷ Gallese V, Morelli U. *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente*, 2011, p.2
<https://www.ugomorelli.eu/pp/Gallese-Morelli-Teatro-metafora-mondo.pdf>

Eugenio Barba¹⁸ sostiene che gli oggetti posseggano l'attore, intesi come protesi ed escrescenze, accentuando quindi la reciprocità tra attore e oggetto, e che agiscono anche da motivatori nello svolgimento delle azioni.

Da queste riflessioni, la visione che emerge corrisponde agli oggetti, non meramente intesi come elementi scenografici, ma suggeritori di idee creatrici di spettacolo, stimoli per gli attori che ne fanno momenti dei propri vissuti e li utilizzano per inventare forme espressive nuove e originali. Questa ideologia quindi si discosta dalla vecchia accezione del bric à brac del teatro all'antica italiana ma, al contrario, propone una nuova attenzione alla globalità dell'universo teatro.¹⁹

In molti spettacoli, non è la scenografia a restituire importanza all'allestimento ma è il contatto tra gli oggetti, pochi e pensati, con gli attori. A tal proposito, è possibile citare Bob Wilson²⁰ e il suo teatro.

Nelle sue scenografie, Bob Wilson faceva un uso totalitario degli oggetti, adoperandoli secondo la loro originaria funzione e studiando al contempo anche i significati più

reconditi. Ne è un esempio l'*Amleto*²¹, dove è l'elemento della roccia intorno a cui è costruita l'opera. La roccia, che simboleggia metaforicamente il testo di Shakespeare e non è dunque un semplice elemento scenico,



Fig. 4 Bob Wilson in Hamlet, 1995, Venezia

(<https://robertwilson.com/hamlet-a-monologue>)

¹⁸ Eugenio Barba è uno dei pionieri della storia del teatro del secondo Novecento che ha spaziato dalla creazione artistica alla critica teorica e dalla sperimentazione progettuale alla conservazione della memoria storica

¹⁹ Azzaroni G. "Introduzione alla Il giornata. Il teatro degli oggetti, gli oggetti nel teatro" in Azzaroni G., Bignami P. (a cura di) *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Bulzoni editore, Roma, 2005, p.121

²⁰ Bob Wilson è un regista, scenografo e attore statunitense, considerato un paladino dell'avanguardia teatrale del Novecento. Esponente del teatro non convenzionale, si avvale di una struttura intrisa di rimandi visivi ed uditivi che agiscono sull'interiorità dello spettatore.

²¹ *Hamletmachine* di Heiner Müller, New York University, 1986

“vive” con il racconto della storia, fino ad integrarsi totalmente con il corpo dell’attore. *“The combination of the moving set, continually creating new relationships between the performer and the space, and the depiction of a range of backstage areas configures a number of the play’s theme.”*²²

La sedia nelle drammaturgie Ionesco

Esaminando ora un esempio relativo al valore degli oggetti di scena, si può individuare nella drammaturgia *“Le sedie”*²³ di Eugène Ionesco²⁴ un valido contributo.

Il testo ruota attorno ad una coppia di anziani che, avvolti da un’aura di solitudine e nostalgia con un passato oscuro e criptico, invitano nella loro dimora un universo di personaggi invisibili per poter far ascoltare all’umanità un ultimo messaggio, dietro cui si celano ansie e rimorsi.

Gli ospiti non faranno mai il loro ingresso in scena, ma il palcoscenico sarà costellato da una moltitudine di sedie vuote e si crea così un gioco di equilibri che oscilla tra la massa visibile degli oggetti e la folla invisibile delle persone.

Da un’intervista a Eugène Ionesco

Emmanuel Jacquart: *“In riferimento al “nuovo teatro”, si è parlato molto di materializzazione, di concretizzazione delle idee attraverso oggetti simbolici. Si pensi ad esempio alle sedie vuote che “materializzano” la sensazione di assenza. Quanto è importante questo linguaggio scenico?”*

²² Lavender A., *Hamlet in pieces. Shakespeare reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, New York, Continuum, 2001

²³ Di Eugène Ionesco, prima rappresentazione svolta il 22 aprile 1952 al Théâtre Lancry di Parigi, mentre la prima replica italiana risale al 1956 presso il Piccolo Teatro di Milano.

²⁴ Eugène Ionesco è stato un autore teatrale tra i più influenti del XX secolo. Già dalla sua prima opera *“La cantatrice chauve”* del 1950, è considerato uno dei maggiori esponenti del teatro dell’assurdo. Tratti caratteristici delle sue composizioni sono il senso di inquietudine, l’alienazione dell’uomo contemporaneo e l’angoscia.

Eugène Ionesco: “È un linguaggio simbolico. Le sedie vuote rappresentano per me sia la presenza che l’assenza”²⁵



Fig. 5 Michele di Mauro e Federica Fracassi in *Le sedie*, Teatro Nazionale di Genova, 2022 (<https://www.teatronazionalegenova.it/spettacolo/le-sedie/>)

Le sedie quindi si fanno simbolo delle presenze che, nonostante vengano suggerite dai due protagonisti, non si concretizzeranno mai agli occhi degli spettatori.

L’atmosfera richiama quindi uno scenario post-apocalittico, dove il delirio fa da padrone e si farà talmente esplicito nel momento in cui gli anziani si perdono tra la folla invisibile.

Questa drammaturgia ruota attorno agli oggetti: le sedie vuote, non come componenti marginali ma, all’opposto, elementi chiave nella lettura del dramma con un ruolo tutt’altro che secondario. Si trasformano dunque in reali personaggi, tanto da superare l’imponenza delle due figure degli anziani, perché il loro significato simbolico rende più intrigante agli occhi del pubblico la loro figura. Superano quindi la loro matrice scenografica e decorativa diventando parte attiva della messinscena.

“Cosa vogliono dire le sedie, beh, io ancora cerco di capirlo, ma è come tentare d’interpretare i propri sogni. Mi sono detto: è questo, è l’assenza, è il vuoto, il niente. Le

²⁵ Jacquart E., Ionesco E. *Teatro completo*, Einaudi-Gallimard, Torino, 1993, p.46

sedie restano vuote, perché non c'è nessuno lì. [...] Il mondo non esiste realmente. Il soggetto della commedia era il niente, non il fallimento. Era l'assenza totale, sedie senza gente. Il mondo non esiste perché nel futuro non ci sarà più, tutto muore, si sa."²⁶

²⁶ Bonnefoy C. *Conversations with Eugène Ionesco*, Faber&Faber, Londra, 1970, p.73
(trad. Liliana Paganini)

Cap. 2: Gio' Ponti e il teatro

“Un architetto è qualificato per fare molte cose: dipingere, modellare, sceneggiare per il teatro ed il cinema, disegnare oggetti e produzioni: non sono diversioni, non esistono diversioni, tutto ciò che un uomo fa è sempre sullo stesso piano nella sua continuità espressiva e con le stesse leggi (di essenzialità): in ogni cosa è sempre lo stesso processo mentale e la stessa mano, è sempre lo stesso artista”²⁷

²⁷ Ponti G. *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, 1957, p.192

2.1 L'opera d'arte totale

Nelle biografie forse più superficiali, la definizione di scenografo teatrale non è talvolta sempre associata alla figura di Gio' Ponti. O meglio, la sua attività come scenografo viene spesso citata come passatempo o come occupazione secondaria, rispetto alle arti definite primarie.²⁸

Gio' Ponti, tra il 1937 e il 1954, ha curato gli allestimenti di sette spettacoli tra opera, prosa e balletto. Guardando quindi dall'alto la figura di Ponti, si potrebbe sommariamente considerare la sua attività teatrale come marginale e secondaria rispetto al suo repertorio che ingloba le più varie produzioni che spaziano dall'architettura, al design. Lui stesso spiega: *“non esistono diversioni, tutto ciò che un uomo fa è sempre sullo stesso piano nella sua continuità espressiva.”*²⁹ In riferimento a queste parole, si potrebbe dunque intendere la scenografia non come una mera rappresentazione estetica e figurativa di uno spazio, ma un vero processo progettuale, che assorbe e su cui collassano gli influssi delle altre discipline. Emerge dunque uno stretto rapporto figurativo-formale tra i lavori teatrali e le produzioni di architettura, design e allestimento.

È dunque possibile identificare un fil-rouge che collega tutti i suoi lavori: la meticolosità dello studio delle forme e delle costanti morfologiche e simboliche. Il palcoscenico rappresenta lo spazio di riflessione sull'evoluzione delle forme e al contempo il luogo di partenza per una progettazione non effimera ma continuativa. Diventa quindi l'occasione per sperimentare e declinare in ambiti diversi i saperi pregressi³⁰, mantenendo costante una linea progettuale, come emerge dagli impianti scenici trattati come impianti architettonici, nei quali si riconducono echi dei progetti precedenti.³¹ Ogni architetto fa propria una forma espressiva che può essere un naturale sviluppo del suo lavoro o semplicemente più affine alla sua formazione e, nel caso di Gio' Ponti, il tema

²⁸ Nelle biografie redatte sulla sua persona, viene spesso menzionato in relazione all'architettura, design industriale, critica, direzione artistica e saggistica.

²⁹ Ponti G. *Amate l'architettura*, Vitali & Ghianda, Milano, 1952, p.192

³⁰ In particolare, Ponti richiama la sua esperienza da direttore artistico di Richard-Ginori, le architetture conservate sulle pagine di Domus o a edifici realizzati.

³¹ Cattiodoro S. *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo, obliquae imagines in edibus*, Vicenza, 2016, p.15

della teatralità risulta un leitmotiv, nell'affermare che le sue architetture siano in primis architetture teatrali.

A tal proposito, è interessante approfondire l'analogia tra oggetti e attrezzeria teatrale. Gli oggetti, infatti, ritornano inalterati nelle collezioni degli anni seguenti. Lo spazio della rappresentazione trasforma gli oggetti in simboli in stretto rapporto con l'attore, mentre questi ultimi contestualizzati negli interni, assumono una vis mimetica che ne determina anche l'identificazione con uno stile di vita di una persona.³²

Gio' Ponti, nei suoi pensieri, spesso paragonava le belle architetture a sinfonie o opere liriche, nel sottintendere la collettività come la sovrapposizione tra la figura del regista e quella dell'architetto.

La visione di Gio' Ponti sulla figura dello scenografo emerge visibilmente dalle letture dei suoi contributi, dove l'idea di limitarsi nel disporre gli oggetti sulla scena è stata sistematicamente superata negli anni Quaranta. Si può definire quindi un antesignano dei successivi cambiamenti che interessarono il settore teatrale a partire dalla fine degli anni Sessanta. Il palcoscenico non si limita dunque a mettere in scena un'imitazione della realtà ma è un pretesto per la trasfigurazione della realtà per ottenere un'interpretazione della quotidianità e non una mera riproduzione. In questo senso, la scenografia diventa un medium e assume sul palcoscenico la funzione di interpretazione estetico-filosofica della realtà.³³

L'allestimento non è dunque una disciplina da rilegare nel disegno industriale del prodotto ma, al contempo, è necessario *“correggere la deformazione culturale che fa del design italiano una pura appendice della cultura architettonica del Movimento Moderno”*³⁴

Gio' Ponti si colloca dunque a ridosso del periodo di rinnovamento della tradizione scenica, influenzato dalle letture e dagli studi su Adolphe Appia.³⁵ Ponti, fin dall'inizio

³² Ibidem

³³ Cattiodoro S. *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo, obliquae imagines in edibus*, Vicenza, 2016, p.173

³⁴ Gregotti V. *Il disegno del prodotto industriale*, Electa, Milano, 1986, p.9

³⁵ Adolphe Appia (1862-1928) è stato architetto e scenografo svizzero, celebre per il suo riformismo dell'architettura teatrale postulando la teoria del palcoscenico plastico.

degli anni Venti, partecipa attivamente al fermento culturale che Milano offriva, prendendo parte al circolo culturale *Il Convegno*. Proprio in quest'occasione, Gio' Ponti cura un articolo per la rivista di *Il Convegno* dove sintetizza le linee principali di pensiero di Appia, riportando passi delle sue opere più celebri e creando così il primo saggio significativo sulla figura dello scenografo svizzero.³⁶

“Adolphe Appia è uno dei primi artefici della nuova scena sorta in contrapposizione al naturalismo del teatro ottocentesco. Egli si basa sul principio della piena autonomia artistica del quadro scenico e le sue scenografie non sono più fondate sul concetto di mimesi con la natura, ma sulle qualità artistiche insite in esse, in coerenza con lo spirito del dramma. Con Adolphe Appia ed Edward Gordon Craig ha origine un nuovo concetto di regia, secondo il quale la rappresentazione non è più subordinata ad un direttore, ma tutti gli elementi dello

*spettacolo sono uniti da un unico principio estetico in quanto fatto artistico, fino al raggiungimento di una completa autonomia dell'espressione scenica.”*³⁷

Partendo dallo studio e dall'analisi delle opere di Wagner, Appia mette in luce l'inadeguatezza delle scene bidimensionali per le



Fig. 6 Orfeo, Adolphe Appia, Hellerau, 1912

(<https://it.pinterest.com/pin/355080751846184538/>)

complesse e maestose opere del musicista ed inizia così ad ideare una nuova declinazione di scenografia, rappresentata dalla tridimensionalità della figura dell'attore integrata nello spazio scenico. Da queste premesse, il quadro scenico che ne deriva deve avere una sua autonomia artistica ma deve essere costituito da elementi che, in

³⁶ Pompei F. “Appia a Milano” in Schino M., Arduini C., De Amicis R., Egizi E., Pompei F., Ponzetti F., Tiberio N. L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934 , «Teatro e Storia» Annali 29 XXII, 2008, p.149 <https://www.teatroestoria.it/pdf/dossier/29-dossier-completo.pdf>

³⁷ Salvadeo P. *Adolphe Appia. 1906. Spazi Ritmici*, Alinea Editrice, Firenze, 2006, p.10

sintonia con la rappresentazione, creino un'unità totale operata dalla musica.³⁸ Per questo motivo veniva meno la bidimensionalità dei fondali dipinti che non sposava la tridimensionalità dell'attore, dei suoi gesti e dei suoi movimenti. Alla scena, definita in relazione all'umano, devono quindi appartenere degli elementi praticabili, con strutture posizionate su piani diversi, a disposizione dell'attore, in sostituzione dei fondali dipinti.³⁹⁴⁰

Ponti, dunque, studiando i precetti di Appia, realizza come la scena debba essere un pilastro parte del dramma, senza cui partitura e testo non potrebbero costituire un'opera d'arte totale. L'architetto si inserisce agli arbori di questa nuova concezione che ha proprio le sue origini nel XX secolo, quando la scenografia perde la sua mera dimensione decorativa e "di sfondo", ma diventa una vera costruzione che definisce lo spazio scenico come uno spazio d'azione fatto da forme, luci, colori e volumi.

Lo scenografo, quindi, non è più un pittore che si limita a dipingere e decorare i fondali, ma diventa un progettista che riformula e ribalta la gerarchia scenica istituita fino a quel momento. Non esiste più imitazione o finzione ma una rielaborazione e una costruzione dello spazio, come un'architettura in cui gli elementi coincidono con la realtà.

"Il corpo sta, vive, esprime il proprio peso ed il proprio movimento sull'orizzonte e la verticale [...]. Orizzontale e verticale, con la loro combinazione (scalinata) e la loro composizione (piano inclinato) sono dunque, sulla scena, le condizioni dello spazio per la presenza dell'attore."⁴¹

Da questa riflessione ne scaturiscono altre di diversa natura. In primo luogo, cambia il ruolo dello scenografo che acquista una libertà progettuale e non si limita ad una semplice attività decorativa. Inizia perciò a godere di questa libertà compositiva che gli permette di avere un'importanza considerevole nella costruzione della rappresentazione, proponendo un proprio linguaggio di volumi e masse plastiche.

³⁸ Morselli V. *Adolphe Appia e il palcoscenico plastico*, Dino Audino editore, 2019, p.1
<https://www.audinoeditore.it/download.php?id=VTJGc2RHVmtYMS9HLys1QXdwbjRQMzAyMFJ3ZHZNlRLbDdnZDRSUIBRYz0=>

³⁹ Teoria del palcoscenico plastico: gli elementi praticabili creano una relazione tra l'orizzontalità del pavimento e la verticalità dello scenario, dando risalto alla plasticità dei corpi. Posizionati su piani diversi, danno all'attore la possibilità di muoversi ed interagire.

⁴⁰ Morselli V. *Adolphe Appia e il palcoscenico plastico*, Dino Audino editore, 2019, p.2

⁴¹ Ponti G. *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, Il Convegno, 1923, p.74

In secondo luogo, cambia anche il lavoro dell'attore che, non è più costretto ad esibirsi con alle spalle dei meri fondali dipinti o a recitare davanti alla scena ma, può così interagire con i volumi ed entrare fisicamente a far parte della scena, grazie alla produzione di spazi che ha scavallato la produzione di immagini.⁴²

L'influenza che Ponti ha subito per la riforma della tradizione scenica potrebbe affondare le sue origini anche dalla lettura delle pagine di "Emporium" o "Dedalo" che affrontavano ciò che accadeva a Parigi e in Germania.

Questo processo di maturazione è stato lungo e laborioso, come dimostra uno dei primi incarichi teatrali affidati a Gio' Ponti.

Si tratta infatti de *La Vispa Teresa*⁴³, il primo contributo dell'architetto in ambito teatrale, andato in scena a Sanremo nel 1939. Sono trenta gli anni che separano questo

allestimento dalle teorie di Adolphe Appia, ma sembra evidente che un retaggio considerevole fosse ancora attuale. Alla definizione di "scena" era ancora associato uno



scenario dipinto con la *Fig.7 La Vispa Teresa, Gio' Ponti, 1939*

funzione di fondale (<https://www.centralpalc.com/2018/03/archi-scenici-gio-ponti/>)

e non lo spazio concreto attraverso cui esprimere la profondità dell'azione drammaturgica.⁴⁴ D'altra parte però, la quota di innovazione che Ponti restituisce alla scenografia si ritrova nell'uso cinetico dello spazio, in particolare delle quinte. Si abbandona dunque l'idea della quinta fissa e dipinta su assi di legno, ma delle pareti a

⁴² Cattiodoro S. *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo, obliquae imagines in edibus*, Vicenza, 2016, p.61

⁴³ Balletto su musiche di Ettore Zapparoli, Compagnia del Balletto Italiano, Teatro del Casinò di Sanremo, 1939

⁴⁴ Cattiodoro S. *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo, obliquae imagines in edibus*, Vicenza, 2016, p.73

soffietto, le modernfold, tali che si potessero aprire e chiudere in base alle necessità sceniche, o addirittura domestiche⁴⁵, per dilatare o comprimere lo spazio.⁴⁶ Da questo primo esempio dall'attività teatrale di Ponti, emerge quindi come il suo approccio paradigmatico sia una costante e sia rilevato già dagli esordi delle sue scenografie.

Il suo forse ignaro progressismo del valore del ruolo dello scenografo fa sì che ci sia ancora un interrogativo aperto sulla questione se sia stato un conservatore o un rinnovatore, se fosse protagonista assoluto del Movimento Moderno o un antesignano del Postmoderno.

2.2 La scenografia pontiana

Per illustrare i tratti principali della scenografia pontiana, è possibile fare un excursus prima dell'inizio della sua attività teatrale. Nel 1920 infatti, a Ponti vengono affidate le illustrazioni della prima edizione italiana del poemetto *La ballata del carcere di Reading*⁴⁷ per il quale avrebbe dovuto produrre ventisei xilografie. È interessante approfondire questo suo iniziale incarico, allora ancora studente di architettura, poiché nonostante non si fosse ancora occupato direttamente di lavori scenografici, si può riscontrare una certa propensione o un'attitudine per la messa in scena. Il parallelismo tra il foglio bianco, e il palcoscenico nasce spontaneo: nelle sequenze di illustrazioni, il disegno rappresenta dunque il veicolo drammaturgico per le immagini. *“Lo spazio è un condensato del mondo. Esso non descrive, non ricostruisce: restituisce il sentimento di un universo drammatico.”*⁴⁸ Dall'analisi delle sue illustrazioni e dalle modalità con cui le ha rappresentate emerge la sua capacità registica nella disposizione delle figure e del rapporto tra i pieni e i vuoti. Anche l'inquadratura della scena fa supporre un'immaginazione teatrale: il lettore infatti, come in platea, sembra star guardando la scena verso il palcoscenico leggermente rialzato su cui gli attori si muovono e

⁴⁵ Le modernfold sono infatti un escamotage utilizzato da Ponti anche poi nei progetti domestici tanto da diventare dei tratti principali della sua concezione di spazio.

⁴⁶ Ibidem nota 89

⁴⁷ Componimento poetico di Oscar Wilde, casa editrice Modernissima di Milano.

⁴⁸ Baldassarre R. *Metamorfosi delle architetture teatrali*, Gangemi, Roma, 2006, p.45

interagiscono.⁴⁹ Ad un'intensità visiva e drammatica, lascito del costruito romantico, si ritrova anche una connessione alla scuola della Wiener Secession.

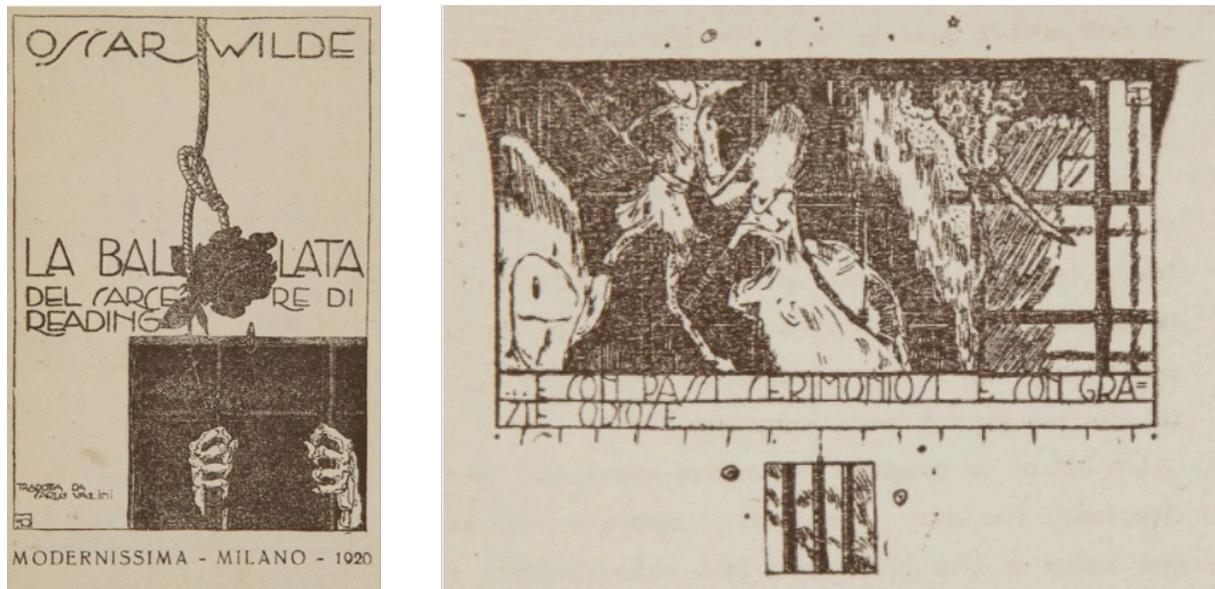


Fig.8 La Ballata del Carcere di Reading, Gio' Ponti, 1920

<https://www.gonnelli.it/it/asta-0011-1/wilde-oscar-la-ballata-del-carcere-di-reading.asp>

Questa sua attitudine registica si ritrova soprattutto negli allestimenti scenici da lui curati, in particolare *L'importanza di chiamarsi Ernesto*⁵⁰ può essere un valido esempio. La missione era di progettare gli interni di abitazioni borghesi e l'espedito da lui utilizzato era di progettare una scena in un interno al posto della vita nello stesso interno. In sostanza, preferiva il parallelo teatrale al posto dell'azione teatrale stessa.

Un aspetto però interessante però da approfondire è l'utilizzo che Ponti fa degli oggetti nelle scenografie. Sempre in *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, gli elementi cardine dell'allestimento sono gli oggetti che definiscono gli interni delle due scene fisse. Sono infatti trattati come servi di scena utili per la definizione dello spazio e per la rappresentazione dello spazio sul palcoscenico della quotidianità.⁵¹ Da un altro punto di vista, si possono considerare come abitanti della scena che animano l'ambiente insieme agli attori. Assumono perciò un valore e un significato simbolico, grazie al medium del palcoscenico come luogo in cui le storie e gli eventi si intrecciano, si

⁴⁹ Cattiodoro S. *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo, obliquae imagines in edibus*, Vicenza, 2016, p.53

⁵⁰ *Commedia di Oscar Wilde, 1939/40*

⁵¹ *Ibidem* nota 94

caricano di contenuti sia nella drammaturgia che nell'evoluzione progettuale dell'architetto.

La scena sarà definita da una combinazione di oggetti derivanti dalla tradizione alto-borghese, come risposta diretta alla sua committenza, e da oggetti nuovi e forme innovative che diventeranno poi degli elementi di design antelitteram.

Un dettaglio particolare di questo allestimento è il lampadario che riempie la scena nel secondo e nel terzo atto. Potrebbe essere l'elemento chiave della scena che

cade dalla torre scenica e sembra essere nato da una mera intuizione grafica, da una

commistione di fantasia, influenze di altre epoche, stili e ambienti. Anni dopo, lo stesso lampadario a candelieri sarà progettato e messo in produzione per *Venini*: il palcoscenico, come si vedrà nel paragrafo successivo, è quindi un tramite e un trampolino per l'immaginazione di nuove forme ed elementi che, come in questo caso, prenderanno vita negli anni a seguire come oggetti di design.



Fig. 9 L'importanza di chiamarsi Ernesto, Gio' Ponti, 1940

[\(https://it.pinterest.com/pin/547187423474750863/\)](https://it.pinterest.com/pin/547187423474750863/)

Prendendo come oggetto di riferimento sempre il lampadario è interessante approfondire il suo valore ma in un diverso allestimento. Si tratta di *Mondo Tondo*⁵², un balletto andato in scena al Teatro alla Scala nel 1945, in cui ad illuminare la scena sono i lampadari in cristalli che campeggiano sul

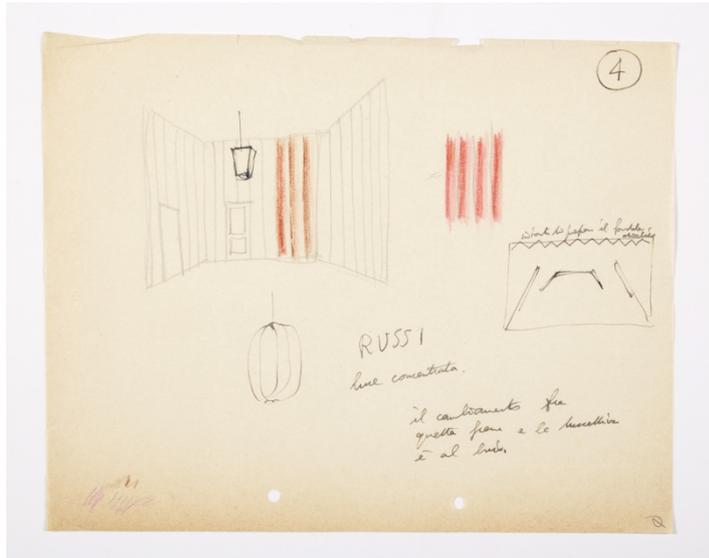


Fig. 10 *Mondo Tondo*, scena IV, Gio' Ponti, 1945

palcoscenico. A differenza di (Cattiodoro S. Gio Ponti. *Scena e design*, p.125)

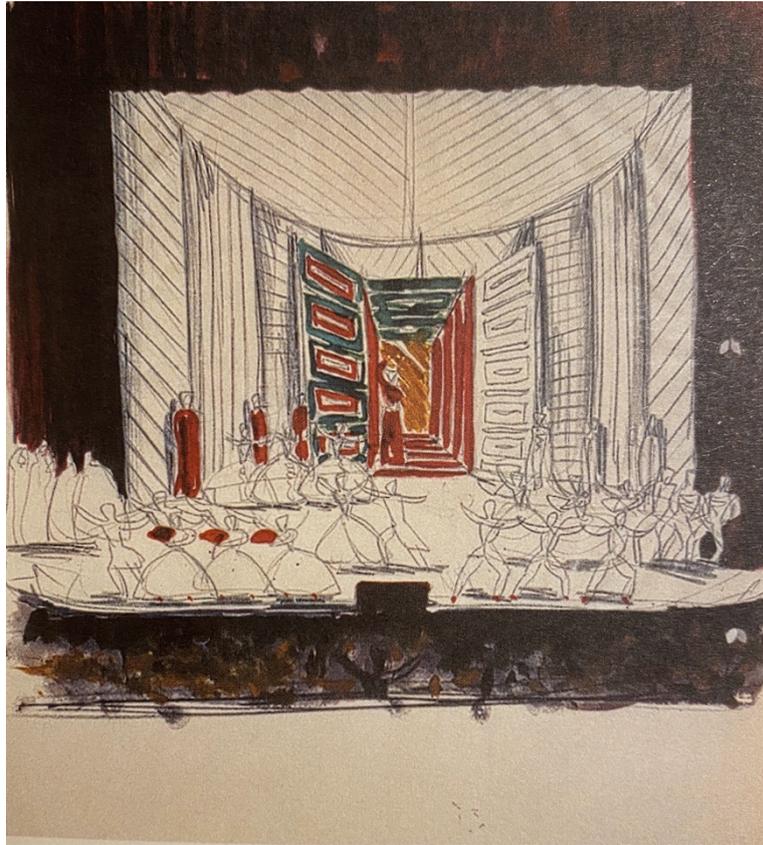
L'importanza di chiamarsi

Ernesto, in cui la fonte luminosa è frutto di sperimentazione e di influenze, in questo allestimento, il lampadario nasce da un richiamo diretto agli interni dei palazzi ottocenteschi, quindi si potrebbe dire che fosse non tanto una copia ma quanto un'allusione. L'aspetto distintivo però di questi oggetti è il loro valore: creano infatti un ibrido architettonico con il contesto e sono utili per il mutamento semantico dello spazio, che viene trasformato da un cortile alla sala da ballo.⁵³

⁵² Balletto di Ennio Porrino, Compagnia di Balletto del Teatro alla Scala, Teatro alla Scala, 1945

⁵³ Cattiodoro S. Gio Ponti. *Scena e design, un unico modo, obliquae imagines in edibus*, Vicenza, 2016, p.129

Un altro tratto distintivo delle scenografie pontiane riguarda l'innovazione dell'impianto scenico. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, Ponti è stato incaricato di progettare la scenografia di *Festa romantica*⁵⁴, nel 1944. Il secondo conflitto mondiale ha avuto una forte incidenza sulla sua attività e ha segnato profondamente la sua produzione di architetto, perciò questo incarico, inteso quasi come un ossimoro in riferimento all'epoca, è stato fondamentale per una ricostruzione morale e fisica. Sono infatti i colori a dominare la scena come ad invitare il pubblico ad unirsi



*Fig. 11 Festa Romantica, scena unica, Gio' Ponti, 1944
(Crespi Morbio V. Ponti alla Scala, 2002)*

alla festa, per lasciare alle spalle gli anni dei bombardamenti e per gioire e godersi il periodo di speranza e rinascita. Questa ricostruzione è attuata con un mutamento dello spazio scenico poiché, secondo Ponti, l'impianto tradizionale era inadatto per questo balletto. Sviluppa così un sistema semicircolare, fino a quel momento inconsueto⁵⁵, che gli permettesse di trovare la forma architettonica più adatta alla narrazione, considerando la circolarità del ballo e la forza centripeta che unisce i protagonisti.

⁵⁴ Balletto di Giuseppe Piccioli, Compagnia di Balletto del Teatro alla Scala, Teatro Lirico, Milano, 1944

⁵⁵ Karl Lautenschlager, nel 1896, aveva già proposto l'idea di un impianto rotante ma, solamente nella seconda metà del Novecento, vennero resi diffusi

Riprendendo sempre il balletto *Mondo Tondo*, si può mettere in luce un altro aspetto della sua visione scenografica. In questo allestimento, che segue l'incarico di *Festa romantica*, Ponti si relaziona al concetto di luogo in rapporto alla società. Anche in questo caso, essendo ancora in periodo post-bellico, è interessante capire la sua posizione in merito all'architettura contemporanea. Si riteneva infatti diffidente dall'astrazione dell'architettura dal contesto, quindi priva di allusioni storiche e di costume, che davano

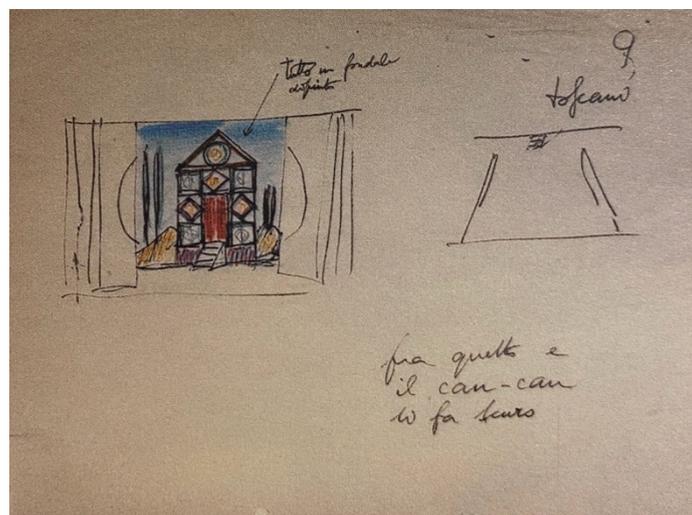
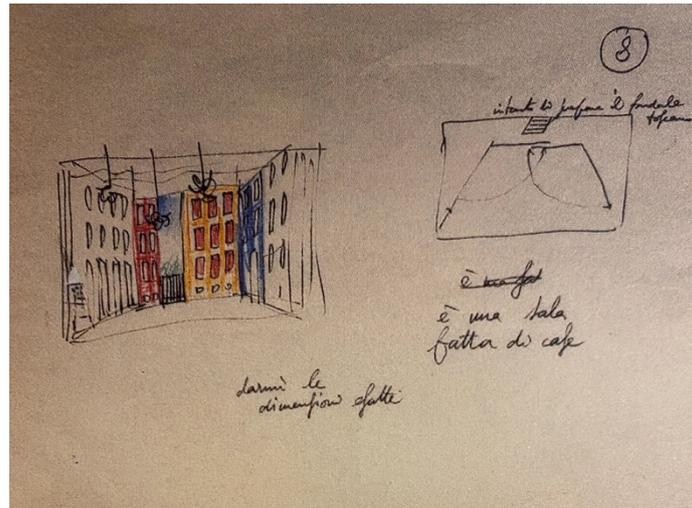


Fig. 12 *Mondo Tondo*, Gio' Ponti, 1945

importanza alle diversità e alle singolarità che caratterizzavano ogni popolo. Dunque, apparentemente potrebbe essere lontano dall'architettura contemporanea anche se condivideva *gli ideali e gli sforzi, la volontà di chiarezza, di ordine, di semplicità, d'onestà, d'umanità, di profezia, di civiltà.*⁵⁶

Questo balletto quindi rappresentava a pieno l'occasione per mettere in scena questa sua visione: le scene pantomimiche⁵⁷ si alternano a danze della tradizione del balletto o balli popolari. Lo spettacolo diventa quindi un susseguirsi di tradizioni e culture, in cui la realtà incontra il fantastico, scandite dall'avvicinarsi dalle forme di architetture tradizionali. La nota interessante è la decisione che Ponti prende per rappresentare le

⁵⁶ Cattiodoro S. *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo, obliquae imagines in edibus*, Vicenza, 2016, p.123

⁵⁷ La pantomima è per definizione un'azione teatrale senza parole, espressa per mezzo dell'euritmia dei gesti e della varietà degli atteggiamenti del corpo, nonché della danza, soprattutto allorché è accompagnata da musica. [https://www.treccani.it/enciclopedia/pantomima_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pantomima_(Enciclopedia-Italiana)/)

varie culture: mette in scena i tratti principali delle architetture appartenute alle diverse culture senza però concentrarsi sui monumenti simbolici, ma sposta l'attenzione sulle architetture popolari-domestiche che sono esemplificatore di caratteri locali.

*Il senso del luogo prevale su quello dell'architettura*⁵⁸ perciò il palcoscenico, spazio dove la relazione tra ieri e oggi è concessa, si può concretizzare la rappresentazione della realtà urbana. In ripresa di Appia, l'utilizzo che Ponti fa dei colori in questa scenografia è di carattere formale. Per alternare i diversi quadri scenici (9), oltre al succedersi degli impianti architettonici, l'architetto associa le varie tonalità alle diverse culture *“luce molto viva, forte, rossa che inonda l'orizzonte sgombro della scena africana (quadro I), si contrappongono le tonalità neutre dei legni nordici (quadri II e III) o i colori pastello degli Asiatici per i quali appunta nell'epistolario una frase enigmatica: estetismo, luce tipo alba (quadro IV).*⁵⁹

⁵⁸ Contessi G. *Architetti-pittori e pittori-architetti*, Dedalo, Bari, 1985, p.16

⁵⁹ *Ibidem* nota 101

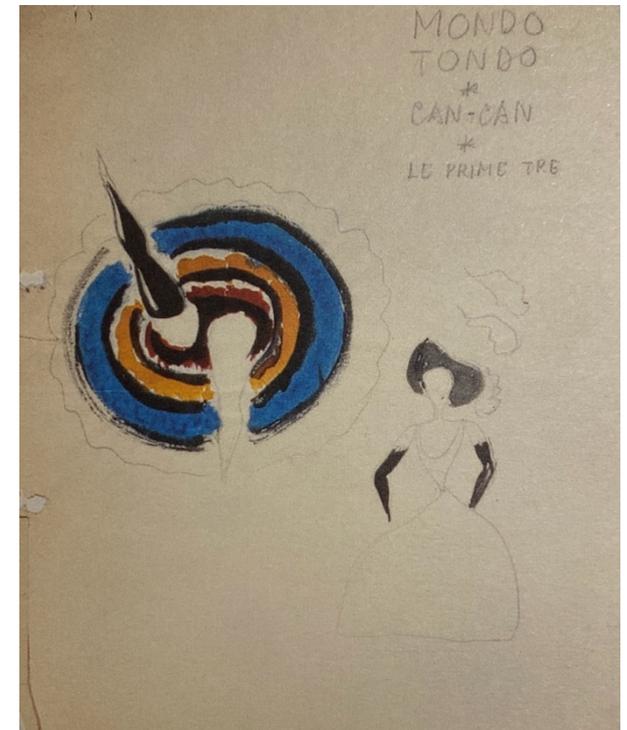
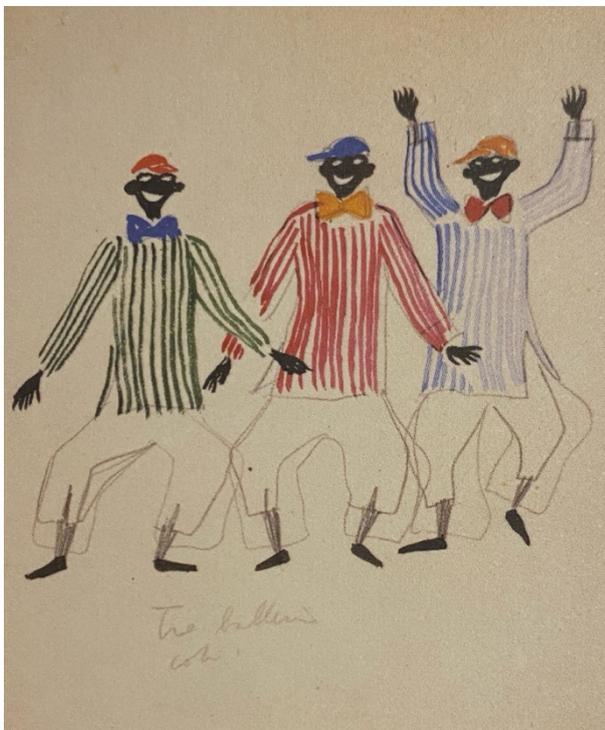
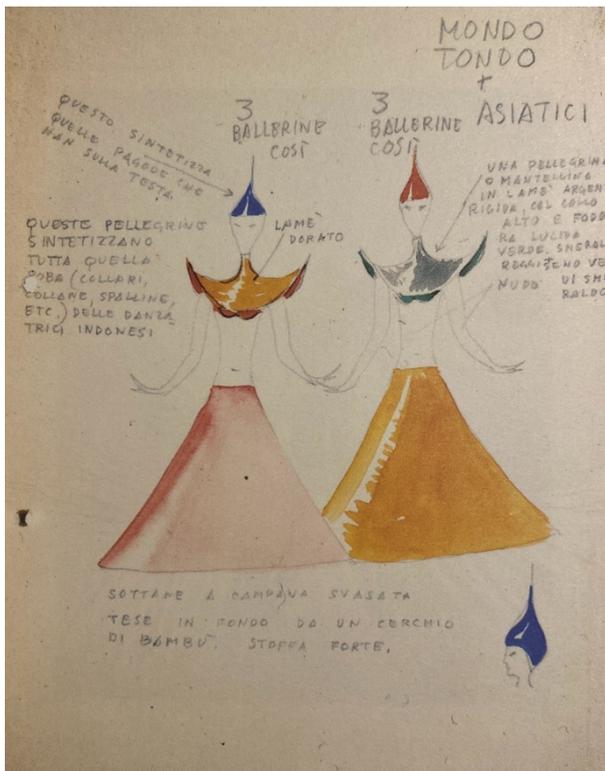


Fig. 13 Bozzetti dei costumi dei personaggi appartenenti alle diverse culture in Mondo Tondo, Gio' Ponti, 1945
(Crespi Morbio V. Ponti alla Scala, 2002)

2.3 Il palcoscenico come paradigma semantico

In seguito all'analisi della scenografia pontiana, si può dedurre come il palcoscenico sia stato un luogo e un pretesto per indagare nuove forme e per confrontarsi con delle richieste e sfide che in altro modo Ponti non avrebbe sperimentato. Come già anticipato nei paragrafi precedenti, al palcoscenico fanno capo le esperienze passate e potrebbe costituire perciò un resoconto professionale di tutti progetti e gli incarichi finora ricoperti. Si ritrovano infatti le influenze dei progetti sviluppati in precedenza, con un richiamo di forme e edifici.

Il palcoscenico è per definizione un luogo passeggero dove elementi, colori, arredi si alternano per poi lasciare spazio ad un allestimento successivo. È dunque un luogo di esposizione transitorio ed è per questo motivo che persisteva la convinzione che, per realizzare una scenografia, l'approccio dovesse essere più approssimativo e sommario rispetto ad un progetto architettonico o di disegno industriale. Da questa premessa, è interessante però osservare che, nonostante questo preconcetto, la scena sia stata fondamentale per una continuità per ciò che è stato, in modo disimpegnato, progettato per una vita relativamente breve. *“Luogo di riflessione sull'evoluzione di determinate forme e luogo di partenza per una progettazione non solo dell'effimero (intenso in senso temporale e funzionale) ma volta a lasciar traccia nelle discipline della continuità e dell'utilità.”*⁶⁰

In quest'ottica si potrebbe approfondire la relazione che intercorre tra palcoscenico e allestimento. Entrambe, dunque, hanno come fine ultimo il racconto, tramite l'esposizione o la rappresentazione, che genera una narrazione per forme simboliche.

Il ruolo dello scenografo e dell'architetto allestitore è allora accomunabile perché entrambi, utilizzando gli oggetti, li creano o li posizionano attribuendo loro un valore, che elude dalla funzionalità, ma allude ad una simbologia che li trasforma in espediente sintattici. L'allestimento deve quindi esaltare le caratteristiche estetiche e decorative dell'oggetto presentato perciò, di conseguenza, l'architetto può spaziare e “osare” nella realizzazione di architetture prima pensate paradossali, nella convinzione di creare un'opera effimera. Il medesimo discorso può essere altrettanto valido per la figura dello

⁶⁰ Cattiodoro S. *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo, obliquae imagines in edibus*, Vicenza, 2016, p.16

scenografo che, per la progettazione di una nuova produzione, può sperimentare un nuovo linguaggio. Questo approccio dunque può essere il “*paradosso dell’effimero*” perché, da un progetto pensato per essere appunto effimero, passeggero, può essere una miccia per la nascita e lo sviluppo di un progetto duraturo, in senso temporale e funzionale.⁶¹

Il progetto effimero ha dunque una doppia valenza: se da un lato viene realizzato con la consapevolezza che sarà a tempo determinato, l’estro creativo dunque viene portato al limite delle sue possibilità, dall’altro l’essere effimero non esclude una minuziosa attenzione nella cura del processo progettuale e nella realizzazione.

*“Come una mostra, il teatro è un’esperienza progettata all’interno di una narrazione in cui lo spettatore assiste ed è tramite la sua presenza a rendere valida la performance: questa visione rende possibile l’idea di poter costruire ed ipotizzare mondo immaginari che hanno un rapporto speciale con la realtà, mondi in cui possiamo estendere, amplificare e arricchire le capacità di pensare, percepire ed agire nel mondo inscenato. Allo spettatore, quindi, viene richiesto a volte di partecipare alla messa in scena del dramma in modo da rendere memorabile l’esperienza che sta vivendo, motivo per cui il design cerca di adottare il sistema drammaturgico per costruire nuovi scenari narrazioni di mondi possibile nei musei, nei teatri, negli spazi urbani.”*⁶²

A questo proposito, Ponti, in *Emporium*⁶³, mette in diretta relazione l’allestimento espositivo alla prospettiva teatrale. Sarà una costante nei progetti che Ponti curerà negli anni seguenti, utilizzando due registri visivi, scenografico-spettacolare ed espositivo-didascalico. Ad elementi puramente decorativi, vengono associati degli elementi architettonici moderni e nuove costruzioni effimere. *“La durata non conta; conta il fatto che (come pensano gli orientali) compito morale dell’uomo è costruire bene il mondo, sia che sia fatto di pietre eterne, che di canne provvisorie.”*⁶⁴

⁶¹ Ibidem

⁶² Melis F.R. *Oltre le quinte, dietro il sipario. Valorizzazione del sapere artigianale del Teatro alla Scala: progetto di allestimento del patrimonio scenografico*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2014, p.16

⁶³ Rivista di arte e grafica, fondata nel 1895 e operativa fino al 1964, è composta da 140 volumi e ha rappresentato, nel Novecento, il riferimento per l’arte italiana.

⁶⁴ Cattiodoro S. *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo, obliquae imagines in edibus*, Vicenza, 2016, p.39

Ponti quindi, come emerge nei progetti allestitivi, fa un riferimento esplicito al teatro.

Due esempi possono esemplificare la questione.

Ne *La Mostra della Vittoria*⁶⁵,

Ponti costruisce il percorso dell'esposizione come un'immaginaria messa in scena: accedendo alla sala infatti, l'ingresso ricorda un fondale teatrale che induce il pubblico ad abbandonare il loro status di visitatori per

immergersi nella

dimensione teatrale e

prendere parte alla scena,

diventando attori

dell'allestimento. (*"la sala commemorativa è un congegno atto a enfatizzare il pathos a ogni passo con veri e propri coup de théâtre"*)⁶⁶

L'esempio più significativo della correlazione tra progetto espositivo e progetto scenografico risale alla vetrina natalizia per la

Rinascenza. Utilizza per

questo progetto un

espediente



Fig. 14 *La Mostra della Vittoria*, Gio' Ponti, 1938

(<https://catalogo.cultura.gov.it/detail/PhotographicHeritage/0500436817>)



Fig. 15 *Vetrina natalizia per la Rinascenza*, Gio' Ponti, 1966

(Cattodoro S. Gio Ponti. *Scena e design*, p.48)

⁶⁵ *Mostra della Vittoria, Il valore e l'efficienza del soldato italiano*, Padova, pittori: Carlo Dalla Zorza, Dino Lazzaro e Aldo Bergamini

⁶⁶ *Ibidem* nota 109

che aveva già potuto sperimentare in precedenza: il valore scenografico delle superfici riflettenti contrapposte a elementi specchianti⁶⁷.

Questi lavori appena mostrati quindi evidenziano ancora una volta il processo progettuale che derivava dall'intreccio delle altre discipline e rappresentava così il carattere saliente e il linguaggio narrativo di Ponti, anche per i progetti per cui non aveva una formazione specifica ma derivavano dalla naturale evoluzione della sua figura di architetto.

“Il palcoscenico come luogo di progetto per sperimentare forme architettoniche che diventeranno negli anni seguenti costanti tipologiche dei suoi lavori di interior e product design.”⁶⁸

Oltre allo spazio per l'ideazione di nuovi prodotti, il palcoscenico rappresenta un luogo per poter “giocare” ed innovare la concezione dello spazio scenico. In *Mitridate Eupatore*⁶⁹, Ponti sfrutta le potenzialità dell'impianto scenico, stravolgendo l'ordinario e esasperandone le sue possibilità. Immagina infatti un sistema a scatole cinesi per velocizzare i molteplici cambi di scena.⁷⁰

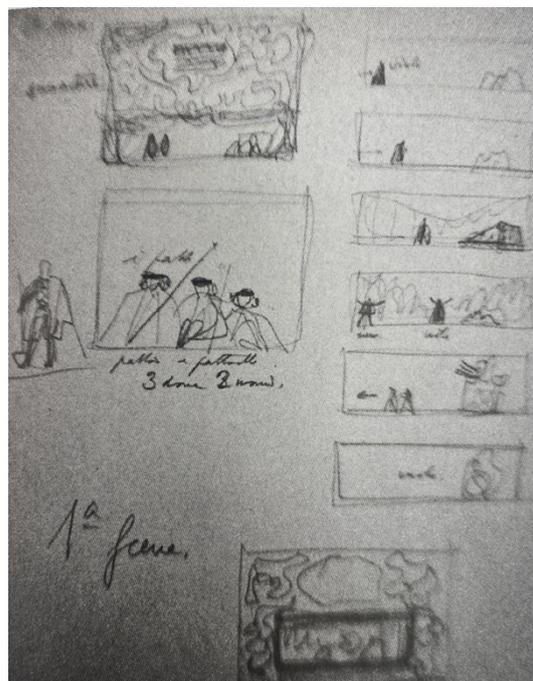


Fig. 16 *Mitridate Eupatore*: studio per i movimenti scenici

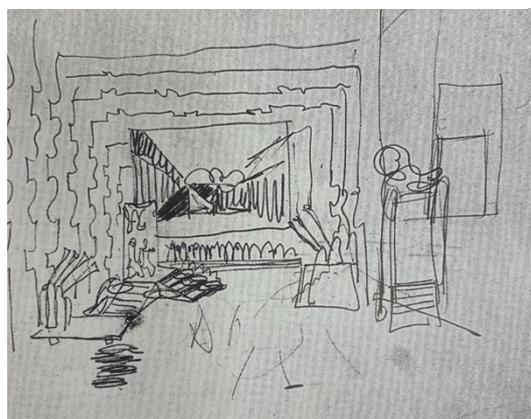


Fig. 17 *Mitridate Eupatore*, atto III scena III (Cattidoro S. Gio' Ponti. *Scena e design*, p. 159)

⁶⁷ Le superfici riflettenti erano state già esplorate attraverso il soffitto in tela argentea della *Sala del più leggero dell'aria* e con le quinte metallizzate ne *La Mostra della Vittoria*

⁶⁸ Cattidoro S. Gio' Ponti. *Scena e design, un unico modo, obliquae imagines in edibus*, Vicenza, 2016, p. 89

⁶⁹ Balletto di Alessandro Scarlatti, Compagnia di Balletto e Coro del Teatro alla Scala, Milano, 11 maggio 1956

⁷⁰ Ibidem nota 113

“Usando Ponti come paradigma si è inoltre cercato di dimostrare che lo spazio del palcoscenico - in quanto convenzione culturale – libero da imitazioni comunemente presenti nel rapporto con la realtà urbana, può diventare un elemento attivo della creazione artistica sia nel suo costruire la visione sia nel suo determinarsi come ambiente.”⁷¹

Il valore del palcoscenico si può trasporre da spazio di sperimentazione a spazio di generazione effettiva di elementi, vivi e diffusi ancora oggi, che hanno saputo influenzare ed evolversi il design italiano.

Ne *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, Ponti, per la costruzione della scena, progetta degli elementi di design ante-litteram che riprenderà nei futuri lavori di architettura e design d'interni. Numerosi sono le allusioni: il divanetto rosso verrà ripreso per gli arredi della *Casa Sperimentale della Triennale*, la *sedia Lotus* affonda le sue origini all'interno di questo allestimento e le poltroncine rivestite in tessuto Viniltex Pirelli vennero inizialmente denominate *Due Foglie* e poi *Dondolo*. Forse la sua ideazione, che divenne poi la più conosciuta, è stata la prefigurazione del lampadario che riempie la scena sempre in *L'importanza di chiamarsi Ernesto*. Un lampadario nato forse da una fantasia o un sogno, dall'accostamento di numerosi colori che rendevano la fonte di luce protagonista della scena e successivamente degli interni delle abitazioni. Questo progetto scenico è stato poi decontestualizzato, messo a servizio dell'industria e messo in produzione per Venini, nel 1949, come oggetto che rispecchiava la volontà moderna di forme e funzioni, tra linee pulite e tinte vivaci.



Fig. 18 Sedia Lotus, Cassina

(<https://donzella.com/products/lotus-lounge-chair-by-gio-ponti-for-cassina>)



Fig. 19 Lampadario 99.80 per Venini

(https://www.venini.com/it_it/gio-ponti-99-80-fc380112000x0c7)

⁷¹ Ibidem



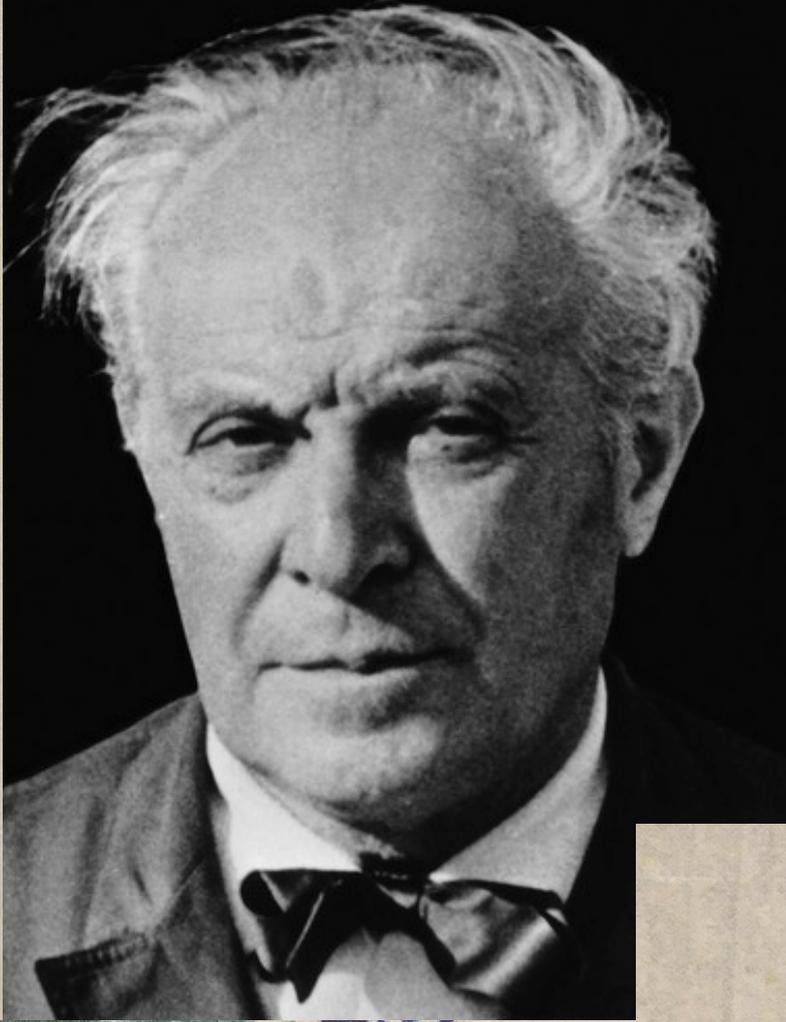
Fig. 20 Bozzetti dei costumi per Orfeo, Gio' Ponti, 1947
(Crespi Morbio V. Ponti alla Scala, 2002)

In conclusione, il cimentarsi nel teatro per Ponti era forse un'attività notturna, nelle ore in cui poteva accantonare le incombenze professionali milanesi e dedicarsi alle fantasie e all'immaginazione, e rappresentava quasi un sogno per cui poteva immergersi nella musica, nelle emozioni e nei colori. Per questo motivo, anche molte sue scenografie non hanno mai visto il giorno, come *Mitridate Eupatore* o *Mondo Tondo*.

Di questi allestimenti infatti sono pervenuti solo dei bozzetti o dei progetti schizzati su carta mentre, per i lavori che avrebbero poi visto la luce, seguiva il rigore tecnico di numeri e misure. Dai progetti emerge che la sua figura era fuori al coro rispetto agli altri architetti, pittori, scultori perché, come analizzato nei paragrafi precedenti, il suo essere scenografo non si limitava a pensare e realizzare le scene, ma la sua visione registica lo spingeva verso una prospettiva interdisciplinare. Un altro motivo per cui molti suoi allestimenti rimasero solo su carta potrebbe essere dovuto al suo anticonformismo nella concezione della messinscena e il suo agire come spirito libero.

Una minuziosa attenzione è riservata ai colori, come *Pulcinella* e *Festa Romantica* dimostrano, sia per i costumi che per la scene che per gli oggetti, cercava di inglobarli in un insieme coerente con le forme e i volumi. Si riscontra ancora la sua indipendenza decisionale nell'ideare costumi di fantasia da far indossare a delle personificazioni atemporali.⁷²

⁷² Crespi Morbio V. *Ponti alla Scala*, Umberto Allemandi, Torino, 2002 p.23



Capitolo 3: Gae Aulenti e il teatro

**“Questa esperienza [la scenografia per il teatro] è stata per me molto importante; per esempio, una porta in architettura è una porta, un passaggio da un luogo all’altro e basta; a teatro invece ha dei significati molteplici, può essere il dentro e il fuori, le dedans e le dehors della psicanalisi; può essere il limite, il confine, può essere l’apertura...
Ne è derivato per me un arricchimento che veniva dai testi letterari ma anche dai testi musicali”⁷³**

⁷³ Artioli N., Coppa A., Petullà D., *Gae Aulenti Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, 2024, p.14

3.1 Una figura poliedrica

Gae Aulenti è sicuramente una delle personalità più affermate e riconosciute del XX secolo nella cultura architettonica. La sua carriera professionale è costellata da tasselli che sono uno la derivazione dell'altro e che sono in costante dialogo. Il suo percorso interseca dunque l'architettura, il design, gli allestimenti e le scenografie. Come spiega Nina Artioli, Gae si avventura nei molteplici aspetti dell'architettura, sia per il naturale mutamento del suo mestiere per cui è richiesto di confrontarsi con nuovi e diversi progetti, sia per la volontà di misurarsi con varie scale e livelli di complessità.⁷⁴

È Gae Aulenti stessa a definire la sua visione: *“Questo essere così nomadi tra un luogo e l'altro, tra un lavoro e l'altro, può sembrare artificiale, ma io non voglio essere specialista di qualche cosa. Per questo mi occupo di architettura, di design, di teatro. E questa penso anche che sia una condizione femminile, questa scelta che ti fa preferire le cose più nel profondo invece che in superficie, che ti fa preferire per esempio il sapere al potere, in questo rifiuto credo ci sia un'armonia e non nel contrario”*. Da queste parole dunque emerge la sua dedizione verso la conoscenza e la sua volontà di arricchire il suo bagaglio con diversi e molteplici saperi.

Questa sua fame di sapere può essere ricondotta a prima dell'inizio della sua carriera teatrale, quando, nel dopoguerra, vive pienamente il dinamismo culturale che Milano offriva, dove il teatro rappresentava una porzione rilevante. Lei stessa ha ricordato i periodi in cui *“andavo al Teatro Nuovo a difendere Luchino Visconti”*.⁷⁵ In questi anni, sarà fondamentale la figura di Rogers, cui fiancheggia nella redazione di Casabella-Continuità e per cui Gae è stata assistente alla cattedra del Politecnico di Milano. Proprio per quest'occasione, Aulenti cura una bibliografia sui grandi maestri del teatro moderno e questa occasione rappresenterà per lei una possibilità di entrare in contatto ed approfondire i suoi studi in ambito teatrale, che avranno un'influenza sui suoi futuri progetti.

⁷⁴ Artioli N. *“Gae Aulenti, un'introduzione al teatro”* in Artioli N., Coppa A., Petullà D. (a cura di), *Gae Aulenti Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, 2024, p.9

⁷⁵ Ibidem

La sua attività teatrale debutta nel 1974, data che consacra l'avvio del sodalizio con Luca Ronconi⁷⁶, da cui ne deriverà una nuova concezione di scatola scenica. Il loro è un saldo legame artistico a cui si aggiunge un reciproco rapporto di stima e amicizia per cui Ronconi ci tiene a sottolineare che la loro forte collaborazione è dovuta alla figura di Gae non scenografa ma architetto. Lo scenografo è infatti una figura che calibra stile figurativo e mano sulla base della messinscena, mentre l'architetto mantiene un segno costante, in linea con la visione registica.

Secondo Gae Aulenti e come si può riscontrare direttamente nei progetti da lei curati, scenografia e architettura non sono due discipline così distanti, anzi è lo sviluppo dell'una a definire l'altra. Così afferma anche Vittorio Gregotti: *“Diventare scenografi per un architetto è un'impresa assai ardua. Proprio perché lo scorrimento disciplinare è apparentemente breve, diviene difficile ma necessario ribattere il proprio punto di vista e mettersi al servizio dello spettacolo senza tradire l'architettura”*⁷⁷ Il ruolo della scenografia è dunque di mettere in scena l'architettura, senza “privarla” della sua identità, e rappresenta anche l'occasione di sperimentazione di nuovi componenti che, come in alcuni casi, diventeranno archetipi della sua architettura.

Esiste però una differenza tra queste due discipline: se nell'architettura ogni elemento è studiato per avere una funzione definita, nelle scenografie ogni elemento si carica di significati molteplici che integrano la drammaturgia, perciò simbolicamente ogni oggetto assume un'accezione metaforica che elude dal mero funzionalismo, come già argomentato nel capitolo *“Il valore dell'oggetto di scena”*.

Nonostante Gae Aulenti sostenga che non esista un filo diretto tra architettura e scenografia, ma anzi, che esista un legame indiretto che inevitabilmente si crea, si può notare però che, come già anticipato nelle frasi precedenti, ognuno di questi saperi progettuali è in dialogo e si integra in un quadro di produzione di idee e di fatti spaziali formali e figurativi estremamente unitario e coerente.⁷⁸

⁷⁶ Luca Ronconi è stato regista e attore, direttore del Teatro Stabile di Torino (1988-1993), del Teatro stabile di Roma (1994-19998) e direttore artistico del Piccolo Teatro di Milano (1999-2004). Il sodalizio con Gae Aulenti durerà per circa un ventennio, da cui prenderà vita il Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato, un progetto sperimentale che definirà un nuovo legame tra teatro e territorio.

⁷⁷ Gregotti V. in F. Balena Arista (a cura di), *Gae Aulenti*, 24 Ore Cultura Motta, Milano, 2011, p.110

⁷⁸ Battisti E. *Gae Aulenti. Architettura è donna*, Electa, Milano, 1979, p.7

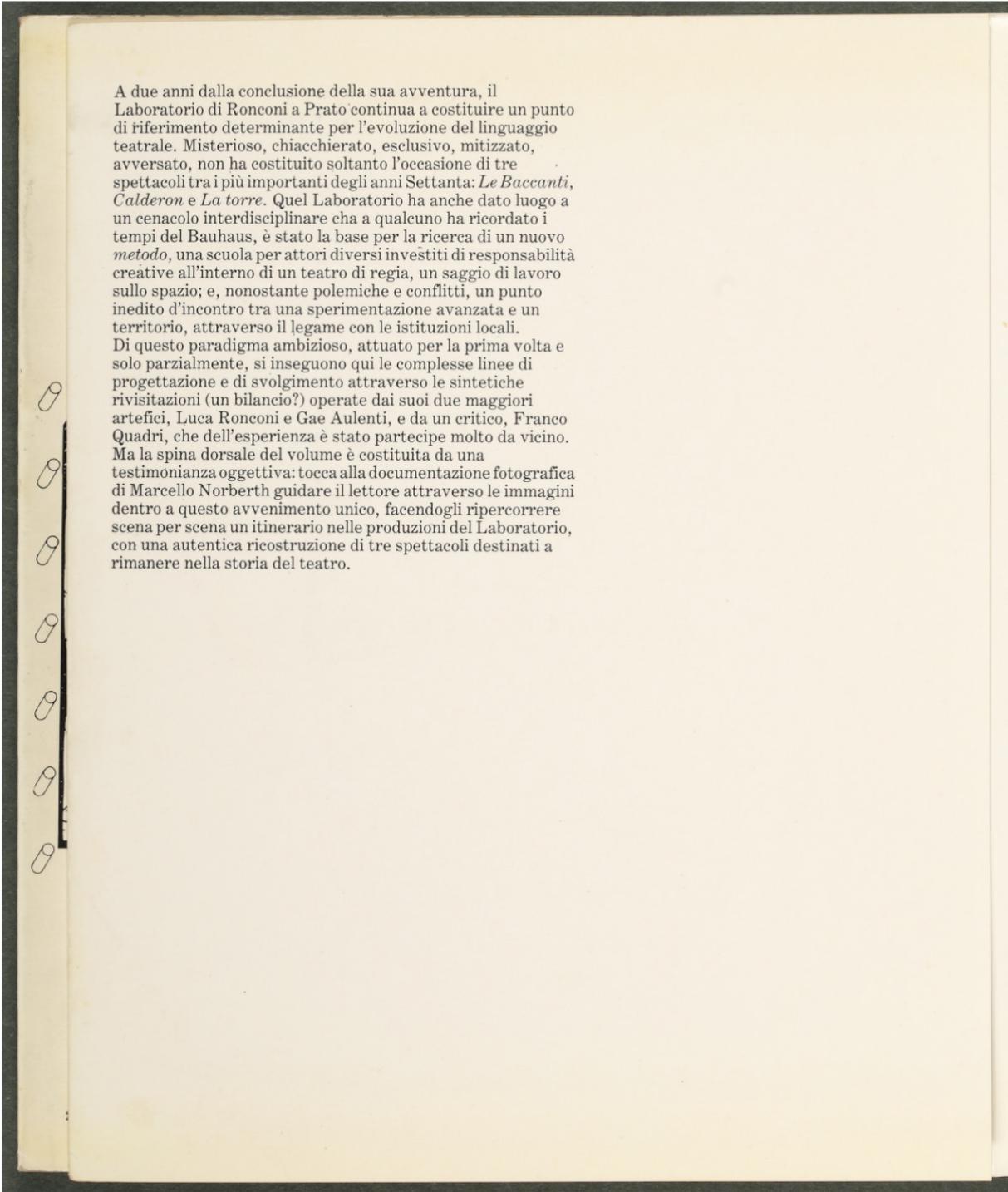
Sicuramente, l'approccio che ha Gae Aulenti verso il progetto rimane invariato, che sia di architettura, design o una scenografia, soprattutto considerando il fine ultimo della ricerca della soluzione. La sua impostazione quindi non si limita ad applicare concetti formali già adoperati, ma mira a trovare e proporre una nuova relazione, a prescindere dal campo di indagine. Da questa considerazione, si può ricollegare il suo sodalizio con Ronconi e il Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato che ha aperto le porte per la definizione di una nuova concezione di teatro-territorio.⁷⁹

Il Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato può essere un motore anche per analizzare un ulteriore aspetto rivoluzionario dell'architetto.

Possiamo considerare Gae Aulenti una "riformista semantica" del concetto di scenografia. All'inizio della sua attività teatrale, la scenografia passava in secondo piano rispetto alle altre arti e non era sicuramente centrale negli interessi dell'architettura, volta alla riflessione sull'edificio teatrale e considerata invece come arte primaria. Grazie al nuovo progetto di sperimentazione teatrale curato con Luca Ronconi, l'idea di fruizione del teatro ha avuto un significativo cambiamento. La relazione tra ambiente e teatro diviene centrale e fa cadere la convinzione dello spazio scenico tradizionale, prevaricato all'epoca dai dettami architettonici. La tendenza del teatro di svolgersi nel territorio, molto presente negli anni Settanta, costituiva un'inversione in senso anti-scenografico. Il concetto di territorio si afferma in opposizione al concetto di paesaggio, poiché l'esperienza teatrale, nel momento in cui il luogo della messinscena cambia, deve misurarsi con edifici di diversa natura, rudi e brutalisti.⁸⁰

⁷⁹ Questa nuova relazione tra teatro e territorio supera la concezione del teatro tradizionale, nella misura in cui sono ripensati i luoghi della messinscena dove le costruzioni non di natura teatrale, come orfanotrofi o industrie, diventano luoghi dove lo spettacolo può andare in scena. Il teatro diventa così uno strumento di lettura critica dei luoghi.

⁸⁰ Nicolin P. "Lo spazio e il tempo: le scenografie di Gae Aulenti" in Artioli N., Coppa A., Petullà D. (a cura di), *Gae Aulenti Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, 2024, p.15



A due anni dalla conclusione della sua avventura, il Laboratorio di Ronconi a Prato continua a costituire un punto di riferimento determinante per l'evoluzione del linguaggio teatrale. Misterioso, chiacchierato, esclusivo, mitizzato, avversato, non ha costituito soltanto l'occasione di tre spettacoli tra i più importanti degli anni Settanta: *Le Baccanti*, *Calderon* e *La torre*. Quel Laboratorio ha anche dato luogo a un cenacolo interdisciplinare che a qualcuno ha ricordato i tempi del Bauhaus, è stato la base per la ricerca di un nuovo metodo, una scuola per attori diversi investiti di responsabilità creative all'interno di un teatro di regia, un saggio di lavoro sullo spazio; e, nonostante polemiche e conflitti, un punto inedito d'incontro tra una sperimentazione avanzata e un territorio, attraverso il legame con le istituzioni locali. Di questo paradigma ambizioso, attuato per la prima volta e solo parzialmente, si inseguono qui le complesse linee di progettazione e di svolgimento attraverso le sintetiche rivisitazioni (un bilancio?) operate dai suoi due maggiori artefici, Luca Ronconi e Gae Aulenti, e da un critico, Franco Quadri, che dell'esperienza è stato partecipe molto da vicino. Ma la spina dorsale del volume è costituita da una testimonianza oggettiva: tocca alla documentazione fotografica di Marcello Norberth guidare il lettore attraverso le immagini dentro a questo avvenimento unico, facendogli ripercorrere scena per scena un itinerario nelle produzioni del Laboratorio, con una autentica ricostruzione di tre spettacoli destinati a rimanere nella storia del teatro.

Fig. 21 Quarta di copertina del volume "Il Laboratorio di Prato", Ubulibri, 1981

(<https://lucaronconi.it/scheda/teatro/fonda-e-dirige-fino-al-1979-il-laboratorio-di-progettazione-teatrale-di-prato>)

Molti elementi caratterizzanti della poetica di Gae Aulenti intercorrono tra i diversi progetti da lei studiati, disegnati in scale differenti. Ne è un esempio il famoso “rosso Gae” che accomuna l’aeroporto San Francesco d’Assisi di Perugia, l’Istituto di cultura italiana a Tokyo, la scenografia di *Lo stesso mare*⁸¹ all’allestimento della mostra *Italy: the New Domestic Landscape*⁸². Prendendo sempre in considerazione *Italy: the New Domestic Landscape*, è possibile notare un richiamo, forse casuale o forse intenzionale, con la scenografia di *Utopia*⁸³. Se per l’allestimento dell’esposizione al Museo d’Arte Moderna di New York, Gae ha utilizzato volumi elementari che richiamo l’idea di città, per risolvere la disposizione degli spazi, e ha disposto gli oggetti esposti su gradoni, tanto da apparire come edifici strutturati, nell’allestimento per la scenografia teatrale, ricorre alla gradinata come elemento cruciale, declinata però sia da un punto di vista simbolico che funzionale. È difficile dunque comprendere quale ambito di progetto anticipa l’altro, se effettivamente ci sia una premeditata influenza tra le arti o se sia un naturale influsso derivato dal dialogo tra le arti.

⁸¹ Opera di Fabio Vacchi, andata in scena alla Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari, a Bari, il 28 aprile 2011

⁸² Esibizione curata da Emilio Ambasz al MoMA di New York nel 1972

⁸³ Opera mai realizzata, pensata per l’Haymarket Ice Rink di Edimburgo, 1975



Fig. 22 Aeroporto San Francesco d'Assisi, Gae Aulenti, Perugia
[\(https://www.petruccimarco.it/project-view/2012-italy-perugia-san-francesco-airport/\)](https://www.petruccimarco.it/project-view/2012-italy-perugia-san-francesco-airport/)

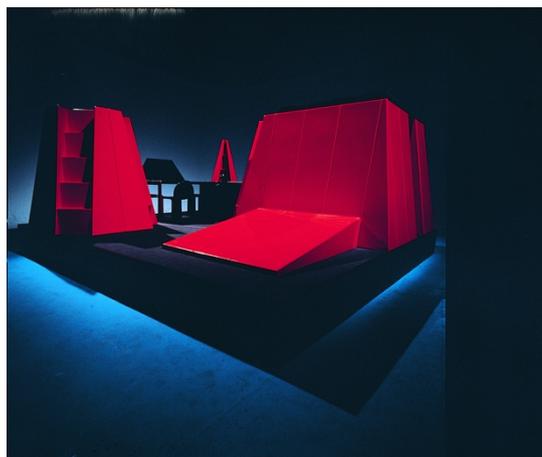


Fig. 23 Allestimento per la mostra Italy: The New Domestic Landscape, Gae Aulenti, New York
 [\(https://living.corriere.it/architettura/gallery/gae-aulenti-mostra-torino/?pag=3\)](https://living.corriere.it/architettura/gallery/gae-aulenti-mostra-torino/?pag=3)



Fig. 24 Istituto di cultura italiana a Tokyo, Gae Aulenti, Tokyo
 [\(https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Istituto_Italiano_di_Cultura_di_Tokyo.jpg\)](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Istituto_Italiano_di_Cultura_di_Tokyo.jpg)



Fig. 25 Scenografia per Lo stesso mare di Fabio Vacchi, Gae Aulenti, 2011
 [\(https://www.lombarditiezzi.it/8-03-22-federico-tiezzi-su-raistoria-ricordando-gae-aulenti/\)](https://www.lombarditiezzi.it/8-03-22-federico-tiezzi-su-raistoria-ricordando-gae-aulenti/)

3.2 La progettazione scenografica

“Lo spazio scenico, uno spazio a tutti gli effetti e non una rappresentazione di esso, in cui gli elementi delle scenografie sono pensati e trattati non come sfondo ma come strumenti per l’attore e lo spettatore.”

Con queste parole, Nina Artioli⁸⁴ riassume l’atteggiamento di Gae Aulenti verso lo spazio scenico e gli elementi che lo costituiscono⁸⁵.

È dunque possibile cogliere la visione di Gae Aulenti sui due aspetti caratterizzanti le scenografie teatrali, lo spazio e gli oggetti, e sulla relazione che intercorre tra i due. Allestire uno spettacolo è essenzialmente un processo progettuale e, come tale, comparabile all’architettura e al design. La scenografia rappresenta però una sfida più complessa perché, se *“una porta in architettura è una porta [...], a teatro invece ha dei significati molteplici”*⁸⁶.

Un aspetto rilevante nella realizzazione della messinscena è l’utilizzo degli oggetti e dell’attrezzatura. Ed è dall’analisi degli allestimenti che Gae Aulenti ha curato nel corso della sua attività teatrale che si può dedurre la sua poetica.

Già dalla sua prima esperienza con il teatro, *Le Astuzie Femminili*⁸⁷, Gae Aulenti pone una dettagliata attenzione a tutti i componenti della scena, disegnando appositamente gli oggetti, semplici ed essenziali.

Sarà ne *Il barbiere di Siviglia*⁸⁸, opera in cui Gae Aulenti, realizzando armadi, sedie, tavoli ed elementi architettonici, dichiara il suo intento: *“assolvere non tanto la loro funzione di oggetti, quanto di fare da supporto alla descrizione e al racconto dell’azione”*.⁸⁹

Gli oggetti diventano quindi ausilio alla narrazione ed elementi con un ruolo attivo, sia per gli attori nelle azioni, sia per gli spettatori nella visione dello spettacolo e in un

⁸⁴ Nina Artioli, nipote di Gae Aulenti, è architetto e direttrice dell’Archivio Gae Aulenti. Ha curato il volume *Omaggio a Gae Aulenti*, Corraini Edizioni, 2016, associato all’omonima mostra presso la Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli di Torino, e contribuito a *Gae Aulenti Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, 2024

⁸⁵ Artioli N., “Gae Aulenti, un’introduzione al teatro”. in Artioli N., Coppa A., Petullà D. (a cura di), *Gae Aulenti Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, 2024, p.9

⁸⁶ Aulenti G., riferendosi alla collaborazione teatrale con Luca Ronconi (1974-1995)

⁸⁷ Melodramma giocoso, Domenico Cimarosa, Teatro Mediterraneo di Napoli, l’8 ottobre 1974

⁸⁸ Opera buffa, Gioacchino Rossini, Théâtre de l’Odéon di Parigi, il 12 maggio 1975

⁸⁹ Artioli N., Coppa A., Petullà D., *Gae Aulenti Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, 2024, p.47

eventuale loro coinvolgimento. L'architetto, dunque, precisa che l'attenzione è riservata alla funzionalità, che trascende l'estetica, e non a ridondanti elementi ornamentali, non utili per il racconto dell'opera. In questo spettacolo, gli oggetti di scena acquistano anche un valore simbolico: è il caso dei mobili e delle sedie oscillanti che, attraverso il loro movimento, evocano il senso di ebbrezza. Sono bandite quindi citazioni d'arredo, divagazioni, ridondanze ed ogni elemento è predisposto secondo un ordine funzionale. Però, come cita Vittoria Crespi Morbio, questa sua poetica della funzionalità non allude a nulla di severo, austero o rigido, ma, al contrario, è volto alla leggerezza, che a volte accompagna il gioco.⁹⁰

Nell'opera *Il viaggio a Reims*⁹¹, Gae Aulenti arricchisce l'allestimento con molti elementi dal forte carattere figurativo e realizza appositamente le poltrone, la serie di Sedute Rossini.

Alcuni attrezzi di scena ideati da Gae Aulenti diventeranno poi oggetti di design, come accade per le poltrone, prodotte da Cappellini e in seguito da B&B/Maxalto, utilizzate poi dalla stessa nella ristrutturazione di Palazzo Grassi a Venezia.

Il rapporto tra scenografia.

teatrale e allestimento museale

può essere dunque per certi aspetti molto simile e per altri invece molto contrastante.

Un primo aspetto che accomuna le due arti è la finalità dell'espone, che può essere declinata nella messa in scena e messa in mostra, due concezioni differenti da cui poi sorgono le divergenze.

I criteri di esposizione degli oggetti in un museo presentano come principale conseguenza l'estetizzazione dell'oggetto: posto su un supporto, l'oggetto rinnega la sua



Fig.26 *Il Viaggio a Reims*, Gae Aulenti, 1984
(<https://lucaronconi.it/scheda/opera/il-viaggio-a-reims>)

⁹⁰ Crespi Morbio V. *Aulenti alla Scala*, Umberto Allemandi, Torino, 2002, p.15

⁹¹ Opera buffa, Gioacchino Rossini, Rossini Opera Festival, Auditorium Pedrotti, Pesaro, 18 agosto 1984

funzione, il contesto di produzione e l'esperienza di fruizione.⁹² Questa visione è in opposizione all'obiettivo dell'oggetto nella scena teatrale, in particolare in riferimento alle scenografie di Gae Aulenti: partecipare alla realizzazione ed essere funzionale alla messinscena.

Il viaggio a Reims offre un ulteriore esempio di attrezzo di scena che verrà ripreso negli anni successivi: il carrello che porta in scena alcuni elementi evoca il *Tavolo con ruote* disegnato per Fontana Arte nel 1980.

Alberto Arbasino, in un'intervista con Gae Aulenti, riporta:

*“Gae Aulenti dice, con calma: mai decorazione; soltanto design. Spiega meglio, criticamente: struttura, non superficie. Cioè, forma, non epidermide, né rivestimento.”*⁹³

Anche da questa frase, è possibile porre sullo stesso piano ideologico l'oggetto di scena e la scenografia. Se gli oggetti definiscono la scenografia, è la scenografia a fornire il contesto per gli oggetti.

Il leitmotiv degli allestimenti curati da Gae Aulenti è il risultato della sua concezione di scatola scenica come spazio concreto e degli elementi, non come sfondo a questo contenitore, ma come strumenti per l'attore e lo spettatore. Questi ultimi saranno quindi pochi ed essenziali, senza dettagli decorativi superflui, come lo sarà l'impianto scenico: puntuale ma potente.

*“Gli elementi di allestimento – sia per i musei che per le scenografie – quindi non sono subordinati alle opere esposte, ma creano interferenze, interazioni, trasgressioni.”*⁹⁴

Alessandra Coppa, con queste parole, chiarisce ancora la funzione degli oggetti. Non si presentano quindi come elementi asettici ma come figure chiave nella comprensione del racconto. Le interferenze, interazioni, trasgressioni create hanno un significato



Fig. 27 *Tavolo con ruote*, Gae Aulenti, 1980

(<https://www.fontanaarte.com>)

⁹² Burgio V. “Da esemplari a testimoni: ridefinire il valore degli oggetti nei musei del design” *Piano B. Arti e Culture Visive*, 2016, p.24

⁹³ Arbasino A. *Ritratti italiani*, Adelphi, 2014, p.37

⁹⁴ Coppa A. “Scenografie come laboratorio sperimentale di architettura” in Artioli N., Coppa A., Petullà D. (a cura di), *Gae Aulenti Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, 2024, p.22

velato ma, al contempo, una doppia valenza: possono essere considerate in relazione al rapporto con gli attori nelle azioni oppure in relazione al coinvolgimento degli spettatori.

Gli oggetti di scena sono la trasposizione delle parole nel testo drammaturgico perché essenziali nella lettura visiva dello spettacolo. Questo può essere un motivo per cui Gae Aulenti sceglie di progettare appositamente gli elementi per ogni opera, al fine di caratterizzare la messinscena e di restituire agli oggetti una funzione strumentale e metaforica, integrandosi nella narrazione drammaturgica. Così scrive a riguardo Silvia Cattiodoro: *“Immagini ed oggetti si combinano con testi e dialoghi in modo inscindibile, creando una realtà onirica declinata al tempo presente.”*⁹⁵

Come molti oggetti sono nati sul palcoscenico in funzione di uno spettacolo e successivamente messi in produzione, al contrario, l’oggetto di design può trasformarsi in protagonista di una scenografia.

Questo è accaduto, per esempio, per celebrare i 20 anni della sedia Louis Ghost di Kartell. Per l’occasione, si è scelta una collaborazione tra danza e teatro nella cornice del Teatro alla Scala. È nato uno spettacolo, o meglio un racconto, che ha visto la sedia protagonista del balletto, per celebrare la leggerezza, l’eleganza e lo stile, qualità che accomunano i passi di danza alla linea disegnata della seduta. De Bana, coreografo di questo balletto, ha realizzato un passo a due, *“Marie Antoinette reloaded”*, e spiega con queste parole il suo pensiero: *“«Quello che maggiormente mi interessa come coreografo e autore è ciò che è invisibile, ciò che non possiamo vedere, perché penso che la verità sia proprio tutto ciò che ci circonda è solo una illusione. Ho deciso di usare le sedie di Kartell; quando le ho viste, sembrano sedie ma non sono realmente una sedia. È, appunto, illusione... posso sedermi e sentirmi sul trono di Francia; se ci credo veramente, lo è».*⁹⁶

La concretizzazione della personificazione della sedia si vedrà in *“Io sono Louis Ghost”*, monologo, che fa da cornice al quadro rappresentativo dell’allestimento, in cui è l’oggetto stesso a prendere la voce per auto-raccontarsi.⁹⁷

⁹⁵ Cattiodoro S. “Gae Aulenti: Leggere l’architettura come un testo” *L’OPERA* (29), 2018, p.79

⁹⁶ De Bana P. in un’intervista per la presentazione dello spettacolo, 2022

⁹⁷ Il balletto è stato anche oggetto di una sceneggiatura di un cortometraggio dal titolo “Louis Ghost on Stage” diretto da Aksinja Bellone.

“Che dire poi di tutti gli artisti e designer che nel corso di questi vent’anni mi hanno resa più originale, stravagante e personalizzata? Mi sa che sono proprio una musa ispiratrice!”⁹⁸ , riferendosi alle rivisitazioni e ri-edizioni e all’ideazione di questo allestimento.

In questo spettacolo, la sedia ha contemporaneamente la stessa e l’opposta funzione che ha l’oggetto nelle scenografie di Gae Aulenti: se da un lato l’oggetto non è uno dei componenti che definiscono la scena ma è la scena, spoglia e quasi immaginaria, costruita a partire dall’oggetto; dall’altro, la funzionalità della sedia rimane nell’interazione con i danzatori e come supporto alla storia.



Fig.28 Louis Ghost al Teatro alla Scala, 2022
(<https://www.ad-italia.it/gallery/kartell-festeggia-ventanni-di-louis-ghost-philippe-starck/>)

⁹⁸ Testo di Lidia Labianca tratto dal monologo *Io sono Louis Ghost*, 16 novembre 2022

La scala, tra funzionalità e simbologia

Sicuramente un elemento, rilevante non solo per Gae Aulenti ma in senso lato per molti drammaturgi d'opera e di prosa, su cui è possibile svolgere un'analisi più accurata, è la scala.

La scala è sicuramente un oggetto intriso di aspetti simbolici ed allegorici transculturali che prescindono dal teatro, come la religione, la psicologia o la pittura.

Un esempio di utilizzo simbolico e funzionale dell'elemento scala può essere tratto da una scenografia che Gae Aulenti ha curato per l'Haymarket Ice Rink di Edimburgo. Gae Aulenti, in *Utopia*⁹⁹, decide di utilizzare la scala come elemento cardine da cui si dirama tutto l'allestimento. Al centro della scena, è infatti presente una struttura architettonica di scale, piattaforme e solidi geometrici ribaltati in verticale e inseriti nel pavimento. Sia la posizione che l'elemento in sé fanno riferimento ad una sospensione di gravità per un luogo senza fine, propri di potere repressivo di ogni utopia.¹⁰⁰

Per Gae Aulenti la scala è un caposaldo della sua

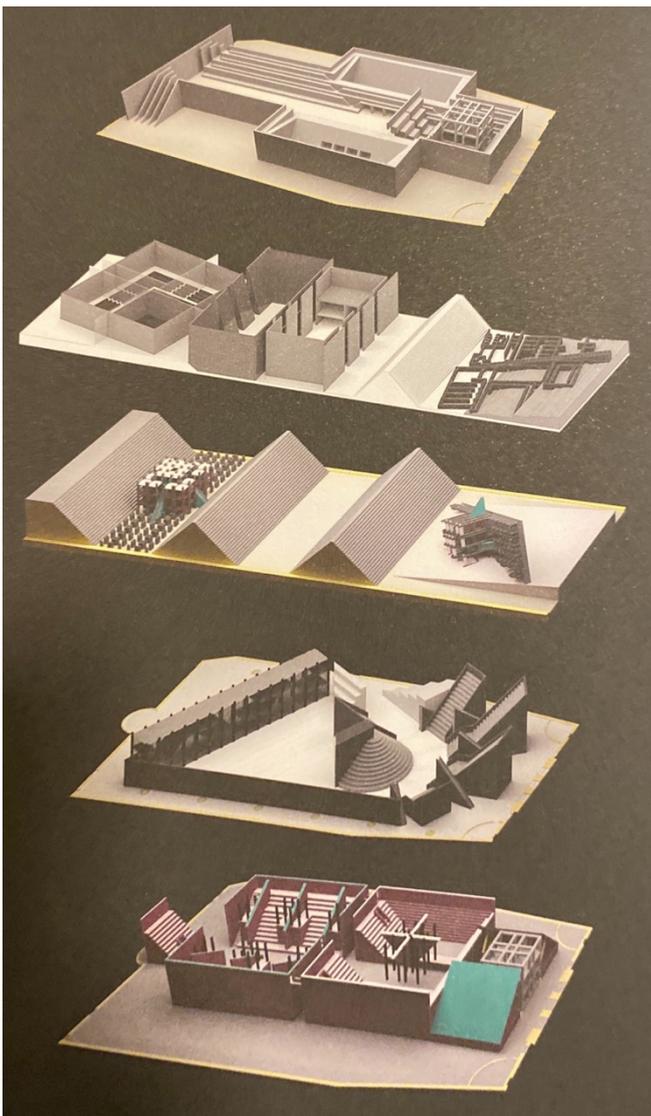


Fig.29 cinque proposte di *Utopia*, Gae Aulenti (Artioli N., Coppa A., Petullà D. *Gae Aulenti. Lo Spazio Scenico*, p.166)

⁹⁹ Spettacolo mai realizzato per l'Haymarket Ice Rink di Edimburgo, 1975

¹⁰⁰ Artioli N., Coppa A., Petullà D. *Gae Aulenti. Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.41

immaginazione spaziale e si ritrova come paradigma ricorrente nelle sue scenografie, declinata sia come elemento funzionale di unione di due livelli, sia come suggestione paesaggistica.

Per *Utopia*, Aulenti realizza cinque diverse tavole per cinque diverse azioni sceniche, dove sono i gradoni ad emergere in primo piano, con modalità differenti.

Nella prima e nell'ultima rappresentazione, i gradoni costeggiano un corridoio centrale, dove è presumibile che Aulenti avesse immaginato quest'ultimo come luogo dell'azione scenico e, di conseguenza, le scale come spazio deputato per la seduta degli spettatori. Questo è un richiamo tipico della visione dell'architetto sulle modalità di fruizione di uno spettacolo che richiamerà molti altri allestimenti da lei realizzati.

Nella terza proposta di bozzetto invece, le scale, con un ripido saliscendi, scandiscono il senso ritmico visivo della scena, suddividendo lo spazio e nascondendo o rivelando altri volumi. Inoltre, in questo quadro, le rampe innestate nei gradoni sarebbero state soggette ad una rotazione intorno all'asse più alto, per una questione non meramente funzionale ma decorativa.¹⁰¹

¹⁰¹ Foglia F., Galeotti t., Varlotta A., Vecchietti E. "Approfondimenti sullo spazio della scena a partire da *Utopia*" in Artioli N., Coppa A., Petullà D. (a cura di), *Gae Aulenti, Lo Spazio Scenico* Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.167

3.3 I pilastri dell'attività teatrale

La figura di Gae Aulenti definita “intellettuale” può trovare la sua approvazione nella rilettura dei suoi progetti, dove alla base è evidente una forte e profonda ricerca letteraria, storica, artistica e musicale, riprendendo la sua già citata “volontà di sapere”. Lei stessa afferma che l'architetto deve saper leggere il contesto, cercando di trovare le radici anche nascoste, per far sì che si ottenga un grande lavoro di rilettura storica del luogo. Questo concetto è sicuramente anche legato al periodo storico-temporale in cui Gae Aulenti è chiamata ad operare: la ricostruzione dalle macerie e delle macerie non può prescindere dall'amnesia del passato.

Perciò, soprattutto nei lavori svolti per il teatro, la sua personalità eclettica ma accurata emerge nell'integrazione del contemporaneo con il passato e nella volontà di rendere moderno, senza esagerazione, ciò che ha creato.¹⁰²

Nelle seguenti pagine, sono analizzati i tratti caratteristici della sua poetica scenografica.

¹⁰² Ruggeri L. “Gae Aulenti e la Scala” in Artioli N., Coppa A., Petullà D. (a cura di), *Gae Aulenti, Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.29

Dinamismo degli oggetti

Uno dei temi principali ricorrente nei suoi lavori è il movimento. È possibile leggere un primo chiaro esempio analizzando lo spettacolo *Il Barbiere di Siviglia*¹⁰³. In quest'opera, l'architetto si confronta con la regia di Luca Ronconi e propone un adattamento in chiave non tradizionale, spingendosi al limite dei sistemi scenici e promuovendo così un dibattito sulla convenzione rappresentativa.

In primo luogo, è presente un anacronismo rispetto all'epoca in cui il libretto è stato scritto (1816), sia per le scene che per i costumi¹⁰⁴. Il cuore della messinscena però è legata al dinamismo. Sulla scena, gli

elementi fissi sono rari, tutto è aereo e instabile, un saliscendi continuo dal soffitto o un movimento disteso lungo il palco. Le porzioni dell'impianto scenico vengono calati di volta in volta in volta dall'alto, fermandosi sospeso a mezza altezza per poi approdare sul palcoscenico e infine risalire.

¹⁰⁵L'idea del movimento ha quindi un duplice senso di lettura: se da una parte è inteso come paradigma scenico e viene quindi trattato come



Fig.30 *Il Barbiere di Siviglia*, Gae Aulenti, 1975

(<https://www.giovanabuzzi.com/it/project/i-l-barbiere-di-siviglia/>)



Fig.31 *L'anitra selvatica*, Gae Aulenti, 1977

(<https://lucaronconi.it/scheda/teatro/l-anitra-selvatica>)

¹⁰³ Melodramma buffo di Gioacchino Rossini, Théâtre de l'Odéon, Parigi, 12 maggio 1975

¹⁰⁴ In quest'opera, Gae Aulenti ha curato sia le scene che i costumi

¹⁰⁵ Artioli N., Coppa A., Petullà D. *Gae Aulenti, Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.47

elemento funzionale per lo scorrimento dell'azione, dall'altro evoca in alcuni casi il significato allegorico di alcuni personaggi. È il caso dei mobili austeri che oscillano come la sedia del Conte finto ubriaco ad evocare il senso di ebbrezza. Queste oscillazioni sono rese possibile da un sistema di pedane rotanti poste dietro la scena e mosse dai figuranti.¹⁰⁶

Lo stesso tema, con una sottile diversità di messa in atto, è ripreso in *L'anitra selvatica*¹⁰⁷. L'allestimento è limitato ad un grande stanza dalle superfici bianche. In questo caso, il roteare ha la funzione di scandire e cambiare i quadri scenici, attraverso una serie di pareti mobili che si alternano e garantiscono il susseguirsi delle ambientazioni.¹⁰⁸

Analizzando le due precedenti scenografie, si può notare come il tema del movimento sia un fil-rouge tra gli spettacoli, ma affrontato in due modi differenti. Se ne *Il Barbiere di Siviglia* sono essenzialmente gli oggetti a muoversi creando un dinamismo visivo e, per certi aspetti, simbolico delle azioni, ne *L'anitra selvatica* il movimento si limita allo sfondo della scenografia, scandendo il ritmo dello spettacolo.

Analizzando ora il primo contributo dell'Aulenti per il Teatro alla Scala, *Wozzeck*¹⁰⁹, è possibile mettere in luce ancora un altro aspetto. L'architetto immagina una scenografia con un impianto fisso di piani, lamiere e rete metallica diversamente inclinati, e dove al centro della scena sorge un tapis roulant. Il tapis roulant sembra un fiume in piena che trasporta e trascina i



Fig.32 *Wozzeck*, Gae Aulenti, 1977

ma che d'altra parte procedono lentamente, ostacolati dagli stracci e da detriti disseminati sul palcoscenico. Il tapis roulant, dunque, è anche un escamotage per l'accelerazione dei cambi di scena che

¹⁰⁶ Ibidem

¹⁰⁷ *Dramma di Henrik Ibsen, Teatro Metastasio, Prato, 5 gennaio 1977*

¹⁰⁸ Artioli N., Coppa A., Petullà D. *Gae Aulenti, Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.51

¹⁰⁹ *Opera di Alban Berg, Teatro alla Scala, Milano, 3 aprile 1977*

trasporta velocemente persone e oggetti da una quinta all'altra. Questa sensazione di movimento è ancora accentuata dall'architettura dei bassi gradini posti in pendenza che sembrano fluire sotto i piedi degli interpreti.¹¹⁰

Dall'analisi di questi allestimenti, emerge dunque una concatenazione di visione fra tutte le opere, declinata in diversi modi sulla base di ciò che verrà rappresentato e considerando la disponibilità economica offerta per una scenografia. Nel caso del Teatro alla Scala ne *Wozzeck*, quest'ultima potrebbe risultare più elevata, tanto da permettere a Gae Aulenti di utilizzare anche degli espedienti tecnologici.

Sempre in riferimento a *Wozzeck*, il confronto con Svoboda è inevitabile. Lo scenografo ceco ha firmato l'allestimento dello stesso titolo, nel 1971, sempre per il Teatro alla Scala. Svoboda aveva messo in atto una massima innovazione creativa, dimenticando l'eredità lasciata da Gianni Ratto nel suo allestimento del 1952. Ha superato quindi "l'iconografia di case sbrecciate, angoli mesti e anfratti color topo"¹¹¹ a favore di un "quadro cosmico, freddo, tagliente, spietato".¹¹²



Fig. 33 *Wozzeck*, Joseph Svoboda, Teatro alla Scala, 1971

<https://archivio.teatrostabiletorino.it/occorrenze/286-il-dramma-sospeso-di-woyzeck-1970-71>



Fig. 34 *Wozzeck*, Gae Aulenti, Teatro alla Scala, 1977

<https://lucaronconi.it/scheda/opera/wozzeck>

¹¹⁰ Artioli N., Coppa A., Petullà D. *Gae Aulenti, Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.73

¹¹¹ Crespi Morbio V. *Aulenti alla Scala*, Umberto Allemandi, Torino, 2002, p.17

¹¹² Ibidem

Mutamento del luogo della messinscena

Una delle principali rivoluzioni attuate da Gae Aulenti in campo teatrale riguarda il mutamento semantico del luogo della messinscena. Tempio di questa rivoluzione è il Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato (1976-1978)¹¹³. La parola “laboratorio” non era di certo per Ronconi la denominazione più confacente, pensiero condiviso anche dalla stessa Aulenti con queste parole: *“odiavamo la parola ‘laboratorio’: abbiamo insistito per cambiarla ma le istituzioni in quel periodo amavano molto questo termine”*.¹¹⁴ L’intenzione da cui nasce questo centro sperimentale sono estremamente distanti da quelli comunemente definiti come laboratoriali.

Il Laboratorio si pone come obiettivo l’analisi della comunicazione teatrale, sostenuto da un ampio spettro di relazioni interdisciplinari; per queste ragioni, si radunano a Prato numerose personalità con alle spalle le formazioni le più differenti (attori, studiosi, semiologi, critici, studenti...). Il tema centrale è dunque il cambiamento continuo dell’ambiente fisico delle rappresentazioni. Questo concetto è stato anticipato dall’iniziale intenzione di voler stabilire la sede del Laboratorio presso il Cementificio Marchino e di proporre in questo stesso luogo la restituzione scenica. L’idea viene poi progressivamente abbandonata a seguito della valutazione delle necessità che non sarebbe state adempite dall’edificio.

Il filone di pensiero e d’azione comune all’interno del Laboratorio è la volontà di scomporre i meccanismi scenici tradizionali, che si ritrova in riferimento al personaggio o al testo drammaturgico.¹¹⁵ Il programma si basava sull’indagine tra teatro e territorio oltre che al ripensamento del rapporto tra spettacolo e spettatore.

Il principale rinnovamento riguarda l’ambiente in cui gli spettacoli sono rappresentati, abbandonando il teatro per stabilirsi in architetture di tutt’altra funzione, assumendo

¹¹³ Il Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato è nato da un accordo tra la Cooperativa Tuscolano e il Comune di Prato, coinvolgendo anche la Regione Toscana, la provincia di Firenze, il Teatro Regionale toscano, il teatro Comunale Metastasio di Prato e l’Azienda Autonoma di Turismo di Prato.

¹¹⁴ Quadri F. *Luca Ronconi. La ricerca di un metodo*, Ubulibri, Milano, 1999, p.71

¹¹⁵ Mello L. “Al Laboratorio di Prato con Luca Ronconi” in Artioli N., Coppa A., Petullà D. (a cura di), *Gae Aulenti, Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.17

queste ultime una nuova connotazione. Un chiaro esempio è l'allestimento per Baccanti¹¹⁶ che trova spazio in un antico orfanotrofio, l'Istituto Magnolfi.

Gae Aulenti, in questi anni, lavora sempre sull'idea di superare le convenzioni dei luoghi teatrali, anche quando si ritrova ad operare in uno spazio tradizionale. A tal proposito, è possibile citare *Calderon*¹¹⁷, spettacolo che si svolge all'interno di un teatro, ma che Aulenti riesce a sovvertire completamente. Il disegno da lei studiato prevedeva l'unificazione del palcoscenico e della platea, attraverso una pedana in legno che allineava tutti sullo stesso piano, portando direttamente la scena tra il pubblico. L'ambiente creato quindi allontanava il rimando allo spazio teatrale abituale, con la finalità di proiettare la realtà verso una dimensione narrativa e rappresentativa alternativa.

A questo riguardo, vi è un rimando alla quarta proposta di *Utopia* precedentemente illustrata, la cui proposta non si limita a stabilire un rapporto frontale con lo spettatore ma lo coinvolge dall'interno, suggerendo un percorso un percorso da seguire.

L'accorpamento dello spettatore all'interno della scena è un progressivo processo di sintesi che si affina durante il percorso da scenografa. L'allestimento che permette di

cogliere a pieno questo aspetto è quello realizzato per *Opera*¹¹⁸. La scena si compone di una ricostruzione di una sezione del Teatro alla Scala¹¹⁹, completa di palcoscenico, fossa d'orchestra, platea, palchi e soffitto. Il pubblico quindi viene coinvolto in modo diretto e si ritrova

spettatore di fronte allo



Fig.35 *Opera*, Gae Aulenti, 1979

(<https://lucaronconi.it/scheda/opera/opera>)

¹¹⁶ Tragedia di Euripide, Istituto Magnolfi, Prato, 14 febbraio 1978

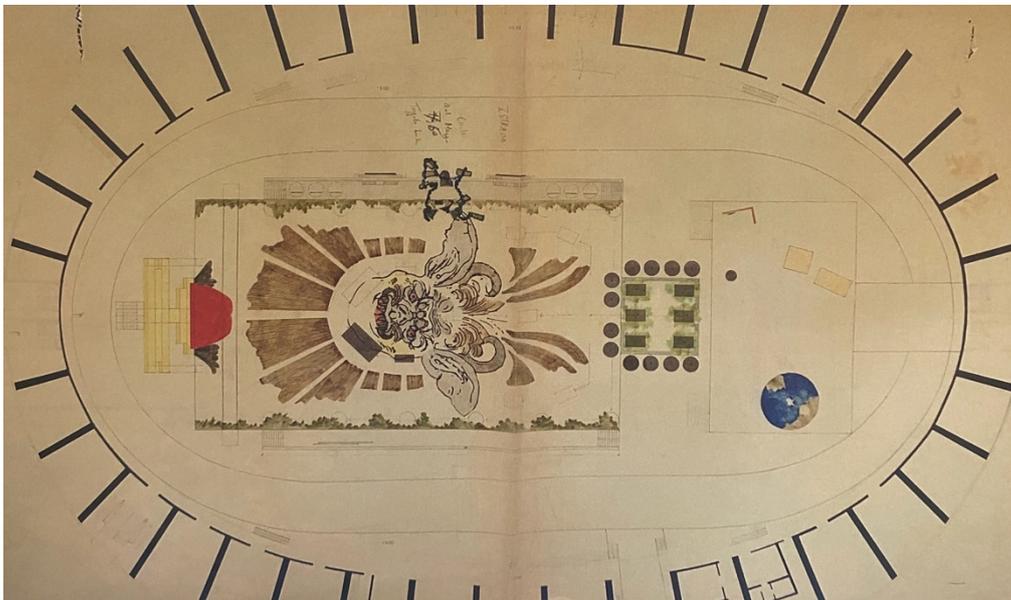
¹¹⁷ *Opera* di Pier Paolo Pasolini, Teatro Metastasio, Prato, 29 aprile 1978

¹¹⁸ *Composizione* di Luciano Berio, Théâtre de l'Opéra, Lione, 20 ottobre 1979

¹¹⁹ La sala teatrale è così ripartita: a sinistra il palcoscenico, a destra la platea con le logge e in mezzo la torre scenica

spaccato longitudinale del teatro dove, in alcuni tratti, i momenti della storia sembrano essere osservati da un pubblico composto dagli interpreti sul palco.¹²⁰ Questa riflessione è resa evidente dagli attori che, a lato della scena, siedono su poltroncine interpretando gli spettatori nella visione della messinscena. Il pubblico, posto nel cuore della macchina teatrale, viene rivestito di un ruolo impensato: lo spettatore non è solo il fruitore dell'opera ma diventa "scenografo", trovandosi a gestire, visivamente, la responsabilità del progetto.¹²¹

Al Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato e alla scenografia per *Opera*, quindi rispettivamente per il mutamento semantico del luogo della messinscena e il ripensamento del ruolo dello spettatore, segue, nel 1984, *Samstag aus Licht*¹²², che potrebbe definirsi un'unione d'intenti.



Fig, 36 *Samstag aus Licht*, planimetria del Palazzetto dello Sport con elementi scenografici (Artioli N., Coppa A., Petullà D. *Gae Aulenti. Lo Spazio Scenico*, p.96)

Questa produzione scaligera rappresenta l'occasione per rimettere in discussione la relazione tra spettatore e spazio visivo e per adattare la messinscena ad uno spazio

¹²⁰ Foglia F., Galeotti t., Varlotta A., Vecchiotti E. "Approfondimenti sullo spazio della scena a partire da *Utopia*" in Artioli N., Coppa A., Petullà D. (a cura di), *Gae Aulenti, Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.171

¹²¹ Ibidem

¹²² *Opera in un saluto e quattro scene*, di Karlheinz Stockhausen, Palazzetto dello Sport, Milano, 25 maggio 1984

estremamente vasto. Ne deriva quindi un ribaltamento delle codificazioni sceniche associate all'opera lirica. L'allestimento infatti ha sede al Palasport di Milano, uno spazio di ampie dimensioni, che è estremamente distante da un'architettura teatrale tradizionale. L'elemento che padroneggia la scena è l'immenso volto di Lucifero, impresso sullo sfondo ed evocato attraverso interpreti e spettatori. Il pubblico non siede in platea, ma ha un ruolo attivo nella rappresentazione della fisionomia del diavolo ed è invitato ad accomodarsi per terra, al centro della scena, su rotoli di stoffa imbottita che si susseguono come una barba infernale. Lo stesso principio viene ripreso per i professori d'orchestra che, per la loro disposizione, richiamano anch'essi la fisionomia di Lucifero, riproducendo un secondo volto sviluppato in verticale.



L'analisi di questi due architetti permette di analizzare due approcci e due figure diverse, in contesti e periodi differenti, nonostante appartenessero entrambi al Novecento, dunque l'intervallo temporale che li separava era piuttosto ristretto.

Se da una parte Ponti apporta un cambiamento rispetto al modo di realizzare matericamente la scenografia, e di conseguenza un cambiamento dal punto di vista ideologico della figura del progettista, Gae Aulenti gode della legittimità già riconosciuta dello scenografo e mette in discussione il luogo della messinscena.

Un tratto che li accomunava era la loro formazione e il loro metodo di approccio al progetto. L'educazione da architetti si svelava poi nel risultato della scena: influenze dei loro studi e delle esperienze pregresse sono quindi evidenti nei loro allestimenti, come mettono in luce gli esempi mostrati in precedenza.

Un primo motivo potrebbe essere dunque il loro avvicinarsi all'ambito teatrale che, per entrambe, non era fonte primaria delle loro attività ma ha rappresentato lo sviluppo di professione. Ciò non esclude però la minuziosa attenzione riservata al progetto che era idealmente un progetto architettonico, applicato ad un contesto differente.

A quest'evoluzione da bidimensionalità a tridimensionalità ne è conseguita una legittimazione del valore del professionista-progettista di scenografie. Superata la concezione della figura dello scenografo come decoratore di fondali e con l'unico obiettivo di disporre di oggetti in uno spazio¹²³, ma con l'affermarsi del processo progettuale che si cela dietro al lavoro e porta alla concretizzazione di una struttura architettonica sul palcoscenico, si riconosce allo scenografo un'autorità progettuale finora inesistente.

Le loro figure di architetti-scenografi, ma più in generale la loro interdisciplinarietà dei progetti, hanno rappresentato, in senso lato, l'abbandono della concezione di opera d'arte totale. Questa capillarità di discipline ha lasciato spazio alla specializzazione dei saperi ed è per questo motivo che la scenografia è diventata oggi parte del percorso di studi di alcune facoltà di architettura. Sono nate così i primi corsi dedicati alle scenografie, che sono diventate poi scuole, accademie e formazioni specializzate in

¹²³ Nell'Ottocento, infatti, la scenografia era appannaggio quasi esclusivo di pittori e artisti

ambito. Nel panorama teatrale contemporaneo, la maggior parte degli scenografi, sia di prosa che di opera che di balletto, hanno alle spalle uno studio d'accademia o sono diplomati in percorsi legati a scenografia. Ne consegue perciò che la scenografia è oggi riconosciuta come un'arte e una disciplina a sé stante, per cui è necessario avere una formazione e una qualifica adeguati e, dunque, viene meno l'idea del passatempo o diletto.

Capitolo 4: una finestra contemporanea

“L’evento teatrale è un atto interpretativo e acquisisce valore solo nella cornice in cui avviene. Lo spettacolo infatti, anche se fa riferimento a luoghi e spazi immaginari o evocativi, accade sempre nel momento in cui lo spettatore assiste. Si fonda quindi sulla relazione attore-pubblico e avviene quindi in determinate coordinate politiche e sociali, dunque non può essere astratto rispetto alle specifiche condizioni economiche e dall’evoluzione tecnologica del momento storico in cui si genera.”¹²⁴

La scenografia contemporanea gode dunque della rivoluzione che ha avuto luogo nel Novecento, dalla bidimensionalità alla tridimensionalità, dove quindi l’architettura è protagonista dell’allestimento. Al progetto strutturale è oggi integrato l’aspetto tecnologico, attraverso le proiezioni, che si fondono con la scenografia e creano un’ambientazione immersiva.

Nello scenario contemporaneo, la scenografia è capillare in numerosi percorsi di ricerca di espressività e suggestioni, sull’onda della libertà artistica.

Sempre in termini generici si possono estrapolare due tendenze nelle modalità di progettazione scenografica:

- *la scenografia di suggestione*, la quale si avvale di colori ed effetti luminosi per esercitare un potere quasi ipnotico sull’inconscio dello spettatore creando un’atmosfera impossibile da contemplare con distacco
- *la scenografia neutra*, la quale si compone di elementi molto semplici e poco suggestivi in modo da esercitare la minore coercizione possibile sulla fantasia dello spettatore e permettergli di dominare lucidamente tutto il processo narrativo.¹²⁵

Il motivo di diffusione delle nuove tecniche digitali, all’inizio del XXI secolo, potrebbe essere attribuibile alle necessità per le produzioni di offrire un’esperienza oltre la mera visione dello spettacolo, ampliando così i confini della narrazione visiva.

¹²⁴ Pizzo A. *Teatro e multimedia. Attore e scena nell’era digitale*, Università degli studi di Torino, 1992, p.11

¹²⁵ Majani M. “Evoluzione dello spazio scenico” in *Lo spazio scenico*, 2024
<https://spazioscenico.altervista.org/sceno.html#ventesimo>

4.1 Il video mapping

Sicuramente una delle tecnologie diffuse più note è il video-mapping, un sistema che consente di proiettare immagini su superfici tridimensionali, trasformandole in scenari dinamici. L'evoluzione dei dispositivi ha superato le proiezioni intese come sfondi digitali statici, ma viene applicata a volumi, come oggetti, architetture e attori, consentendo di creare nuove possibilità scenografiche.

La diffusione e l'integrazione di queste nuove tecnologie nell'assetto scenografico tradizionale può trovare la sua spiegazione con numerose ragioni. In primo luogo, permettono di ridurre i costi rispetto alla costruzione di imponenti strutture sceniche che richiedono un ampio impiego di materiali e manodopera. In secondo luogo, come conseguenza della precedente motivazione, si tratta di una questione legata alla sostenibilità. Infine, è soprattutto l'opera, per cui i giovani sono sempre meno attratti, ad ospitare le più fantasiose sperimentazioni, che incoraggiano una partecipazione più attiva, integrando musica, video, luci con tecnologie avanzate.¹²⁶

Un esempio del video-mapping al Teatro alla Scala risale al 2015 in occasione dell'apertura della stagione d'opera, il 7 dicembre. Ad andare in scena è stata *Giovanna d'Arco*¹²⁷, con un allestimento che ha visto la ricostruzione della cattedrale di Reims con proiezioni altrettanto imponenti. L'utilizzo di fondali vinilici retroilluminati e schermi led specifici consente di aver una diffusione omogenea della luminosità, garantendo un'ottima qualità dell'immagine anche a grande distanza. In quest'ottica, dunque, si sta attuando una modernizzazione dell'opera che associa ai fondali dei contenuti video, rendendo la scenografia contemporanea.¹²⁸

¹²⁶ Monteverdi A. *Video Scenography: video-mapping, laser show, interactive performance*
https://www.academia.edu/30240204/VIDEO_SCENOGRAPHY_videomapping_laser_show_interactive_performance

¹²⁷ Dramea lirico di Giuseppe Verdi, Teatro alla Scala, Milano, 7 dicembre 2015

¹²⁸ Ibidem nota 118



Fig.37 Giovanna d'Arco, Teatro alla Scala, 2015

(<https://delteatro.it/2015/12/18/giovanna-darco-alla-scala/>)

Il successo del video-mapping si trova nella capacità di connettere la tecnologia con il racconto teatrale, sovvertendo i metodi tradizionali, per ampliare e generare nuovi orizzonti di narrazioni.

“È così che l'intreccio tra la forma della spettacolarizzazione e la realtà tecnologica del medium riprende le forme del meraviglioso presenti nelle modalità ottocentesche di intrattenimento di massa consentendone anche una ridefinizione dello spazio urbano: effetti speciali visivi ed immersivi dove talvolta la forma conta più del contenuto, dove sono i giochi di superficie ad essere rilevanti”¹²⁹

L'ingresso della tecnologia ha rivoluzionato il sistema produttivo e la modalità di fruizione di uno spettacolo o, in senso lato, di un'esperienza. Permette infatti di navigare in ambientazioni fotorealistiche in tempo reale, interagendo con gli oggetti virtuali. Il digitale in ambito teatrale, quindi, non fa riferimento solo alle scenografie, intesa nel suo senso stretto, dunque alla relazione con i volumi della scena, ma anche all'interazione di oggetti e spazio con gli attori sul palcoscenico. L'evoluzione delle nuove piattaforme garantisce perciò all'attore una maggiore libertà espressiva nel momento in cui lo svincola da posizioni preimpostate o da movimenti obbligati perché è il sensore a seguire l'attore sulla scena.¹³⁰

“Il mapping deve convivere con il testo drammaturgico, con le azioni dell'attore, con la coreografia e i suoni prendendo parte alla narrativa complessiva del lavoro scenico e contribuendo alla tensione e allo sviluppo della performance attraverso le evoluzioni visive. Possiamo considerarlo come uno spazio trattato, o come una scenografia dinamica, che porterà storie, azioni nel tempo, dalla sua evoluzione audiovisiva. I media coesistono con gli attori e /o ballerini e portano alla performance un altro strato in una gerarchia orizzontale con gli altri elementi che la compongono. Possiamo pensare a un lavoro globale, in cui le diverse discipline e materiali partecipano alla narrazione e composizione dell'opera. Il pubblico, dalla nostra esperienza, percepisce la performance nel suo complesso ed è spesso sorpreso dal dialogo intimo e in qualche

¹²⁹ Boccia Artieri G. “La sostanza materiale dei media: video culture digitali tra virtuale e performance” in Darley A (a cura di), *Videoculture digitali*, Franco Angeli, Milano, p.12

¹³⁰ Monteverdi A. *Videomapping: dal monumentismo digitale al videomapping teatrale*, 2015
<https://www.annamonteverdi.it/digital/videomapping-dal-monumentismo-digitale-al-videomapping-teatrale/>

modo magico, stabilito tra luce -immagine-suono- oggetto o architettura- e gli attori / corpi, che porterà la giusta proporzione tra la scala umana e la scala umana-finzionale. Quando la proiezione è interattiva, questa offre una partecipazione diretta del pubblico nella performance, che poi coesisterà con gli attori e poi potrà diventare una parte del mondo fittizio, e fare un ulteriore passo per diventare da soggetto sociale a parte attiva dello spettacolo.”¹³¹



Fig. 38 Once upon a time, Sven Ortel, Marquis Theatre, New York City

(<https://www.svenortel.com/work#/once-upon-a-one-more-time/>)

¹³¹ Intervista di Annamaria Monteverdi a Konic dal sito IAM Project
<https://www.annamonteverdi.it/digital/?s=konic>

4.2 Joseph Svoboda

Joseph Svoboda¹³² è sicuramente una figura anticipatrice dei tempi e un profilo centrale nel linguaggio contaminato tra spazio teatrale e azione filmica, ma, più in generale, uno sperimentatore di nuovi linguaggi espressivi. La sua rappresentazione scenica evolve in sequenze di configurazioni che seguono il ritmo delle emozioni. Quindi, lo spazio della drammaturgia viene associato ad un set virtuale, esplorando attraverso materiali che esprimono questa nuova forma di narrazione.

Svoboda attua quindi una completezza, attraverso una sperimentazione digitale che concorre anch'essa verso il fine ultimo della restituzione drammatica. Ai fondali e alle proiezioni su schermi che erano ancora relegati ad una concezione tradizionalistica, sono integrate delle immagini virtuali. A questo segue quindi la costruzione di architetture sceniche tridimensionali per ricevere l'immagine e superare dunque la bidimensionalità.

I suoi allestimenti erano quindi pionieri dell'immagine sotto forma di proiezione e hanno rappresentato una sintesi dell'introduzione di nuove tecnologie in un ambiente strettamente conservatore. Il suo maggiore contributo sta nell'averne diversificato l'utilizzo, migliorando costantemente e progressivamente le tecniche, senza mai limitarsi a specifici e ridotti mezzi di espressione.¹³³

Lo studio dei precetti di Adolphe Appia è evidente nei suoi lavori, con cui condivide l'importanza dell'elemento della luce e le potenzialità della proiezione, come potente mezzo scenico.¹³⁴ A tal proposito, Svoboda si può definire un innovatore perché mette a disposizione il suo sapere per sperimentare nuove realizzazioni tecniche.

Il suo approccio innovativo si ritrova quindi nell'abbandono dei fondali e delle proiezioni su schermi, che in qualche modo riportavano alla scenografia dipinta, per sperimentare l'inserimento dell'immagine virtuale in un contesto tridimensionale. Era necessario dunque progettare strutture sceniche su tre dimensioni che potessero ospitare le

¹³² Joseph Svoboda (1920-2002) è stato uno scenografo ceco che ha contribuito alla rivoluzione della scenografia del Novecento, attraverso l'utilizzo di materiali specchianti, riflettenti, fonoassorbenti ma, in particolare, ha messo in relazione teatro e cinema, attraverso delle proiezioni multischermo.

¹³³ Amarilli N. *Joseph Svoboda: l'arte di scolpire la luce*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, 2023, p.22

¹³⁴ La proiezione è intesa come mediatrice tra scena e luce

immagini e superare la proiezione bidimensionale. Tutti questi elementi, spazio fisico, immagini e attori, concorrevano alla creazione di un ambiente virtuale.¹³⁵

“Le sue concezioni di scenografia partivano dalla lettura del testo, tale che già prefissava i movimenti possibili, in cui una delle basi era il fatto di questa scenografia sempre mobile come un personaggio e il fatto di prefissare prima le luci, poi dopo lavorare su materiali.”¹³⁶

La *Lanterna Magika*¹³⁷ è sicuramente l'evento che segna la popolarità dello scenografo.

La sua finalità era la ricerca di un teatro dove la realtà si confonde con il virtuale, attraverso la contaminazione tra scenografia tradizionale e

cinematografia. Svoboda, con il regista Alfréd Radok, indagavano dunque e approfondivano le

ricerche nel campo della contaminazione linguistica tra teatro e mezzi di riproduzione visiva. La compagnia nata da questo successo è stata portatrice di una nuova modalità di fare teatro: dominava la sinestesia tra le arti che includevano il teatro, la danza, il mimo, la musica, le luci e le proiezioni. In particolare, le proiezioni erano considerate come elementi integrati alla scena e non più come esterni ed isolati da essa.



Fig. 39 *La Lanterna Magika*, Joseph Svoboda
(<http://www.svoboda-scenograph.cz/en/laterna-magika/>)

¹³⁵ Bertuccio G. “Tecnologia e teatro. Joseph Svoboda”, 2018. Articolo in rivista Art is Present <https://www.artispresent.it/rec--int/tecnologia-e-teatro-josef-svoboda>

¹³⁶ Quadri F. in Dialoghi per il teatro di Joseph Svoboda, 2016 <http://www.francobrambilla.it/2016/12/05/dialogo-per-il-teatro-di-josef-svoboda-con-f-brambilla-f-quadri-v-ottolenghi/>

¹³⁷ La Lanterna Magika, inaugurata nel 1958 per l'esposizione universale di Bruxelles, è una nuova forma di spettacolo che fonde cinema e teatro nell'unione tra azione scenica e immagine filmica. Il nome fa riferimento sia alla rappresentazione che al gruppo che si è formato a Praga e diventato, nel 1959, la sezione sperimentale del Teatro Nazionale

La proiezione si avvale di numerosi schermi che sono in grado di cambiare formato e posizione ma anche di girare, sollevarsi, sparire e poi ricomparire. Svoboda non adotta quindi modi d'espressione differenti, bensì si avvale di uno spettacolo completo, in cui tutti gli elementi coesistono senza essere indipendenti l'uno dall'altro.¹³⁸ Lo scenografo sperimenta una nuova metodologia inventando il *polyécran*, un sistema multischermo articolato nello spazio scenico in forme quadrate e trapezoidali.¹³⁹ Risulta quindi come un



Fig.40 *Polyécran*, Joseph Svoboda

(<http://www.svoboda-scenograph.cz/en/polyekran-polyvision/>)

predecessore della realtà virtuale, in cui lo

spettatore percepisce le immagini nella loro totalità, tra immagini fisse e mobili inviate da proiettori cinematografici e diapositive, combinate insieme al suono¹⁴⁰ La caratteristica principale di questo nuovo sistema è che la proiezione viene eseguita contemporaneamente su schermi differenti, i quali sono in grado di apparire, scomparire, cambiare posizione, ridursi o ingrandirsi.¹⁴¹

L'inserimento dell'elemento cinematografico, che da questo momento in poi diviene una costante negli allestimenti di Svoboda, dimostra qui, per la prima volta, di essere perfettamente in linea con l'andamento e i temi della rappresentazione.¹⁴² Fino alla conclusione della sua carriera, ha continuato a sperimentare con le nuove possibilità offerte dalla tecnologia.

¹³⁸ Amarilli N. *Joseph Svoboda: l'arte di scolpire la luce*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, 2023, p.25

¹³⁹ Bertuccio G. "Tecnologia e teatro. Joseph Svoboda", 2018. Articolo in rivista Art is Present <https://www.artispresent.it/rec--int/tecnologia-e-teatro-josef-svoboda>

¹⁴⁰ Ibidem

¹⁴¹ Ibidem nota 131

¹⁴² Ricco S. *Josef Svoboda: psicoplasticità a teatro*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Salerno, 2014, p.25

Svoboda si può dunque considerare una figura centrale nell'avanzamento digitale delle scenografie e, in particolare, nello sviluppo delle immagini come proiezioni. I suoi contributi più generosi fanno riferimento alla progressione e alla diversificazione delle tecniche, superando i ridotti mezzi di espressioni che fino ad allora erano diffusi.

Il video e projection mapping sono dunque la nuova frontiera scenografica contemporanea che riassumono l'illusione della tridimensionalità, la mutazione veloce degli spazi e le metamorfosi oniriche.

4.3 Robert Lepage

Per avere infine un ultimo termine di paragone contemporaneo, si può alludere a Robert Lepage¹⁴³, dove, nei suoi allestimenti, la relazione tra teatro e tecnologia è nodale. La sua carriera è costellata da consensi e riconoscimenti



Fig.41 *Der Ring des Nibelungen*, Robert Lepage, Met, 2012

(<https://www.nytimes.com/topic/person/robert-lepage?page=4>)

ma, dall'altro lato, da critiche in riferimento alla presenza, ritenuta da molti eccessiva, di proiezioni video e filmica e per la narrazione quasi cinematografica.

Un riferimento può condurre a Svoboda citando Wagner. Lepage si ritrova a lavorare per la regia del ciclo wagneriano, come aveva fatto anni prima Svoboda nella tetralogia *Der*

¹⁴³ Robert Lepage (1957) è un attore, autore e regista teatrale, uno dei nomi più noti nella scena contemporanea canadese. Ha fondato, nel 1994, il *Project ex machina*, una compagnia e centro di creazione e ricerca tecnologica

Ring des Nibelungen, per cui aveva progettato in tre occasioni gli allestimenti: Covent Garden a Londra (1974-76), Grand Théâtre di Ginevra (1975-77) e Théâtre Antique d'Orange, in Francia (1988). Ed è la recita londinese, che vede l'utilizzo del laser, a mettere in stretta relazione lo scenografo ceco con Lepage.¹⁴⁴

Il tema del digitale è centrale nella sua produzione scenica anche se, come afferma Annamaria Monteverdi, sarebbe più corretto parlare di “teatro della visione”, dal momento che Lepage stesso definisce il suo approccio “*image-based work*”.

Rispetto alle accuse, lo scenografo si definisce “formalista” perché utilizza la tecnologia, che è lo strumento che l'artista ha oggi a disposizione, per sviluppare una nuova concezione di narrazione drammaturgica.

Un esempio che mostra in modo diretto questo suo approccio è *La face cachée de la lune*¹⁴⁵, per cui costruisce una macchina teatrale che funziona complessivamente grazie all'integrazione della tecnologia in tutto l'apparato drammaturgico (suono, scena, recitazione). La tecnologia, utilizzata nella sua leggerezza, esalta la qualità evocativa ed espressiva della luce.¹⁴⁶

Nonostante questa sua definizione di formalista, “*la tecnologia nel teatro di Lepage non è mai fine a sé stessa*”.¹⁴⁷ Permette infatti di creare nuove forme esplorando nuovi espedienti comunicativi e nuove strutture narrative.

Così afferma lo stesso Lepage: “*La tecnologia è interessante perché inventa nuove forme. Gli scultori diranno che si fa una scultura con la pasta da modellare, si fa una scultura con il gesso, si fa una scultura con il marmo; è chiaro che è la materia che vi informa su come fare la vostra scultura, come raccontare quello che avete da raccontare. Trovo che le tecnologie siano proprio questo, cioè che i nuovi strumenti, le risorse che ci sono oggi pongono una sfida su come raccontare le cose.*”¹⁴⁸

Che apporto dà quindi la tecnologia nel contesto drammaturgico? L'utilizzo che lo scenografo ne fa non è collegato alla volontà di stupire chi osserva lo spettacolo,

¹⁴⁴ Monteverdi A. *Robert Lepage l'inarrestabile*, 2012
<https://www.ateatro.it/webzine/2012/03/01/robert-lepage-linarrestabile/>

¹⁴⁵ Commedia, Canada, 2003

¹⁴⁶ Monteverdi A. *La scena trasformista di Lepage*, 2001
<https://www.ateatro.it/webzine/2001/04/01/la-scena-trasformista-di-lepage/>

¹⁴⁷ Monteverdi A. *Il teatro di Robert Lepage*, BFS Edizioni, Pisa, 2004, p.83

¹⁴⁸ Balzola A., Monteverdi A. *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano, 2004, p.494

piuttosto di rassicurarlo. *“Sono accusato di imprigionare me stesso con la tecnologia, ma la tecnologia è uno strumento che mi permette di esplorare le cose. Oggi abbiamo a che fare con un pubblico che ha un vocabolario narrativo molto sofisticato. Non sto dicendo che stiamo diventando più ‘cinematici’ o più televisivi ma che abbiamo trovato un modo per invitare quel pubblico a teatro.”*¹⁴⁹

La tecnologia diventa quindi un mezzo con la finalità di servire e sostenere l’umanità della performance dal vivo per raggiungere quell’obiettivo che Lepage si è posto: la creazione di un teatro in cui l’incomprensibile realtà del nostro tempo è intrinsecamente unita a dettagli insignificanti delle vite.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Monteverdi A. Il laboratorio teatrale delle avanguardie in Balzola A., Monteverdi A. (a cura di) *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano, 2004, p.84

¹⁵⁰ Margiotta S. *Attore e macchina scenica in Robert Lepage*, Anno I, numero 1, 2011, p.144
https://www.actingarchives.it/images/Reviews/1/Attore_e_macchina_scenica_nel_teatro_di_Robert_Lepage.pdf

Conclusioni

La scenografia, nel suo insieme di oggetti, arredi, luci, fondali, non è un semplice sfondo dello spazio scenico, anzi, è parte del linguaggio narrativo e visivo della messinscena. La sua evoluzione ha consentito perciò di acquisire un'importanza sempre maggiore, passando da semplici fondali dipinti a impianti scenici tridimensionali trattati come strutture architettoniche.

Nel campo del design, così come del teatro, sono gli oggetti a caricarsi di un valore simbolico che prescinde dalla loro mera funzionalità. A questo proposito, il ruolo del progettista risulta nodale nella creazione degli elementi che abitano la scena e che poi, in alcuni casi, come approfondito nella ricerca, troveranno vita negli interni domestici o espositivi.

Attraverso questa tesi si è cercato di indagare a che punto si pone la figura del progettista nelle scenografie teatrali e di come il suo ruolo si sia evoluto nel tempo, ponendo l'attenzione dal Novecento ad oggi. In quest'ottica, dunque, l'influenza del design si ritrova anche nel ripensamento della concezione tradizionalista rispetto all'ideologia della scenografia che ha parallelamente restituito autorità e legittimato la figura dello scenografo. Particolarmente interessante è stato quindi riflettere come, seppure in una frazione temporale relativamente breve, l'architettura e il design, in senso lato, abbiano ribaltato le concezioni conservatrici dello scenografo decoratore per imporre la visione dello scenografo progettista.

In ultimo, facendo un riferimento contemporaneo, emerge come questa tridimensionalità discussa da Gio' Ponti a Gae Aulenti si sia aperta all'orizzonte moderno, introducendo la tecnologia negli allestimenti, per i motivi più disparati. Riprendendo quindi ciò che è stato esposto in precedenza, è compito del designer ora sintetizzare le potenzialità della tecnologia mettendole a servizio del progetto e della fruizione visiva-emozionale dell'allestimento.

Riferimenti

Reciprocità tra teatro e design

Annichiarico S., Branzi A. *Che cos'è il Design italiano? Le sette ossessioni*, Electa, Milano, 2008

Azzaroni G. "Introduzione alla II giornata. Il teatro degli oggetti, gli oggetti nel teatro" in Azzaroni G., Bignami P. (a cura di), *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Bulzoni editore, Roma, 2005, p.121

Bonnefoy C. *Conversations with Eugène Ionesco*, Faber&Faber, Londra, 1970, p.73

Curino L. in riferimento a *Mani grandi, senza fine*, tratta da Trevisan E. "Mani grandi, senza fine" di Laura Curino: *analisi dello spettacolo*, Tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2012, p.83

Dellepiane C. *L'oggetto di scena: tra realtà e palcoscenico*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, 2023, p.9

Lavender A., *Hamlet in pieces. Shakespeare reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, New York, Continuum, 2001

Le sedie di Eugène Ionesco, 2022

<https://www.teatronazionalegenova.it/spettacolo/le-sedie/>

Gallese V, Morelli U. *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente*, 2011, p.2

<https://www.ugomorelli.eu/pp/Gallese-Morelli-Teatro-metafora-mondo.pdf>

Jacquart E., Ionesco E. *Teatro completo*, Einaudi-Gallimard, Torino, 1993, p.46

Melis F.R. *Oltre le quinte, dietro il sipario. Valorizzazione del sapere artigianale del Teatro alla Scala: progetto di allestimento del patrimonio scenografico*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2014

Pertoso G. *Sottili leggerezze. Progetto di allestimento presso il Triennale Design Museum di Milano*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2011, p.112

Picchi A. "L'aiutante magico nella forma degli oggetti di scena" in Azzaroni G., Binami P. (a cura di) *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Bulzoni Editore, Roma, 2005, p.171

Rossi Ghiglione A. *Teatro sociale e di comunità*, Dino Audino Editore, Roma, 2013, p.111

Zappa G. Quinte sceniche protagoniste di uno showroom di mobili, Domus, 17 maggio 2021
<https://www.domusweb.it/it/interni/gallery/2021/05/14/-a-tel-aviv-uno-showroom-di-mobili-astratto-e-cangiante.html>

Gio' Ponti

Baldassarre R. *Metamorfosi delle architetture teatrali*, Gangemi, Roma, 2006, p.45

Cattiodoro S. *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo, obliquae imagines in edibus*, Vicenza, 2016

Contessi G. *Architetti-pittori e pittori-architetti*, Dedalo, Bari, 1985, p.16

Crespi Morbio V. *Ponti alla Scala*, Umberto Allemandi, Torino, 2002

Gregotti V. *Il disegno del prodotto industriale*, Electa, Milano, 1986, p.9

Melis F.R. *Oltre le quinte, dietro il sipario. Valorizzazione del sapere artigianale del Teatro alla Scala: progetto di allestimento del patrimonio scenografico*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2014

Morselli V. *Adolphe Appia e il palcoscenico plastico*, Dino Audino editore, 2019, p.1
<https://www.audinoeditore.it/download.php?id=VTJGc2RHVmtYMS9HLys1QXdwbjRQMzAyMFJ3ZHZNlRlbDdnZDRSUIBRYz0=>

Pompei F. "Appia a Milano" in Schino M., Arduini C., De Amicis R., Egizi E., Pompei F., Ponzetti F., Tiberio N. (a cura di) *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, «Teatro e Storia» Annali 29 XXII, 2008, p.149
<https://www.teatroestoria.it/pdf/dossier/29-dossier-completo.pdf>

Ponti G. *Amate l'architettura*, Vitali & Ghianda, Milano, 1952, p.192

Ponti G. *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, Il Convegno, 1923, p.74

Salvadeo P. *Adolphe Appia. 1906. Spazi Ritmici*, Alinea Editrice, Firenze, 2006, p.10

Gae Aulenti

Arbasino A. *Ritratti italiani*, Adelphi, 2014, p.37

Artioli N. “*Gae Aulenti, un’introduzione al teatro*” *Gae Aulenti Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.9

Artioli N., Coppa A., Petullà D., *Gae Aulenti Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, 2024

Battisti E. *Gae Aulenti. Architettura è donna*, Electa, Milano, 1979, p.7

Burgio V. “Da esemplari a testimoni: ridefinire il valore degli oggetti nei musei del design” *Piano B. Arti e Culture Visive*, 2016, p.24

Cattiodoro S. “Gae Aulenti: Leggere l’architettura come un testo” *L’OPERA (29)*, 2018, p.79

Cattiodoro S. “Gae Aulenti: La scenografia come testo”, 25 giugno 2018
<https://www.centralpalc.com/2018/06/archi-scenici-gae-aulenti/>

Coppa A. “Scenografie come laboratorio sperimentale di architettura” *Gae Aulenti Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, 2024, p.22

Crespi Morbio V. *Aulenti alla Scala*, Umberto Allemandi, Torino, 2002

Foglia F., Galeotti t., Varlotta A., Vecchietti E. “Approfondimenti sullo spazio della scena a partire da *Utopia*” in Artioli N., Coppa A., Petullà D. *Gae Aulenti, Lo Spazio Scenico* (a cura di), Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.167

Gregotti V. in F. Balena Arista (a cura di), *Gae Aulenti*, 24 Ore Cultura Motta, Milano, 2011, p.110

Mello L. “Al Laboratorio di Prato con Luca Ronconi” in Artioli N., Coppa A., Petullà D. *Gae Aulenti, Lo Spazio Scenico* (a cura di), Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.17

Nicolin P. “Lo spazio e il tempo: le scenografie di Gae Aulenti” *Gae Aulenti. Lo Spazio Scenico*, Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.15

Quadri F. *Luca Ronconi. La ricerca di un metodo*, Ubulibri, Milano, 1999, p.71

Ruggeri L. “Gae Aulenti e la Scala” in Artioli N., Coppa A., Petullà D. *Gae Aulenti, Lo Spazio Scenico* (a cura di), Libri Scheiwiller, Milano, 2024, p.29

Kartell festeggia i 20 anni di Louis Ghost a passo di danza, *Architectural Digest*, 17 novembre 2022

<https://www.ad-italia.it/gallery/kartell-festeggia-ventanni-di-louis-ghost-philippe-starck/>

Una finestra contemporanea

Amarilli N. *Joseph Svoboda: l'arte di scolpire la luce*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, 2023, p.22

Balzola A., Monteverdi A. *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano, 2004, p.494

Bertuccio G. “Tecnologia e teatro. Joseph Svoboda”, 2018. Articolo in rivista Art is Present
<https://www.artispresent.it/rec--int/tecnologia-e-teatro-josef-svoboda>

Boccia Artieri G. “La sostanza materiale dei media: video culture digitali tra virtuale e performance” in Darley A (a cura di), *Videoculture digitali*, Franco Angeli, Milano, p.12

Intervista di Annamaria Monteverdi a Konic dal sito IAM Project
<https://www.annamonteverdi.it/digital/?s=konic>

Margiotta S. *Attore e macchina scenica in Robert Lepage*, Anno I, numero 1, 2011, p.144
https://www.actingarchives.it/images/Reviews/1/Attore_e_macchina_scenica_nel_teatro_di_Robert_Lepage.pdf

Majani M. “Evoluzione dello spazio scenico” in *Lo spazio scenico*, 2024
<https://spazioscenico.altervista.org/sceno.html#ventesimo>

Monteverdi A. Il laboratorio teatrale delle avanguardie in Balzola A., Monteverdi A. (a cura di) *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano, 2004, p.84

Monteverdi A. *La scena trasformista di Lepage*, 2001
<https://www.ateatro.it/webzine/2001/04/01/la-scena-trasformista-di-lepage/>

Monteverdi A. *Robert Lepage l'inarrestabile*, 2012
<https://www.ateatro.it/webzine/2012/03/01/robert-lepage-linarrestabile/>

Monteverdi A. *Videomapping: dal monumentismo digitale al videomapping teatrale*, 2015
<https://www.annamonteverdi.it/digital/videomapping-dal-monumentismo-digitale-al-videomapping-teatrale/>

Pizzo A. *Teatro e multimedia. Attore e scena nell'era digitale*, Università degli studi di Torino, 1992, p.11

Monteverdi A. *Video Scenography: video-mapping, laser show, interactive performance*
https://www.academia.edu/30240204/VIDEO_SCENOGRAPHY_videomapping_laser_show_interactive_performance

Quadri F. in *Dialoghi per il teatro di Joseph Svoboda*, 2016
<http://www.francobrambilla.it/2016/12/05/dialogo-per-il-teatro-di-josef-svoboda-con-francobrambilla-f-quadri-v-ottolenghi/>

Ricco S. *Josef Svoboda: psicoplasticità a teatro*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Salerno, 2014, p.25

Ringraziamenti

Un sentito grazie alla professoressa Elena Dellapiana, per avermi lasciato libertà e autonomia ma, al contempo, per avermi guidato

Un grazie anche a Silvia Cattodoro per la disponibilità nell'offrire i materiali di consultazione

Grazie ai miei genitori, per il vostro supporto, per i vostri consigli, per le nostre risate, per il rapporto che abbiamo

Grazie Su, perché sei il porto sicuro, perché ti devo tanto, o forse tutto

Grazie papi, perché sei simile a me, perché riusciamo a capirci senza dirci niente

Grazie a nonna Rina, per avermi amata immensamente, e grazie a nonno Pietro e zio Gianni, per la vostra attenzione e gentilezza

Grazie ai miei amici, perché da voi riesco sempre a migliorarmi, perché dalle risate con alcuni e dalle chiacchierate con altri riesco ad imparare sempre qualcosa in più

Grazie ai miei colleghi di teatro, perché mi avete accolto nella famiglia, perché avete contribuito all'inizio del mio futuro