

From the graphic legacy (sketches and stage directions) bequeathed by Mario Sironi to the Archives of the Maggio Musicale Fiorentino, which refer to the productions of *Doktor Faust* (1942), *The Lombards on the First Crusade* (1948) and *Don Carlos* (1950) staged by the painter in Florence, it is possible to reconstruct a method of conceiving the scenic space based on the typological interpretation of the features of the places where the dramas are set.

## Le scenografie di Mario Sironi al Maggio Musicale Fiorentino Mario Sironi's stage sets for the Maggio Musicale Fiorentino

Gabriele Bartocci

Avevo qualche cosa da dirvi in merito a questo Faust [...] Sulle scene tutto deve essere falso e prospettico, anche il colore anche il tessuto. Raccomando se possibile di non accomodarmi le scene dove sembrano squilibrate o forzate, o tirate nel disegno o nel colore. Certi terremoti sono la vita dell'arte e dell'emozione. Se si fa ordine e si mette ogni cosa a posto si esce dalla magia e ci si ritrova in un mondo banale<sup>1</sup>.

Nel 1942 il sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze, Mario Labroca, incarica Mario Sironi di occuparsi delle scenografie de *Il Dottor Faust*, l'opera in quattro Atti di Ferruccio Busoni che viene messa in scena per la prima volta in Italia durante l'ottava edizione del Maggio Musicale Fiorentino.

Il debutto di Sironi scenografo a Firenze era avvenuto nove anni prima, con il progetto di allestimento della *Lucrezia Borgia* di Gaetano Donizetti di cui l'unica testimonianza rimasta all'Archivio storico del Maggio è un piccolo disegno, tratto dal Programma di sala, che raffigura uno scorcio di Venezia quale base per il fondale di scena. Il pittore progetterà, per il Teatro Comunale fiorentino, oltre agli allestimenti di *Lucrezia Borgia* e del *Faust*, anche quelli de *I Lombardi alla Prima Crociata* e del *Don Carlos* di Giuseppe Verdi, rispettivamente nel 1948 e nel 1950, consegnando all'archivio un prezioso lascito grafico costituito da bozzetti e piante di regia attraverso cui è possibile ricostruire un metodo di ideazione dello spazio scenico basato sull'interpretazione tipologica dei tratti caratteriali dei luoghi d'ambientazione del dramma, ove la messinscena è riconducibile all'identità storica e architettonica della città.

I had something to tell you about this Faust [...] Concerning the set design, everything must be false and in perspective, even the colour and the fabric. If possible, I recommend that you do not arrange the scenes where they seem unbalanced or forced, or stretched in terms of design or colour. Certain earthquakes are the life-force of art and emotion. If you arrange everything and put each thing in its place, you forgo magic and find yourself in an ordinary world<sup>1</sup>.

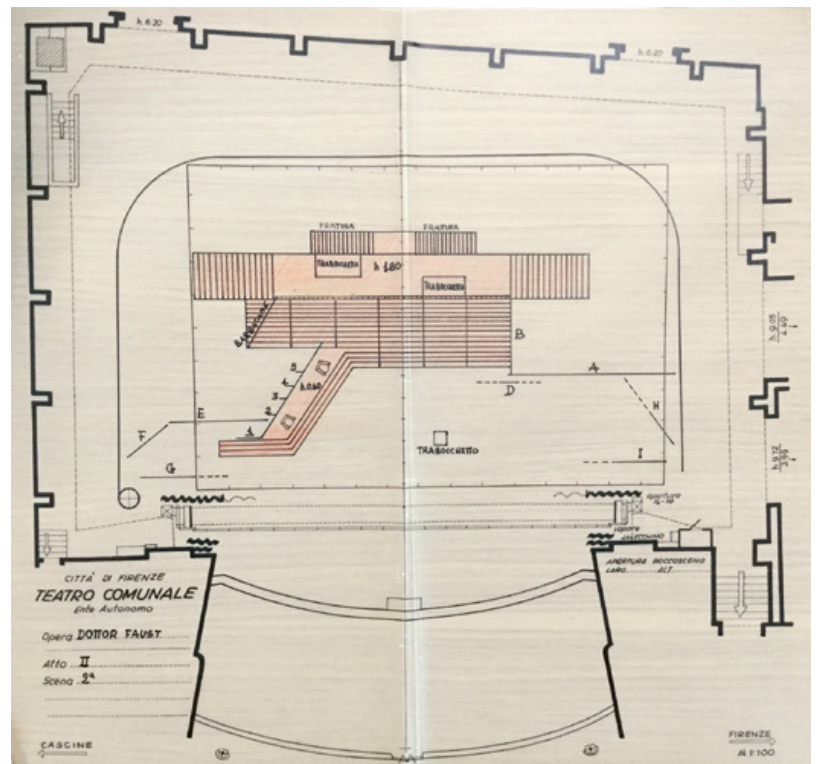
In 1942, the superintendent of the Teatro Comunale of Florence, Mario Labroca, commissioned Mario Sironi to produce the set design for *Doktor Faust*, the opera in four acts by Ferruccio Busoni, which had its Italian premiere during the eighth edition of the Maggio Musicale Fiorentino festival.

Sironi's debut as set designer in Florence had taken place nine years earlier, with the project for the staging of Gaetano Donizetti's *Lucrezia Borgia*, although the only evidence of this work that remains in the Maggio's historical archives is a small drawing, taken from the theatre's programme, depicting a view of Venice as the basis for the backdrop. In addition to the productions of *Lucrezia Borgia* and *Doktor Faust*, the painter would design for the Teatro Comunale Fiorentino the set of Verdi's *The Lombards on the First Crusade* and *Don Carlos*, in 1948 and 1950, respectively, leaving a precious legacy to the archives in the form of sketches and stage directions through which it is possible to reconstruct a method of conceiving the scenic space that is based on the typological interpretation of the features of the places where the drama is set, and where the staging can be traced back to the historical and architectural identity of the city.



p. 123  
*Dottor Faust*  
bozzetto per Atto III, scena prima (matita e tempera su cartone)  
pp. 124-125  
*Dottor Faust*  
Atto di Parma, foto di scena  
bozzetto per Atto di Parma, scena seconda (matita, acquarello e tempera su carta)  
pianta scenica dell'Atto di Parma  
pp. 128-129  
*I Lombardi alla Prima Crociata*  
bozzetto per Atto I, scena prima (matita, acquarello e tempera su carta)  
pp. 130-131  
*I Lombardi alla Prima Crociata*  
Atto I, scena seconda, foto di scena  
bozzetto per Atto I, scena seconda (matita e tempera su carta)  
pianta scenica per Atto I, scena prima  
pp. 132-133  
*Don Carlos*  
Atto III, scena seconda, foto di scena  
bozzetto per Atto II, scena prima (matita, pastello e tempera su carta)  
pianta scenica per Atto III, scena seconda





A differenza di altri pittori italiani la cui attività scenografica al Maggio si era limitata alla citazione della città nei fondali dipinti, Sironi trasfigura lo spazio urbano in quello teatrale ove l'architettura diventa soggetto attivo dell'azione drammaturgica, in un rinnovato rapporto tra spazio pittorico e spazio scenico. Ne // *Dottor Faust* è l'Atto di Parma ad essere paradigma di un modo di comporre e di rappresentare la città esaltandone la specificità. Il bozzetto preparatorio della seconda scena è il ritratto che il pittore ci restituisce del luogo in cui, secondo il testo teatrale vengono celebrate le nozze dei duchi regnanti: il Parco Ducale di Parma. Il Giardino Pubblico, costruito dai Farnese nella seconda metà del Cinquecento nella porzione nord-ovest del centro abitato, a ridosso del torrente, ancora oggi è un frammento intonso di paesaggio, incastonato nell'ordito urbano quale riverbero di quello del contado parmense; il parco è campagna e città contemporaneamente. «Come in sogno mi vengono incontro le porte della città – scriveva a proposito di Parma Bernardo Bertolucci nel 1962 nel testo per la voce narrante del film *Prima della Rivoluzione* – i bastioni, le barriere doganali, i campanili come minareti, le cupole come colline di pietra, i tetti grigi, le altane aperte, e giù, più giù, le strade, i borghi, le piazze. La piazza [...] E ancora la piazza. Così, in mezzo alla città, eppure così vicina ai campi che in certe notti ci arriva l'odore del fieno». L'ambientazione ideata da Sironi, dipinta nel bozzetto, sembra intrisa dell'odore del fieno di cui parla Bertolucci; essa ha un'identità sia urbana che rurale. Il pittore immagina la scena in un luogo a metà tra la strada sterrata e la piazza, affidando a tre elementi architettonici, un muro, una scalinata, un palazzo, la costruzione dello spazio. Quest'ultimo, chiuso sulla sinistra da una parete e concepito longitudinalmente aperto verso destra, ha come fondale una gradinata, metafora dei rampari che fino ai primi anni del Novecento circoscrivevano il Parco Ducale precludendo la vista oltre le mura, visione metafisica di un infinito leopardiano. La scalinata ha la funzione di tenere uniti gli elementi della composizione, palesandosi non come un basamento, ma come un movimento di terra innestato tra le strutture. La longitudinalità dello spazio scenico è amplificata dal frammento di Palazzo che Sironi posiziona a destra, le cui modanature, costituite dai marcapiani e dai marcadavanzali, sono l'ideale continuazione delle linee orizzontali della scala, poste a dilatare la spazialità. L'edificio rimanda alle architetture dipinte ne *La Città ideale* di Urbino e al contempo sembra configurarsi come la trasfigurazione di un'ala del Palazzo del Giardino, dimora estiva dei Duchi di Parma progettata dal Vignola all'interno del parco e ampliata nel Settecento, il cui partito compositivo della facciata viene riproposto nel disegno della quinta teatrale. All'orizzontalità delle strutture Sironi contrappone la verticalità di un cipresso, strategicamente posizionato nel punto di contatto del ramparo con il palazzo così da mascherarne la ridotta profondità volumetrica ed esaltarne l'astrattezza.

Ne *I Lombardi alla Prima Crociata*, l'opera in quattro atti di Temistocle Solera, musicata da Verdi, sono i due bozzetti preparatori del primo atto a fornirci l'interpretazione, compiuta dall'artista, delle tipologie architettoniche fondative del carattere della città in cui si svolge la prima parte della storia. Il dramma questa volta è ambientato a Milano intorno all'anno Mille, in piazza Sant'Ambrogio (scena I, in cui Arvino concede il perdono al fratello Pagano dopo una lite) e all'interno di un palazzo (scena II, in cui Pagano uccide suo padre). Sironi realizza i disegni delle due scene in continuità narrativa, nel linguaggio architettonico e nella concezione spaziale, immaginando un unico, dilatato, campo d'azione diviso in due contesti e due momenti. Decide che la rappresentazione teatrale della prima azione non debba

Unlike other Italian painters, whose set design activities at the Maggio were limited to references to the city in painted backdrops, Sironi transfigured urban space into theatrical space, turning architecture into an active subject of the theatrical action, thus renewing the relationship between pictorial and scenic space. In *Dottor Faust*, the Parma Act represents the paradigm of a way of composing and representing the city, exalting its uniqueness. The preparatory sketch for the second scene is the painter's depiction of the place where, according to the script, the wedding of the reigning dukes is celebrated: the Ducal Park of Parma. This Public Garden, built by the Farnese family during the second half of the 16th century in the north-west section of the city, close to the river, is still today an intact fragment of the landscape, set in the urban fabric as a reverberation of Parma's countryside; the park is simultaneously countryside and city. Bernardo Bertolucci wrote in reference to Parma in 1962 in the text for the voice of the narrator in the film *Prima della Rivoluzione*: "As in a dream, the gates of the city come to me, the bastions, the customs barriers, the bell towers like minarets, the cupolas like hills of stone, the grey roofs, the open terraces, and down below the streets, the neighbourhoods, the squares. The square [...] And once again the square. In the middle of the city, and yet so close to the fields that on certain nights the smell of hay reaches us". The stage set conceived by Sironi, as drawn in the sketch, seems to be imbued with the smell of hay that Bertolucci refers to; it has both an urban and a rural identity. The painter imagines the scene in a place somewhere between a dirt road and a square, basing the construction of the space on three architectural elements: a wall, a staircase, and a building. The latter, enclosed to the left by a wall and conceived longitudinally open to the right, has as its backdrop a flight of steps, a metaphor for the ramps that until the early 20th century surrounded the Parco Ducale, impeding the view beyond the walls, a metaphysical vision of a Leopardian infinite. The purpose of the staircase is to hold together the elements of the composition, revealing itself not as a base, but as a movement of earth inserted between the structures. The longitudinal structure of the scenic space is amplified by the fragment of the building that Sironi places to the right, and whose mouldings, consisting of stringcourses and sill markers, are the ideal continuation of the horizontal lines of the staircase, placed to dilate the space. The building recalls the architectures painted in *The Ideal City* of Urbino, yet it also seems to be the transfiguration of a wing of the Palazzo del Giardino, the summer residence of the Dukes of Parma, designed by Vignola inside the park and expanded during the 18th century, and whose facade is repeatedly proposed in the design of the theatrical scene. Sironi contrasts the horizontal nature of the structures with the vertical quality of a cypress, strategically positioned at the point of contact of the rampart with the building so as to conceal its reduced volumetric depth and exalt its abstractness.

In *The Lombards on the First Crusade*, the opera in four acts by Temistocle Solera, for which Verdi composed the music, the two preparatory sketches of the first act provide us with the artist's interpretation of the founding architectural typologies that underlie the character of the city in which the first part of the story takes place. On this occasion the action takes place at Piazza Sant'Ambrogio in Milan, around the year 1000 (scene I, in which Arvino forgives his brother Pagano after a quarrel) and inside a palace (scene II, in which Pagano kills his father). Sironi produced the sketches for the two scenes with narrative continuity, in the language of architecture and with a spatial conception, imagining a single, dilated field of action divided into two contexts and two moments. He decided that the theatrical representation of the first action should not take place in the square but rather inside the sacred building, in the

svolgersi nella piazza bensì nell'edificio sacro, nel quadriportico antistante l'ingresso alla basilica, in un luogo esterno alla chiesa e interno al complesso. Imposta la visione su una linea di rappresentazione orizzontale, scegliendo come sfondo il braccio del portico. Anche in questo episodio scenico, così come nell'Atto di Parma, il pittore chiude lo spazio sulla sinistra lasciandolo aperto verso destra; qui, al posto della cortina muraria, si eleva la facciata del Sant'Ambrogio e anziché un ramparo, a conferire longitudinalità frontale all'allestimento c'è il frammento del porticato. A fare da contrappunto alle linee orizzontali, Sironi inserisce un elemento verticale, una torre, che si staglia dietro al colonnato quale interpretazione del campanile dei Canonici. Cambia la gamma cromatica rispetto all'Atto di Parma, così come cambia l'identità dello spazio architettonico concepito, non dolce e idilliaco, ma austero e severo.

La rappresentazione teatrale della seconda azione si svolge in una delle sale della dimora medioevale di Fulco, luogo in cui si consuma un omicidio. Per stabilire una consequenzialità con l'ambientazione scenografica precedente il pittore immagina una sequenza di arcate a tutto sesto quale ideale continuazione delle campate del portico della prima scena, dello stesso colore, e con la stessa grana materica al fine di conferire omogeneità alle strutture. Lo spazio scenico che ne deriva ha l'impianto allungato di una galleria di palazzo e contemporaneamente di un'aula liturgica ove colonne dipinte hanno i capitelli analoghi, nei dettagli decorativi, a quelli delle colonne della navata centrale della chiesa ambrosiana. Nel susseguirsi dei due scenari il rapporto di interpenetrazione tra esterno e interno definisce il senso dello spazio teatrale che diventa metafora di quello architettonico del Sant'Ambrogio milanese: l'atrio allungato del quadriportico si replica internamente a definire la dimensione e il carattere spaziale della sala liturgica. Il ritmo e l'incorniciatura delle arcate esterne e dei corridoi voltati proseguono nella basilica, sottolineando la connessione tra il dentro e il fuori.

Otto anni dopo *I Lombardi* Sironi allestisce al Maggio il *Don Carlos* di Giuseppe Verdi. Dei dodici bozzetti conservati nell'archivio del teatro è quello del terzo Atto, riferito alla scena in cui i condannati del Santo Uffizio vengono messi al rogo «in una gran piazza innanzi a Nostra Donna d'Atocha cattedrale di Valladolid», a fornirci l'interpretazione di un nuovo soggetto urbano. Il pittore ambienta l'azione a ridosso del sagrato del duomo di Valladolid secondo un processo ideativo di ritenzione e decodificazione degli elementi architettonici che contraddistinguono la storica Plaza de Portugalete. La scena ha il fondale aperto, sul quale si staglia un cielo vivido e tumultuoso che l'artista disegna pervaso dalle nuvole: dal cielo 'scenderà' la voce narrante a consolare i condannati. L'impianto scenico, chiuso sulla sinistra e aperto verso destra, è contraddistinto da un podio angolare che ne occupa metà della superficie, sul quale Sironi erige la facciata di una chiesa, interpretando così il grande sagrato basamentale d'angolo su cui è stata edificata la cattedrale spagnola. Anche in questo evento teatrale viene inserito un elemento verticale, un campanile, trasposizione di quello della Parroquia Santa María de la Antigua che, nella Plaza de Portugalete si eleva a nord come un caposaldo. I brani di città ricostruiti dal pittore sul palcoscenico del teatro Comunale di Firenze rappresentano, ancora una volta, l'esito di una trasposizione scenica del contesto urbano, secondo una visione mutata delle figure dell'architettura.

quadriporticus that faces the entrance to the basilica, in a place that lies both outside of the church and inside the overall complex. He sets the view on a horizontal line of representation, choosing the branch of the portico as background. In this episode, as in the Parma Act, the painter closed the space on the left, leaving it open to the right; here, the façade of Sant'Ambrogio rises instead of the curtain wall, and in place of a rampart, the fragment of the portico confers frontal longitudinal structure to the setting. Sironi inserts a vertical element in counterpoint to the horizontal lines, a tower that stands out behind the colonnade as an interpretation of the bell tower known as Campanile dei Canonici. The chromatic range has changed from that of the Parma Act, as has the identity of the architectural space conceived, in this case not gentle and idyllic, but rather austere and severe.

The theatrical representation of the second action, which involves a murder, takes place in one of the rooms at Fulco's Mediaeval residence. In order to establish a consequential sequence with the preceding stage set, the painter devises a series of round arches as an ideal continuation of the spans of the portico of the first scene, in the same colour, and with the same material grain, so as to confer homogeneity to the structures. The resulting scenic space has the elongated layout of a gallery in a palace and, at the same time, of a liturgical hall where painted columns have similar capitals, in decorative terms, to those of the columns of the central nave of the church of Sant'Ambrogio. In the succession of the two stage sets, the interpenetration between the exterior and interior determines the sense of theatrical space, which thus becomes a metaphor for the architectural space of the Milanese church: the elongated atrium of the quadriporticus replicates internally, defining the size and spatial features of the liturgical hall. The rhythm and framing of the external arches and of the vaulted corridors continue into the basilica, underlining in this way the connection between interior and exterior.

Eight years after *The Lombards*, Sironi staged Giuseppe Verdi's *Don Carlos* at the Maggio. Of the twelve sketches kept in the archives of the theatre, it is the one for the third act that refers to the scene in which the men condemned by the Holy Office are burned at the stake "in a large square in front of Our Lady of Atocha Cathedral in Valladolid," that provides us with the interpretation of a new urban subject. The painter sets the action next to the churchyard of the Valladolid cathedral according to a creative process involving the retention and decoding of the architectural elements that characterise the historic Plaza de Portugalete. The scene has an open backdrop, on which a vivid and tumultuous sky stands out, which the artist depicted covered in clouds: the narrator's voice 'descends' from the sky to console the condemned. The stage layout, closed to the left and open to the right, is characterised by a corner podium that occupies half of the surface, on which Sironi constructed the facade of a church, thus interpreting the large parvis on which the Spanish cathedral was built. This stage set also includes a vertical element, a bell tower, transposed from that of the Parroquia Santa María de la Antigua which, in the Plaza de Portugalete, rises like a fortress to the north. The parts of the city reconstructed by the painter on the stage of the Teatro Comunale of Florence represent, once again, the result of a transposition onto the stage of the urban context, according to a transformed vision of architectural figures.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> Estratto di una lettera autografa di Mario Sironi datata ottobre 1942 indirizzata a Mario Labroca, sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze organizzatore del Maggio Musicale Fiorentino dal 1936 al 1944, conservata presso l'Archivio storico del Teatro.

<sup>1</sup> Excerpt from a letter from Mario Sironi dated and signed October 1942 and addressed to Mario Labroca, superintendent of the Teatro Comunale of Florence, who organised the Maggio Musicale Fiorentino festival between 1936 and 1944. Kept at the Historical Theatre Archives.







