

# STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA  
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

# 2020

SCALPENDI

*Storia della Critica d'Arte*  
*Annuario della S.I.S.C.A.*  
© 2020 Scalpendi editore, Milano  
ISBN: 979125950101  
ISSN: 2612-3444

*Progetto grafico e copertina*  
© Solchi graphic design, Milano

*Impaginazione e montaggio*  
Roberta Russo  
Alberto Messina

*Caporedattore*  
Simone Amerigo

*Redazione*  
Manuela Beretta  
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

*Sede legale e sede operativa*  
Piazza Antonio Gramsci, 8  
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu  
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del  
10 maggio 2018

*Direttore responsabile*  
Massimiliano Rossi

*Comitato scientifico*  
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,  
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,  
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina  
Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani,  
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,  
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,  
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

*Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.*

## SOMMARIO

### DISCUSSIONI E PROBLEMI

*Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio*  
Raffaele Casciaro 9

*Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo*  
Giovanni Maria Fara 25

*Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso*  
Angelo Maria Monaco 39

*Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*  
Daniela Caracciolo 57

*Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism*  
Daniele Di Cola 65

*Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays*  
Michael Hill 99

*Abstract* 104

### INEDITI E RIPROPOSTE

*Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena*  
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri  
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*  
Francesco Lofano 129

*Abstract* 140

#### LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:  
una nuova stagione umanistica per Firenze*  
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura  
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*  
Rita Argentiero 171

*L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia*  
Rodolfo Maffeis 183

*Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu*  
Chiara Savettieri 207

*Abstract* 222

#### CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):  
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*  
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:  
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*  
Simone Ferrari 261

<i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera	271
<i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini	311
<i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese	325
<i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta	351
<i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli	371
<i>Abstract</i>	390
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani	399
<i>Abstract</i>	407
<i>Indice dei nomi</i>	409

## IL TEATRO È ARTE VISIVA. LE PREMESSE CRITICHE DI TOTI SCIALOJA PER UNA MODERNA CONCEZIONE DELLA SCENA\*

Martina Rossi

«Si può fare teatro senza parole, non si può fare teatro senza apparizione»<sup>1</sup> così prende avvio *Il teatro è arte visiva* un testo ancora inedito di Toti Scialoja rintracciato nell'archivio dell'artista, conservato fra le carte relative alla sua attività di insegnamento presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Le parole in apertura del brano chiariscono fin dal principio la linea scelta dal pittore per presentare la sua moderna e aggiornata concezione della scena come luogo elettivo per le sperimentazioni dell'arte figurativa.

Con *Il teatro è arte visiva* l'artista proclama il suo credo teorico: mette in discussione il primato logocentrico della tradizione naturalistica a teatro; e da artista e critico d'arte propone una lettura globale del fenomeno teatrale in una prospettiva che renda conto della dimensione "apparitiva"<sup>2</sup>, immaginativa e visuale non solo della pittura, sotto forma di scenografia, ma dell'intera azione scenica.

Come si vedrà, il testo si inserisce in un percorso critico già consolidato condotto da Scialoja a partire dalla metà degli anni quaranta che lo vede impegnato nel proporre, all'interno del dibattito culturale italiano, un nuovo ruolo per le arti a servizio della *mise en scène*. Il brano riscoperto si presenta così come una *summa* delle principali idee sul teatro maturate dal pittore sia grazie all'attività di scenografo e costumista, a partire dal 1943<sup>3</sup>; sia in campo speculativo, come testimoniano le dissertazioni sulla

\* Intendo ringraziare Elisa Genovesi e Claudio Zambianchi per l'attenta lettura e per i loro preziosi consigli; inoltre, per il costante supporto nella ricerca la Fondazione Toti Scialoja di Roma e in particolare Onofrio Nuzzolese.

1 Roma, Fondazione Toti Scialoja (d'ora in poi FTSR), T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, s.d. [1968-1985], dattiloscritto, 2 pagine, cartella "Insegnamento. Accademia di Belle Arti di Roma". Si propone in questa sede, in *Appendice*, la trascrizione completa del documento. Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma.

2 Termine ricorrente nel testo di Scialoja, vedi FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

3 L'attività di Scialoja per il teatro si svolge principalmente a fianco di Vito Pandolfi per la prosa e di Aurel M. Milloss per il balletto. Sull'attività da scenografo e costumista di Toti Scialoja si rimanda a *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, a cura di A. Mancini, Bologna 1990; B. Drudi, *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, in *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, a cura di F. D'Amico, Milano 1999, pp. 29-47; G. Bonini, *Catalogo critico. Le scenografie*, in *Toti Scialoja*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, dipartimento Arte Contemporanea, Parma 1977, pp. 170-171; C. Lonzi, *Rapporto tra la scena e le arti figurative*, Firenze 1995; P. Veroli, *Scialoja scenografo ovvero come riempire con il colore della pittura lo spazio scenico*, "Critica d'arte", V, 54, gennaio-marzo 1989, pp. 79-83; P. Veroli, *Modernità e teatro musicale. L'esperienza dell'Anfiparnaso*, "TerzOcchio. Trimestre d'arte contemporanea", XXI, 74, marzo 1995, pp. 36-38; D. Tortora, *Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni Quaranta. Dallapiccola, Milloss, Petrassi*, Roma 2009; O. Nuzzolese, *Toti Scialoja scenografo*, in *100 Scialoja. Azione e pensiero*, catalogo della mostra (Roma, Macro-Museo d'Arte Contemporanea, 28 marzo-6 settembre 2015),

scenografia affidate alle pagine della rivista “Mercurio”<sup>4</sup> nel 1944 e nel 1946, e poi a quelle de “L’Immagine”<sup>5</sup> nel 1949.

Rispetto alle precedenti formulazioni teoriche tuttavia lo scritto segna una differenza significativa: si tratta infatti della descrizione degli obiettivi e dell’impostazione metodologica adottata da Scialoja per un suo corso all’Accademia di Belle Arti di Roma. Con alle spalle già una complessa esperienza dello spazio scenico, che lo aveva visto impegnato non solo come scenografo e teorico, ma anche come regista e librettista, l’artista giunge nel 1953 all’istituzione romana come docente di Scenotecnica e Storia del Teatro, ruolo che ricoprirà fino al 1957<sup>6</sup>. Anche se *Il teatro è arte visiva* non è datato, si può supporre che sia stato scritto non prima della fine degli anni sessanta. L’ipotesi viene suggerita dalla citazione nel testo di Jerzy Grotowski e del suo “teatro povero”, non ancora teorizzato durante la prima fase dell’attività didattica di Scialoja<sup>7</sup>. Plausibile invece che il brano appartenga al periodo in cui il pittore insegna Scenografia, e dunque dall’ottobre del 1968 al suo ritorno in Accademia dopo una lunga pausa che lo aveva visto soggiornare diversi anni fra New York e Parigi<sup>8</sup>.

a cura di C. Crescentini, Roma 2015, pp. 62-78; R. Di Tizio, *L’Opera dello Straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell’Italia fascista*, Roma 2018; M. Verdone, *Scenografie di Scialoja*, “TerzOcchio. Trimestre d’arte contemporanea”, XXIV, 89, 1998, pp. 41-42.

4 T. Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia*, “Mercurio”, I, 3, novembre 1944, pp. 142-148; T. Scialoja, *Danza-Pittura*, “Mercurio”, III, 17, gennaio 1946, pp. 143-151. Entrambi gli articoli sono stati ripubblicati in *Toti Scialoja critico d’arte. Scritti in “Mercurio”, 1944-1948*, a cura di A. Tarasco, Roma 2015, pp. 49-54, pp. 116-125. Si farà riferimento d’ora in avanti alla più recente pubblicazione.

5 Toti Scialoja tiene la conferenza dal titolo *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro* all’Accademia Filarmonica Romana, il 20 gennaio 1949, Roma. Il testo derivato dell’intervento viene contemporaneamente pubblicato sulla rivista diretta da Cesare Brandi, vedi: T. Scialoja, *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*, “L’Immagine”, II, 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 85-98.

6 Toti Scialoja inizia a insegnare all’Accademia di Belle Arti di Roma nel 1953 incaricato alla cattedra di Scenotecnica (1° ottobre 1953-30 settembre 1957), per poi passare alla cattedra di Bianco e Nero (1° ottobre 1957-30 settembre 1959). Dal settembre 1959 fino alla prima metà del 1968 sospende il suo ruolo da docente presso l’Accademia per compiere trasferte a Parigi e New York. Successivamente vince la cattedra di Figura designata al I Liceo artistico di Roma, ma viene comandato all’Accademia sulla cattedra di Scenografia già a partire dall’ottobre 1968 (1° ottobre 1968-31 marzo 1974), sarà titolare della cattedra solo a partire dal 1974 (1° aprile 1974-30 settembre 1985). Si veda G. Simongini, *Astrattismo, realismo e oltre. Roma e l’Accademia 1945-1975*, in *Romaccademia, Un secolo d’arte da Sartorio a Scialoja*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 21 ottobre-21 novembre 2010), a cura di T. D’Acchille, A.M. Damigella, G. Simongini, Roma 2010, p. 207. Per maggiori approfondimenti sull’insegnamento di Scialoja all’Accademia di Belle Arti di Roma e sulle sue ripercussioni nell’arte italiana del secondo dopoguerra si rimanda alle ricerche di Elisa Genovesi, *Insegnare l’amore per l’arte. La didattica di Toti Scialoja*, dottorato di ricerca in Storia dell’arte, Sapienza Università di Roma.

7 Negli anni cinquanta Scialoja ricopre solo due incarichi all’Accademia, di cui soltanto uno incentrato sul teatro: Scenotecnica e Storia del Teatro dal 1953 al 1957 (vedi nota n. 5). Jerzy Grotowski invece realizzerà la sua prima regia (*Les Chaises* di Eugène Ionesco) nel 1957, e darà vita all’esperienza del Teatro Laboratorio nella città di Opole solo a partire dal 1959. Si veda la voce *Grotowsky J.*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, X, *Aggiornamenti. 1955-1965*, a cura di S. D’Amico, Roma 1966, pp. 456-458. Le date inducono dunque a pensare che il testo *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1), si possa collocare durante l’incarico di Scenografia assunto da Scialoja a partire dal 1968 e svolto fino alla metà degli anni ottanta. Ulteriore riprova di tale datazione è la diffusione delle ricerche di Grotowski in Italia a partire dalla metà degli anni sessanta, come ad esempio con la pubblicazione di E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell’avanguardia polacca*, Padova 1965.

8 Vedi nota 6.

Le riflessioni contenute nello scritto possono considerarsi dunque una sintesi dell'esperienza didattica già maturata negli anni cinquanta e nello stesso tempo si pongono come premesse per il nuovo ciclo di insegnamento avviato dalla fine degli anni sessanta. Scialoja, per il suo corso, adotta una visione globale del fenomeno teatrale dove la ricerca artistica è intrinsecamente connessa con le sperimentazioni sceniche, intenzioni dichiarate nello stesso documento d'archivio: «Questo corso si propone di studiare e approfondire il linguaggio della scenografia contemporanea, nel suo porsi in relazione con le esperienze visive del nostro secolo»<sup>9</sup>.

Nello scenario artistico e culturale romano del secondo dopoguerra, non è secondario il fatto che Scialoja assuma presso l'Accademia, anche se in maniera non continuativa, incarichi quasi esclusivamente incentrati sul teatro e sulla disciplina scenica, formando così diverse generazioni di artisti sui precetti di Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, e sulle ricerche dell'avanguardia novecentesca<sup>10</sup>. Il testo ritrovato parla proprio di questa importante funzione di Scialoja come docente e divulgatore ai suoi giovani studenti di una rinnovata idea della pittura sul palcoscenico e del valore visuale della rappresentazione scenica nella sua interezza. Le ripercussioni di una tale impostazione sono molteplici se si considerano i nomi di alcuni degli allievi del pittore, a partire da quelli che frequentano Scenotecnica<sup>11</sup>, che si ritrovano fra i protagonisti del panorama artistico italiano.

Il documento emerso dall'archivio dell'artista non è però eloquente solo sul fronte dell'esperienza di insegnamento all'Accademia. Se si parte dagli scritti degli anni quaranta si delinea un lungo percorso di sistematizzazione critica del fenomeno della pittura a teatro che negli stessi anni stava impegnando Scialoja e altri protagonisti della scena artistica romana a lui strettamente legati, come Cesare Brandi, Aurel M. Milloss e Giovanni Carandente. *Il teatro è arte visiva* si concatena a questi sforzi permettendo di ridisegnare le tappe da teorico del fenomeno teatrale compiute da Scialoja. Un pensiero critico, quello del pittore, dal valore programmatico rispetto alle ricerche condotte da alcuni artisti negli anni sessanta sulle possibilità visive dello spazio scenico. I

<sup>9</sup> FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

<sup>10</sup> Al riguardo si veda il programma del corso di Scenotecnica e Storia del Teatro redatto da Toti Scialoja. FTSR, T. Scialoja, *Programma per l'insegnamento straordinario della Scenotecnica – Storia del Teatro*, s.d. [1953-1957], carta intestata con dicitura dell'Accademia di Belle Arti, Roma, cartella "Insegnamento". Nel documento viene riportato il seguente programma sulla storia del teatro: «I e II annualità: La tragedia del teatro greco; Il teatro drammatico e la commedia nel teatro greco e romano; Il Teatro del Rinascimento. Il teatro comico francese, tedesco, il teatrino inglese del medioevo e del Rinascimento; Origini del teatro e della scena-teatro sacro e medievale. III e IV annualità: Il teatro spagnolo; Il teatro classico francese; Formazione del teatro tedesco. Il teatro romantico. Il teatro musicale (l'oratorio, il melodramma, l'opera la danza); Il barocco nel teatro europeo. L'800, il paesismo, il romanticismo neoclassico. Le nuove tendenze della Scenografia in Italia e all'Estero; Gli innovatori della scena: Appia, Balest [Léon Bakst n.d.r.], Gordon Craig».

<sup>11</sup> Fra i suoi allievi di Storia del Teatro e Scenotecnica si ricorda Pino Pascali, Jannis Kounellis, Umberto Bignardi, Giosetta Fioroni. Vedi G. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, in Toti Scialoja, *Opere 1955-1963*, cit. (vedi nota 3), p. 148; e Genovesi, *Insegnare l'amore per l'arte*, cit. (vedi nota 6).

suoi scritti mostrano il perdurare dell'attenzione sulle esperienze dei "pittori a teatro" maturata durante gli anni della guerra fino al secondo dopoguerra. Il testo permette in più di collegare idealmente lo studio compiuto sulle sperimentazioni sceniche avanguardiste in corso dagli anni quaranta e le ripercussioni visibili nei risultati offerti dalla neoavanguardia.

### *Il linguaggio scenico come arte visiva negli scritti di Toti Scialoja degli anni quaranta*

Lo scritto qui presentato si offre come un ponte di congiunzione fra gli sforzi pratici e speculativi di Scialoja per il teatro e la sua lunga attività di docenza dimostrando come queste due vicende della biografia del pittore siano inscindibili. Ma quali concetti persistono nel nuovo documento in continuità con i testi noti dell'artista? E quali sono invece gli elementi di novità? Si vedrà come, rispetto ai testi degli anni quaranta, ritornino alcuni punti teorici ricorrenti come quelli della "illusività", del "ritmo", della "apparizione", della "frontalità" o della "superficie"; cardini che strutturano il pensiero dell'artista sul teatro come un'arte figurativa autonoma.

Negli stessi anni nei quali Scialoja inizia ad affrontare il palcoscenico come scenografo, si registra la pubblicazione di testi nei quali il giovane artista inizia a dispiegare la sua visione dell'apparato scenico come parte attiva e centrale dell'azione teatrale. Il pittore nel 1944 giunge a collaborare con la rivista "Mercurio" per la quale firma la rubrica "Arti Figurative" fino al 1948<sup>12</sup>. Sulle pagine della rivista non dimentica di parlare anche del connubio pittura e scena a partire dal suo celebre saggio *Premesse per una moderna scenografia*<sup>13</sup>, pubblicato nel novembre 1944<sup>14</sup>. La possibilità di una nuova concezione pittorica sul palcoscenico viene individuata da Scialoja nelle esperienze dei Balletti russi di Sergej Djagilev<sup>15</sup> e negli interventi di Natalia Gončarova, Mikhail Lario-

12 Vedi C. Zambianchi, *Il "sedimento della coscienza": gli scritti di Toti Scialoja su "Mercurio"*, in *Toti Scialoja critico d'arte*, cit. (vedi nota 4), pp. 13-19, a p. 13.

13 Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia*, cit. (vedi nota 4), pp. 49-54.

14 Nel momento in cui Scialoja scrive il testo aveva già maturato due importanti prove nella prosa e nel balletto, prima per Vito Pandolfi con *L'Opera dello Straccione* (Roma, Teatro Argentina, 11 febbraio 1943, libero adattamento di *The Beggar's Opera* di John Gray [sec. XVIII], tradotto da R. Aragno, con musica di R. Vlad, coreografie di R. Mazzucchelli, regia di V. Pandolfi, allievo del terzo anno alla Regia Accademia d'Arte Drammatica di Roma. Tra gli interpreti: Vittorio Gassman, Luciano Salce, Luigi Squarzina, Nino del Fabbro e Lea Padovani, tutti allievi del primo, secondo e terzo anno dell'Accademia. Vedi Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit. [vedi nota 11], p. 135); e poi con Aurel M. Milloss con la messa in scena dei *Capricci alla Stravinskij* (Roma, Teatro delle Arti, 30 aprile 1943, nell'ambito delle manifestazioni musicali del XXI anno di regime. Due suites per piccola orchestra di I.F. Stravinskij, direttore F. Capuana, coreografia di A.M. Milloss, scene e costumi di T. Scialoja. Lo spettacolo verrà replicato più volte al Teatro dell'Opera).

15 Gli esempi proposti da Scialoja sono: *Le coq d'or* (Parigi, 1914, balletto in tre atti, di N. Rimskij-Korsakov, libretto di V. Belskij su favola di A. Puskin, coreografie di M. Fokine, Ballet Russes di S. Djagilev, scene e costumi di N. Gončarova); *Kikimora* (Parigi, 28 agosto 1916, musica di A. Ljadov, coreografie di L. Massine, Ballet Russes di S. Djagilev, scene e costumi di M. Larionov); *Parade* (Parigi, Théâtre du Châtelet, 18 maggio 1917, opera in un atto di L. Massine, musiche di E. Satie, libretto di J. Cocteau, Ballet russes di

nov, Pablo Picasso e Giorgio de Chirico<sup>16</sup>. «Poetici compromessi»<sup>17</sup> così definisce l'autore il lavoro di questi pittori per la scena, collaborazione che si fonda sulla partecipazione visiva dell'artista al dramma messo in atto<sup>18</sup>. Ne è un esempio *Parade* dove Picasso – scrive Scialoja – pensa a una pittura-teatro così come parallelamente Erik Satie crea una musica-teatro e Léonide Massine una danza-teatro. Ciò per dire che l'arte figurativa, in queste prove di inizio secolo, partecipa consapevolmente come componente attiva della messa in scena invece che limitarsi alla mera descrizione di un'ambientazione. Per Scialoja, l'arte fauve e cubista calca le scene teatrali con ardore e brutalità, mettendosi al servizio del dramma, proprio grazie alla sua capacità di creare uno spazio mentale e intellettualizzato<sup>19</sup>. Scialoja stila così un disegno genealogico nel quale inserisce alcune esperienze teatrali realizzatesi in Italia durante gli anni della guerra capaci di raccogliere l'eredità delle sperimentazioni avanguardistiche di inizio Novecento<sup>20</sup>.

Una volta individuato il modello da cui prendere avvio, l'artista entra nel merito della sua concezione della pittura a teatro inaugurando una visione che rimarrà una costante anche nei suoi testi critici successivi. Innanzitutto, l'autore si domanda quali siano le implicazioni per il linguaggio artistico una volta inserito all'interno della messa in scena: «come indispensabile premessa a noi pare che il teatro tenda alla creazione di uno spazio illusivo, incommensurabile certo allo spazio naturale, ma diverso da quello propriamente fantastico costitutivo della immagine poetica, musicale, pittorica, ecc.»<sup>21</sup>.

Nella lettura di Scialoja il palcoscenico si connota come uno spazio differente sia da quello contingente, sia da quello generato dalla superficie pittorica, è un luogo rituale e simbolico e per questo “illusorio”. Questo termine ritornerà con regolarità negli scritti dell'artista con un significato preciso: non ha la connotazione di ingannevole, ma definisce piuttosto la scena come spazio simbolico, la cui condizione è consapevolmente accettata dagli attori e dagli spettatori che vi partecipano, entrambi protagonisti

S. Djagilev, scene e costumi di P. Picasso), o *Le Bal* (Monaco, Gran Théâtre de Monte Carlo, 7 maggio 1929, balletto in due scene, musiche di V. Rieti, coreografie di G. Balanchine, scene e costumi di G. de Chirico).

16 Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia*, cit. (vedi nota 4), p. 49.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 Ivi, pp. 49-51.

20 Scialoja ricollega all'esperienza dei Ballet russes di S. Djagilev alcuni spettacoli andati in scena durante gli anni della guerra e che coinvolgono artisti italiani: come il lavoro di Renato Guttuso per l'*Histoire du Soldat* (Roma, Teatro delle Arti, 21-23-24-26 novembre 1940, opera da camera in due parti, musica di I.F. Stravinskij, costumi e scene di R. Guttuso); le scene di Orfeo Tamburi per la *Camera dei Disegni o Un balletto per Fulvia* (Roma, Teatro delle Arti, 27-28-30 novembre 1940, balletto in un atto per orchestra da camera, musica di A. Casella, coreografie di A.M. Milloss, scene di O. Tamburi); le scene e i costumi di Mario Mafai per il *Coro dei morti* (Roma, Teatro dell'Opera, 10 novembre 1942, musica di G. Petrassi, madrigale drammatico in tre parti sul *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie* di G. Leopardi del 1824, coreografie di A.M. Milloss, scene e costumi di M. Mafai); giungendo infine alle opere del 1944 per le quali l'artista collabora in prima persona. Vedi Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia*, cit. (vedi nota 4), pp. 51-52.

21 Ivi, p. 52.

dell'azione rituale, in una precisa e unica dimensione di luogo e di spazio<sup>22</sup>. "L'illusività" per Scialoja «dovrà costituire l'ispirazione prima»<sup>23</sup> di ogni *medium* che partecipa alla messa in scena, in questo modo ogni linguaggio potrà far rimanere intatte o addirittura esaltare le sue peculiari risorse espressive e tendere a quell'unificazione delle arti possibile a teatro<sup>24</sup>. La pittura per la scena diventerà in questo modo qualcos'altro rispetto a semplici pannelli decorativi acquistando una forma "novissima"<sup>25</sup>.

Bisogna sottolineare come in questa sede l'artista consideri ancora la scena in una chiave esclusivamente pittorica, fatta di soluzioni cromatiche, tonali e lineari. Ciò non implica, tuttavia, che l'artista debba limitare il proprio intervento alla realizzazione di quinte pittoriche a corollario del testo drammaturgico. Al contrario i dipinti in scena devono essere, secondo le parole di Scialoja, i padroni assoluti dello spazio facendo diventare il palcoscenico una "camera di pittura" immersiva<sup>26</sup>.

Altro elemento ricorrente nella lettura dell'artista è il concetto di "ritmo" come susseguirsi dei diversi rapporti in atto sulla scena<sup>27</sup>. Si è visto come l'opera degli artisti inserita nello spazio "illusivo" della *mise en scène* si trasformi in qualcosa di nuovo e di mutevole, ma ciò accade anche grazie ai rapporti intessuti sul palco fra le scenografie, il movimento degli attori o dei ballerini e il pubblico che li sta a guardare<sup>28</sup>. Al riguardo è significativo come non solo le scene, ma anche i costumi realizzati dagli artisti vengano investiti da Scialoja di uno specifico ruolo: sono "accenti pittorici"<sup>29</sup> da indossare così come gli interpreti e i ballerini, con i loro movimenti all'interno dello spazio scenico, sono «frammenti pittorici volanti»<sup>30</sup>. A partire da queste prime idee il lavoro dell'artista a teatro dovrà estendersi all'intera azione teatrale e in questo modo tutto lo spazio del palcoscenico diventerà un tessuto pittorico diffuso.

Nell'Italia liberata Scialoja continua a realizzare molte opere per il teatro<sup>31</sup> e scrive un altro testo teorico *Danza-Pittura*<sup>32</sup>, pubblicato nuovamente su "Mercurio" nel gennaio 1946. Nello scritto l'artista prosegue le sue riflessioni sulla teoria della sce-

22 Ivi, pp. 52-53.

23 Ivi, p. 53.

24 *Ibidem*.

25 Ivi, pp. 52-53.

26 *Ibidem*.

27 Scrive Toti Scialoja: «il ritmo che si incarna in questa fittizia vita di esseri umani che parlano, cantano e si agitano esprimendo qualcosa dialetticamente cioè drammaticamente ad altri uomini che li stanno a contemplare. Ove non si verifichi questa specie di consacrazione sulla scena e di comunione tra scena e pubblico, non nascerà teatro»; Ivi, p. 53.

28 Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia*, cit. (vedi nota 4), p. 54.

29 Ivi, p. 54.

30 *Ibidem*.

31 Continua la collaborazione con Pandolfi e Milloss. Si veda la cronologia stilata da Nuzzolese, *Toti Scialoja scenografo*, cit. (vedi nota 3), pp. 76-78; inoltre si veda la bibliografia dedicata all'attività da scenografo di Scialoja indicata alla nota 3.

32 Scialoja, *Danza-Pittura*, cit. (vedi nota 4), pp. 116-125.

nografia di qualche anno prima, soffermandosi però di più sull'esperienza coreutica sperimentata in quegli anni a fianco di Milloss. In questa prova Scialoja affina la sua definizione del teatro, o per meglio dire – come specifica l'autore – «delle arti che entrano a teatro»<sup>33</sup>: forma linguistica non solitaria e assoluta come la pittura, ma piuttosto fondata su un insieme di rapporti che si svolgono in uno specifico “qui e ora”. Questa condizione, come si è visto, è definita più volte dall'artista “illusività”: «marchio fantastico che contraddistingue ogni arte che il teatro trascina del suo orizzonte incandescente o tira per i capelli sul palco delle meraviglie»<sup>34</sup>.

È con *Danza-Pittura* che l'artista introduce la sua visione della messa in scena come arte innanzitutto figurativa. Lo spettatore immobile fissa la *mise en scène* da un punto di vista determinato, per lui l'azione che si svolge sul palco si risolve nei modi dell'“apparizione” e della “frontalità”<sup>35</sup>, due caratteristiche proprie del *medium* pittorico. Nella visione dell'artista la messa in scena si esperisce nel “qui e ora” della fruizione, su un piano verticale fatto di spessori tonali e cromatici. La predominanza del dato visuale dell'azione teatrale trova una riprova nel sipario che nella lettura suggestiva di Scialoja è «frangia di mondo esterno [...] simile alla cornice attorno al quadro [...]»<sup>36</sup>. I concetti di “apparizione” e di “frontalità” si manifestano nell'attuarsi dell'azione sul palcoscenico poiché questo è un luogo dove «non è possibile ai suoi abitanti voltar le spalle senza che immediatamente le spalle divengano petto e la nuca maschera; dove è impossibile allontanarsi e al massimo è concesso impicciolire e affievolirsi appena; e chi svicola dal campo visivo si annulla, piomba nel vuoto»<sup>37</sup>. In funzione della “frontalità” il palcoscenico diventa così uno «spazio divorante la forma»<sup>38</sup>, dove anche la scultura e l'architettura dovranno necessariamente svuotarsi di materia strutturale<sup>39</sup>.

Questo modo di vedere il sistema di rapporti messi in campo sulla scena sotto l'egida della “apparizione”, come se la quarta parete fosse una vasta superficie pittorica, trova in questa sede una prima e chiara formulazione, conquistando poi ampio spazio successivamente. Non è casuale che questa visione del teatro come arte figurativa si concretizzi in un testo dedicato al balletto e più nello specifico si costruisca attorno all'esempio degli spettacoli romani di Milloss. Difatti, nell'alveo delle esperienze condotte dal coreografo si crea un sodalizio di intenti condiviso da intellettuali di diversa formazione che vedevano nelle proposte di Milloss una nuova possibilità di sviluppo del progetto di Djagilev<sup>40</sup>. Negli anni nei quali scrive Scialoja, Milloss decide di non

33 Ivi, p. 116.

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*.

37 Ivi, p. 118.

38 Ivi, p. 117.

39 *Ibidem*.

40 Per maggiori approfondimenti si rimanda alla monografia dedicata al coreografo di P. Veroli,

affidare le scene esclusivamente a scenografi di mestiere, ma piuttosto ai cosiddetti “pittori da cavalletto”<sup>41</sup>. La scelta di coinvolgere gli artisti del fronte d’avanguardia romano è eloquente della nuova importanza assegnata alla parte visuale dello spettacolo: rispetto ai mestieranti i pittori non si sarebbero piegati ad assumere un ruolo subalterno nella resa complessiva della messa in scena, come non avrebbero limitato il proprio contributo alla resa di dettagli naturalistici dell’ambiente.

In parallelo con Scialoja, tuttavia, alcuni storici dell’arte e teorici della scena non si soffermano solo sull’autonomia delle arti a teatro, ma insistono anche sulla dimensione visuale del balletto nella sua totalità. Uno di questi è Cesare Brandi, attento osservatore del fenomeno teatrale<sup>42</sup>. Il critico già nel 1940 scrive una recensione apparsa su “Le Arti”<sup>43</sup> nel quale dimostra la sua avversione verso la falsificazione naturalistica sul palco e dove incensa le ultime scene di Renato Guttuso per la *Storia del soldato*<sup>44</sup> e quelle di Orfeo Tamburi per la *Camera dei disegni*<sup>45</sup>, spettacoli coreografati entrambi da Milloss. In merito ai balletti di quest’ultimo, il critico ritorna anche qualche anno dopo sulle pagine de “L’Immagine”. In *I nuovi balletti di Milloss*<sup>46</sup> Brandi non solo descrive le ultime prove del coreografo, ma parallelamente a Scialoja esplicita il suo pensiero sul teatro di danza come arte figurativa. Se per lo studioso il movimento del ballerino sul palco determina una nuova spazialità esattamente come avviene con la scultura<sup>47</sup>; per l’artista la dimensione visiva del teatro si sviluppa nell’occhio dello spettatore dove lo spazio scenico diviene superficie nel quale il danzatore è un guizzo pittorico in movimento<sup>48</sup>. Nonostante questa diversa visione della *mise en scène*, una concentrata sui termini della spazialità scultorea e l’altra su quelli della superficie pittorica, sia Brandi sia Scialoja condividono la medesima concezione di partenza. Sono noti gli stretti legami che uniscono in questi

*Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca 1996; inoltre a Tortora, *Danza Pittura Musica*, cit. (vedi nota 3); *Il teatro delle Arti 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D’Ayala*, a cura di D. Margoni Tortora e P. Veroli, Roma 2009.

41 Negli anni quaranta risultano coinvolti nei balletti di Milloss artisti di diversa esperienza: da quelli della vecchia guardia, alcuni dei quali avevano già alle spalle l’esercizio della scena in chiave avanguardistica, come Enrico Prampolini, Gino Severini, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Mario Mafai; agli esordienti Renato Guttuso, Toti Scialoja e Orfeo Tamburi. Vedi nota 40.

42 Si vedano i testi raccolti in *Cesare Brandi. Musica, Danza, teatro. Scritti ritrovati 1937-1986*, a cura di V. Brandi Rubiu, Roma 2013.

43 C. Brandi, *Le scene*, “Le Arti. Rassegna bimestrale dell’arte antica e moderna”, III, 2, dicembre 1940-gennaio 1941, p. 127.

44 *La storia del soldato (L’histoire du soldat)*, Roma, Teatro delle Arti, 20-26 novembre 1940, storia recitata e danzata di C.F. Ramuz, musica di I. Stravinskij, regia di E. Fulchignoni, coreografie di A.M. Milloss, scene e costumi di R. Guttuso.

45 *La camera dei disegni*, Roma, Teatro delle Arti, 24-30 novembre 1940, balletto in un atto di A. Milloss, musiche di A. Casella, coreografie di A. Milloss, scene e costumi di O. Tamburi.

46 C. Brandi, *I nuovi balletti di Milloss*, “L’Immagine”, 6-7, gennaio-febbraio 1948, pp. 432-434; poi ripubblicato in *Cesare Brandi. Musica, Danza, teatro*, cit. (vedi nota 42), pp. 55-61. Si farà riferimento d’ora in avanti alla più recente pubblicazione.

47 Ivi, p. 57.

48 Scialoja, *Danza-Pittura*, cit. (vedi nota 4), pp. 117-118.

anni lo studioso e l'artista e la profonda influenza del pensiero brandiano su quello di Scialoja in merito all'arte<sup>49</sup>. La stessa vicinanza può essere individuata sul fronte scenico, anche se in questo caso non appare così chiara la derivazione del pensiero di Scialoja da quello di Brandi<sup>50</sup>. Si può parlare piuttosto di una comunanza di vedute sul fenomeno teatrale maturata dal critico e dal pittore nello stesso giro di anni e probabilmente frutto di lunghe conversazioni. È lo stesso Scialoja a ricollegare le sue idee sul teatro a quelle di Brandi in un testo pubblicato proprio sulla rivista diretta da quest'ultimo<sup>51</sup>. Ormai teorico e scenografo maturo, l'artista viene chiamato dall'Accademia Filarmonica Romana<sup>52</sup>, nel 1949, a parlare delle sue idee scenografiche e sul rapporto fra pittura, musica e danza. Nella trascrizione della conferenza pubblicata su "L'Immagine" Scialoja ribadisce come il balletto sia uno spettacolo essenzialmente visivo nel senso in cui nell'estetica brandiana ogni arte è figurativa. Il pittore pone così al lettore la domanda: «la pura figuratività dell'immagine, che si risolve attraverso il ritmo nella realtà pura della forma, non è dunque caratteristica della sola pittura, ma di ogni arte?»<sup>53</sup>.

Alla fine degli anni quaranta le due idee sul teatro corrono parallelamente: sulla stessa rivista e sullo stesso numero Scialoja presenta *Discorsi sulla pittura, la musica e il teatro*, mentre Brandi la prima puntata di *Arcadio o della scultura*<sup>54</sup>, che nella sua pubblicazione completa nel 1956<sup>55</sup> prevederà una parte dedicata alla teorizzazione del balletto come arte insostituibilmente visiva<sup>56</sup>. La visione maturata da Brandi e Scialoja viene ribadita qualche anno più tardi anche da Milloss, durante un suo intervento alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dove sintetizza le teorie viste poc'anzi. Il coreografo nel 1959 afferma come il teatro di danza sia una forma linguistica capace di svi-

49 Vedi Zambianchi, *Il "sedimento della coscienza"*, cit. (vedi nota 11), pp. 18-19. Inoltre, si veda M.I. Catalano, *Per "inventarsi una vita umanistica"*, in *Il tempo dell'immagine. Cesare Brandi 1947-1950*, a cura di M. Andaloro e M.I. Catalano, Roma 2009, pp. 59-99, alle pp. 84-88, e le corrispondenze fra Brandi e Scialoja pubblicate in "Il gusto della vita e dell'arte". *Lettere a Cesare Brandi di Afro, Burri, Capogrossi, Cassinari, Ceroli, Conti, De Pisis, Loncillo, Maccari, Mafai, Manzù, Marini, Mastroianni, Mattiacci, Morandi, Ontani, Pascali, Paulucci, Perez, Rahäel, Rosai, Romiti, Sadun, Scialoja, Stradone, Tacchi*, a cura di V. Rubiu Brandi, Siena-Prato 2007.

50 La cronologia delle pubblicazioni sul teatro di Brandi corre pressoché parallela a quella di Scialoja. A partire dalla recensione del 1940-1941, cfr. Brandi, *Le scene*, cit. (vedi nota 43); proseguendo agli articoli pubblicati su "L'Immagine" dal 1947 al 1949, vedi *Cesare Brandi. Musica, Danza, teatro*, cit. (vedi nota 42), pp. 47-83; a C. Brandi, *Piccola teoria della scenografia per balletti*, s.d. [1950], pubblicato postumo in *Cesare Brandi. Musica, Danza, teatro*, cit. (vedi nota 42), pp. 85-90; infine le sue idee sul teatro vengono registrate in Id., *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Torino 1956, e Id., *Teoria generale della critica*, Torino 1974, pp. 215-246.

51 Scialoja, *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*, cit. (vedi nota 4), pp. 85-98.

52 Vedi nota 5.

53 Ivi, p. 95.

54 C. Brandi, *Arcadio o della Scultura*, "Immagine", II, 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 47-57.

55 Brandi, *Arcadio o della Scultura*, cit. (vedi nota 50). Al riguardo si veda P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata 2006, pp. 97-108; Catalano, *Per "inventarsi una vita umanistica"*, cit. (vedi nota 49), pp. 59-99, alle pp. 77-84.

56 Vedi Brandi, *Arcadio o della Scultura*, cit. (vedi nota 54), p. 54.

lupparsi nello spazio come le arti del disegno, e nel tempo come la musica, giungendo alla seguente conclusione: «la danza, così, diventa l'unico ponte possibile tra le arti del disegno e le arti che si ascoltano. La danza è [...] arte visiva»<sup>57</sup>. Nella stessa sede e nello stesso ciclo di conferenze Giovanni Carandente riproporrà una medesima visione:

La danza è un'arte dell'inequivocabile presupposto visivo, una sequenza incessante di forme, lo svolgimento di un disegno mobile secondo un ritmo, cioè un tempo, che è il ritmo e il tempo della musica. Ebbene, se per saper vedere la danza occorrerà questa disposizione sensoriale puramente visiva [...], la stessa disposizione accompagnerà la vista dello spettatore alla comprensione dell'altro fatto figurativo che si svolge sulla scena, del complesso cioè di elementi strettamente pittorici che compongono lo spazio o l'ambiente nel quale lo spettacolo si configura<sup>58</sup>.

In un'occasione successiva, nell'ambito della medesima rassegna, è lo stesso storico dell'arte a citare esplicitamente Brandi, e parallelamente le teorie di Carlo Ludovico Ragghianti<sup>59</sup>. Quest'ultimo viene menzionato per avere inserito la danza tra le arti della visione; Brandi per avere analizzato<sup>60</sup> i nessi tra la scultura, ovvero la forma immobile, e la danza, ovvero la successione di forme nel tempo e nello spazio<sup>61</sup>.

La visione di Scialoja si presenta dunque sovrapponibile a quelle di personalità a lui vicine partecipi a vario titolo delle vicende teatrali coeve. Emerge così il quadro di un ristretto circuito di artisti, storici e critici d'arte fortemente interessati ai rapporti messi in atto sul palcoscenico - più nello specifico nel teatro danza - fra arte, movimento e musica.

### *Oltre la pittura. Il teatro è arte visiva*

*Il teatro è arte visiva* non si limita però a essere solamente una prosecuzione degli scritti precedenti. In questo testo Scialoja rimarca con maggiore enfasi la sua visione, estendendo le possibilità dell'intervento dell'artista sul palcoscenico oltre il *medium* pittorico.

<sup>57</sup> Roma, Archivio Bio-Iconografico Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (d'ora in poi ABIGNAM), A.M. Milloss, *Il problema della moderna scenografia visto dal coreografo*, 18 gennaio 1959, n. 8. Cartella -51- M, "Attività didattica stagione 1958-1959".

<sup>58</sup> ABIGNAM, G. Carandente, *Il rinnovamento della scenografia al tempo dei Ballets russes di Sergej Diaghilev*, 7 dicembre 1958, n. 4, cartella -51- M, "Attività didattica stagione 1958-1959".

<sup>59</sup> Vedi C.L. Ragghianti, *Teatro, spettacolo, scenografia*, in Id., *Cinema arte figurativa*, Torino 1957 (prima edizione 1952).

<sup>60</sup> Carandente indica come fonte delle teorie di Brandi i «Dialoghi sulla scultura», il riferimento va a Brandi, *Arcadio o della Scultura*, cit. (vedi nota 55).

<sup>61</sup> ABIGNAM, G. Carandente, *Le Arti Figurative e la Danza Contemporanea*, 20 febbraio 1959, n. 9 Cartella -51- M, "Attività didattica stagione 1958-1959".

Questo sviluppo non sorprende se si getta lo sguardo su ciò che Scialoja realizza per il teatro nel periodo compreso fra gli scritti noti e il testo d'archivio. Con l'inizio del 1950 egli sperimenta infatti altre modalità sceniche che non si limitano alla pittura. Il riferimento va a *Ballata senza musica*<sup>62</sup>, dove l'artista dimostra un precoce interesse verso le potenzialità dell'oggetto scenico. *Teatro è arte visiva* è il risultato anche delle sperimentazioni di Scialoja al fianco dei Novissimi dal 1964 al 1965<sup>63</sup> e della partecipazione a *No Stop Teatro* alla libreria Feltrinelli del 1967<sup>64</sup>. Con la sperimentazione del 1950 e poi con le esperienze degli anni sessanta il pittore porta all'estremo, in scena, quanto aveva già formulato sul concetto di "apparizione": la scenografia si espande dal pannello pittorico a tutto lo spazio scenico, agli *objet trouvé* come all'azione messa in atto, tutto rientra nella sfera del visivo e dunque le possibilità dell'artista sul palco diventano illimitate.

Nel testo, come si è detto, si ritrovano pienamente sviluppati i punti cardine di "apparizione" e "frontalità", e "illusorietà". La parte visiva genera l'intero l'impianto rappresentativo, compartecipe della creazione di quello spazio simbolico e illusorio proprio dell'azione teatrale: «Nell'apparizione, che è il teatro, la scenografia non ha il ruolo di commento all'azione scenica, non è una "componente" dello spettacolo, è lo spettacolo stesso»<sup>65</sup>. Inoltre, ricorrono di nuovo gli affondi contro la lunga tradizione della scenografia naturalistica da cui l'artista si è sempre dimostrato molto distante. L'avversione

62 *Ballata senza musica*, soggetto e musica di T. Scialoja, libretto di B. Balazs, coreografia di A. Milloss, scene e costumi di T. Scialoja. Andato in scena insieme a *Il Principe di legno*, balletto su musiche di Bela Bartok, coreografie di A. Milloss, scene e costumi di T. Scialoja. Entrambi gli spettacoli vanno in scena il 18 settembre 1950, Teatro La Fenice, Venezia. Vedi nota 3.

63 Con la compagnia dei Novissimi Scialoja ritorna sulle scene nel 1964 dopo sei anni di assenza dal palcoscenico. L'attività dei Novissimi è circoscritta per soli due anni. Nel 1964 la compagnia partecipa alla Literarisches Colloquium, Verbindung mit der Akademie der Künste di Berlino, con i seguenti spettacoli: Enrico Filippini, *Gioco con la scimmia*, regia di Antonio Calenda, scene e costumi di Franco Nonnis, attori: Vittoria dal Verme, Piera degli Esposti, Luciana Vivaldi, Antonio Calenda, Bepi Acquaviva, Antonio Maronese. Edoardo Sanguineti, *Traumdeutung*, regia di Piero Panza, scene e costumi di Toti Scialoja, attori: Giovanna Pellizzi, Luigi Basagaluppi, Mino Bellei, Ciro Formichella. Alfredo Giuliani, *Povera Juliet*, regia di Piero Panza, scene e costumi di Toti Scialoja, attori: Giovanna Pellizzi, Vittoria dal Verme, Piera degli Esposti, Piero Panza, Luigi Basagaluppi, Antonio Maronese, Bepi Acquaviva. Testi nel programma: W. Höllerer, *Kleine Theater und Veränderung*; P. Panza, *Die Bühne der Novissimi*. Vedi FTSR, programma di sala *Compagnia "I Novissimi"*, Literarisches Colloquium, Verbindung mit der Akademie der Künste, Berlin, 2 Dezember 1964. Nel 1965 invece la compagnia realizza i seguenti spettacoli al Teatro Parioli: *L'occhio* di G. Falzoni, regia di P. Panza e T. Scialoja, scene costumi di T. Scialoja, attori: S. De Guida e C. Previtiera; *La merce esclusa* di E. Pagliarani, scene e costumi di C. Battaglia, attori: S. De Guida, F. Marchesani, P. Megas, V. Orfeo, P. Panza, C. Previtiera, G. Volpi; *Improvvisazione* di N. Balestrini, scene e costumi di T. Scialoja, attori: S. De Guida, D. Hayes, P. Megas, W. Piergentili, G. Volpi; *Povera Juliet* di A. Giuliani, scene e costumi di A. Perilli, attori: A. Campanelli, S. De Guida, J. Demby, D. Hayes, F. Marchesani, P. Megas, V. Orfeo, P. Panza, W. Piergentili, C. Previtiera, G. Volpi. Vedi FTSR, P. Panza, T. Scialoja, *Nota a questo spettacolo*, in *Compagnia teatro dei Novissimi*, programma di sala, Teatro Parioli, Roma, dal 3 giugno 1965.

64 *No Stop Teatro*. 12 ore. Libreria La Feltrinelli, 2 marzo 1967, ore 9.00-21.00. Durante l'happening di dodici ore organizzato da Nanni Balestrini e Achille Perilli, Scialoja realizza *Ripetizione*, azione mimata. Vedi FTSR, *No Stop Teatro*. 12 ore. Libreria La Feltrinelli, Roma, locandina.

65 FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

per l'uso descrittivo e illusionistico della pittura sul palco era stata già tradotta in aspre critiche in occasione di una recensione scritta da Scialoja per il "Mercurio" sulla *I Mostra Internazionale di Scenografia*<sup>66</sup> del 1946. In quest'ultimo testo l'artista si accanisce contro i mestieranti della scena che non hanno compreso la rivoluzione "pittorica" innescatasi con *Parade* o quella "grafica" di Mejerchol'd<sup>67</sup>. Il pittore termina la sua invettiva con un ironico auspicio: «non disperiamo che un giorno certi scenografi professionisti, che dalla tecnica teatrale fanno sacerdozio e scientifico mistero, sappiamo finalmente distinguere lo spazio fisico e naturale da quello ritmico e fantastico e superino il gusto del "bel soprammobile" a favore della "immagine formale"»<sup>68</sup>. Questa stessa lucida avversione nei riguardi della scenografia decorativa ritorna con simili motivazioni anche nel testo più tardo<sup>69</sup>.

Rispetto a quanto già detto sulla vicinanza fra l'estetica scenica di Scialoja con quella di Brandi, lo stesso non si può affermare in merito a questo secondo sviluppo del pensiero dell'artista. Il pittore, negli anni sessanta, guarderà con attenzione ai raggiungimenti del teatro di ricerca internazionale – dal Living Theatre<sup>70</sup> a Grotowski, e in direzione dell'esperienza precorritrice del Teatro delle Crudeltà di Antonin Artaud – che gli permetteranno di sviluppare una sua idea anche sulla "non scenografia" contemporanea. Questo stesso fenomeno viene invece definito da Brandi, in un'accezione negativa «il teatro svuotato di teatro»<sup>71</sup>, nelle riflessioni contenute nella *Teoria generale della critica*<sup>72</sup>.

In questi anni un ruolo non marginale, rispetto all'attenzione rivolta da Scialoja al teatro d'avanguardia internazionale, va riconosciuto a Gabriella Drudi. La scrittrice è nel corso degli anni sessanta collaboratrice della rivista "Sipario". Per il periodico della casa editrice Bompiani, Drudi documenta e registra le diverse tappe romane del Living Theatre, come altresì dà notizia degli *happening* di Allan Kaprow e degli altri artisti che a New York danno prova del nuovo "teatro dei pittori"<sup>73</sup>.

66 Scialoja recensisce la *I Mostra Internazionale di Scenografia* promossa dalla rivista "Teatro" allo Studio d'Arte Palma di Roma nel giugno 1946. Vedi T. Scialoja, in *Toti Scialoja critico d'arte*, cit. (vedi nota 4), p. 142.

67 *Ibidem*.

68 *Ibidem*.

69 Vedi cosa scrive Toti Scialoja al riguardo: «Nel teatro cosiddetto di parola la scenografia viene spesso concepita in funzione naturalistica, o semplicemente didascalica. Si arreda un palcoscenico come si arreda la stanza degli ospiti. Allora non ci sarà teatro, non ci sarà apparizione: si avrà, al massimo, una "bella" dizione di un testo teatrale», FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

70 Da non dimenticare l'appoggio dato da Scialoja al Living Theatre. L'artista partecipa all'asta organizzata il 26 marzo 1965, libreria Feltrinelli di Roma, per finanziare il tour europeo del gruppo teatrale. Su questo evento si veda: s.n., "L'Avanti", 24 marzo 1965, p. 5; F. Colombo, *Modugno finanzia i beatniks. Gli artisti romani organizzano un'asta a favore del Living Theatre*, "L'Espresso", 4 aprile 1965, XI, pp. 14-19; s.n., *Conferenza stampa per il Living Theatre*, "La Voce Repubblicana", 25 marzo 1965; un breve accenno sulla presenza di Scialoja all'asta è confermata dalla biografia dell'artista in *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, cit. (vedi nota 3), p. 173. Inoltre si veda FTSR, *Asta per il Living Theatre*, 26 marzo 1965, libreria Feltrinelli, Roma, locandina.

71 Brandi, *Teoria generale della critica*, cit. (vedi nota 50), p. 235.

72 Ivi, pp. 215-246.

73 Gabriella Drudi è stata traduttrice, scrittrice, critica d'arte e corrispondente per riviste italiane e

Divergendo dalle argomentazioni di Brandi sulle ricerche sceniche internazionali, Scialoja rispetto agli scritti precedenti compie un passo ulteriore. Il pittore aggiunge un tassello di novità quando afferma: «non-scenografia vuol dire comunque scenografia»<sup>74</sup>. Se il teatro si costruisce di “frontalità” e “apparizione”, allora lo spettatore attraverso il movimento degli attori vedrà in ogni modo la creazione di un’immagine: se il palco è la riduzione dello spazio tridimensionale dell’esistenza ad uno spazio bidimensionale e simbolico, allora gli interpreti e i loro gesti diventeranno un segno, un geroglifico, una cifra disegnata<sup>75</sup>.

L’adattamento del pensiero del pittore alle nuove sperimentazioni sceniche si spiega proprio nel persistere di questo concetto di “superficie”, sinonimo non di solo grafismo o materismo<sup>76</sup>, ma definizione di uno spazio significante e “illusorio”: «Come nella pittura contemporanea la forza apparitiva parte dalla presenza della tela per avanzare verso chi guarda, nella scenografia contemporanea, che noi sperimentiamo, la forza apparitiva parte dal boccascena per muoversi verso lo spettatore»<sup>77</sup>.

In questo senso, se si mettono insieme i testi precedenti e il nuovo documento, si può intravedere come fosse già *in nuce* nel pensiero di Scialoja una concezione della scena come un tutto visivo, declinabile sia in chiave pittorica, sia sotto forma di allestimenti fatti da oggetti comuni e azioni quotidiane svolte sul palco<sup>78</sup>, laddove lo spazio scenico diventa spazio di esperienza visiva.

E proprio sulla “superficie” ritorna l’artista<sup>79</sup> per specificare come il suo corso servirà agli allievi ad analizzare e prendere possesso del concetto cardine della quarta parete come diaframma sensibile fra palcoscenico e spettatore, in cui rimangono imbrigliati i segni visivi<sup>80</sup>.

straniere. La sua carriera di traduttrice è stata fondamentale per il clima romano e in più in generale italiano, è sua difatti la prima traduzione in italiano de *L’oggetto ansioso* (1964) di Harold Rosenberg, per Bompiani editore nel 1967. Per una ricognizione completa della sua attività vedi M. De Vivo, *Andare verso. La critica d’arte secondo Gabriella Drudi*, Macerata 2017.

74 FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

75 *Ibidem*.

76 *Ibidem*.

77 *Ibidem*.

78 A tal proposito è interessante ricollegare quanto affermato da Piero Panza e Toti Scialoja nel libretto di sala della Compagnia dei Novissimi, al Teatro Parioli di Roma, nel giugno 1965: «Un teatro di gesti irresistibili, elementari. Sulla scena una serie di gesti puri, vissuti e consumati in quanto tali. Essi possono coincidere con i gesti naturali [...] ma seguono sempre delle proprie leggi [...]. Questi gesti non vogliono rappresentare, ma significano. È il contrario esatto di ogni pantomima, cioè di ogni passività naturalistica. [...] La pittura, sulla scena, può raggiungere una intenzionalità che addensa e apre a ventaglio, attorno al gesto, ogni possibile piega dello spazio, e lo rende patibile come una respirazione. Infatti, lo spazio scenico è una superficie sensibile contro cui il gesto deve schiacciarsi e dilatarsi per divenire rimo visivo». FTSR, P. Panza, T. Scialoja, *Nota a questo spettacolo*, cit. (vedi nota 63). Il testo è stato poi ripubblicato in P. Panza, T. Scialoja, *Teatro dei Novissimi*, “Marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea”, 16-18, luglio-settembre 1965, p. 130.

79 FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

80 Si pensi al peso e alla rilevanza di una siffatta concezione della “superficie” per uno degli allievi di

L'autonomia visuale del teatro viene mostrata dal maestro ai suoi studenti attraverso gli esempi di Adolphe Appia, Edward G. Craig, Vsevolod Mejerchol'd, Oskar Schlemmer, Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski<sup>81</sup>. Autori che consentono a Scialoja di trasmettere l'importanza di considerare il teatro, e il lavoro del pittore sulla scena, come un'arte visiva formalmente autonoma tanto quanto lo sono la pittura, la scultura e l'architettura<sup>82</sup>.

## APPENDICE

### IL TEATRO È ARTE VISIVA

#### *Toti Scialoja*

Si può fare teatro senza parole, non si può fare teatro senza apparizione.

Nell'apparizione, che è il teatro, la scenografia non ha il ruolo di commento all'azione scenica, non è una "componente" dello spettacolo, è lo spettacolo stesso.

Scena è il luogo deputato del teatro, il suo spazio virtuale e il suo destino, senza il quale non ci può essere apparizione.

Quando Artaud dice, «non ci sarà scenografia. Basteranno a tal fine i fantocci alti dieci metri, gli strumenti musicali grandi come uomini, gli oggetti di forma e destinazione ignota», Artaud si contraddice. Quei costumi, quei fantocci, quegli strumenti sono scenografia. Artaud non fa altro che affermare l'impensabilità del teatro al di fuori dello spazio virtuale dell'apparizione, ovvero della scenografia.

Scialoja all'Accademia di Belle Arti di Roma, Jannis Kounellis. Il più giovane artista si dichiarerà sempre un pittore anche quando abbandonerà il *medium* pittorico. Kounellis struttura le sue opere partendo da categorie pittoriche fra cui la superficie, intesa come quarta parete attraverso la quale lo spettatore interagisce con i suoi *environments*. Si veda quanto proposto da D. Lancioni, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, "Ricerche di storia dell'arte", v.s. *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, a cura di F. Gallo, 114, 2014, pp. 46-59.

81 FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

82 Nell'intervista a Toti Scialoja di Patrizia Veroli, l'artista spiega a proposito: «Il teatro è un'arte a sé stante, come la pittura, la scultura, l'architettura, la poesia, la musica, la danza. È un'arte un po' enigmatica però, in quanto raccoglie frammenti di altre arti. Ma qual è il mezzo espressivo del teatro? A voler ridurre all'essenziale, basta che un uomo faccia un gesto con l'intenzione di fare teatro, che abbiamo il teatro [...] tutte le arti possono confluire senza per questo perdere il loro proprio splendore di arte distinta». Intervista a T. Scialoja, in P. Veroli, *Scialoja scenografo ovvero come riempire del colore della pittura lo spazio scenico*, "Critica d'arte", V, 54, gennaio-marzo 1989, pp. 79-83, a p. 81.

Non-scenografia vuol dire scenografia.

L'attore stesso è parte della scenografia – in quanto maschera del sé non attore, in quanto corpo che si muove in uno spazio virtuale, che è quello dato dalla scenografia.

Il gesto dell'attore non va oltre il suo palcoscenico. Il gesto dell'attore non crea uno spazio che all'interno della scena, anche quella scena è platea.

Questo corso si propone di studiare e approfondire il linguaggio della scenografia contemporanea, nel suo porsi in relazione con le esperienze visive del nostro secolo.

Nel teatro cosiddetto di parola la scenografia viene spesso concepita in funzione naturalistica, o semplicemente didascalica. Si arreda un palcoscenico come si arreda la stanza degli ospiti. Allora non ci sarà teatro, non ci sarà apparizione: si avrà, al massimo, una “bella” dizione di un testo teatrale.

Lo spazio scenico è la riduzione dello spazio tridimensionale dell'esistenza ad uno spazio bidimensionale, come l'attore è la riduzione dei gesti di un corpo al geroglifico, a una cifra disegnata.

In quanto arte visiva, lo spazio scenico del Rinascimento si rifaceva all'ipotesi della Prospettiva; oggi dovrà fondarsi sul concetto di Superficie.

La Superficie, nel nostro secolo, costituisce la ricerca prima di uno spazio significante; così la certezza prospettica, per cinque secoli, fu l'introduzione al sogno di uno spazio illusivo e insieme razionale.

Superficie non vuol dire esclusiva graficità, né semplice materismo. La Superficie non è il muro. Non è nemmeno la constatazione rassegnata della nostra preesistente corporeità.

La Superficie costituisce l'intenzione visiva di uno spazio in rapporto alla nostra attuale, storica condizione. Ipotesi di uno spazio in cui potersi riconoscere, avviare una identificazione. Scena come percezione di un presente di coscienza. Allora la Superficie scenografica non si porrà come formula di soluzione, ma si manifesterà come spessore illusorio. Come quantità ambigua e imbrattata di un tempo umano, coinvolta in questo flusso.

Le prime esperienze degli allievi di questo corso sono tutte centrate sull'analisi e sulla presa di possesso di questo concetto di Superficie.

Come nella pittura contemporanea la forza apparitiva parte della presenza della tela per avanzare verso chi guarda, nella scenografia contemporanea, che noi sperimentiamo, la forza apparitiva parte dal boccascena per muoversi verso lo spettatore.

Gli “spazi ritmici” di Appia, la “supermarionetta” di Craig, la “convenzione” teatrale di Meyerhold, il balletto “triadico” di Schlemmer, il teatro “epico” di Brecht, il teatro della “crudeltà” di Artaud, la povertà di Grotowski indicano la stessa cosa: l'autonomia formale del teatro in quanto arte visiva.

IL TEATRO È ARTE VISIVA. LE PREMESSE CRITICHE DI TOTI SCIALOJA PER UNA MODERNA CONCEZIONE DELLA SCENA

Il teatro è arte visiva. *Toti Scialoja's critical view for a modern conception of the scene*

*Martina Rossi*

*Il teatro è arte visiva* is an undated and unpublished text by Toti Scialoja. It has been found in the archive of the artist among other documents related to his activity of teacher at the Academy of Fine Art in Rome. The text could be seen as a proof of Scialoja's lasting interest in the reflection on the role of the arts in the *mise en scène*. In particular, he started to propose his own opinion inside of Italian culture debate since the Forties. Some texts on this matter have been published between 1944 and 1946 on "Mercurio", and in 1949 on "L'Immagine". Considering those precedents, *Il teatro è arte visiva* could be considered a summa of the principles that Scialoja already expressed in those previous texts, but actualized according to new experiences, like Grotowski's Poor Theatre. This mention suggests to propose a dating of the document subsequent the second half of the Sixties and to refer it to his experience as Professor of Scenography at the Academy of Fine Arts. It consents to highlight how he educated his students in light of the most important and innovative experimentation scenic of Avant-gardes, instilling in them the importance of considering theatre like a visual art, formally independent from the single contribution of paint, sculpture, and architecture.