METODO

M E T O D O

PERIODICO DI ATTUALITÀ SOCIO - CULTURALE

Numero chiuso in redazione
27 Dicembre 1994

Spedizione A.P./50%

Autorizzazione del Tribunale di Pisa
n° 13 del 8 Agosto 1988

Redazione «METODO»
Via Guglielmo Oberdan, 41
56127 Pisa - Tel. e fax 050/540090

Stampa: Tipografia Intergraphica s.n.c.
Via San Michele degli Scalzi, 125 - 56124 PISA
Tel. e fax 050/581153

Direttore: Giovanni ARMILLOTTA
Responsabile: Fabrizio DEL PIVO
Redattori: Alessandra CARDINALI, Massimo FIORIDO, Pier Luigi MAFFEI, Riccardo MAFFEI, Andrea MARTINELLI

12

Anno VII
Dicembre 1994

ANTONIO VALENTE A CENTO ANNI DALLA NASCITA (1894-1994)

a cura di GIOVANNI ARMILLOTTA

Presentazione di PIER LUIGI MAFFEI

Maddalena del Favero Valente, Ferruccio Albanese, Giovanni Armillotta, Enzo Benedetto, Gilberto Casini, Giulio Cesare Castello, Nicola Ciarletta, Antonio Collotta, Simonetta Della Croce, Diego Fabbri, Giovanni Isgrò, Massimo Mida, Giorgio Prosperi, Bruno Regni, Giuseppe Santi, Marina Sennato, Antonello Trombadori, Mario Verdone

MISCELLANEA CRITICA IN ONORE DI ANTONIO VALENTE NEL CENTENARIO DELLA NASCITA

A CURA DI GIOVANNI ARMILLOTTA

Quando il Presidente dell'associazione socio-culturale "Metodo", Prof. Ing. Pier Luigi Maffei, m'ha proposto di redigere una miscellanea critica dedicata ad Antonio Valente mi sono sentito come affogare in un oceano. Nella mia decennale attività di ricercatore e saggista non mi era mai capitato di curare un'antologia, e per giunta su un Uomo, cui è infinitamente più facile elencare ciò che non è stato: con un paio di righe me la sarei cavata egregiamente!

A Valente sono state dedicate centinaia e centinaia fra articoli, saggi, profili, note critiche, libri e quant'altro la cultura manifesta ai livelli più elevati *«perché egli, per innata inclinazione, si è espresso in tutti i settori delle arti figurative, della scenografia e scenotecnica teatrale e cinematografica»* (M.D.F.), per non citare i suoi prodigi architettonici e pittorici. Come si fa a stabilire le priorità? Quale scritto è più rilevante di un altro? E i parametri? Perciò, comodamente, sarebbe venuto fuori il classico ordine cronologico: contributi esposti freddamente mese dopo mese, anno dopo anno... Non sarebbero bastati volumi! A quel punto le comodità del curatore avrebbero compromesso i vantaggi del lettore: ossia la scorrevolezza della miscellanea.

Di conseguenza se una scelta andava fatta, questa logicamente non poteva prescindere anche l'orma pisano-tirreniese nel contesto dell'intera ricerca, dal taglio prettamente giornalistico. Come non riportare il chiaro e fermo articolo di Gilberto Casini, nel quale con esattezza e semplicità si dice cosa sia il teatro di posa, parola che magari risentiamo da una vita e poi non siamo in grado di definire in termini elementari di precisione; oppure il suo accorato appello a che non si distrugga una delle ultime "vestigia" della Pisa contemporanea? E che dire dello scritto di Simonetta Della Croce? e degli altri prestigiosi contributi? Sui quali non mi soffermo solo per non privare il lettore del gusto della riscoperta. Ma ciò ha comportato l'"accantonamento" di alcuni recenti saggi nei quali la personalità del Nostro è definita esaustivamente; scritti che non vanno letti bensì studiati per i loro approfonditi contenuti storici e tecnici, parlo di: Valentino Brosio, *Antonio Valente, sconosciuto famoso*, ne *«Il Borghese»*, NN. 11-14/1990, pp. 687-8; 751-2; 815-6; 879-80; Paola Gardellini, *Antonio Valente e il costume di scena*, in *«Bianco e Nero»*, N. 5-6/1978; pp. 86-111; Giuseppe Sprovieri, *Testimone di Antonio Valente*, in *«Teatro Contemporaneo»*, N. 1/1982, pp. 39-53.

* * *

Grafica-copertina di Riccardo Maffei (Progetto in pianta del Centro Sperimentale di Scenografia. Roma, 1936). Le illustrazioni sono tratte dal libro di Giovanni Isgrò "Antonio Valente. Architetto e scenografo e la cultura materiale del teatro in Italia fra le due guerre", Palermo, 1988; quelle della Pisorno dal numero 60 de «il grandevetro», Marzo-Aprile 1984; i progetti di Antonio Sant'Elia e l'opera di Fortunato Depero da "La Nuova Architettura e i suoi ambienti. Testi e illustrazioni raccolti da Fillìa", Torino, 1985.

PRESENTAZIONE DI PIER LUIGI MAFFEI

Architettura e testimonianza

Sarà per la passione con la quale la Signora Maddalena Del Favero Valente ha seguito Suo marito nella professione di architetto, urbanista e scenografo; sarà per l'esemplare senso di stima, ammirazione e amore che Ella continua a dimostrare di avere avuto per Lui - certo che è riuscita a porLo in così grande evidenza alla mia attenzione, al punto di chiedere in particolar modo all'encomiabile direttore Giovanni Armillotta, di dedicare ad Antonio Valente un numero speciale del nostro periodico. Fu Valente che creò le Città del Cinema, e che progetto in Italia e all'estero oltre cento sale teatrali e cinematografiche.

A un secolo dalla nascita, siamo andati alla ricerca del Valente - Architetto e Scenografo - nella Pisorno di Tirrenia, in quel complesso oggi in via di ristrutturazione da Lui progettato nel 1933 che anticipò di due anni la stessa Cinecittà di Roma. Una struttura di dimensioni mai raggiunte prima in Europa, un complesso che si potrebbe definire l'incontro tra fabbrica e laboratorio.

Nel riproporre Antonio Valente all'attenzione dei progettisti di oggi, e nel rendere omaggio alla Gentile Signora Maddalena, ci permettiamo di segnalare agli attuali Amministratori del Comune di Pisa, l'idea di intitolare a questo grande personaggio che ivi operò una strada di Tirrenia.

RICORDO DELLA SIGNORA MADDALENA DEL FAVERO VALENTE

Parlare di Antonio Valente per me che ne sono stata la moglie è gioia e, nel contempo, tristezza perché sono costretta a rievocare un passato di alcuni decenni i cui ricordi si affollano nella mia mente e nel mio animo dato che la mia vita si alimenta quotidianamente del suo passato.

Parlare di Antonio Valente come artista è bene che lo facciano i critici, gli storici e tutti coloro che del mondo dello spettacolo fanno permanente sperimentazione. Naturalmente anche per questi aspetti dell'opera artistica di Antonio Valente io pure potrei esprimere il mio avviso e sono certa che il mio apprezzamento sarebbe obiettivo e non difforme dal giudizio ormai consolidato che la storia-critica di oltre un ventennio ha definitivamente legittimato. Non corro alcun rischio di una eccessiva esaltazione "maritale" se invece dirò di Valente come uomo, come compagno, e in parte ispiratrice di tanto suo lavoro. Chi era Antonio Valente come uomo? Nasce nelle terre di Ciociaria, "Sora". All'età di sei anni, perduto il padre viene affidato ad uno zio ingegnere che abitava a Terni dove si compie la sua prima formazione culturale. Per una innata vocazione artistica cerca ampi spazi culturali che trova a Roma. Partecipa alla prima guerra mondiale nel corso della quale riporta gravi ferite alla mano sinistra. A guerra ultimata sente la necessità di cercarsi nuovi orizzonti culturali e artistici per "sprovincializzare" gli ambienti dello spettacolo in uso del nostro Paese. Per alcuni anni, dal 1918 al 1923, vive a Parigi, Berlino e Londra.

Da questi brevi cenni biografici risulta già in Valente l'ansia di cercare, reperire, inventare nuove forme e nuovi indirizzi per il settore dello spettacolo di cui sente il fascino e il bisogno costante per innovazioni che esaltino la scena. Scrupoloso nella ricerca storica con l'intento che scenografia e costumi fossero l'esatta interpretazione dei contenuti dell'opera che egli prendeva in esame.

Non ignorava né sottovalutava gli apporti delle tecnologie che seppe opportunamente impiegare. Colto, poliglotta superava con facilità, quindi, tutte le barriere linguistiche. Di carattere apparentemente docile credeva fermamente nella sua concezione artistica. Di aspetto signorile aveva un comportamento aristocratico e vestiva con eleganza sempre giovanile.

Nei rapporti con i suoi collaboratori si mostrava amico e donava come "Maestro rinascimentale" quanto della sua sapiente opera si poteva apprendere. Amava il suo lavoro che come è noto, si è manifestato in tutte le arti figurative che riguardano il teatro e il cinema e come architetto testimonianze della sua opera esistono in tante città d'Italia e in vari Paesi del mondo. Generoso rifuggiva da forme di antagonismo con colleghi i quali considerava tutti amici.

Valente per me è stato l'uomo ideale l' artista di cui conservo il ricordo più acceso e del quale coltivo la memoria come scopo della vita che mi resta.

(Dall'autografo per «Metodo»*)*

FERRUCCIO ALBANESE

Fantasia e cultura

Quando muore un grande del mondo dello spettacolo si suol dire spesso «esce di scena». Per Antonio Valente l'espressione sembrerebbe una tautologia. La «scena» in senso tecnico, come alta creazione dell'estetica, è stata infatti l'elemento dominante della vita, dello studio e della cultura di Valente. Del «professor Valente». In tempi di improvvisatori, di autodidatti, l'appellativo accademico è da sottolineare. Sì, perché Antonio Valente, l'inventore indiscusso della «intercambiabilità» delle scene - questa specie di Keplero del teatro, il quale rovesciò con fantasia la staticità ambientale dei «quadri» - era un laureato, a pieni voti, presso la Scuola Superiore d'Architettura a Roma.

Quando giovanissimo, creò, inventò, durante il futurismo, i suoi sketches d'avanguardia al Vieux Colombier di Parigi, imponendosi all'attenzione della critica teatrale ed artistica del primo dopoguerra, egli aveva dietro a sé una disciplina di studi riconosciuti dallo Stato. Il suo talento va portato ad esempio nel costume di oggi: per essere «d'avanguardia», per realizzare una «controcultura» o una rottura di schemi estetici tradizionali, bisogna - per avere le carte in regola - conoscere bene il retroterra che si combatte e che si contesta. L'estro e l'anticonformismo sono infatti attendibili in ogni tempo, a patto che, dietro di essi, ci sia stata una «dogmatica», una disciplina di studi. Valente ha rappresentato soprattutto questo: ha diritto di cittadinanza in campo «antiaccademico» solo chi, come lui, fu un accademico. Forse questa tesi non piacerà a Moravia e neppure a certi «autoformati» in giuria per i Nobel, ma la vita dell'arte, per risanarsi dovrebbe essere così intesa.

Il campo di lavoro di Valente ne è proprio la prova: in tempi per cui essere scenografo e guadagnarsi in pochi mesi l'appellativo di «maestro» (termine di cui si fa abuso, quando è invece la più nobile parola che possa rivolgere un uomo ad un altro uomo, dopo quella di «padre»), in tempi in cui basta «strutturare» due travi e tre specchietti metallici per abbagliare una critica «impegnata», Valente, morto il 30 giugno del 1975, rimarrà un punto di riferimento. Nel '72, mentre Valente era in vita, la terza edizione del «Who's Who in Europe» lo citava come uno dei maestri (qui nel senso vero della parola), fra personalità europee. Nato a Sora nel 1894, fatto il suo pieno dovere nel '15-18 (fu decorato al Valor Militare per le ferite), Antonio Valente era già fra i migliori nomi di Parigi ed aveva appena ventisei anni. La critica lo citava con Bakst, con Gémier, con Copeau, con Craig. A Berlino fu chiamato per due anni, nel '20, perché il teatro tedesco ed il cinema nascente volevano sapere da lui le novità sperimentate sulla scenotecnica e l'illuminotecnica. La Pavlova, il nostro Bragaglia e lo stesso Forzano lo ascoltavano con molta attenzione. Erano spesso frastornati dalle sue rivoluzionarie esplosioni di verità, dal suo creare continuo, ma poi finivano con l'accettarne i consigli. Le più importanti mostre di scenografia tenute a New York, Vienna, Berlino, Düsseldorf e Venezia, ove il nome di Valente era un «prestigio d'ospitalità», imponevano d'altronde agli artisti e ai registi di ascoltare i consigli di chi come Valente era diventato, insieme a Cambelotti e Fagiuoli, un caposcuola delle prime teorie plastico-tridimensionali. Antonio Valente prestò il suo nome anche al cinema. Ma le sue creazioni in teatro, come quelle cubiste per «La veglia dei lestofanti» o quelle tradizionali come per «Madama Butterfly» (1932) o per «Edipo Re» (1937), sono ancora oggi testi di studio per chi abbia voglia di studiare. Nel dopoguerra Antonio Valente si dilettò anche in progetti edilizi residenziali. Quel poco di buono che c'è per esempio, al Circeo (in tanto scempio) si

Bozzetto di scena per "La veglia dei lestofanti" Milano, Teatro Filodrammatici, 1930

deve al suo estro ed alla sua inventiva nel solco del buon gusto. Antonio Valente, artista rivoluzionario e inquieto, è morto confortato dai Sacramenti dopo una travagliata malattia, assistito, dalla moglie Maddalena Del Favero, che ora custodisce la sua memoria di uomo e di artista.

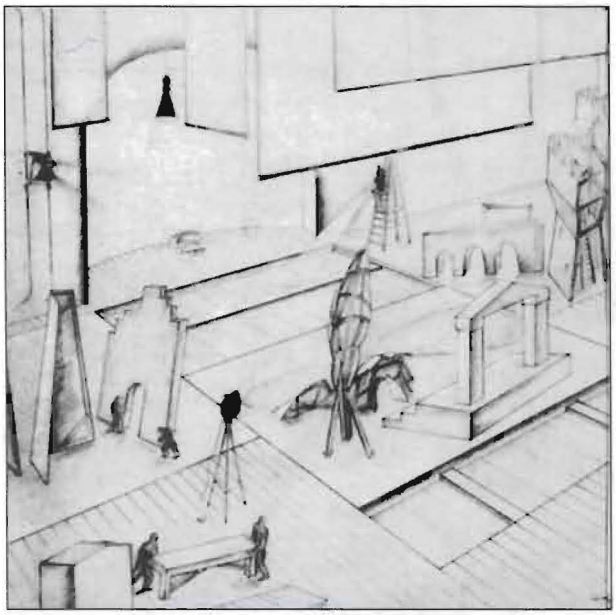
Con Valente scompare un uomo di grande fantasia, un nome di questo '900 contraddittorio che ha dato sia uomini eruditi e noiosi sia uomini brillanti ma futili e un po' alieni dai libri. Valente, invece, aveva i pregi degli uni e degli altri e la sua sigla è proprio «Fantasia e cultura».

(*«Lo Specchio»*, 20 luglio 1975)

Valente, un rimorso di Stato (di Ferruccio Albanese)

Giornali e televisioni hanno ricordato il "carro di Tespi" del grande scenotecnico morto nel '75. Forse c'era da dire qualcosa anche di quei suoi costumi che fecero battere il cuore a Salvador Dalí. Sarebbe ora di una fondazione?

Ad alcuni giornalisti italiani in visita a Mosca fu chiesto, alcuni mesi fa, come mai soltanto una strada, a Roma, ricordasse Antonio Valente. Pose questa domanda Faddéj Jakovlev, uno degli alti dirigenti dell'ente che coordina l'attività cinematografica e teatrale sovietica. Dal gruppo degli interpellati partirono timide e imbarazzate risposte. Quella meno confusa, e frastornata da "rimorsi di Stato", attestò l'esistenza di più di duecento articoli dal 1975 in poi, anno della morte del fantastico architetto. "It is not enough" fu l'interruzione di Jakovlev. In inglese, per farsi capire da tutti. E, per la scossa del viso che mostrò, non ci fu bisogno dell'interprete. Tutto ciò che si è scritto o fatto in Italia per ricordare Valente è stato effettivamente poco, molto poco, in



Palcoscenico mobile tripartito a piani slittanti, 1928

relazione alla dimensione del personaggio e al suo ruolo culturale nel nostro secolo.

Quell'"it is not enough" è ancora conficcato nell'anima di chi lo sentì: in Urss, all'istituto superiore di scenografia, la produzione di Antonio Valente è oggi materia di studio con decine di tesi, seminari e conferenze che analizzano ogni due anni le straordinarie e geniali creazioni di questo grande mago-strutturatore dello spazio scenico.

Con Valente il mondo del teatro subì una svolta copernicana: i piani slittanti del suo "palcoscenico mobile circolare tripartito", del 1928, sono citati da americani e tedeschi come il punto di partenza di tutti i palcoscenici mobili nel resto del Novecento. Una priorità assoluta di invenzione, la prima che consentì ai quadri teatrali una successione quasi cinematografica.

Ma Valente - citato sempre, e giustamente, come il maestro della scenotecnica e fra i teorici più innovatori della stessa scenografia del cinema (fu docente al Centro Sperimentale di Cinecittà dal 1936 al 1968, un edificio che egli stesso progettò e realizzò insieme a tanti stabilimenti di posa e teatri) - non fu certo soltanto l'ingegnere prodigioso della meccanica di scena o il sensibile "raccordatore" fra i volumi delle edilizie teatrali e il contesto urbanistico che le ospitava. Ricordandolo sempre così, ed anche come l'inventore del "carro di Tespi" e della perfezionata "cupola Fortuny", l'Italia della cultura sembra aver celato o rimosso dalle emozioni di quel Valente ancora da scoprire, il creatore pittorico di quei quadri di scena e di quei costumi che folgorarono l'attenzione onirica di Salvador Dalí facendogli esclamare vent'anni fa: «No, nessun pittore mi distrae. È uno scenografo italiano, è Valente, l'angelo che acquieta i miei demoni e mi spinge a colpi di spada sulle figurative antiche». Non si è mai saputo, né si fa più in tempo a chiederglielo, se Dalí si riferisse alla famose scenografie della Butterfly (che realizzate da Valente nel '32 per il Teatro dell'Opera di Roma non furono mai cambiate per ben 44 anni fino all'estate del 76 a Caracalla) o a quelle, così diverse d'ispirazione ma parimenti mirabili, ideate per le rappresentazioni a Milano, due anni prima, de "L'opera da tre soldi" di Brecht (Anton Giulio Bragaglia, innamorato dei primi bozzetti di studio, cambiò tutta la sua regia). Secondo alcuni intenditori, Dalí si riferiva alle realizzazioni di Valente per mettere in scena "La danza macabra" di Saint-Saëns, la famosa "bomba" che, alla variazione del tema musicale, trasformò magicamente gli scheletri in dame e gentiluomini della corte di Carlo V. Secondo altri, invece, il Grande Spagnolo si riferiva alle danzatrici che Valente disegnò per una compagnia di balletti italo-russi alla Fenice di Venezia (il teatro dove, nel lontano '23, Valente inventò i cambiamenti di luce per mutare i ruoli dei costumi).

Sarebbe difficile d'altronde, con o senza gli occhi di Dalí, identificare valori di suggestione maggiori o minori in una produzione sterminata che ha fatto uscire dai lapis di Valente centinaia di costumi e bozzetti per ogni lirica o drammaturgia, un'estetica di scena grandiosa e psicologica che fungerà da spettacolare integrazione narrativa anche alle rappresentazioni del Duemila.

Il 28 febbraio a Roma - in linea con le "voci" nelle enciclopedie specializzate, con le attenzioni di riguardo come l'editoriale di "Famiglia cristiana" del 21 dicembre scorso, con le commemorazioni a Roma e a Sora (cittadina d'origine dell'artista) - è partita un'altra iniziativa: la presentazione del libro «Antonio Valente, architetto scenografo e la cultura del teatro in Italia fra le due guerre» (saggio di Giovanni Isgrò, editore Flaccovio). Avvenimento culturale di routine, a Roma, con registi, attori e scenografi arrivati però anche dall'Austria e dal Regno Unito. Ancora su Valente un fiume di parole e tante promesse. E Maddalena Del Favero, la vedova, che custodisce tanti ricordi dell'architetto, appare sempre molto sola nella volontà di veder celebrare Valente come il resto del mondo vuole. Affinché nessuno dica "It is not enough". Sarebbe l'ora di una Fondazione?

(*«La Rivista del Cinematografo»*, Marzo 1989)

Valente e la sinistra omologata

Scriveva Antonello Trombadori nel 1978, che l'esplorazione del patrimonio di Antonio Valente *«contribuirà all'abbattimento del mito negativo e fallace secondo il quale negli anni del fascismo e malgrado il fascismo non continuò a farsi strada con una sua originalità l'arte moderna italiana»*. Il sabotaggio silenzioso e metodico dell'opera di Valente fu un fenomeno tipico del consociativismo pure culturale che

Antonio Sant'Elia. Casa a gradinata con ascensori esterni, 1914

l'Italia ha sbandierato per mezzo secolo attraverso molti intellettuali e critici irreggimentati (gli stessi che travedono per Cage e disprezzano Shostakovich; amano i Beatles e odiano i Pink Floyd; adorano Venditti e boicottano Lolli...).

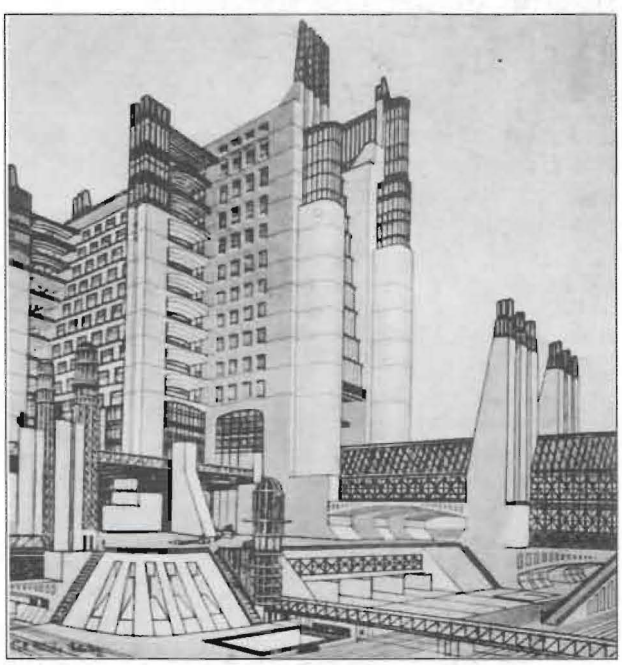
Nel 1968 Valente fu liquidato su iniziativa di Roberto Rossellini dal Centro Sperimentale di Cinematografia assieme a decine d'insegnanti, ed allora quell'Istituto *«una volta invidiato da tutto il mondo, è la rovina che è»* (Giorgio Prosperi). Ma non tutti sanno che il Valente - disprezzato dai silenziarî dalla sinistra omologata e revisionista, e da critici rientranti nell'orbita, o timorosi d'infrangere le mode del tempo - era invece sugli scudi nei Paesi del socialismo reale. Il Nostro, oltre ad essere apprezzato in Unione Sovietica, addirittura esordì come voce enciclopedica nella ex Repubblica Democratica Tedesca... in Italia se ne accorsero solo un anno dopo! Infatti: *Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler des Zwanzigsten Jahrhunderts* (Redattore Hans Vollmer), Lipsia, **1961**, 5° vol.; *Enciclopedia dello Spettacolo* (Redattore capo Francesco Savio), Roma, **1962**, 9° vol. (Maria Teresa Muraro); *Filmlexicon degli autori e delle opere* (Direttore Floris Luigi Ammannati), Roma, **1967**, 7° vol. (Carlo Alberto Peano); *Grande Dizionario Enciclopedico*, 4ª ed., Torino, **1992**, 20° vol. (Paola Farinetti).

Coloro - al pari degli altri *«che sostenevano le grottesche pietre del Fosso Reale livornese essere capolavori di Modigliani»* (Valentino Brosio) - sono stati sempre combattuti fra il negare ogni validità alle opere italiane degli anni Trenta e Quaranta, e contemporaneamente condannare l'Arte di Realismo Socialista e lo zdanovismo, in modo da poter dimostrare l'uguaglianza *fascismo=stalinismo*, e la loro immensa originalità cultural-politico-salottiera.

Ma con Valente hanno rischiato per un pelo di farlo passare da "antifascista", ma poi si sono resi conto che era ben visto anche da Stalin (in specie il suo Bertolt Brecht), e ciò non poteva tornare a vantaggio della suddetta equivalenza! Intanto hanno preferito l'effetto patetico e ridicolo della propria tacita impotenza intellettuale, insipio-imbelle quanto aureamente redditizia.

Antonio Valente fu uno dei capi di quella rivoluzione architettonico-artistica che sconvolse il mondo dopo secoli d'immobilismo, preconizzando il superamento dello stantio ovalismo e della pacchianeria tondeggiante, a favore della razionalità geometrica in diretto contatto con il cosmo. Non per niente mi sembra giusto concludere il mio contributo con le parole dell'immortale Antonio Sant'Elia: *«Dopo il 700 non è più esistita nessuna architettura. Un balordo miscuglio dei più vari elementi di stile, usato a mascherare lo scheletro moderno, è chiamato architettura moderna. La bellezza nuova del cemento e del ferro viene profanata con la sovrapposizione di carnevalesche incrostazioni decorative che non sono giustificate né dalle necessità costruttive, né dal nostro gusto, e traggono origine dalle antichità egiziana, indiana o bizantina, e da quello sbalorditivo fiorire di idiozie e di impotenza che prese il nome di "neo-classicismo"»* (*L'Architettura futurista*. Incipit dal *Manifesto* dell'11 luglio 1914).

(Dall'autografo per «*Metodo*»)



Antonio Sant'Elia. La «Città nuova»: casamento con ascensori esterni, galleria, passaggio coperto, su tre piani stradali (linea tranviaria, strada per automobili, passerella metallica), fari e telegrafia senza fili. 1914

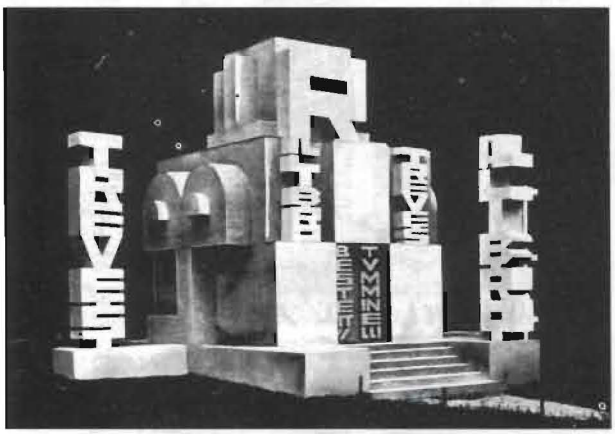
ENZO BENEDETTO

Alle radici del Futurismo

Benché la differenza di età non sia veramente molta tra la generazione di Antonio Valente e la mia, vi è stato un notevole distacco nelle esperienze.

La sua, maturata nell'entusiasmo e sulla scia degli avvenimenti della grande guerra, si è mossa sulla spinta di una volontà entusiastica di rinnovamento, che prendeva respiro dai germogli nati dalle radici del Futurismo.

Mentre la mia si è invece affacciata alla vita artistica soltanto agli inizi degli anni venti ed ha quindi vissuto il periodo dell'adolescenza in un'atmosfera di ammirazione soggezione ed entusiasmo verso chi era già attore ribelle delle nostre vicende artistiche.



Fortunato Depero. Padiglione a Monza, 1927

Dal Futurismo nel primo dopoguerra esplode una grande forza di rinnovamento, non solo per merito ed iniziativa di Marinetti e degli altri sopravvissuti della prima schiera che gli erano rimasti fedeli; ma anche per merito dei nuovi, come Depero, Prampolini, Dottori e gli altri tra i quali Antonio Valente.

La sua opera credo debba essere considerata per due fasi distinte, che si integravano magistralmente. Una, impulsiva, esplosiva anche, allineata istintivamente alle aspirazioni del Futurismo, che gli è rimasta sempre dentro e si è manifestata quando gli è stato possibile agire in piena autonomia, sia nel teatro, nel cinema, nell'architettura. L'altra, professionale, legata alle necessità pratiche ed ai vincoli delle realizzazioni, ai temi prestabiliti che - specialmente in fatto di teatro e cinema - era giocoforza rispettare per esigenze di ogni genere.

In entrambe le fasi, il suo spirito novatore si è espresso magistralmente. Per questo, sono lieto della mostra curata con grande amore, superando la costrizione dei brevi limiti di spazio [Retrospettiva tenuta a Roma, all'UNAC di piazza Capranica, dal 23 gennaio al 20 febbraio 1978, N.d.G.A.]. Da questa, sono certo nascerà una prossima occasione nella quale un maggior sviluppo di opere consentirà di conoscere ancor meglio la prorompente personalità di questo Artista, nella sua piena forza di lavoratore e di inventore.

(AA.VV., *Antonio Valente*, 2ª ed., s.l. [Roma], s.d. [1978])

GILBERTO CASINI

Teatri di posa non «capannoni»

Ogni qual volta nella Sala delle Baleari di Palazzo Gambacorti - sede storica del governo pisano - si è accesa la discussione sulla realtà e sul futuro degli stabilimenti cinematografici di Tirrenia, il termine ricorrente, in bocca ad autorevoli membri della Giunta, nonché ad emeriti consiglieri di maggioranza e di minoranza, è stato quello di «capannoni». Parola con la quale i nostri reggitori intendono indicare i giganteschi edifici rettangolari e semicircolari che si stagliano imponenti in mezzo alla pineta e ai prati in questo angolo ancora incontaminato del litorale toscano.

A vederli da lontano sorprendono e incutono rispetto, come cattedrali maestose a cui fa da corollario una cittadella deserta di più basse costruzioni che si chiamò Pisorno. Luoghi di un culto che lì si è celebrato e che ora non si celebra più. Tranne, forse, che nelle notti di libeccio. Quando il vento sibila e mugola entro quelle mura massicce, sotto quelle capriate e volte altissime, svegliando dal loro sonno e agitando non poco i fantasmi di coloro che dettero volto e voce ai 100 e 100 films che lì si girarono. Se udissero (forse udranno, chissà?!) chiamar capannoni quei magici contenitori, quegli spazi isolati dal mondo atti a ricreare, sotto la luce artificiale dei riflettori, un mondo una realtà illusori (ma quanto veri e coinvolgenti, dopo, per gli spettatori), essi, i fantasmi del cinema, verrebbero sicuramente presi da un aristocratico disgusto, da uno sconforto ancor più penoso di quello che deriva loro dal vederli vuoti e inattivi da più di 10 anni. I «capannoni»!

Il termine, così volgarmente generico e riduttivo, ahimé ha avuto successo. Ce lo siamo trovato sui giornali sempre più spesso, ogni qual volta si scriveva della Pisorno. Lo abbiamo sentito ripetere decine e decine di volte durante la Festa Nazionale dell'Unità, che lì è stata ospitata alla fine del 1982. Persino chi possiede oggi ciò che fu di Ponti e ancor prima di Giovacchino Forzano, usa designare come «capannoni» i 5 giganti di muratura, che tutti assieme coprono circa 5000 metri quadrati e, ad occhio e croce, sviluppano circa 50.000 metri cubi.

Ebbene, signori, «capannoni» non sono! O quanto meno lo sono come lo può essere una chiesa, un teatro, un auditorio, un parlamento e la vostra stessa Sala delle Baleari, da cui ci amministrate e da cui dovrete decidere, appunto, se conservarli o distruggerli. Anche se si dovesse realizzare - democraticamente purtroppo - questa sciagurata congiura decisionale (ma io spero che De Sica, Rossellini e Visconti buonanime vi illuminino all'ultimo momento) è opportuno che sappiate cosa andrete a distruggere. Che lo distruggiate col proprio nome. È diritto dei condannati, ci sembra, non essere scambiati per un altro. Tanto più se si tratta di condannati di rango.

Quelli che voi chiamate «capannoni» sono in realtà **teatri di posa**. In lingua italiana. In inglese si chiamano **studios**. Non sono nemmeno una recente novità. Portano questo nome da quasi un secolo. Praticamente dalla nascita del cinema.

Stando agli storici il primo teatro di posa lo costruì Thomas Alva Edison nel 1892 e lo battezzò scherzosamente «Black Maria», perché all'esterno era tutto ricoperto di catrame. Era uno scatolone di ferro e di legno, montato su binari rotanti per consentire l'esposizione al sole in tutte le ore

di luce. Infatti, buona parte del cinema muto - in pratica fino al 1920 - fu scritto, anche in interni, dalla luce del sole, non da quella artificiale dei riflettori che ancora non c'erano. Per questo i primi teatri di posa, o studios, necessitavano di ampie vetrate al posto del tetto e di una o più pareti. Complicati sistemi di velari consentivano di filtrare e dosare la luce naturale a seconda delle necessità. Così lavorò Méliès a Parigi. Così lavorarono Griffith, Ince e De Mille in America. Così lavorarono Pastrone e Ambrosio a Torino, Genina a Milano, Righelli a Napoli, Gallone e Guazzoni a Roma. C'erano ancora vetrate nei grandi teatri di posa della Cines di Pittaluga a Roma, prima dell'incendio che li distrusse nel 1935.

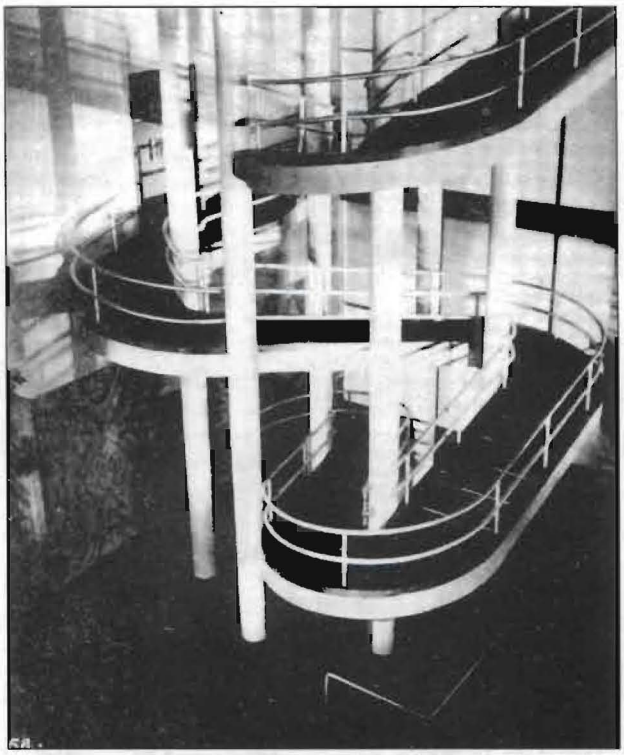
L'impiego via via perfezionato dalla luce artificiale, con cui si potevano fasciare scene ed attori da tutti i lati, soprattutto dall'alto mediante ponteggi da cui pendevano grappoli di riflettori, fece sì che i teatri di posa si chiudessero totalmente al mondo esterno. Sempre più grandi nelle dimensioni, perché sempre più ricca e vistosa era l'illusoria realtà che vi si ricreava, divennero dei luoghi ermetici, dei vasi evocativi e di trasmutazione, la cassa di risonanza di un rito magico e mistico insieme. Come i teatri, più dei teatri. Perché un teatro di posa cinematografico, in definitiva, è tutto un palcoscenico. Con un unico spettatore che è la macchina da presa. Occhio mobile e fluttuante che ha il potere di passare dal totale al primissimo piano, che può scrutare fin nelle pieghe di un volto e di un'anima.

Ma fu l'avvento del sonoro - all'inizio degli anni 30 - a dare ai teatri di posa quell'importanza, quella funzione, quella struttura che ancor oggi essi conservano. Che conserveranno sempre, fintanto che gli uomini consumeranno storie di immagini. La ripresa sonora diretta fece sì che nei teatri di posa non si dovesse sentire suono, rumore o parola che non fossero quelli previsti dalla sceneggiatura e voluti dal regista. Di qui la rituale, quasi sacrale parola d'ordine: «Silenzio! Si gira!». Dunque chiusura stagna durante le riprese. La lampadina rossa accesa alle porte, fuori il frastuono, dentro il silenzio.

Nuovi studios di ampiezza e di altezza inusitate furono costruiti in tutto il mondo sul modello holliwoodiano. Mura massicce e soffitti interamente imbottiti di materiale insonorizzante: in genere lana di vetro. Porte doppie, anch'esse a tenuta acustica. Pavimenti di legno ben piano e levigato, sui quali muovere silenziosamente carrelli, gru e dolly. Un dedalo di ponteggi, grovigli di cavi. Qualche botola o vasca per trucchi dal basso. Una temperatura climatizzata che consenta di fingere dentro l'estate quando fuori è inverno e viceversa. Dispositivi di sicurezza accurati, perché l'incendio in un teatro di posa, con tutti quei riflettori, con il legno, la cartapesta, le stoffe delle scenografie, si può sviluppare in un attimo. Una scena di massa può diventare una tragedia.

Alla metà degli anni 30 l'industria cinematografica era già decollata. Era diventata un solido sistema produttivo che doveva sfornare un film dopo l'altro, anzi più films contemporaneamente, per soddisfare gli appetiti di milioni di spettatori.

Quindi teatri di posa più grandi, enormi, per allestire le scene multiple dello stesso film. Qui la taverna; dietro ad essa un vicolo buio sui docks del porto; accanto la cameretta disadorna di un albergo di infima categoria; più in là solenne aula di un tribunale; e, ancora, l'ufficio di un magnate della finanza; la botteguccia di un usuraio; il lusso sfarzoso dei saloni del Casinò, la lunga corsia di un ospedale di guerra. Insomma, l'intero teatro di una storia dentro un teatro di storie. E per più storie, più teatri di posa. Ormai le cittadelle



L'elegante scalone, in puro stile razionalistico, concepito per il film «La Peccatrice», di Amleto Palermi (1940). Forse il più ardito praticabile verticale mai costruito nel cinema italiano

del cinema erano nate. Sulle colline di Los Angeles e altrove. Una ne nacque anche a Tirrenia, nel 1934. Si chiamò Pisorno, ricca di ben 5 teatri di posa. Quelli che ancora vediamo. Per favore, non chiamateli più «capannoni».

I 5 teatri di posa della Pisorno e tutto l'articolato complesso di edifici che garantivano ieri (e garantirebbero domani, se riattrezzati) una perfetta funzionalità alla fabbrica di immagini tirreniese, non meritano un così generico e degradante appellativo, che sa tanto di zona industriale e di prefabbricati. Non lo meritano per la specificità della loro funzione, che abbiamo sopra illustrato. Non lo meritano per la loro importanza storica. Furono infatti i primi in Italia ad avere quelle dimensioni e quell'integrazione di strutture (sviluppo e stampa, montaggio, doppiaggio, etc...), superati soltanto da Cinecittà due anni dopo (1936). Non lo meritano, infine, per la loro rilevanza architettonica-urbanistica e per il fatto di **avere un autore: ANTONIO VALENTE**.

Una personalità creativa che si inserisce nell'architettura e nella scenografia italiane del Novecento non solo a pieno titolo, ma con un peso e un segno di valore internazionale, unanimemente riconosciuto dalla critica e dalla storiografia dello spettacolo e dell'architettura. Poiché fra teatro, cinema e architettura civile Antonio Valente spese la sua lunga vita, a respiro europeo e cosmopolita.

Non «capannoni», dunque, e **non d'anonimo** - a rottura di tanto inspiegabile silenzio di autorevoli storiografi del nostro cinema, per i quali la Pisorno e i circa 200 films che vi sono stati girati in 40 anni sono quasi un «oggetto misterioso» - gli stabilimenti cinematografici di Tirrenia. Bensì capitolo significativo dell'architettura cinematografica del '900. Così significativo **da esigere conservazione, restauro e tutela fra i beni culturali del nostro Paese, in quanto opera d'autore della massima importanza**. Al di là e al di sopra dei vincoli urbanistici che sulla Pisorno fortunatamente ancora ci sono e che sarebbe delittuoso rimuovere.

(Supplemento al N. 60 de *«il grandevetro»*, Marzo-Aprile 1984)

GIULIO CESARE CASTELLO

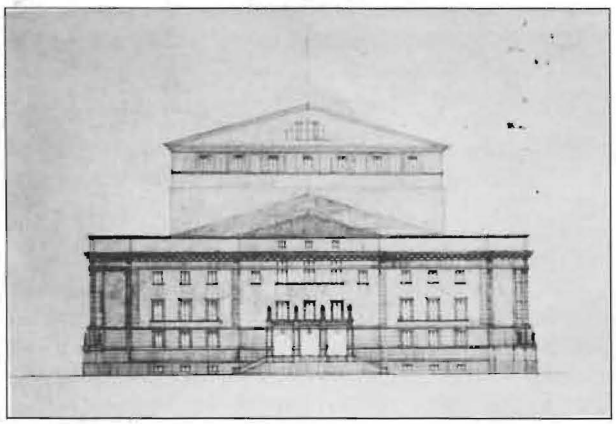
In ricordo di Antonio Valente

Ricordare - con la commozione profonda che suscita la perdita di un amico - Antonio Valente, significa ricordare anzitutto un uomo di una bontà, di una generosità, di una modestia pari al talento.

Ma le qualità del Suo carattere, del Suo animo toccano solo chi ha avuto la fortuna di conoscerLo e il privilegio della Sua amicizia. Il Suo talento invece riguarda tutti, perché si è concretato in una ricchissima serie di frutti, i quali appartengono alla storia dello spettacolo e dell'architettura.

Quello di Valente era un talento italiano, ma che aveva beneficiato dei contatti giovanili con gli ambienti e le personalità che più decisivo contributo recarono al rinnovamento della scena europea, nei primi decenni del secolo: basti ricordare Bakst, Craig, Gémier, Lugne Poe, Copeau, con il quale Valente collaborò anche al Vieux-Colombier.

Dopo l'esperienza parigina, venne quella berlinese: nella feconda Berlino degli anni venti Egli poté assorbire concezioni scenotecniche ed illuminotecniche, che furono preziose per la Sua formazione e per lo sviluppo della Sua attività.



Progetto per il Teatro Drammatico di Stato. Pianta, 1930

Era logico che un artista maturatoSi nel clima delle avanguardie europee Si accostasse, una volta tornato in Italia, a coloro che si battevano per svecchiare un teatro ancora legato ancora legato a logore consuetudini ottocentesche. Così Valente Si trovò al fianco di Anton Giulio Bragaglia, di Tatiana Pavlova, di coloro cioè che per primi stavano introducendo da noi una prassi registica, estranea al teatro «all'antica italiana». Ed è dello stesso periodo un Suo esperimento innovatore di balletti italo-russi, con impiego di scene che mutavano a vista grazie all'impiego di luci colorate.

D'altro canto, Valente non era per temperamento portato alla «rivoluzione permanente». Così egli poté riallacciarSi alla tradizione senza dimenticarSi delle proprie origini, come dimostrò l'ardita concezione de *La veglia dei lestofanti* di Brecht (*L'opera da tre soldi*, tanto per intenderci), presentata da Bragaglia nel 1930. Architetto per natura, Valente oppose alla scena dipinta la scena costruita, con la sua spazialità tridimensionale. E mise la Sua arte al servizio di autori come Morselli, come il giovane Betti (per tacere dei Forzano e dei Benelli). Mentre sulle scene liriche (dalla Scala all'Opera di Roma al Maggio Musicale Fiorentino, etc.) legò il proprio nome a quelli di Puccini (*Madama Butterfly*) e di Verdi (*Falstaff*, etc.), di Humperdink, e di Strawinsky.

Non piccolo merito di Valente è quello di avere progettato i Carri di Tespi, teatri popolari itineranti. Ma Suo fu anche il progetto vincitore nel 1930, del concorso per un Teatro Drammatico di Stato, di modernissima attrezzatura, da erigere su un'area di 5.000 metri quadrati nella zona di Castro Pretorio a Roma. (Quel Teatro Nazionale lo stiamo aspettando ancora adesso...).

Un uomo come Valente non poteva rimanere estraneo al cinema. Tra i film di cui Egli ha firmato le scenografie vorrei ricordarne almeno due: l'intimistico *La vedova* di Alessandrini, dalla commedia di Renato Simoni, e soprattutto *La peccatrice* di Amleto Palermi, un saggio di cinema naturalistico ancor oggi a giusto titolo ricordato dagli storici.

Ma il contributo più importante al cinema Valente lo ha dato da un lato come architetto (l'esemplare, razionale complesso del Centro Sperimentale di Cinematografia; gli stabilimenti di Tirrenia, della De Paolis a Roma, etc.), dall'altro come maestro. Il debito che hanno nei Suoi confronti varie generazioni di scenografi, che hanno frequentato il Centro Sperimentale fin dalla sua fondazione alla metà degli anni Trenta, è ingente.

A questo punto, se ne avessi la competenza, dovrei parlare dell'attività di Valente nel campo dell'architettura non teatrale. Il Circeo - si può dire - è Suo, come Sue, con l'impronta della Sua razionalità e del Suo gusto, sono ville ed altri edifici sparsi in tutto il mondo, dall'Iran alle Bahamas e a Punta dell'Est (Uruguay). A quest'ultima attività, anziché a quella nel campo dello spettacolo (insegnamento eccettuato), Valente preferì dedicare gli ultimi Suoi ven'anni, sempre operosi, finché il male non atterrò quell'uomo alla soglia degli ottant'anni dimostrandone dieci o quindici di meno, e con una carica propriamente giovanile di vitalità, di energia, di giovialità. Caro Antonio, le Tue opere rimangono, ma senza i doni quotidiani della Tua umanità ci sentiamo e ci sentiremo più poveri e più soli.

(*«Giornale dello Spettacolo»*, 12 luglio 1975)

NICOLA CIARLETTA

L'unità dello spettacolo

Ricordare un maestro è sempre impresa difficile, perché si è tratti a far rivivere l'originalità di cose che sono alla portata di tutti. Parlare oggi di «teatro teatrale», di «luci psicologiche», di «clima scenico» è così facile che si è indotti a tacerne, mentre parlare di chi ne parlò per primo... Ebbene; da noi, Antonio Valente è, insieme ad Anton Giulio Bragaglia, appunto uno di quelli che di queste cose ne parlò per primo. Valente, che era architetto oltreché pittore, realizzò per primo in volume ciò che gli scenografi precedenti costruivano in superficie (quinte, fondali ecc.). Ma non solo questo. Partito, come pittore, dal futurismo che era inteso a individuare e rendere le linee-forza animatrici del movimento, egli pose il massimo impegno nella cura delle luci, a mezzo delle quali gli riusciva di ottenere la mutabilità a vista delle

scene. Cose risapute: ma lui fu il primo a sperimentarle.

Linee-forza, come le chiamava Marinetti, o «funzionali» quali le addita Berenson in Pollajolo: ecco, ad esempio, un'altra novità per quei tempi: il teatro ricondotto nelle arti figurative. E, anche in questo senso il teatro si sarebbe trovato un alleato ancora infante, cioè senza parola: il cinema. (Più tardi, un noto critico d'arte avrebbe lanciata la sua tesi sul cinema come arte figurativa). Anche se incontra oggi dissensi, l'avvicinamento teatro-cinema, e tanto più nel senso delle arti figurative, rappresentò allora un salutare colpo sferrato contro le abuliche consuetudini di un teatro trascinato di peso sul palcoscenico senza il minimo sforzo d'interpretazione.

L'origine di questa rinnovata concezione dello spettacolo, che attraendo il teatro nella visività, lo restituiva al suo etimo (teatro vuol dire in fondo «visione»), risiedeva nella danza, alla quale Valente volse la sua primitiva attenzione: al Vieux Colombier - era allora giovanissimo - mise in scena, credo proprio in forma di balletto, tre sketches di Antonio Aniante. Del resto, ebbe contatti frequenti con Bakst; e ci ha lasciato, su carte ingiallite, figure varie di donna sboccianti con eleganti sintesi in flessuose linee motorie. La danza rappresentava il traslato della musica nello spazio: era dunque una sorta di musica plastica, atta a valorizzare il corpo dell'attore e a ricongiungerlo col contesto ambientale. Di qui, ogni dato dell'ambiente spettacolare avrebbe assunto la sua importanza guadagnando orgogliosamente la propria necessità.

Infaticabilmente teso all'unità dello spettacolo, Valente ne sperimentò tutte le forme: teatro, cinema, balletto, lirica, studiandone con scientifico rigore le strutture portanti. Divenne infatti il maestro della scenotecnica. E tali strutture curò con tale acume interpretativo, che per ogni forma di spettacolo individuava una struttura diversa. Ecco, quindi, la differenza tra le cubistiche scene ricorrenti nelle opere teatrali e le scene tradizionali delle opere liriche: dacché in quelle la musica, plasticizzandosi, movimentava e deformava lo spazio scenico, in queste invece, recuperandosi e trascendendosi nella temporalità pura del canto, raffrenava e pacificava lo spazio.

Battersi per l'unità dello spettacolo voleva dire infine battersi per l'unità delle arti e della cultura. Il che avrebbe confermata nel Nostro la convinzione di una unità ancora più

Ballerina (disegno). Berlino, 1922

profonda: quella della teoria con la pratica. Egli fu infatti anche grande organizzatore: creò il Carro di Tespi, fondò gli stabilimenti cinematografici di Tirrenia, progettò persino un Teatro Drammatico di Stato, che cosa non fece?

Senza parlare, d'altro canto, della sua opera di architetto edile: edificò per intero San Felice Circeo, che per gratitudine gli ha dedicato una piazza.

(AA.VV., *Antonio Valente*, cit.)

ANTONIO COLLOTTA

Inventò il «Carro di Tespi»

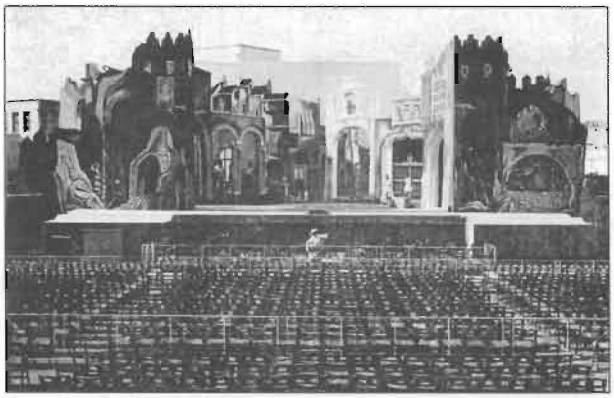
Ma rinnovò anche l'arte scenografica - Un grande anticipatore di stili teatrali

Le vicende finanziarie che hanno dato un nuovo proprietario agli stabilimenti cinematografici dell'ex SAFA Palatino, rimbalzando sui giornali hanno rivelato ai non addetti ai lavori l'esistenza in piena città di uno dei più antichi complessi per la produzione di films, il solo con Cinecittà in grado di realizzare l'intero ciclo del prodotto, dalla ripresa alla pellicola stampata. Era il caso di ricordare che il progetto del modernissimo impianto si deve ad uno scenografo fra i massimi del Novecento, Antonio Valente, che vi si dedicò alla fine dell'ultima guerra dopo aver costruito altri teatri di posa oggi in funzione, i De Paolis, e ancora stabilimenti in Italia e all'estero, centocinquanta fra sale teatrali e cinematografiche. Fino agli anni Cinquanta; dopo venne una lunga malattia e la morte, nel 1975.

Non era bizzarria da creatore di ambienti scenici questo edificare il luogo stesso dello spettacolo; c'era una laurea in architettura conseguita proprio discutendo la costruzione di un teatro di posa a Roma. Certo la qualifica di scenografo, con cui è rimasto nella storia, a Valente sta un po' stretta, come l'altra connessa di costumista. Su questa prismatica personalità fece un po' di luce critica il saggio di Paola Gardellini scritto per la rivista «Bianco e Nero» e che meritatamente viene diffuso come estratto. Il problema è di trovare il centro di gravità fra esperienze diverse solo all'apparenza costruttive; il saggio critico muove da un'idea di spazio concepito come equilibrio di masse.

In questo senso la presenza fisica del personaggio teatrale e cinematografico si lega in rapporto organico alla scenografia, quindi all'architettura. «Il costume è l'unico elemento scenografico mobile ed animato insieme col personaggio», scriveva Valente. «Possono entrare in gioco creazioni plastiche multiple e meravigliose; impostazione del centro o dei centri di masse principali del quadro, movimenti di masse-colori, equilibrio dei vuoti e dei pieni, osservanza di linee basi, ecc., tutto un divenire logico ed armonico dello spettacolo, per cui si assommano in esso tali valori artistici da ravvicinare i vari quadri scenici ed altrettante opere d'arte vive».

Sono parole del 1941, dell'epoca nella quale nasceva l'impero del regista nel teatro, parole che davano alla



Dispositivo di Carro di Tespi pronto per una rappresentazione

funzione dello scenografo-costumista un ruolo d'interpretazione creativa cui Valente si era sicuramente preparato affiancando Copeau e Gordon Craig a Parigi o gli espressionisti a Berlino. Che poi lo portò in Italia ad unirsi ai Bragaglia nel Teatro degli Indipendenti e poi a collaborare nel 1923 con Tatiana Pavlova creando con lei il «criterio costruttivo ambientale e psicologico». Ancora e sempre un'idea globale del fatto scenico, da architetto dello spettacolo.

E architetto Valente lo era sul serio, come abbiamo visto con tanto di titoli altisonanti, Scuola superiore di ingegneria, Scuola superiore di architettura, Scuola superiore di urbanistica all'Università di Roma. Ed anche il suo lavoro sulla pietra, dove non premeva l'esigenza della «finzione», obbedì ad un'idea di globalità ambientale. Valga per tutti la costruzione di edifici pubblici e ville nella zona del Circeo che restano ancora modello di integrazione rispettosa nella natura al cospetto di tanta offesa selvaggia.

Ciò dimostra anche come Antonio Valente fosse aperto al nuovo, sempre alla ricerca di sintesi che esaltassero le tensioni riposte, così nei personaggi di un'opera teatrale o cinematografica come nella stessa società. Si gettò nell'arte futurista con generosità: nel 1925 i suoi quadri figuravano nella grande esposizione di Palazzo Madama accanto a quelli di Dottori, Maino, Prampolini. Tutto questo va tenuto presente quando si voglia leggere dentro le scelte del Valente poeta e del tecnico.

Una del 1928 fra le tante che gli diedero fama: il progetto e la realizzazione del «Carro di Tespi», cioè di quella macchina, completa di palcoscenico e di platea, con cui lo spettacolo si decentrava in tutte le direzioni, veramente mobile e non coi limiti e le demagogie di adesso. Oppure, validissimo tuttora, il palcoscenico girevole che il nostro concepì nel 1928.

Il ventaglio amplissimo dei suoi impegni di costumista-scenografo ha una ricchezza tale di motivazioni e di esiti che meriterebbe un'esposizione ragionata, alla luce degli sviluppi successivi. Soltanto nel balletto la sua esperienza si racchiude nei primi anni Venti, mentre il teatro lirico lo vide cimentarsi con Puccini e Verdi ma pure nel 1937 con Strawinski, fino al secondo conflitto mondiale. Eclettico fu anche nel teatro di prosa: Rosso di San Secondo, Fausto Maria Martini, Brecht, Forzano, Sem Benelli, Betti, Antonelli, D'Annunzio. Con il cinema scavalcò il periodo della guerra e lo troviamo nel 1951 a «vestire» un film di Losey, e poi ancora con Freda e Girolami, fino al 1955.

Quando morì Antonio Valente aveva 81 anni, e sulle spalle un rivolgimento di stili e costumi. Se potesse rivivere forse ricomincerebbe ad innovare.

(*«Avvenire»*, 8 novembre 1980)

SIMONETTA DELLA CROCE

L'architetto della Pisorno

Antonio Valente (Sora 1894) è uno degli artisti più originali, coraggiosi e dimenticati del nostro secolo. Architetto, scenografo, pittore, insegnante, costumista, scenotecnico, giornalista: questi i suoi titoli accademici. Titoli così importanti che si stenta a racchiuderli in poche righe. Come pezzi di mercurio scivolano per caso sul foglio: spariscono, scappano, è difficile afferrarli. Similitudine misera per chi a 19 anni collabora alla rivista *Il Teatro d'Italia* (diretta da Roberto Albino) come corrispondente da Terni. Collaborazione presto interrotta: vent'anni nel 1914 è sinonimo di guerra. Valente parte per il fronte: 13° Reggimento d'artiglieria da campagna. Mentre il Piave mormora, il nostro si salva la pelle e appena finita la guerra comincia la sua vita d'artista come scenografo. Dapprima collabora con A.G. Bragaglia alla messa in scena di *Per fare l'alba* di Rosso di S. Secondo (1901), poi parte per Parigi, Berlino, Londra. La ville Lumière negli anni venti è: avanguardia e bohème. I più grandi artisti del 900 sono lì e con loro Valente, allievo e maestro di quel grande movimento che in pochi anni travolge e rinnova ogni forma d'arte. Anche il teatro borghese con le sue tende rosse, le sue donne disperate, le risate del vaudeville, le lucide crisi di Bataille... ne esce sconvolto. Il teatro è luce, essenzialità, movimento, colore. Intellettuali come Copeau, scenografi come Bakst, attori e registi come Gémier, Lugné-Poe e Gordon Craig si allontanano dalla tradizione naturalista e, attraverso esperienze diverse, mettono in discussione il teatro.

Valente collabora con questi artisti e le influenze riportate sono riscontrabili in tutte le sue opere. Si è detto allievo e maestro... ecco il maestro: in questa veste appare alla tredicesima esposizione «Artistes-Décorateurs» (1920).

Dopo Parigi, Berlino. Berlino... la tragica, straordinaria, moribonda Berlino del cabaret, di Grotz, di Brecht e dell'espressionismo. Se i dialoghi sugli alberi sono proibiti, nei teatri i palcoscenici possono essere rivoluzionati. Nella città tedesca, Valente si specializza in scenotecnica e in luminotecnica. Come pittore espone nel 1922, alla galleria «Der Sturm», una serie di disegni dalle forme sinuose ed aeree, ispirategli da Clotilde Sakharoff.

Quando torna in Italia, nel 1923, si impone per la novità e la genialità delle sue scenografie. Forte della sua esperienza, realizza per primo in volume ciò che gli scenografi precedenti realizzavano in superficie, dando alle scene quell'essenzialità che i fondali di cartapesta soffocavano. Da spettacoli dove il cambiamento delle scene avviene a vista, grazie all'ausilio delle luci (leggi Danza Macabra di Saint-Saëns per la Fenice di Venezia - 1923); alle scenografie per Sogno d'amore di Kossotoroff (leggi debutto italiano di Tatiana Pavlova); alla collaborazione nella fondazione del premio Viareggio; ai disegni per la rivista «Noi»; fino al ripristino del sodalizio con A.G. Bragaglia, troviamo Valente in tutte le manifestazioni che segnano la cultura italiana negli anni venti. Come la 96ª esposizione alla galleria d'arte Bragaglia, dove espone una serie di acquarelli che Enrico Prampolini definisce: «di grande gusto decorativo ed eleganza. Un ricordo del radiantismo di Larionoff, il futurista russo dei Balli Diaghileff, può giustificare la rispondenza di carattere teatrale che suggeriscono questi acquarelli del pittore Valente».

Non solo la cultura italiana sembra accorgersi di Valente, il quale partecipa, nel 1926, alla International Theatre Exposition di New York. A questa mostra Valente è in buona compagnia, sono con lui: Braque, Derain, Benois, Leger, Picabia, Tzara, Moholi-Nagy, Bakst, Picasso, Larionov. Pittore, scenografo, trova il tempo di laurearsi in architettura, nel 1927. Argomento della tesi è la progettazione di un teatro: ulteriore sintomo dei suoi interessi artistici.

Un teatro lo costruisce due anni dopo: non immobile ma viaggiante... Il Carro di Tespi. Il Carro di Tespi, il teatro viaggiante, il carrozzone viaggiante non è altro che l'archetipo dei moderni teatri tenda. Ideato da Valente come una struttura estremamente mobile, così mobile che si può montare e smontare in poco tempo, per fare più spettacoli nello stesso giorno. Il teatro viene portato ovunque: dalla Lombardia alla Sicilia, nei paesi e nei piccoli centri di provincia. Sempre di questi anni è la modifica della cupola Fortuny e l'invenzione del palcoscenico mobile circolare tripartito: la più moderna e straordinaria tra le macchine da spettacolo del nostro tempo. Per la scenotecnica non trascura la scenografia. Due spettacoli ne sono la prova più esauriente: Madama Butterfly e la Veglia dei Lestofanti. Per il primo disegna scene così funzionali da essere utilizzate fino al 1976, per il secondo crea un impianto scenico dove il futurismo si coniuga all'espressionismo, in una mirabile e ardita fusione. Attraverso scale, piani rotanti e slittanti si passa dal bordello alla bottega di Peachum, alla fiera di Soho.

Nel 1932, Valente torna all'architettura costruendo la Sala dei Martiri per la Mostra della Rivoluzione Fascista. Con il 1930... altro decennio - altre innovazioni: le strutture cinematografiche sono il nuovo interesse. Prima opera: la costruzione degli stabilimenti PISORNO. Alcune considerazioni: anno di costruzione 1934 + 3000 metri quadri di costruzione x un teatro che ha la più grande cubatura di qualsiasi altro in Europa = LA PRIMA CITTÀ DEL CINEMA ITALIANO.

Una struttura pensata e ideata come un'industria. Questo è infatti l'interesse e l'intenzione di Valente. Suddividere gli stabilimenti, incanalando il prodotto nei «Diversi susseguenti reparti secondo le fasi della lavorazione». Per credere osservare la planimetria. I camerini e le sale per il trucco, di seguito i teatri di posa con le attrezzerie, più distanti la falegnameria e l'autorimessa. In caso di pioggia: passaggi coperti; nelle giornate di sole: strade diritte e brevi uniscono tutti i reparti. Dalla pellicola vergine al film finito, tutto è possibile negli stabilimenti Pisorno.

Niente sembra impossibile per Valente, che ci regala: IL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA, la prima scuola del cinema italiano. I primati si addicono a Valente. Anche quello di aver tenuto, sempre al Centro, la cattedra di scenotecnica e scenografia dalla fondazione al 1968.

Architetto, insegnante, nuovamente architetto per la costruzione dei teatri di posa della De Paolis a Roma (1939), di quelli di Stato a Bucarest (1941) e per la Safa al Palatino (1945), queste le tappe della carriera di Valente negli anni quaranta. L'altalena temporale a cui si è costretti, scrivendo di Valente, ci porta indietro nel tempo, si torna agli anni trenta. Si torna a Valente costumista.

L'attività di costumista non è in Valente marginale rispetto a quella di scenografo e scenotecnico, ma è la conseguente integrazione. Scrive in proposito Valente: «il costume deve essere il prodotto di una viva fantasia e di una sapiente possibilità esecutiva. Anche nel migliore dei casi la creazione non deve essere disgiunta dall'esecuzione: disegnare e colorire un costume non significa poterlo poi eseguire (...) esso ha una psicologia, oltre che una vita; la psicologia del personaggio. Il costume prende forma, colore e si anima attraverso il personaggio. Ciò vale per uno come per mille; da tutti insieme deve scaturire l'armonia del complesso». Queste le parole di un uomo schivo e umile, così ne parla chi è riuscito a conoscerlo. Talmente schivo che se ne sono quasi dimenticate anche le storie dell'urbanistica, dell'architettura, e della scenografia. Qualche riga, qualche annotazione... è tutto quello che si trova scritto su Valente.

Dopo i rimproveri agli storici, i complimenti a Valente per la sua attività di giornalista. Con puntiglio e grande professionalità scrive come cronista, teorico, studioso di tutti i problemi del teatro. Dal giornalismo all'urbanistica, la sua ultima attività. Attività iniziata nel 1937 con il progetto della sua villa a S. Felice Circeo. Il Valente urbanista non è meno sensibile dello scenografo o del costumista, leggiamo le parole scritte in 'calce' al progetto della sua villa. «Ho studiato questo progetto tenendo presente tutta la bellissima vegetazione arborea ivi esistente, olivi selvatici, ginepri, lecci. A geloso amoroso rispetto di tale impagabile patrimonio boscoso, ho progettato la villa che si adagia tra gli alberi, abbracciandoli, e ospitandoli anche nel suo interno in un poetico universale accordo. Per essi ho creato un motivo di armonia tra il manufatto e il naturale, per cui spingendo decisamente l'opera tra gli alberi - meravigliosi esseri viventi - ho forse potuto creare la casa della serenità e dell'amore nella natura».

Queste parole costituiscono la regola di comportamento al quale si ispirò sempre nella realizzazione delle sue opere. Opere che contribuiscono, dapprima, a valorizzare e a far conoscere tutta la zona di S. Felice Circeo e che poi, specialmente nel dopoguerra, escono dai confini regionali e nazionali. Innumerevoli sono le ville che costruisce da Pisa alla Sicilia: più di 150. Come in ogni cabala che si rispetti torna ancora il 150: il numero delle sale cinematografiche costruite da S. Remo a Venezia, da Napoli a Palermo.

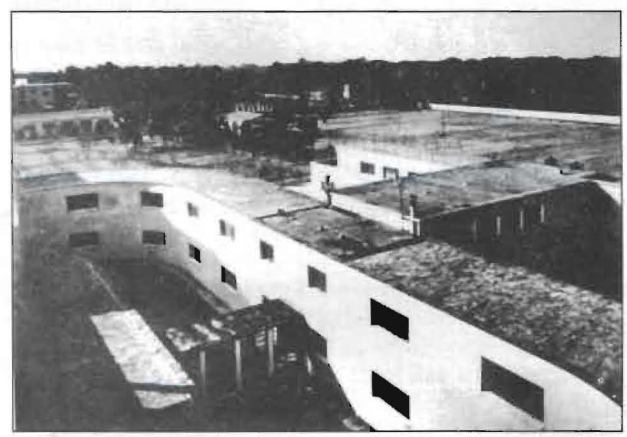
Ma anche all'estero si trovano i segni della sua presenza: New York, Berlino, Parigi, Vienna, Chicago, Bruxelles, Düsseldorf, le isole Bahamas, l'Uruguay hanno padiglioni, teatri, alberghi, costruiti da lui.

Valente muore dopo una lunga malattia il 30 giugno 1975.

Per concludere, le parole di Mario Verdone, doveroso omaggio, per uno dei pochi intellettuali che si è ricordato di Valente:

«... ci sembra di poter individuare i caratteri dell'arte scenografica e scenotecnica di Valente in una aspirazione costante all'ammodernamento, alla valorizzazione degli apporti di luce, e al rinnovamento in genere dello spettacolo, in tutte le sue componenti, talché questi diventano nei suoi progetti e nelle sue realizzazioni i veri obiettivi. Attento alle nuove concezioni in fatto di spazio teatrale, sente il "luogo" del teatro come area di manovra, come laboratorio, fabbrica in movimento... È in ogni momento uomo di teatro completo, preoccupato del palcoscenico da rinnovare, dello spazio per il pubblico da amplificare, della luce da sfruttare, della scena e del vestiario da definire».

(*«il grandevetro»*..., cit.)



L'abbandono e il degrado della Pisorno di oggi

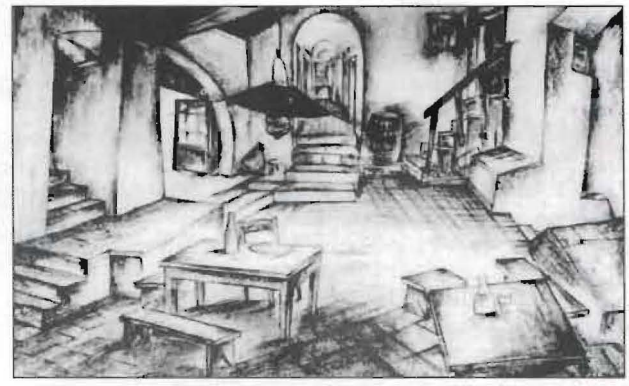
DIEGO FABBRI

Antonio Valente: un artista da studiare

Alla mostra scenografica di Antonio Valente sono rimasti un po' estranei, come a guardare, le varie avanguardie e i loro paraninfi giornalistici in cerca di pubblicità. In questa estraneità devono essersi trovati alleati una comprensibile ignoranza (questione di età) e una malcelata faziosità politica. In altri Paesi - penso all'Inghilterra, agli Stati Uniti, alla Germania e anche alla Francia, pur con tutti i suoi condizionamenti nazionalistici - un riesame critico e una documentazione suggestiva e altamente didattica a oltre un mezzo secolo di distanza avrebbero suscitato ben altro interesse e una fioritura di studi che dubito si sveglieranno da noi.

Antonio Valente è stato un personaggio di gran risalto (anche se discontinuo) nel mondo della scenografia europea. Nell'immediato dopoguerra è a Parigi non solo per guardare quel che fanno Bakst e Craig - e sarebbe già molto - ma per lavorare con Copeau al suo *Vieux Colombier* luogo di nascita, piaccia o no, di *tutto* il nuovo teatro. Valente crea lì tre *décors* per tre bozzetti di Aniante, e si fa subito notare. Inquieto com'è passa a Berlino e assorbe criticamente quel che fermenta nell'*espressionismo* a teatro (sarà l'espressionismo della prima scenografia Brechtiana): e nasceranno da questo strano impatto forme figurative inconsuete e originali. Valente, va notato è di Sora (Frosinone) e si porta dietro una immaginazione forte di colore e incline ad un aggressivo naturalismo. La lezione espressionista tedesca e quella di Craig dànno i loro risultati nei primi spettacoli della Pavlova e, nel '30, nella famosa *Veglia dei lestofanti* di John Gay (da cui Brecht trasse *L'Opera da tre soldi*) che Anton Giulio Bragaglia presentò e portò in giro per l'Italia con gran clamori di scandali con le scenografie di Valente. Io ebbi modo di assistere ancora molto giovane a una di quelle rappresentazioni e rimasi fortemente colpito (una delle prime, forti emozioni che provai a teatro) dalle scene e dai costumi. Quello fu il clima di rinnovamento, anzi di vera e propria rivoluzione di cui Antonio Valente fu protagonista e testimone.

Poi fu allettato da quello che oggi si chiamerebbe «impegno sociale per il teatro» e si buttò a capofitto in quell'impresa di teatro viaggiante e popolare che si chiamò «Carro di Tespi». Valente ne fu l'animatore: immaginò le



Bozzetto di scena per «Un albergo sul porto» di Ugo Betti (Compagnia Tatiana Pavlova-Picasso), 1933

strutture tecniche e ideò le scene di molti di quegli spettacoli. Mise la sordina alle audacie innovative dell'artista puro per offrire forme di teatro suggestive ma leggibili a popolazioni che di teatro avevano fino a quel momento visto poco o nulla. Fu lo scenografo «ufficiale» come Guido Salvini era il regista «ufficiale», il meglio di quel che il Paese poteva impiegare per offrire una buona *Figlia di Jorio* o una sontuosa *Aida*, un *Villafranca* di Forzano o un buon *Glauco* di Morselli. Ma in mezzo ai sicuri, anzi direi aurei effetti di questa produzione c'è un singolarissimo *Albergo sul porto* di Ugo Betti (dato dalla Picasso-Pavlova) che è cosa di molta originalità; e allo stesso titolo un *Uomo che incontrò se stesso* di Antonelli da ricordare. Chi aveva sensibilità per le vie nuove si ricordava sempre di lui: quando nel dopoguerra un regista «difficile» come Joseph Losey verrà a girare il film *Imbarco a mezzanotte* andrà a scegliere nel mazzo proprio Antonio Valente.

L'Università, gli Istituti di Teatro, le svariate Scuole di Scenografia hanno nell'opera di Antonio Valente un argomento stimolante e nuovo per tesi di laurea, saggi, studi che sarebbero non solo doverosi verso un artista autentico, ma un contributo alla conoscenza e all'approfondimento di valori che inducono a un discorso non esclusivamente italiano.

(*«Unicinema»*, 2 febbraio 1978)

GIOVANNI ISGRÒ

Introduzione ad *Antonio Valente, architetto e scenografo e la cultura materiale del teatro in Italia fra le due guerre* (Palermo, 1988)

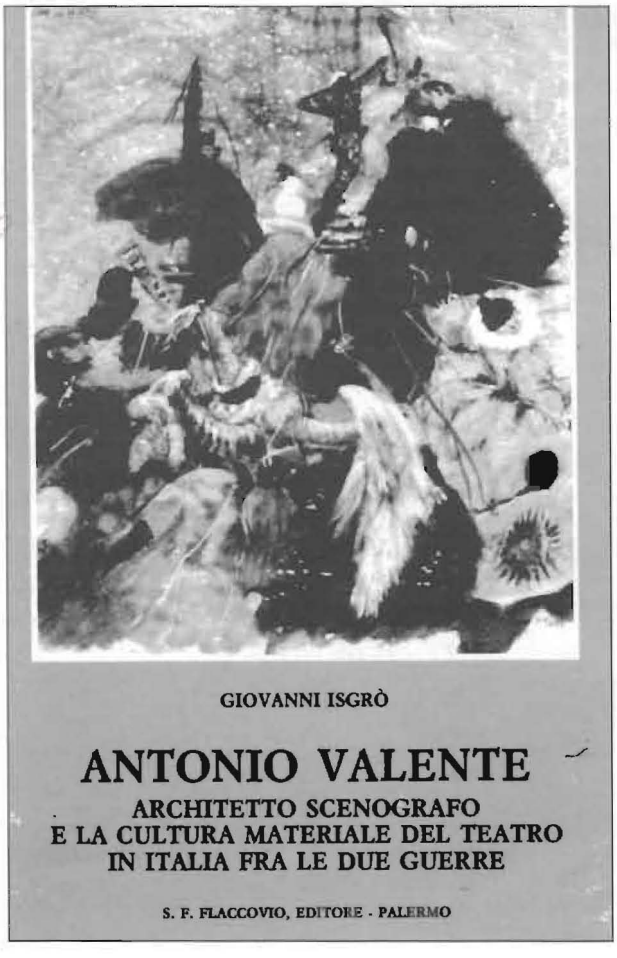
Per conoscere l'esteso panorama dei primi trent'anni del novecento in cui il teatro, non soltanto attraverso la rivoluzione del *décor*, sembra voler affermare il senso del suo sostanziale, continuo rinnovamento, partire dagli *ismi* e, insieme ad essi dai protagonisti acquisiti dalla storiografia, è sembrata sempre condizione necessaria. È altrettanto vero però che studiare gli ismi e i protagonisti, per quanto ampia possa essere la ricognizione e la visione d'insieme che ne consegue, non solo non è sufficiente per ripercorrere e ridefinire per intero la mappa del teatro e delle tensioni che lo attraversano, ma non basta spesso a stabilire e valutare in particolare i problemi e i valori «materiali» dello spettacolo, sia per la distanza che divide i progetti dei teorici (spesso mai realizzati) dalla loro effettiva attuazione, sia per quella subalternità troppo a lungo attribuita al mestiere del «tecnico» rispetto ai promotori e agli ideologi della rifondazione teatrale.

Questo problema di ordine generale, estensibile a tutto l'arco europeo della rivoluzione della scena del novecento, dall'Unione Sovietica alla Francia, acquista una sua peculiare specificità in Italia, dove l'assenza di una radicale e vasta opera di rifondazione dell'idea di teatro, in una condizione di provincialismo talvolta persino esasperato, ha fatto da alibi per una attenzione per così dire esclusiva al Futurismo e agli artisti ad esso direttamente o indirettamente collegati, e ancora al protagonista consacrato dello sperimentalismo e del rinnovamento nostrano, il poliedrico Anton Giulio Bragaglia. Si è consentito in questo modo di ignorare tanti altri aspetti che sostanziano la cultura teatrale di quest'epoca, ma anche di trascurare quei meccanismi tecnici utili per vivere dal di

dentro le tensioni e capire i progressivi spegnersi e costituirsi degli statuti e del loro mantenersi.

Gli stessi scritti dei critici teatrali, da Praga a Gramsci a Gobetti a Simoni, ma anche dei moltissimi altri che hanno militato nei quotidiani e nelle riviste, compresi i più grandi come Quasimodo, Cardarelli, Alvaro, Savinio, Flaiano, per quanto siano da considerarsi elementi chiave per una analisi del teatro ufficiale, insieme alle raccolte di cronache teatrali (in particolare quelle di Silvio D'Amico)*, quasi nessun contributo hanno dato alla conoscenza del teatro materiale in Italia fra le due guerre. È così che mentre per buona parte degli anni 20 non ci rimane altro che la suggestione di un fermento ancora tutto da scoprire nella reale estensione e a diversi livelli, per gli anni 30 la irrigimentazione, da parte del Regime, del teatro come di ogni altra espressione culturale e non, per quanto costituisca un dato obbiettivo e incontestabile, è stato a sua volta causa di un sostanziale disinteresse da parte della storiografia, che troppo scontatamente ha fatto della pregiudiziale politica un elemento frenante verso indagini che invece potrebbero consentire di metter luce su processi e metodi pedagogici, e su strutture organizzative, oltre che su dati strettamente collegati all'evoluzione tecnologica, utili per una definizione della cultura materiale del teatro in questo periodo. È così che, al di là dell'ovvio scrutare per meglio chiarire la storia, un'indagine di questo tipo può essere utile per scoprire quote insospettabili di esperienza del teatrale che ci consentono non solo di meglio comprendere il contributo degli esperimenti degli anni precedenti (pensiamo ancora agli anni 20) ma anche di individuare fra tanto provincialismo e compromessi con la scena convenzionale modi originali e moderni del fare teatro, pur nella logica della strumentalizzazione e della propaganda.

In questa prospettiva di ricerca un'attenzione specifica va rivolta a quei «tecnici» che, muovendosi anche nella direzione dello sperimentare per crescere e per portare contributi reali di rinnovamento, si sono sempre misurati in un rapporto concreto con i problemi della rappresentazione.



In questa zona, nella quale difficilmente si riconoscono i rumorosi di gruppo e i tecnici, si individua invece chi, pur non avendo riconosciute dalla storia le doti e la genialità del profondo innovatore, procede e progredisce senza cedere a involuzioni o accademismi, accumulando esperienze, cercando da solo l'aggiornamento, verificandolo di persona sempre a contatto diretto con la materia e con la prassi, costruendosi da sé un suo modo di fare teatro, apparentemente «poco rivoluzionario», in realtà fatto di elementi estremamente mobili e funzionali nella loro originale, «moderna» semplicità, anche se utilizzata a un certo punto per orientare, tra sublimazioni ed entusiasmi e per monopolizzare gli spettatori. È proprio qui che è possibile separare il contributo ideologico (nel senso della ideologia veicolata dalla tecnica) di chi progetta i dispositivi, ricerca e individua le tecniche teatrali come acquisizione di libertà, capacità di conoscere e di fare, dall'uso che di esso se ne fa al fine di propagandare una ideologia, questa volta politica e di regime.

È questo proprio il caso di Antonio Valente, architetto-scenografo, collaboratore dell'unico vero teatro sperimentale in Italia fra le due guerre, il Teatro degli Indipendenti dello stesso A.G. Bragaglia, come anche di una delle compagnie regolari più seguite e in un certo senso più moderne del teatro di prosa in Italia, quella di Tatiana Pavlova, egli stesso creatore di una compagnia di balletti italo-russi, ma anche decoratore e designer, oltre che scenotecnico e luminotecnico, prima di diventare progettista del teatro drammatico di Stato e ideatore/realizzatore del fenomeno più moderno e popolare del teatro del Regime, i Carri di Tespi, ma anche appassionato pedagogo, sempre efficace nella sua straordinaria semplicità al servizio dei teatri filodrammatici dell'Opera Nazionale Dopolavoro, nonché braccio destro di Gioacchino Forzano, o per meglio dire concreto e originale interprete delle sue grandiose messe in scena.

Nel quadro di questo ampio arco di attività costante, febbrile in tutta la sua articolazione, che comunque non si esaurisce fra le due guerre, anche se questo è il limite cronologico che poniamo in questo saggio, prima degli interventi di Valente nella scenografia cinematografica e nell'architettura civile, può sembrare difficile, se non improbabile, cogliere una unica idea fondante. Eppure esiste un filo conduttore, una tensione che emerge da ciascuno di questi interventi, che porta dalla prima istintiva, semplice esperienza della «scena lampada» alle ultime realizzazioni per il Regime. Una tensione che nasce dall'idea del laboratorio come trattamento parziale e geniale della materia, luogo deputato all'invenzione di dispositivi in grado di consentire trasformazioni a vista, mutazioni inattese, giochi di luce mutevoli, di masse che si spostano e si completano, piani slittanti, impianti che piombano all'improvviso in luoghi emarginati dall'istituzione del teatro. Vera e propria magia del movimento e della semplicità funzionale, come principio fondante dell'arte rappresentativa.

Come in una successione di quadri operanti nella realtà degli anni 20 e 30, l'esperienza teatrale di Valente, oltre a diventare così proiezione costante di una tensione che comunque attraversa l'Italia al di là dell'ismo, portandoci visivamente dentro le qualità tecniche di tutto ciò che è stato frettolosamente rifiutato e ignorato dagli storiografi del dopoguerra, dà attraverso l'esempio del fare e della pagina scritta una lezione moderna e reale del cosa vuol dire materialmente fare teatro, svincolandoci, per così dire, dagli evoluzionismi e dai determinismi che falsano e riducono il nostro conoscere.

*S. D'Amico, *Cinquanta anni di teatro in Italia*, Roma, 1954; *Cronache del teatro*, Bari, 1963-64.

Inventò il Teatro Tenda

Un ricordo di Valente mentre riapre il Centro di Cinematografia. In occasione della riapertura della scuola di scenografia del Centro sperimentale (che ebbe il suo momento magico negli anni 40) ricordiamo un insuperabile maestro di quest'arte

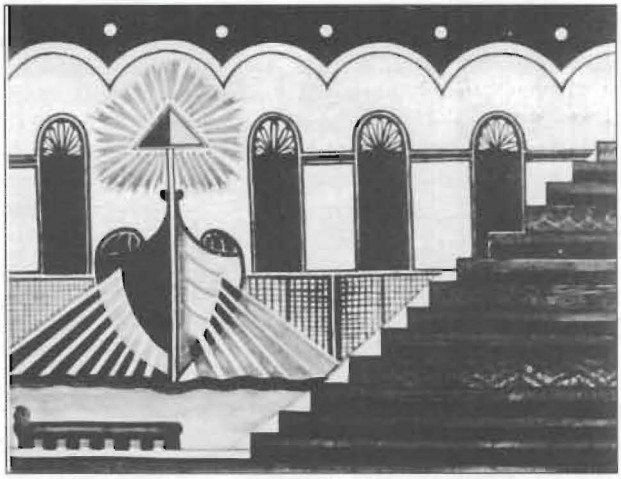
Diego Fabbri, ricordando Antonio Valente in occasione della mostra dedicata nel febbraio scorso a uno dei più capaci architetti che abbia avuto il nostro paese (nato a Sora nel 1894 e morto nel '75), si lamentava, giustamente, della poca risonanza che l'avvenimento aveva riscosso sulla stampa. «In altri paesi - scriveva Fabbri - un riesame critico e una documentazione suggestiva e altamente didattica a oltre mezzo secolo di distanza avrebbe suscitato ben altro interesse e una fioritura di studi che dubito si sveglieranno da noi».

La notizia di qualche giorno fa, relativa alla riapertura dei corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia, seppure a ranghi ridotti, mi offre l'occasione per ricordare Valente, che il Centro progettò sul finire degli anni Trenta. Più tardi Valente ne divenne l'insegnante di scenografia e scenotecnica, cattedra che occupò fino alla morte [***non vero! Valente fu esautorato nel 1968 con metodi foucheiani, su ordine del commissario Roberto Rossellini, N.d.G.A.***]. Fu come tale che lo conobbi e fui in grado di apprezzare il suo insegnamento come allievo regista nel lontano anno 1940. Quando la costruzione fu terminata, l'edificio si rivelò estremamente funzionale e moderno, un modello insuperato in quegli anni e che ispirò molte scuole che sorsero più tardi in tutta Europa. (Ricorda Valente in un suo scritto: «Molti stranieri vollero visitarlo, vederlo in funzione, e ricordo che mi pervennero numerose richieste di foto, grafici del progetto, dall'Egitto, dalla Francia, dalla Romania, dalla Polonia»).

Su uno dei motivi che ispirarono il progetto, Valente annotò: «Ho voluto dare a questa scuola per il cinema un carattere di raccoglimento, in contrasto con la magniloquenza pubblicitaria che spesso accompagna il cinema. Ho voluto creare un luogo di studio, di serenità, di raccoglimento, che contrastasse con gli aspetti talvolta chiassosi del cinema».

A dire il vero, la costruzione che ospita il Centro Sperimentale di Cinematografia, ancora oggi, a quarant'anni di distanza, si rivela ad un tempo piacevole e razionale. Sono tuttavia proprio gli anni della sua, diciamo così, preistoria, quelli in cui il Centro conobbe ciò che si potrebbe chiamare il suo momento magico. In un primo tempo, nella sede di via Foligno, via avevano studiato registi come Pietro Germi, Vittorio Cottafavi, Gianni Puccini, Emanuele Caracciolo, lo stesso Pietro Ingrao oggi presidente della Camera, attori come Alida Valli, Andrea Checchi; vi insegnavano, anche in quello scantinato di via Foligno, professori del valore di Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti, Alessandro Blasetti, e più tardi, nella nuova sede costruita da Valente, Piero Portalupi, Gino Sensani, Teresa Franchini e tanti altri. Nel 1940 il corso degli allievi registi poteva contare su Michelangelo Antonioni, Luigi Zampa, Giuseppe De Santis, Leopoldo Trieste, Fausto Montesanti e Sergio Sollima, fra gli attori Carla del Poggio e Adriana Benetti.

Perché abbiamo detto momento magico? In quegli anni in cui il fascismo aveva gettato il paese in un conflitto ingiusto, e il consenso che aveva ottenuto intorno al '35 e 36 velocemente sfumava, il cinema rappresentò un importante appiglio per molti giovani per affermare la loro «contestazione» al regime, adoperiamo questa parola non a caso. Il Centro fu insomma uno di quegli «angolini» che i gerarchi non riuscirono a «ripulire». Anzi, dalle aule del Centro, come dalle redazioni di alcune riviste, nacquero quei nuclei di antifascisti che poco dopo avrebbero preso le armi nella lotta contro il regime sempre più boccheggiante. Giovani intellettuali che seppero coltivare idee non conformiste, non solo in politica, ma anche per una coscienza civile più avanzata. «Un paragone tra quegli anni e quelli attuali non è dunque affatto incongruo»: sono parole di Sergio Sollima, che nei prossimi mesi realizzerà un film in tre puntate per la seconda rete della Rai-Tv, argomento il Centro Sperimentale anno 1940. Si intitolerà «Gli anni del bene e del male», è stato sceneggiato dallo stesso Sollima, da Alberto Silvestri e da chi scrive.



Bozzetto per il «Glauco» di Morselli al Vieux-Colombier. Parigi, 1921

Anche questa notizia, che posso offrire in anteprima, ci offre motivo per tornare al ricordo di Antonio Valente. Rimasto orfano all'età di sei anni, Antonio Valente dalla natia Sora giunse a Roma e con grandi sacrifici riuscì a laurearsi in architettura. Dunque: architetto di ville (molte delle quali al Circeo), attivo nel cinema e nel teatro, inventore del Teatro Tenda, ai suoi tempi questo tipo di teatro si chiamò Carro di Tespi. Seguì davvicino tutti i movimenti d'avanguardia (nel 1919 con Anton Giulio Bragaglia allestisce la prima messa in scena a carattere psicologico della commedia «Per far l'alba» di Rosso di San Secondo) ma soprattutto ebbe modo in un lungo soggiorno a Parigi tra il 1919 e il 1923 di avvicinare e lavorare con maestri come Bakst nei famosi balli russi, Gordon Craig e Copeau per il quale mise in scena nel teatro «Vieux-Colombier» alcune pièces d'avanguardia scritti da Antonio Aniante. Da Parigi approda a Berlino, dove approfondisce, nella feconda città degli anni venti, lo studio della scenotecnica e dell'illuministica. Dalla Germania, portò le sue esperienze al Teatro degli Indipendenti diretto da Bragaglia, e per la Pavlova, vale a dire nel teatro più moderno e più avanguardista, che tentava di superare i moduli dell'antico teatro italiano.

Questi dati un po' sommari, e quelli che seguiranno, non offrono certo un quadro di Antonio Valente, architetto sempre attivo, scenografo tra i maggiori del teatro, e qualche anno più

tardi nel cinema. Certo, Valente non era portato alla «rivoluzione permanente», così si riallacciò alla tradizione italiana. Come è dimostrato, pensiamo, da una delle sue famose messe in scena, quella de «La veglia dei lestofanti» di Brecht, che non è altro del resto che la famosa «Opera da tre soldi». Autori come Antonelli, come Morselli, come Betti, come Forzano, come Benelli, lo vollero sempre presente nei loro spettacoli, e Valente poté saggiare le sue nuove esperienze sceniche in cui veniva applicata una «spazialità tridimensionale». Come la mostra di febbraio aveva puntualmente documentato, Valente fu anche molto attivo nel teatro d'opera, tra le sue scenografie più famose basterà ricordare quelle per «Madama Butterfly» di Giacomo Puccini, del «Falstaff» di Verdi, di Strawinsky, di Humperdinck, di Marinuzzi.

Antonio Valente fu anche molto attivo nel cinema, da «Camicia nera» del 1933 a «Cantante misteriosa» di vent'anni dopo. Due film di genere intimista vanno ricordati: «La vedova» di Alessandrini e soprattutto «La peccatrice» di Amleto Palermi. Altri film a cui partecipò furono: «Campo di maggio», «Sei bambine e il Perseo», «Il Re d'Inghilterra non paga» e tanti altri. Alcuni nomi prestigiosi di registi che lo vollero al suo fianco sono: Epstein, De Limur e Joseph Losey.

Dunque, Antonio Valente spese bene la sua vita, e fu certo uno dei tecnici migliori del nostro teatro e del nostro cinema. Insegnante, oltretutto, e uomo senza dubbio che non amava né parlare di sé, né cercare pubblicità. Forse per questo, come ha ben detto Diego Fabbri, quando mezzo anno fa si fece la sua mostra, gli intellettuali italiani, gli studiosi della sua materia non gli tributarono quell'omaggio che pur meritava. E se la stampa anch'essa venne meno a un suo dovere, noi con questo breve e sintetico «ricordo» ci proponiamo, almeno in parte, di risarcire quella vita che Antonio Valente dedicò interamente e disinteressatamente al suo mestiere, alle cose e alle persone che più amava. Il Centro Sperimentale ce ne ha dato l'occasione; l'opera di Valente è là, sulla vecchia via Tuscolana.

(*«Paese Sera»*, 8 ottobre 1978)

GIORGIO PROSPERI

Si è spento Antonio Valente maestro della moderna scenotecnica

Il mondo oggi va così in fretta, e con tanta furia le mode si succedono alle mode, che i giovani baldanzosamente avviati all'ingrata arte del teatro poco o nulla sanno di Antonio Valente, architetto e scenografo spentosi a Roma dopo oltre un cinquantennio di attività nel teatro e nel cinema.

Nato a Sora nel 1894, Valente partecipò alla prima guerra mondiale e si recò nel primissimo dopoguerra a Parigi, poi a Berlino, dove ebbe proficui contatti con Bakst, Craig e Copeau; e con quest'ultimo collaborò al Vieux Colombier per le scene di tre Sketches d'avanguardia di Antonio Aniante. In Germania si interessò soprattutto di scenotecnica, la materia in cui maggiormente mostrò i segni del suo talento. Nel '23 è con Bragaglia agli Indipendenti, nello stesso anno dirige a Venezia una compagnia di Balletti italo-russi, e si distingue come scenografo sperimentando scene mutevoli a vista coll'impiego della luce. Oltre che di Bragaglia fu lo scenografo prediletto della Pavlova, di Forzano, di Benelli e nel '30 ideò le scene per la «prima» italiana dell'*Opera da tre soldi* di Brecht, diretta da Bragaglia col titolo *Veglia dei lestofanti*. Il suo nome è anche legato ai carri di Tespi, i grandi complessi teatrali mobili, dei quali egli curò la progettazione tecnica. Al Maggio Musicale fiorentino curò le scene per *Edipo Re* di Strawinsky e per una *Figlia di Jorio* diretta da Forzano. Fu costumista apprezzato e di gusto.

Scena per l'«Edipo Re» di I. Strawinski
Maggio Musicale Fiorentino, 1937

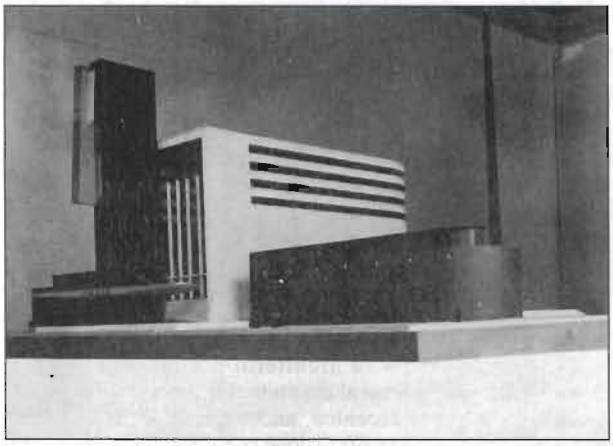
Lavorò anche nel cinema come architetto degli studi di Tirrenia (Pisa), per la De Paolis e per il restauro della Safa. Come scenografo diede la sua collaborazione a film di G. Forzano, Alessandrini, Palermi, Simoni (*Sant'Elena piccola isola*) e numerosi altri. Ma le sue principali benemerenze, nel campo dello spettacolo consistono soprattutto nella scenografia teatrale, che egli, come Cambellotti e Fagiuoli volle costruita, con forte rilievo e plasticità di consistenza. Il suo costruttivismo, inserito in una vasta corrente della scenografia moderna, spicca soprattutto nei palcoscenici al chiuso; ma sarà la lettura del testo, sempre attentissima allo stile della scrittura a dettare il criterio dello stile scenografico: che sarà pertanto cubista nell'opera di Brecht, volutamente e dolcemente oleografico in *Madama Butterfly*, suggestivamente pittorico in *La figlia di Jorio*, arcaico in *Edipo* di Strawinsky; non sarà la cangiante superficie ma l'intera costruzione a rilevare la firma dello scenografo.

Insegnò anche, per lunghi anni, al Centro Sperimentale di Cinematografia, del quale aveva progettato la costruzione. Il suo nome è pertanto strettamente legato alla storia dello spettacolo nel nostro secolo, in un periodo di vasti aggiornamenti e rivolgimenti. Eppure, vuoi nella collaborazione artistica vuoi nell'attività didattica, Valente rimase sempre di una schietta, affabile semplicità. Bisognava entrare nel vivo del lavoro per capire fino a che punto quest'uomo, che pure s'era formato nei più sofisticati ambienti culturali europei, ne avesse assorbito l'esperienza filtrandola tuttavia nel linguaggio più immediato, diretto ed elementare; lui che era nato, si può dire, con la nuova scenografia, di cui conosceva alla perfezione tutti i segreti, amava esprimersi nel modo meno tecnico e specialistico possibile, convinto, e con ragione, che un'idea artistica si comunica con poche semplici e precise parole, e non con gli sproloqui tecnologici che oggi dilagano, mortificando ogni guizzo della fantasia. Sicché ci avviene spesso di guardarci dalla loquela mistificante di molti odierni addetti ai lavori, quando la semplicità di Valente, a volte soccorsa da un rapido e preciso guizzare della matita, ci garantiva il valore di un'idea e ci comunicava l'esemplare schiettezza dell'uomo.

(*«Il Tempo»*, 1° luglio 1975)

BRUNO REGNI - MARINA SENNATO

Architettura e poesia



Plastico del padiglione italiano all'esposizione internazionale di Chicago. 1933

Può sembrare strana una testimonianza sull'opera architettonica di Antonio Valente fatta da chi non ha avuto l'occasione di conoscerlo personalmente, ma in effetti non lo è, o vogliamo credere che così sia. Quando i nostri interessi ci hanno portato a rovistare tra l'opera di questo architetto ci siamo meravigliati della sua poco notorietà critica: ma sia questo dovuto alla sua modestia o ai suoi interessi rivolti più ad altri aspetti della sua multiforme attività, sta di fatto che a noi ora sembra di aver trovato uno di quegli amori segreti le cui scarse memorie sono riposte nel fondo dell'ultimo cassetto.

E così abbiamo scoperto un travagliato curriculum scolastico che lo ha portato a frequentare il triennio d'applicazione presso la Scuola di Ingegneria, poi dopo un intervallo intensamente vissuto negli ambienti dell'avanguardia artistica europea, ad ultimare i Suoi studi presso la nuova Scuola Superiore di Architettura di Roma, che gli ha dato quella visione, diciamo pure particolare, dell'ambiente romano in cui l'approccio progettuale è tutto nell'ottica di una visione «scenografica» dell'architettura.

L'organismo per spettacoli è immediatamente al centro degli interessi architettonici di Antonio Valente: alla tesi di laurea con un «Teatro di posa a Roma», segue la realizzazione dei famosi teatri popolari itineranti «Carro di Tespi» drammatico e lirico, nonché gli stabilimenti di cineproduzione «Pisorno» di Tirrenia, «Elica» sulla via Tiburtina ora De Paolis e «SAFA» al Palatino (restauro) ed i successivi progetti vincitori, ma mai realizzati, dei concorsi per il Teatro Drammatico di Stato sull'area di cinquemila metri quadrati di Castro Pretorio e per l'O.N.D. in via Capo d'Africa a Roma, che fanno sentire l'abile mano di una già vissuta esperienza di scenografo, ma soprattutto il profondo interesse per la scenotecnica.

Ma la visione personale di Antonio Valente e le prove migliori della sua vicenda architettonica si manifestano proprio nella collaborazione con altri architetti di tendenze avanzate come nel Sacrario dei Martiri alla Mostra del decennale, nel Padiglione di Chicago e nel Centro Sperimentale di Cinematografia.

In queste realizzazioni i volumi ed i colori sono sempre alle dipendenze della luce: luce artificiale, immutabile, che guida i sentimenti ed esalta le forme architettoniche.

Del sacrario è sufficiente dire che è un brano di pura poesia - Argan afferma che non si può negare che sia opera d'arte: «Nella sua perfetta proporzionalità, l'immagine architettonica è nobile e severa» - così come del Padiglione di Chicago in cui l'incastro dei volumi va di pari passo con le applicazioni luminose e la ricerca di raffinati accostamenti di materiali.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia può essere considerato la sintesi delle capacità tecniche ed artistiche di Antonio Valente: le difficoltà funzionali e distributive del complesso sono superate con un'abile caratterizzazione spaziale, che trova la sua migliore espressione, da una parte, nella realizzazione di quei teatri di posa di cui era ormai un indiscusso maestro, dall'altra, nei numerosi locali tutti prospetticamente studiati non come involucri o fondali muti ma anche come architetture già vissute.

(AA.VV., *Antonio Valente*, cit.)

GIUSEPPE SANTI

Antonio Valente, architetto "pisano"

Gli interventi attualmente in corso sull'area denominata "COSMOPOLITAN" presso Tirrenia, che trasformano l'area dei vecchi stabilimenti cinematografici "PISORNO" in area destinata a residenza e spazi per il tempo libero su progetto dell'architetto. Aldo Rossi, fanno sorgere la curiosità su chi ideò la struttura urbanistica ed architettonica.

Camminando tra i padiglioni per la produzione cinematografica possiamo riscontrare un impianto - progettato da un grande Maestro dell'architettura, Antonio Valente - sapiente nella distribuzione planimetrica e ricco di effetti prospettici.

La vecchia struttura viene oggi purtroppo molto modificata sia nel suo aspetto estetico che nella sua funzione, essendo ormai annullato il contenuto motore, cioè la produzione cinematografica.

Il progetto risale al 1933 e prevedeva un intervento di 3 mila metri quadrati su un'area di 20 ettari con un volume di 10 mila metri quadrati. Esso prevedeva due teatri di posa, il primo aveva la cubatura più grande di ogni altro teatro d'Europa, metri 50x30x16, il secondo, semicircolare, aveva un diametro di 36 metri ed una profondità di 40. Ai teatri erano annessi sessanta camerini per gli attori, servizi, spogliatoi per 200 generici, sartoria generale, deposito vestiario per oltre 8 mila costumi, ristorante, magazzini di smistamento, sale controllo, salone truccatori, parrucchieri, servizi annessi oltre agli uffici.

Come risolse Valente questa entità di funzioni in temi architettonici? Non certamente riproponendo linguaggi di architetture morte come oggi è stato fatto nella stessa area, architetture dette post-moderne, ibridi che non hanno né il vero e il proprio linguaggio dell'architettura classica, né il linguaggio di una nuova architettura.

Si era nella fase della formazione del movimento moderno, negli anni 1919-1927, l'Europa e l'America stanno forgiando un nuovo modo di fare architettura; in Germania si apre lo *Staatliche Bauhaus* per opera di Walter Gropius, in Francia si fa strada Le Corbusier con la sua lezione sull'architettura dettata dai seguenti parametri: volumi

semplici, superfici definite mediante linee direttrici dei volumi, la pianta come principio generatore; l'architettura deve essere sottomessa al controllo dei tracciati geometrici regolatori, ecc.

È con questi principi che si sviluppano le linee architettoniche scelte da Valente per gli edifici della "PISORNO", linee semplici esaltanti i volumi, determinati da una perfetta razionale pianta che trova la forma non fine a se stessa, ma quale esaltazione della funzione e dell'uso.

A Tirrenia Valente costruisce la Chiesa francescana (1954), semplice anche questa nelle linee architettoniche, che centra l'austerità dettata dall'Ordine Francescano. Con gli stessi principi e gli stessi obiettivi aveva già costruito le ville tirreniesi "Candioli" (1939) e "Cavallino Bianco" di Orioli (1942).

La visione di Antonio Valente si ha nel concetto personale della composizione accentrata nei volumi, nei colori dipendenti dalla luce, che esalta le forme architettoniche. Valori che si accentuano costantemente, e risolvono le difficoltà funzionali e distributive con abili caratterizzazioni spaziali degli ambienti, in special modo nei teatri di posa di cui è un indiscusso Maestro.

Man mano che ci addentriamo nel percorso artistico ci accorgiamo come sia difficile selezionare le sue attività tutte intersecantesi in un traguardo artistico che è l'ambiente costruito, sia di natura architettonica che di natura scenografica, quale realizzazione di sentimenti poetici che superano il reale e rendono vera una finzione come quella teatrale.

Chiesa di San Francesco
da «E... state a Tirrenia», a cura dell'AVT, Pisa, s.d. [1992]

Nel palcoscenico fu architetto più che scenografo contrapponendo il dipinto al costruito. Fu anche grande la sua visione di costumista scenico, anche qui si servì di questo mezzo per completare la sua visione completa dell'architettura e del teatro, un completamento artistico degno dei grandi maestri rinascimentali.

Non mi sembra giusto che oggi non si sia rispettato lo sforzo architettonico che il Maestro realizzò per Pisa, e che i fabbricati ed il loro impianto urbanistico vengano modificati perché è dismessa un'attività di supporto fondamentale per l'economia della città, che, come i complessi architettonici non è stata difesa ed è sparita nel nulla.

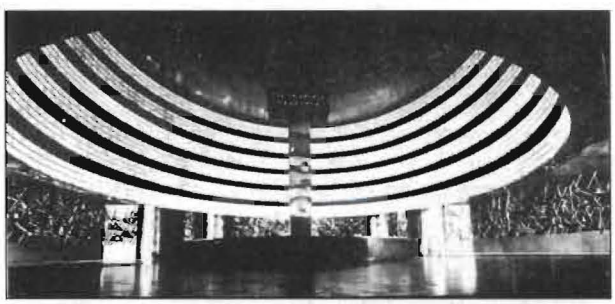
(Dall'autografo per «*Metodo*»)

ANTONELLO TROMBADORI

Un patrimonio inesplorato

L'opera di Antonio Valente, pittore, architetto, scenografo degli anni 20 e degli anni 30 fa parte di quel patrimonio ancora inesplorato e perciò anche non volutamente misconosciuto del quale fu ricca l'arte italiana che aveva spezzato le barriere provinciali e s'era posta in buon contatto con le più libere e avanzate esperienze europee. L'esplorazione di questo patrimonio contribuirà, nella misura che sarà davvero effettuata prima che tanti documenti scompaiano nell'oblio e nella dispersione, all'abbattimento del mito negativo e fallace secondo il quale negli anni del fascismo e malgrado il fascismo non continuò a farsi strada con una sua originalità l'arte moderna italiana.

Nella storia dell'architettura italiana Bruno Zevi si diffonde sulla qualità architettonica di un'opera - «la Mostra della Rivoluzione fascista», del 1932 - nella quale il tema e la finalità non riuscirono o soffocare l'invenzione. Quell'opera reca la firma degli architetti De Renzi e Libera.



«Sala dei Martiri» all'esposizione per il decennale della Rivoluzione Fascista. Roma, 1932

Ma Zevi parla in particolare del «metafisico sacrario dei martiri» e lo attribuisce alla medesima coppia con l'aggiunta di un terzo che ne fu, invece, il solo ideatore, costruttore e designer, Antonio Valente. Rilevo questo perché, forse, non è tanto nella direzione «metafisica» che ne va ricercato il pregio, quanto nella direzione della «scenografia metafisica» a cavallo fra gli sfondi urbani di De Chirico e di Sironi e una certa mistica retorica alla Sant'Elia. Un modo singolare quello di Valente di aver messo a frutto non soltanto la sua frequentazione del primo e del secondo futurismo ma anche la sua diretta conoscenza del teatro e del cinema francese e tedesco del primo dopoguerra. Basti rileggere quella perfetta e ricca sottovoce dell'Enciclopedia dello Spettacolo dedicata al Cinema nella voce Scenotecnica, dettata appunto da Antonio Valente, per rendersene conto.

Io mi ricordo Antonio Valente non soltanto perché a San Felice Circeo, «al Circeo» come si dice, egli fu con me tante volte ospite di Anna Magnani nella casa a mare che anch'egli aveva contribuito a disegnare, ma anche perché amico e compagno di gioventù di mio Padre, il pittore Francesco Trombadori, fin dai tempi dell'Accademia delle Belle Arti in Via Ripetta e, subito dopo, nella Villa Strohl-Fern a Piazzale Flaminio. Anche Antonio Valente fu di quella famiglia di artisti che poterono conoscere la pace dell'antico parco romano prima che la furia espansionistica del Liceo francese Chateaubriand non l'avesse reso quello che è ora. Valente vi abitò uno studio che poi lasciò al musicista Bruno Barilli e alle danzatrici Braun quasi a dimostrazione del suo particolare contatto col mondo del teatro, del balletto, della scenografia che anche in questa mostra lo riveleranno un maestro.

(AA.VV., *Antonio Valente*, cit.)

Luce - Atmosfera - Ambiente

Appartenne Antonio Valente alla avanguardia teatrale del tempo futurista e fu uno dei collaboratori più preziosi di Anton Giulio Bragaglia. A venticinque anni fu a Parigi a perfezionarsi nella scenotecnica, lavorando a fianco del geniale scenografo russo Léon Bakst e di Jacques Copeau per il quale ideò le scene di alcuni *sketches* destinati al Vieux-Colombier. Da Parigi passò a Berlino, dove approfondì lo studio della luminotecnica. I teatri tedeschi erano attrezzati per ogni esperienza e vi si potevano realizzare le idee di Appia e di Craig. I teatri italiani erano di un vecchiume scoraggiante. Non era possibile tentare alcun esperimento e soltanto con Anton Giulio Bragaglia e negli Anni Venti, le sue idee cominciarono a prendere forma. Prima esperienza da mettere in grande rilievo è la messa in scena di *Per far l'alba* di Rosso di San Secondo (1919). Valente, su indicazione di Bragaglia, realizza una scena che esprime l'ambiente ora freddo, ora infuocato, concepito dallo scrittore siciliano. Usa lampade che emanano luce come bomboniere, collocate ovunque sulla scena, dalla quale si espandono come sciabolate; ma perché i fari di luce non siano violenti, i proiettori hanno lampade coperte di seta. La scena non è naturalistica, ma tuttavia avanguardisticamente inventata. Le luci stanno nel muro, nei pilastri, innestati nella scena stessa. I pilastri emanano luce quali parti dell'architettura scenica. Dando luce-atmosfera-ambiente creano lo stato d'animo del momento. È come una «scena-lampada»; anzi sono i lembi di una scena-lampada. Si tratta, se si vuole, della stessa idea del Teatro del Colore di Achille Riccardi, ma realizzata con la luce, la quale pertanto prende la denominazione di luce «psicologica».

Dopo *Per fare l'alba* Valente è al Vieux Colombier. Gli *sketches* che Antonio Aniante ha ideato per Copeau sono *Le Roi pauvre*, *Après-midi d'un jour de fête*, *Hamlet*. Gli schizzi preparatori di Valente per i costumi e le scene, nei quali l'influenza di Bakst si fa specialmente intravedere, sono quanto più di sensibile ed elegante concepito e realizzato dall'artista.

Costume per la «Traviata». Carro di Tespi, 1938

Nel 1923 Valente torna a Roma dove al Teatro degli Indipendenti partecipa ad esperimenti di Teatro Sintetico, od a messinscene di balletti, che diventano una sua specialità assiduamente praticata: ed è qui che crea, tra l'altro, la scena del balletto di Santoliquido *La vetrata*. Nel 1923 costituisce una compagnia di balletti italo-russi e sperimenta scene mutabili a vista mediante effetti di luci colorate. L'«inverno» e l'«estate» sono creati con luci. Alberto Savinio è il direttore d'orchestra della compagnia. E Valente si sbizzarrisce in una serie di disegni ispiratigli dalla danza - ed anche dai famosi Sakharoff - che pubblica in riviste e almanacchi, tra cui *Noi* di Prampolini e Almanacco Bompiani 1931.

Valente procede in una carriera oltremodo brillante di scenotecnico e architetto cine-teatrale. Concepisce progetti per teatri stabili e per il Carro di *Tespi*. Vince il concorso per il padiglione italiano all'Esposizione di Chicago. Espone a New York nel 1926 (International Theatre Exposition), a Berlino, Parigi, Vienna, Düsseldorf, Venezia, Roma. Poi è lo scenografo e costumista di tutti i film di Giovacchino Forzano, costruisce i teatri di posa di Tirrenia (Pisa), Bucarest, e della De Paolis al Tiburtino di Roma. È l'architetto di personaggi illustri e di regnanti, fra i quali lo Scià di Persia. E continua la propria attività di architetto cinematografico e teatrale, per la prosa e per il melodramma, seguendo anche impulsi e direzioni diverse, a seconda delle necessità degli spettacoli cui è chiamato a collaborare, e delle personalità dei committenti. Fa una scenografia d'avanguardia *art-déco* per i francesi, di valore luministico (come in *Per fare l'alba* e nei balletti), e anche cubista-futurista (*La veglia dei lestofanti*, regia di Bragaglia, 1930; *Il mondo senza gamberi* di Gino Rocca, 1933). Ma torna anche agli schemi tradizionali, non esita a creare una scenografia realistica per il film *La peccatrice* di Amleto Palermi; e nei progetti operistici se non è indotto a fare il «monumentale», si sfrena anche in composizioni da balletto: come in una festosa e colorita parata di maschere per la *Traviata* destinata al Carro di Tespi Lirico.

Nel palcoscenico fu «architetto scenico» più che «scenografo» - secondo la concezione che fu propria anche di Enrico Prampolini e di Virgilio Marchi - e contrappose alle scene dipinte quelle costruite, spesso trovando soluzioni ardite, anche se non poche volte, per esempio in edizioni operistiche che non dovevano, per la concezione dei registi, troppo scostarsi dalla tradizione, tornò a schemi meno desueti.

I realizzatori cinematografici con cui operò furono Forzano (*Villafranca*, *Campo di Maggio*, *Sei bambine e Perseo*), Goffredo Alessandrini (*La vedova*), Amleto Palermi (*La peccatrice*), Guido Brignone (*Le sorprese del divorzio*), Raymond Bernard, Joseph Losey, e molti altri, giacché sono più di cento gli allestimenti teatrali, lirici e cinematografici che recano la sua firma. Al nome di Valente è legato anche il Centro Sperimentale di via Tuscolana, di cui progettò e costruì l'edificio centrale e i teatri di posa. Qui ebbe numerosi allievi, e fu uno dei più amati fra quei maestri quasi leggendari di cui il Centro si onorava nel campo della scenografia e del costume.

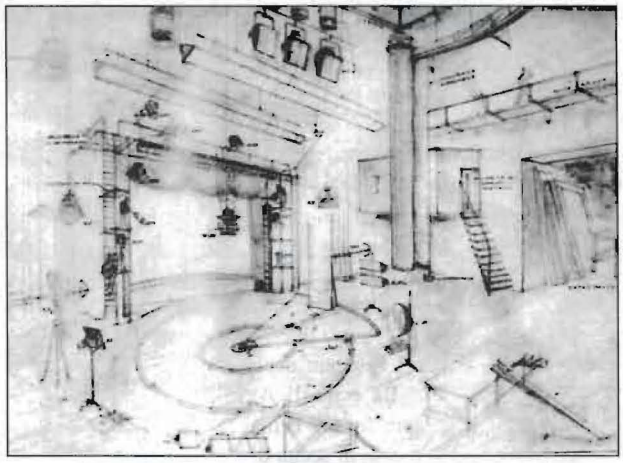
(*«Lazio ieri e oggi»*, Anno XIV, 1978)

Prefazione di Mario Verdone al libro di Giovanni Isgrò *Antonio Valente, architetto scenografo e la cultura materiale in Italia fra le due guerre*

Quando ne scrivevamo venti anni fa, con informazioni ancora non del tutto verificate e spesso incomplete, la figura di Antonio Valente - che doveva spegnersi nel 1975 - era addirittura da recuperare, nella sua vera statura, da parte dei critici e degli studiosi. È ora con viva soddisfazione che è possibile salutare l'uscita di una prima monografia su quest'uomo che tanto ha dato alla architettura civile, all'urbanistica, alla impiantistica dello spettacolo, al testo (lirico e di prosa), al cinema, che è stato vicino ad Anton Giulio Bragaglia anche avanti che nascesse il Teatro degli Indipendenti, che ha capito tra i primi l'importanza della luministica, che è stato presente in anni significativi per la cultura europea in Francia e Germania, che ha operato non soltanto in Italia, ma in Turchia, Romania, Svizzera, Uruguay, Bahamas, senza contare gli stabilimenti cinematografici creati a Tirrenia e Roma (Pisorno, De Paolis, Centro Sperimentale di Cinematografia). Valente è uno di quegli uomini, forse non abbastanza capaci di autoreclamizzarsi - eppure aveva conosciuto i metodi dei futuristi - che ha portato il nome della fertilità inventiva e della ingegnosità italiana in più spazi culturali, che è con i futuristi in mostre (come quella dei Sindacati Artistici di Torino, nel 1925, Sale Futuriste a Palazzo Madama) vincendo poi con un suo progetto il premio per il Padiglione Italiano della Fiera Internazionale di Chicago; che ha esposto alla *XIII Exposition des Artistes-Décorateurs* a Parigi (*Art-Déco*) con fantasiosi progetti di lampade, cuscini, paraventi, e poi ancora con gli scenografi futuristi, a quella statunitense della *Theatre International Exposition*, 1926.

Antonio Valente meritava un ampio saggio che mettesse in risalto le sue diverse attività creative. Inventore di apparati scenici, perfezionatore della cupola Fortuny, ha portato il suo contributo nel teatro e nel cinema - occupandosi anche specialmente di balletto - sia come collaboratore creativo dei registi, sia quale docente al C.S.C. e realizzatore di impianti e teatri di posa. Ma non trascurabile è anche il suo contributo critico e teorico (ad esempio gli articoli su *«Comœdia»* e *«Bianco e Nero»*), la sua determinante presenza nelle iniziative dell'Opera Nazionale Dopolavoro, anche con i famosi Carri di Tespi. Lezioni eloquenti di pratica teatrale si possono leggere nelle pagine da lui scritte per il libro dell'O.N.D. *«Il teatro filodrammatico»* (1929).

Ora gran parte dell'area creativa in cui è stato attivo è rievocata con una ricerca paziente e minuziosa da Giovanni Isgrò, che ha tralasciato di ripercorrere anche le cronache del primo cinquantennio, per ricavarne notizie indispensabili alla sua non facile ricostruzione. L'autore è specialista di studi nel settore del teatro «materiale» (è sua anche una bella rievocazione dell'opera di Mariano Fortuny) ed è naturalmente in questo campo che ha rivolto la propria



Schema e attrezzatura del palcoscenico tripartito ad anello rotante per il Teatro di Istanbul, 1947

indagine, lasciando da parte il lavoro di costumista e di pittore (ricordo i bei bozzetti ispirati alle maschere della «Traviata», che sono tutt'altro che dei semplici «figurini»), di uomo di cinema, e soprattutto quello di architetto civile e pianificatore di complessi urbani, che sono settori che meritano uguale approfondimento.

Perché finora non si è parlato abbastanza di Antonio Valente? Perché sino ad oggi è mancata una cultura della scenografia e della scenotecnica e della costumistica in Italia, almeno in parte di questo secolo. Anton Giulio Bragaglia ne scriveva, riesumava testi, inventava rubriche specializzate anche adottando pseudonimi, ma era una eccezione. Quanti ricordano i nostri scenografi teatrali e cinematografici degli anni venti e trenta? Gli stessi Duilio Cambellotti, Gastone Medin, Guido Fiorini, Vittorio Nino Novarese, Veniero Colasanti, Piero Filippone, Dario Cecchi, Antonio Fornari, Mario Pompei, Antonio Furiga, Antonio Boccianti, sono, per la maggior parte dei giovani, personaggi da riconoscere e recuperare, anche se altri nomi più recenti, legati a regìe di grido, sono ad essi, ora, assai più familiari. In una condizione migliore si trovano alcuni futuristi, ma per la rivalutazione in corso di tutti i personaggi che appartennero al movimento.

Il lavoro che Isgrò compie, dunque, nei settori «materiali» della creatività dello spettacolo, ha obiettivamente un valore di particolare peso: è quasi la riapertura di un itinerario di indagini che confidiamo susciti interesse vieppiù maggiori per tutti i cultori della storia dello spettacolo, e dia per il seguito utili e bene attesi frutti.

La approvazione che è indirizzata all'autore non va disgiunta da quella da rivolgere a Maddalena Del Favero Valente, che con inflessibile tenacia ha operato, dopo la morte del marito, perché i talenti dell'«architetto», scenico e civile, fossero unanimemente riconosciuti.

Appello ai Lettori

S'invitano i Lettori a collaborare, inviando articoli e saggi brevi su argomenti di attualità e temi storico-culturali e scientifici, che riguardino la città e la provincia di Pisa, in ottica regionale e/o nazionale.

La Redazione esprimerà il proprio insindacabile parere in merito all'eventuale pubblicazione sul Periodico, che dal 1995 diverrà trimestrale.

ASSOCIAZIONE SOCIO-CULTURALE "METODO"

STATUTO

ARTICOLO 1

Ai sensi dell'art. 36 c.c. è costituita l'Associazione denominata "Metodo", con sede in Pisa, Via Guglielmo Oberdan 41.

L'Associazione, senza scopo di lucro, ha per finalità lo svolgimento di un'attività di proposta per un progetto civico e socio-culturale ispirato ai principî di solidarietà cristiana ed alla coerenza di azione in ogni contesto territoriale in cui si troverà ad operare.

ARTICOLO 2

La durata dell'Associazione è di anni 6 (sei) a decorrere dal giorno della sua legale costituzione ed è da considerarsi automaticamente prorogata di sei anni in sei anni, qualora non intervenga lo scioglimento per espressa volontà assembleare, in una riunione a ciò convocata.

ARTICOLO 3

Il numero dei Soci è illimitato. La domanda di associazione dovrà corrispondere alle modalità di cui all'articolo 8 del presente Statuto. I Soci cessano di far parte dell'Associazione per recesso, decadenza, esclusione, scioglimento dell'Associazione stessa.

Si ha decadenza di Socio per non ottemperanza alle disposizioni del presente Statuto e delle deliberazioni consiliari e delle decisioni assembleari; per mancata corresponsione della quota sociale annuale; e per aver arrecato danno morale all'Associazione.

Ogni Socio può recedere in qualsiasi momento e per qualsiasi motivo, previa comunicazione scritta pervenuta al Consiglio Direttivo con lettera raccomandata-ricevuta ritorno, perdendo in tal caso eventuali cariche, incarichi e diritti derivanti dall'appartenenza.

ARTICOLO 4

L'attività dell'Associazione viene coordinata da un Consiglio Direttivo costituito da 7 (sette) componenti scelti dall'Assemblea, e fra questi uno verrà eletto Presidente. Al suo interno, fra i Consiglieri, il Consiglio Direttivo procederà alla nomina del Vicepresidente e del Segretario con funzioni di Tesoriere. In sede assembleare o di primo Consiglio Direttivo si procederà inoltre alla nomina del direttore del periodico «Metodo», il quale partecipa alle riunioni del Consiglio Direttivo.

Per il primo mandato triennale, i Soci fondatori, per volontà unanimemente espressa, procedono a tutte le nomine in sede di Atto Costitutivo.

Alla fine del primo triennio, ed alle successive scadenze triennali, l'Assemblea dei Soci, in regola con le quote sociali, provvederanno al rinnovo delle cariche con voto segreto, a maggioranza semplice dei presenti. I componenti uscenti sono rieleggibili.

Contestualmente al rinnovo del Consiglio Direttivo verrà conferito ad un Socio il ruolo di direttore del periodico «Metodo». Spetta a quest'ultimo curare la preparazione e la pubblicazione, oltre che l'invio a tutti i Soci e a coloro che il Consiglio Direttivo riterrà opportuno.

Le cariche e gl'incarichi interni sono gratuiti.

Le delibere del Consiglio Direttivo sono valide quando siano intervenuti almeno quattro Consiglieri e sia presente il Presidente.

Le decisioni sono prese a maggioranza degl'intervenuti, ed in caso di parità di voti sarà determinante quello del Presidente.

ARTICOLO 5

Il Presidente cura i rapporti con le altre Associazioni, nonché con Enti ed Autorità; e convoca, tramite il Segretario, le riunioni del Consiglio Direttivo e dell'Assemblea.

ARTICOLO 6

L'Assemblea dei Soci verrà convocata almeno una volta l'anno, non oltre il 30 aprile con lettera semplice o tramite il periodico dell'Associazione, fatto pervenire almeno 15 (quindici) giorni prima della convocazione, e potrà essere effettuata anche fuori sede sociale. Essa stabilisce i programmi ed il funzionamento dell'Associazione; decide su ogni argomento all'ordine del giorno inerente la vita dell'Associazione; ed approva il bilancio.

L'esercizio sociale coincide con l'anno solare. Il primo si chiuderà il 31 dicembre 1990.

Ogni Socio, in regola con la quota associativa, può votare oltre che per sé anche per due altri Soci dei quali abbia delega scritta, purché anch'essi risultino in regola con il versamento della quota associativa.

L'Assemblea è valida in prima convocazione, presente la metà dei Soci e, in seconda convocazione - dopo mezz'ora dalla precedente - qualsiasi sia il numero dei presenti.

L'Assemblea può essere convocata in via straordinaria su richiesta scritta, inviata per lettera raccomandata al Presidente, a firma di almeno un quinto dei Soci.

Per eventuali modifiche di Statuto, l'Assemblea dovrà essere appositamente convocata con quindici giorni di preavviso con lettera raccomandata-ricevuta ritorno recante l'ordine del giorno. Le decisioni verranno prese a maggioranza di almeno i due terzi dei presenti.

ARTICOLO 7

Per l'Associazione è prevista una quota d'iscrizione il cui importo sarà originariamente determinato al momento della costituzione dell'Associazione stessa. Esso potrà essere differenziato per classi d'età.

Tale quota potrà in seguito essere modificata dall'Assemblea su proposta del Consiglio Direttivo. È prevista altresì una quota sociale annua da versare anticipatamente nella prima decade dell'anno sociale, il cui importo originariamente fissato in sede di costituzione, potrà essere differenziato per classi d'età.

La quota d'iscrizione e quella sociale annuale potranno essere successivamente modificate dall'Assemblea dei Soci su proposta del Consiglio Direttivo.

Il patrimonio è costituito dalle quote sociali e da eventuali contributi, elargizioni ed oblazioni che pervenissero all'Associazione.

ARTICOLO 8

Le domande di ammissione dovranno pervenire per iscritto all'Associazione; contenere l'esplicita dichiarazione di conoscenza ed accettazione del presente Statuto; essere sottoscritte da due Soci ed approvate dal Consiglio Direttivo a suo insindacabile giudizio.

ARTICOLO 9

Per ogni questione o controversia di qualunque ordine, si fa riferimento al giudizio del Consiglio Direttivo nonché alle disposizioni di legge in materia, alle quali si rinvia anche per la liquidazione dell'Associazione in caso di estinzione, per espressa volontà dei Soci riuniti in Assemblea, convocata e condotta con le modalità di cui alle modifiche di Statuto.

Per quanto non espressamente previsto dal presente Statuto, vengono richiamate le norme del Codice Civile.