

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Appunti per uno studio preliminare sulla produzione scenotecnica del futurista Oronzo Abbatecola

*Notes for a preliminary study on the designing production
of the futurist Oronzo Abbatecola*

LILIANA TANGORRA

ABSTRACT

Questo articolo pone l'attenzione sulla produzione scenografica di uno degli esponenti del Futurismo pugliese, sul quale ancora poco si è scritto: Oronzo Abbatecola. L'analisi del testo scritto dall'artista nel 1994, non noto alla critica italiana, *Values in Art*, e di alcuni libretti d'opera quali il *Belfagor* di Respighi e il *Parsifal* di Wagner, ha dato vita a un approfondimento su alcuni bozzetti che il pittore ha prodotto durante la sua lunga carriera. L'esame di alcuni scritti di Abbatecola, Marinetti e Prampolini, inoltre, ha rivelato coincidenze sorprendenti e scoperte originali utili alla ricerca.

PAROLE CHIAVE: *Futurismo, scenotecnica, Prampolini, Marinetti*

The following article focuses on the set designing production of Oronzo Abbatecola, an exponent of Futurism in Apulia, about whom little has been written. The analysis of some pamphlets such as *Belfagor* by Respighi and *Parsifal* by Wagner and of *Values in Art*, a text written by the painter in 1994 and still unknown by Italian critics, has triggered a detailed study on some sketches drawn by the painter in his long career. Furthermore, the examination of texts by Abbatecola, Marinetti and Prampolini revealed surprising coincidences and original discoveries.

KEYWORDS: *Futurism, designing production, Prampolini, Marinetti*

AUTORE

Liliana Tangorra – Dottore di ricerca in Storia dell'arte comparata, *Civiltà e Culture dei Paesi Mediterranei* – Università degli Studi di Bari. Ha collaborato nel 2009 con la Fondazione Pino Pascali di Polignano a Mare. Collabora con la Galleria nazionale 'G. R. Devanna' di Bitonto. Ha pubblicato diverse monografie sull'arte teatrale, performativa e funeraria e numerosi articoli su riviste scientifiche. Ha curato la mostra *La Furia/The Fury* di Fabrizio Cicero presso l'Istituto italiano di cultura di Cracovia. È socia fondatrice dell'associazione culturale *Achrome* che ha curato le performances di L. Sivilli e M. Zaza; ha curato una sezione dell'*Apulia Land Art festival* e la mostra *Anteprima* in collaborazione con la Soprintendenza archivistica di Bari. tangorra.liliana@gmail.com

A più di cent'anni dalla nascita del movimento futurista sembra doveroso restituire dignità a uno dei suoi esponenti meno conosciuti, Oronzo Abbatecola (Ceglie del Campo 1912 - Lancaster, California 2007), grande conoscitore dell'opera per il teatro del più famoso Enrico Prampolini le cui sperimentazioni segnarono la produzione scenotecnica italiana – e poi americana – a partire dagli anni Trenta. Pertanto ritorno in questo studio ad approfondire alcuni aspetti riguardanti la natura artistica dell'operato per il teatro di Oronzo Abbatecola¹.

La Puglia ha dato i natali a grandi personalità che, tra il 1909 e il 1944, hanno aderito al Futurismo; basti ricordare Mino Delle Site, Franco Casavola, Emilio Notte e, non per ultimo, il pittore, scultore e scenografo Abbatecola. Questa ricerca mira a puntare l'attenzione su un'esperienza fondamentale, ma spesso dimenticata, della attività artistica di quest'ultimo: quella di scenografo – o meglio – “scenotecnico”². Questo studio parte dall'analisi di un testo scritto da Abbatecola nel 1994,³ non noto alla critica italiana. La traduzione di alcuni brani, tratti dal volume *Values in Art*, mi ha permesso di analizzare alcuni tra i bozzetti che il pittore ha prodotto durante la sua lunga carriera.

Oronzo Abbatecola nacque a Ceglie del Campo (Bari) il giorno 8 novembre 1912. Già a vent'anni divenne esponente del Futurismo. Oltre che nella pittura e nella scultura, egli si impegnò nella progettazione di scenografie teatrali, realizzando teatrini girevoli. Figlio di un marionettista,⁴ Abbatecola diventò un vero e proprio *designer* di palcoscenico. Frequentò l'Istituto d'Arte a Bari⁵, ma le sue idee furono troppo liberali per i suoi insegnanti che schernirono l'artista nel 1927, in quanto aveva realizzato un palcoscenico girevole utile a un cambio di scenario più veloce⁶. Più tardi

¹ Si rimanda al mio contributo: *Sulla produzione dell'“scenotecnico” futurista Oronzo Abbatecola*, in «Studi bitontini», 88, 2009, pp. 111-120.

² Spesso con il termine ‘scenotecnico’ fu definito chi si occupava di arte teatrale, come, per esempio, Enrico Prampolini. Per approfondimenti si rimanda alle parole dello stesso Prampolini: «La scenografia che si identificava con la scenotecnica portò di nuovo una rivoluzione nel dominio del palcoscenico. La scena non era più dipinta ma realizzata con materiali differenti. Non più ferma, statica, ma dinamica, in movimento. La bio-meccanica, cioè l'arte di far muovere sincronicamente – secondo un nuovo ordine geometrico – gli interpreti e l'ambiente scenico, costituiva un nuovo elemento di trasfigurazione e suggestione spettacolare e visiva della “rappresentazione”. Il movimento, il cinema, i colori fluorescenti, impiegati in funzione scenografica, contribuirono indubbiamente a sviluppare – allora – le possibilità evocatrici del linguaggio scenico», E. PRAMPOLINI, *Lineamenti di scenografia italiana*, Bertetti, Roma 1950, pp. 10-11.

³ O. ABBATECOLA, *Values in Art*, Dorrance Publishing Co., Pittsburgh 1994.

⁴ Ivi, p. V, come dichiarato dallo stesso Abbatecola.

⁵ *Verso le avanguardie. Gli anni del Futurismo in Puglia 1909-1944*, a cura di G. Appella, Adda editore, Bari 1998, 392, il giornalista e critico d'arte Pietro Marino afferma che Abbatecola frequentò «[...] la Scuola Industriale ‘Trieste’ in Bari Vecchia».

⁶ Anche Prampolini ebbe modo di sperimentare il palcoscenico girevole per favorire la simultaneità dell'azione. Negli anni 1921-1922, disegnò le scenografie e i costumi per il Teatro Sintetico Futurista

egli applicò questa stessa idea al *Juliet and Romeo* di W. Shakespeare e al *Belfagor* di O. Respighi e vinse il primo posto in “*Designer di Palcoscenico*”, nel 1936, a Vienna, all’esibizione internazionale del teatro⁷. Il palcoscenico girevole del *Belfagor* piacque molto all’estero, tanto che ancora oggi esso si trova nella prestigiosa collezione del Teatro dell’Opera di Vienna, selezionato – pare su segnalazione di Gordon Craig⁸ – tra ventuno concorrenti.

L’esperienza di “scenotecnico” gli permise di realizzare modelli plastici di scena, bozzetti, disegni di costumi⁹, creando scenari per opere di P. M. Rosso di San Secondo, Sem Benelli, L. Andreiev, G. Verdi, R. Wagner, G. Bellini e C. Gounod, sino ai già citati W. Shakespeare e al moderno *Belfagor* di Respighi. Partecipò a numerose mostre nazionali e locali fino al 1939, quando si trasferì a Carson City in California. In America, lavorò per molte produzioni presso la “San Francisco Opera Company”¹⁰, così come per film hollywoodiani e programmi televisivi¹¹. Nel 1988, sempre a Carson City, inaugurò un museo personale¹². Una breve riapparizione in Italia risale al 1990.

Abbatecola fu il primo artista pugliese della seconda ondata del movimento futurista ad approcciarsi all’arte teatrale. La passione per il teatro gli fu trasmessa dal

e mise in scena *Antineutralità* e *Vengono* di F.T. Marinetti, *Parallelepipedo* di P. Buzzi, *Giallo+rosso+verde* e *Il pranzo di Sempronio* di E. Settimelli, rappresentati al Teatro Svandovo di Praga. Per approfondimenti si consultino: P. FOSSATI, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino 1977, 229- 232; Prampolini futurista. *Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931*, a cura di D. Fonti, Skira, Milano 2006; C. TITOMANLIO, *Il Teatro della Pantomima Futurista di Enrico Prampolini: Folgore, Pirandello, Marinetti*, in «Il Castello Di Elsinore», 69, 2014, pp. 89-106; M.G. BERLANGIERI, *Enrico Prampolini scenografo e teorica del teatro*, Bordeaux editore, Roma 2019.

⁷ Per approfondimenti sulla esposizione viennese si legga il contributo di P. TEDESCHI, *La Mostra del teatro a Vienna*, in «Scenario», VIII, 1936, pp. 476-479.

⁸ G. APPELLA, *Verso le avanguardie* cit., p. 387.

⁹ Ivi, p. 392: Pietro Marino definisce i costumi di Abbatecola «di stilizzato gusto decò».

¹⁰ Abbatecola fu introdotto negli Stati Uniti dalla “San Francisco Opera Company”, quando le caratteristiche del palcoscenico dell’Opera Company si notavano principalmente per la loro leggerezza, ingombranza, mancanza di immaginazione. Abbatecola ha realizzato un *Juliet and Romeo* notevole per la sua semplicità, spazialità, chiarezza e opportunità per gli uomini, alla luce del palco, di fornire un po’ di atmosfera. Questa scenografia era troppo radicale, una dipartita per l’Opera Company in quei giorni: O. ABBATECOLA, *Values in Art* cit., p. 24.

¹¹ A metà degli anni Cinquanta del Novecento, un produttore di Hollywood propose la realizzazione di un film su Madre Cabrini e chiese ad Abbatecola di ritornare ad Hollywood, dove sarebbe stato coinvolto nel *set design*. Come è emerso, il film non si fece più. Il produttore morì prima che la pellicola andasse in produzione. Abbatecola, dal 1956 al 1961, rimase nell’area di Los Angeles, dove lavorò nel *design* e poi tornò nella Santa Clara Valley, dove lavorò per il Museum Rosycrucian creando *murales*, modelli in scale, diorami, pubblicazioni. Ha anche insegnato classi di arte per la San José Art Education, Triton Museum e il Museum Rosycrucian, trovando del tempo per seguire delle lezioni presso il Foothill College e la State University Santa Clara, e imparando aspetti tecnici dell’astronomia che ha utilizzato nella sua arte. Ivi, p. 35.

¹² Del museo intitolato *Abbatecola MAS -Museum of Art and Science* ne parla C. CALÒ CARDUCCI, *Il pittore futurista barese*, in «Gazzetta del Mezzogiorno», 24 ottobre 1990.

padre Vito e dal fratello Giovanni, che lo iniziarono all'arte scenica fin dall'infanzia¹³. Nell'ottobre del 1932, venne inaugurata a Roma la grande mostra fascista del Decennale al Palazzo delle Esposizioni. Si può supporre che Abbatecola la visitò; in quel periodo si trovava nella capitale per prestare servizio militare, presso l'81° Reggimento di Fanteria, Plotone Comando I Battaglione¹⁴. Probabilmente, proprio in questa occasione, conobbe Filippo Tommaso Marinetti, che lo mise in contatto con Enrico Prampolini, la cui produzione scenotecnica influenzò il lavoro dell'artista pugliese. Marinetti, padre del movimento futurista italiano, così si esprime in merito al talento del futurista pugliese O. Abbatecola:

Sono lieto di presentare al pubblico appassionato ed attento del Bragaglia Fuori Commercio il futurista ventenne Abbatecola perché, sintetizzando in sé gioventù autentica e schietta capacità artistica, legittima le nostre campagne a favore dei giovani audaci della poesia e della plastica e fiancheggia quelle del Teatro Sperimentale Bragaglia condotte per i nuovi autori drammatici e per i tecnici modernissimi [...]. Il pittore e scultore futurista Abbatecola ci presenta in oltre una decina di bozzetti e tre plastici scenografici. Hanno tutti la doppia aspirazione di favorire originalmente una grande varietà di luci ed ombra predisponendo insieme molti piedistalli agli attori per la massima drammaticità in un teatro sintetico-dinamico, simultaneo di movimenti e gesti, senza tediosa psicologia, senza racconti e senza discussione analitiche. Abbatecola è fra i ventenni artisti futuristi, uno di quelli che dà prova, con profonda e spirituale inventiva, di sentire emozioni nuove nel vecchio mondo umano, oltre che nel modernissimo mondo della vita meccanica. La sua arte, ribelle ad ogni realismo, ad ogni museo, è tutta invenzione, tutt'anima, virile, energica, aggressiva.

Questo giudizio, tratto dal *dépliant* della 232^a mostra promossa dalla Casa d'Arte Bragaglia al 'Bragaglia Fuori Commercio'- Scalone Mignanelli 11 - Piazza di Spagna (Roma)¹⁵, è uno dei pochi che rimangono sull'artista pugliese¹⁶, trasferitosi in America, proprio grazie a una borsa di studio concessagli dal fondatore del movimento futurista.

L'opera di Abbatecola fu influenzata dalla prolificità e polifunzionalità che caratterizzò il Futurismo in diverse forme d'arte e che costituì la base su cui s'innestarono la teoria e la prassi della scenografia e della scenotecnica futurista. Il concetto di astrazione della realtà che presiedeva all'interpretazione strutturale della scena,

¹³ O. ABBATECOLA, *Values in Art* cit., pp. 392-394.

¹⁴ G. APPELLA, *Verso le avanguardie* cit., p. 384.

¹⁵ 'La Casa d'Arte Bragaglia' nel 1932 si trasferisce nella sede allo scalone di piazza Mignanelli, dove rimane per circa vent'anni, ospitando duecento mostre, e prende il nome di 'Bragaglia Fuori Commerci'. M. VERDONE, *I fratelli Bragaglia*, Lucarini, Roma 1991, p. 11.

¹⁶ Ivi, p. 392.

il principio della luce, come quello della spazialità e del movimento, intervennero nello sviluppo dell'azione teatrale. La sintesi fra forma-colore e la concezione del tempo-spazio furono i fondamenti che animarono e caratterizzarono la scenografia futurista. Nel 1924, nel secondo "Manifesto sulla scenografia"¹⁷ di Enrico Prampolini, ispiratore e maestro dell'artista pugliese, vengono ampiamente illustrati gli sviluppi teorici di questa innovazione, dove la scenografia era considerata sotto tre aspetti: la scenosintesi, la scenoplastica, la scenodinamica¹⁸. I pittori Giacomo Balla, Fortunato Depero e Enrico Prampolini furono i primi a innovare la scena seguendo questa nuova teoria e presentando i loro lavori a un pubblico spesso ostile, completamente estraneo alle esigenze del rinnovamento teatrale. Gli stessi mutamenti, in campo teatrale, furono sposati da Anton Giulio Bragaglia, fondatore del Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1922) e poi del Teatro delle Arti (1937), il quale diede vita a un tipo di teatro stabile di prosa, pronto ad accogliere le innovazioni locali e mondiali¹⁹. Furono istituzioni che operarono con criteri non commerciali, caratterizzati da un programma artistico chiaramente d'avanguardia. Abbatecola ritenne che la scenotecnica completi le forme di molti pensieri tuttavia, nella subordinazione della poeticità dell'opera, la sua anima non poté rimanere passiva alle applicazioni scientifiche sulla scena²⁰. Interpretando la vera essenza del dramma, la scenotecnica portò un afflusso vitale alla pre-organizzata vita nella trama²¹.

Le nuove sperimentazioni attrassero la fervida fantasia dell'artista pugliese, che apprese subito le lezioni dei maestri. Egli espresse la propria evoluzione artistica in campo teatrale ritenendo che nella vita la cosa più degna diviene il tormento per la ricerca; quella smania che muove il ricercatore verso picchi luminosi di verità, comprensione e bellezza più alte. Le scoperte personali dell'artista, per questo, lo portarono lungo i sentieri di molti pensatori e artisti. Egli considerava il suo lavoro come continuazione delle loro espressioni. Abbatecola non si definì uno sperimentalista, ma colui che vide al di là rispetto ai predecessori, perché credette nelle loro visioni e sforzi. Gli artisti iniziarono una rivoluzione che ha sagomato l'intera struttura estetica del XX secolo e, di conseguenza, Abbatecola, segnato da questa rivoluzione, è

¹⁷ Il manifesto *Atmosfera scenica futurista* fu pubblicato nel 1924 sulla rivista *Noi*.

¹⁸ L. CARUSO, *Manifesti futuristi*, in «Teatro», V, 3, pp. 189-193.

¹⁹ Nuovi e interessanti studi sulla figura di Anton Giulio Bragaglia sono stati condotti nell'ambito della mostra *Anton Giulio Bragaglia. L'archivio di un visionario* tenutasi Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma dal 30/06/2021 al 01/11/2021.

²⁰ In *Noi*, 3-4, 1923, p. 3, E. Prampolini, a proposito dell'innovazione della scena così si esprime: «A favore del tecnicismo scandagliando gli innumerevoli aspetti del mondo visibile e intuitivo dobbiamo ormai ritenere esaurite le possibilità plastiche e pittoriche del mondo fisico».

²¹ «[...] (the scene technician) accomplishes the forms of many thoughts, but in the subordination to the poetics of the opera, his soul cannot remain passive to scientific applications of scenic pro/evidences. Interpreting the very essence of the drama, he will bring a vital flush to the prearranged life of the plot»: O. ABBATECOLA, *Values in Art* cit., p. 24.

rimasto nella loro scia²². Probabilmente l'artista pugliese fa riferimento proprio ad E. Prampolini, quando parla dell'arte dei suoi predecessori. Lo stesso Prampolini, nel 1940, nell'articolo *Scenotecnica*, definì i giovani scenotecnici italiani «esuberanti di fantasia, audaci nell'impostare risoluzioni sceniche, orientati quasi tutti verso il problema costruttivo-architettonico-tridimensionale»²³ e cita Abbatecola tra gli espositori della III Mostra dei Prelittorali di Bari, nel 1936, che si distinsero nei modelli costruiti, dove predomina il gioco dei volumi e delle luci²⁴. Un'altra caratteristica, sulla quale Abbatecola focalizzò la sua attenzione, fu il dinamismo, ottenuto mediante l'utilizzo di parallelepipedi sovrapposti e di scale, il tutto tagliato da giochi di luce che creavano effetti di chiaroscuro inconsueti – per quel tempo. Dal punto di vista scenico, l'utilizzo del dinamismo luminoso gli derivò dell'ascendenza dall'esperienza di Prampolini.

Probabilmente Abbatecola lesse gli scritti di Prampolini, il quale così descrive l'evoluzione e l'innovazione che il teatro futurista ha apportato sulla scena:

L'arte scenica contemporanea si sviluppa in piena atmosfera futurista. L'arcoscenico del teatro tradizionale è definitivamente crollato al grido di rivolta lanciato da noi futuristi nel 1915. Quell'anno, contemporaneamente al manifesto di Marinetti e di Settemelli sul teatro sintetico futurista, gettai per primo le basi della nuova tecnica scenica futurista, nel mio manifesto su la scenografia e coreografia futurista (pubblicato da *La Balza Futurista*, marzo 1915, e successivamente da oltre quindici periodici italiani e stranieri) [...] L'arte della scena, mentre nel passato si era limitata a suggerire, anziché a rappresentare, come nel teatro greco e in quello medioevale, dopo l'apparizione di Wagner ha compiuto una rapida evoluzione, benché empirica, partecipando come elemento integrante dell'azione scenica. I suggerimenti scenografici, dati dalla finzione prospettica per opera dei nostri scenografi del '700 nell'arcoscenico dei teatri di quei tempi, si sono trasformati oggi in rappresentazioni plastiche di magiche e irreali costruzioni sceniche [...] La scenografia, cioè la scena tradizionale imperante, intesa come descrizione della realtà

²² «For the spirit of live, what is most worthy, comes from the torment to search; that craving which moves us toward luminous peaks of higher truth, understanding, and beauty. My own personal discoveries have led me along the pathways of many thinkers, craftsmen and artist. I consider my own creative work as a continuation of their expressions and by no means am I an experimentalist. But if I can see beyond my predecessors, it is because I believe with my soul in their vision and strength; they began a revolution which shaped the whole structure of twentieth-century aesthetics, and I have also been shaped by this revolution even though I remained in its wake»: Ivi, p. XI.

²³ *Quaderni della triennale*, Ulrico Hoepli editore, Milano 1940, p. 28.

²⁴ Qui Prampolini si riferisce ai bozzetti per *La bella addormentata* di P. M. Rosso di San Secondo, *La pulce d'oro* di T. Pinelli, *Romeo e Giulietta* di Ch. Gounod, riprodotte nella III Mostra dei Prelittorali di Bari del 1936.

apparente, come finzione verista del mondo visivo, è da condannarsi definitivamente, perché è un compromesso statico in antitesi al dinamismo scenico, essenza dell'azione teatrale²⁵.

Si riscontra l'influenza di Prampolini in alcuni bozzetti disegnati da Abbatecola fra il 1932 e il 1936: il *Belfagor* di O. Respighi²⁶ e il *Parsifal* di R. Wagner. Nel bozzetto per il secondo atto del *Belfagor* (FIG. 1), Abbatecola descrive, con pochi elementi scenici - colonne stilizzate che reggono un architrave obliquo, un ingresso ad arco preceduto da una piccola scalinata e parallelepipedo -, il palazzo all'interno del quale, nel secondo atto dell'opera di Respighi, avviene il matrimonio non consumato della protagonista Candida con Ipsilon (Belfagor).

Il dinamismo scenico, la descrizione di una realtà apparente cantata dal manifesto del 1924 di E. Prampolini, invece, vengono definiti nel bozzetto del prologo del *Belfagor* (FIG. 2). La vicenda, secondo Morselli, si svolge in un piccolo paese del litorale toscano, ma non mancano allusioni a Firenze²⁷. Il bozzetto rappresenta una piazza toscana - o meglio -, fiorentina. La dinamicità della scena è qui evocata da una serie di parallelepipedo di varie altezze che si affacciano su una fontana stilizzata; il concetto di astrazione dalla realtà - seppur non rinunciando all'attore come ipotizzato da Prampolini²⁸ - presiede, invece, il secondo edificio sulla destra, la cui decorazione è simile a quelle del duomo di Firenze²⁹ - la scansione orizzontale dei volumi e delle superfici in facciata, il paramento esterno costituito da tarsie bicrome, la definizione di un rosone centrale con i raggi convergenti al centro - : la realtà trascendente, invece, è qui descritta attraverso un simbolo (FIG. 3).

Abbatecola, nel volume *Values in Art* definisce il simbolo come «il linguaggio umano che non cessa mai di meravigliarci»³⁰. Sicuramente, la capacità umana di trasformare l'esperienza in simboli segna, per l'artista, la sostanziale differenza tra l'uomo e il resto del mondo animale sulla Terra. Come nell'aria che si respira, nel linguaggio l'essere umano è nato, vive e costituisce il suo essere. La condizione basilare del linguaggio, che è caratteristica della mente umana, è il simbolo, cioè il potere di rendere una cosa che 'sta per' o 'significa' altro. Ritiene, ancora, Abbatecola

²⁵ Prampolini futurista. *Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931*, a cura di D. Ponti, Skira, Milano 2006, pp. 13-14.

²⁶ Tratta dall'omonimo libro di E. L. MORSELLI, *Belfagor. Arcidiavoleria in quattro atti*, Treves, Milano 1921-1922.

²⁷ La piazza ospita, nel prologo dell'opera, la serenata e la conseguente scena d'amore dei protagonisti dell'opera di E. L. Morselli, *Candida e Bando*.

²⁸ E. PRAMPOLINI, *L'atmosfera scenica futurista* cit.; L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, 67.

²⁹ W. ZIDARIC, *Il Belfagor di Claudio Guastalla e Ottarino Respighi: la vena comica e nazionalistica nel melodramma italiano del primo '900*, in «Chronique italienne», 77-78, 2-3, 2006, pp. 175-200.

³⁰ O. ABBATECOLA, *Values in Art* cit., p. 56.

che esiste un linguaggio fatto di sentimenti meglio conosciuto sotto il nome di 'arte', i cui simboli non sono mai intesi come sostituti di significati pratici o teorici³¹.

Il bozzetto per il prologo del *Belfagor* di O. Respighi non è l'unico in cui la realtà tangibile viene descritta attraverso dei "simboli". Un riferimento all'arte araba si riscontra, infatti, nel bozzetto del secondo atto del *Parsifal* (FIG. 5), dove la spirale, che sovrasta il palazzo di Klingsor³², è riconducibile al minareto spiraliforme della grande moschea di Samarra (848-852), in Iraq, sicuramente la creazione più spettacolare dell'architettura abbaside (FIG. 6). Il libretto di Wagner narra la storia della redenzione universale attraverso la vicenda del 'puro folle' (Parsifal, dall'arabo *parsi*, puro, e *fal*, folle)³³, che riesce a salvare dalla rovina i cavalieri che custodiscono il Sacro Graal. L'ambigua 'religiosità' di questo personaggio, le cui vicende si intrecciano alle leggende del mondo pagano, arabo e cristiano, fanno da sfondo alla realizzazione del bozzetto di Abbatecola, il quale, probabilmente suggestionato dall'enigmaticità del *Parsifal* di R. Wagner, decise di realizzare una scenografia il cui elemento decorativo si rifà a uno dei simboli più conosciuti dell'arte islamica.

Come già accennato, oltre all'influenza di Prampolini, le prime prove artistiche di Abbatecola, influenzate dal Futurismo, si svolsero presso il Teatro degli Indipendenti di A. G. Bragaglia il quale, oltre a proporre e risolvere i più complessi problemi della regia, riuscì a suscitare e ad alimentare nel pubblico di intellettuali che lo frequentava, e in molti giovani pittori, l'interesse per il teatro e, in particolare, per la scenografia.

Non pochi scrittori, pittori, scenografi si rivelarono in quel piccolo Teatro degli Indipendenti. Sebbene il palcoscenico degli 'Indipendenti' non fosse dotato delle necessarie garanzie tecniche, promulgò e sviluppò l'estro di quel gruppo di artisti d'avanguardia che annoverava l'architetto Virgilio Marchi, lo scultore M. Vucetich, i

³¹ «The fact of human language never ceases to fill us with wonder. Surely, this capacity of ours to transform experience into signs and symbols marks the essential difference between us and the rest of animal life on earth. The more one studies it, the more one realizes that language is what accounts for our very humanity [...]. The basic condition of language, which is characteristically human, is the symbol the power, that is, of making one thing stand for or other things not directly present before our senses. There is a language of feeling better known to us under the name of 'art' whose symbols are never intended as substitutes for practical or theoretical meanings. In the latter, the meanings referred to by symbols are extrinsic to the symbols, whereas in the former, meaning remains intrinsic and incarnate»: Ivi, p. 56.

³² L'azione si svolge nel dominio e nella rocca dei custodi del Graal, nel 'Monsalvat'. La regione presenta i caratteri della montagna nordica della Spagna gotica. Il castello incantato di Klingsor, sulle pendici meridionali della medesima montagna, probabilmente è rivolto verso la Spagna araba. Il costume dei cavalieri e degli scudieri è simile a quello dei Templari: tuniche e mantelli bianchi; tuttavia, invece della croce rossa, una colomba ad ali aperte, ricamata su stemmi e mantelli: si rimanda a *Enciclopedia Garzanti della musica e dello spettacolo*, s.v. *Parsifal*, **manca casa editrice**, Milano 1985³, pp. 726-727.

³³ *Ibid.*

pittori futuristi A. Fornari, V. Paladini, E. Prampolini e I. Pannaggi, e infine B. Aschieri, A. Valente, M. Pompei e O. Abbatecola. Certe innovazioni strutturali dell'architettura scenica, instaurate da Bragaglia e da quei giovani scenografi - contingenza degli elementi prospettici, dislocazione dei volumi, acceso cromatismo anticonvenzionale - offrivano, ancora una volta, argomento di studio e di pratica nell'arte scenica. L'illuminazione poi raggiungeva un potere di sorprendente suggestione.

Dunque dopo l'esperienza italiana, Abbatecola approdò in America. Il nuovo mondo accolse benevolmente la produzione artistica del pugliese. La sua prima residenza fu a San Josè di California, nell'area di San Francisco. È qui che, tra il 1939 e il 1940, egli eseguì plastici e bozzetti di scena e di costume per le opere liriche della "San Francisco Opera Company". Abbatecola definì un suo bozzetto per il secondo atto del *Romeo and Juliet* di Gounod (FIG. 7), caratterizzato dall'elemento luminoso, quale reminiscenza della frequentazione del Teatro degli Indipendenti di Bragaglia e delle teorie di Prampolini, come l'immaginazione che compose la sostanza drammatica, in un'appropriata scena interiore.

La scenografia caratterizzata da elementi semplici tranne che per l'ingresso al giardino e per il balcone - definito da un'apertura ogivale e un affaccio che non si differenzia dal quello veronese - in parte sono oscurati grazie a un taglio trasversale della luce in scena. I fasci luminosi, dunque, nell'ottenere parte del fondale restituiscono la giusta segretezza alla famosa scena shakespeariana³⁴. Qui a la luce si univa alla musica in un magnifico duetto. Questa fusione sinestetica tra musica e luci, che rimarca l'idea di compenetrazione egualitaria delle diverse discipline per la scena di Prampolini³⁵ fu definita da Abbatecola «l'esemplificazione dell'atto al tempo stesso efficiente e meno espansivo»³⁶.

³⁴ Questo concetto espresso da Abbatecola è facilmente associabile alle esperienze sul Teatro del Colore fatte da Achille Ricciardi, nel 1919. «Il colore utilizza e rinnova i procedimenti della pittura per innalzarla da decorazione scenica a motivo di dramma: disciplina il gesto e la voce dell'attore», scrive Ricciardi, e subito annota che nel dramma, come egli lo intende, si avranno solo «episodi visivi», in cui «le tinte non commentano la parola, ma ne aumentano il grado di espressione»: così, e per la citazione, P. FOSSATI, *La realtà attrezzata*, Einaudi, Torino 1977, p. 90.

³⁵ E. PRAMPOLINI, *L'atmosfera scenica futurista* cit.

³⁶ «[The] imagination that will do dramatic substance into a proper scenic interior a sample that I devised in the third-act scene of Gounod's *Romeo and Juliet* for the San Francisco Opera Company, which called for two scenes, the balcony and the garden. I designer one single set the balcony and the garden. Only the wall and the gate are obscured. The lighting, in obscuring the wall and the gate, will give a moment of secrecy to Romeo who attempts to go under the balcony and call for Juliet. Here then, the lighting, playing a dramatic moment, unites with the music in a beautiful duet. This is what we call the exemplification of the act, and at the same time, is efficient and less expensive»: O. ABBATECOLA, *Values in Art* cit., p. 24.

In ultima istanza per rimarcare quelle sperimentazioni che hanno costellato la scena del primo Novecento, dalle teorie di Achille Ricciardi, Duilio Cambellotti, Giacomo Balla oltre che al più che citato Prampolini, alla Mostra d'Arte dei Littorali Abbatecola presentò le scene per il *Sansone incatenato* di L. Andreiev (FIG. 7) e *L'amore dei tre re* di Italo Montemezzi su libretto di Sem Benelli³⁷ (FIG. 8). In queste ultime la luce riveste un ruolo fondamentale anche a discapito della scena dipinta. Nella prima *maquette* Abbatecola crea un gioco luminoso a scacchiera per il pavimento e il soffitto della scena, mentre una sinfonia di linee tonde e semicerchi creano un forte gioco di pieni e vuoti. La *maquette* per il terzo atto de *L'amore dei tre re* riproduce una cripta, quella del castello medievale dove si svolge l'opera, che Abbatecola vede a semicerchio e pone sullo sfondo una scalinata che fa convergere lo sguardo su in cielo costellato di nuvole stilizzate. Un particolare simbolo di ascensione quello legato alla scala che anticipa l'epilogo dei protagonisti della storia i quali sembra che popoleranno il cielo della scenografia le cui nuvole antropomorfizzate non sono lontane dalle figure che animano il *Mercante di cuori* di Prampolini e Franco Casavola³⁸.

Presente in molte collezioni private³⁹, Abbatecola non ha lasciato testimonianze in strutture pubbliche italiane. Durante l'ultimo viaggio in Italia, nel 1990, l'artista esprime il desiderio di destinare parte della sua produzione a un museo italiano⁴⁰.

Al fine di riscattare una notorietà forse mancata, ma di certo meritata, questo studio vuole ricordare l'artista, il cui repertorio artistico in campo teatrale ha lasciato una rilevante traccia nell'arte pugliese, e ancor più italiana, del Novecento che rimarca sperimentazioni nate in seno al Futurismo e che anticipa la grande spettacolarità e l'uso dell'elemento scenico nell'arte americana.

³⁷ Scenografie alla mostra d'Arte dei Littorali, in «Scenario», VIII, 1936, pp. 476-479.

³⁸ D. FONTI, *Prampolini futurista* cit., p. 13.

³⁹ C. CALÒ CARDUCCI, *Valigia di ricordi di un emigrante*, in «Gazzetta del Mezzogiorno», 14 agosto 1991.

⁴⁰ R. NIGRO, *Novecento a colori. Percorsi nell'arte di un secolo infinito*, Progedit, Bari 2008, pp. 12-13.

APPENDICE ICONOGRAFICA

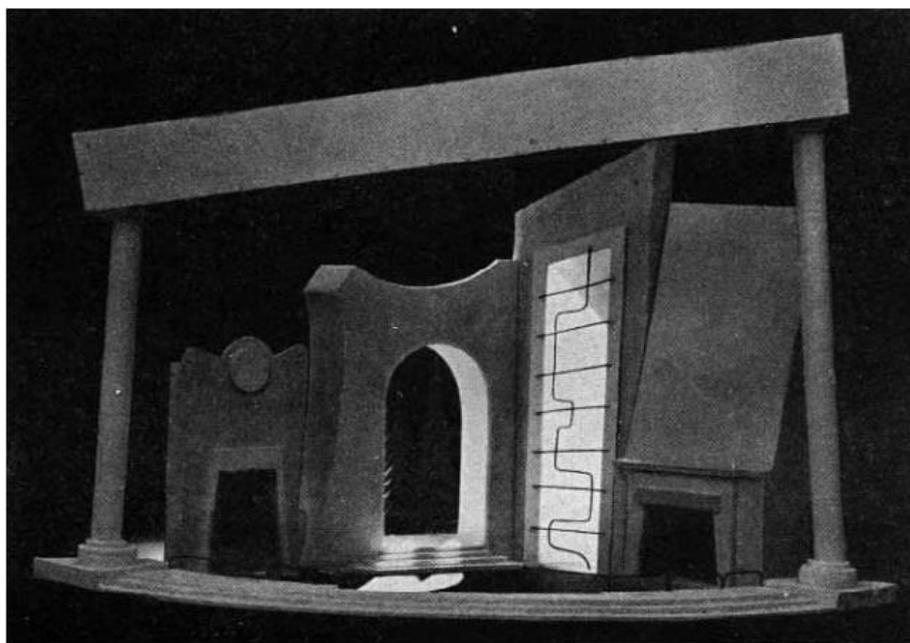


FIGURA 1. O. ABBATECOLA, scena per il secondo atto di *Belfagor* di O. Respighi. Studio esposto ai Littorali di Venezia - 1936 (da ABBATECOLA, *Values in Art* cit., p. 32).



FIGURA 2. O. ABBATECOLA, scena per il prologo di *Belfagor* di O. Respighi. Studio acquistato dalla Biblioteca del Teatro di Vienna - 1936 (da ABBATECOLA, *Values in Art* cit., 32).



FIGURA 3. O. ABBATECOLA, scena per il prologo di *Belfagor* di O. Respighi: particolare del bozzetto. Studio acquistato dalla Biblioteca del Teatro di Vienna – 1936 (da ABBATECOLA, *Values in Art* cit., 32).



FIGURA 4. O. Abbatecola, bozzetto di scena per *Parsifal* di R. Wagner. Studio esposto alla II Mostra dei Prelittorali di Bari - 1932 (da ABBATECOLA, *Values in Art* cit., 32).

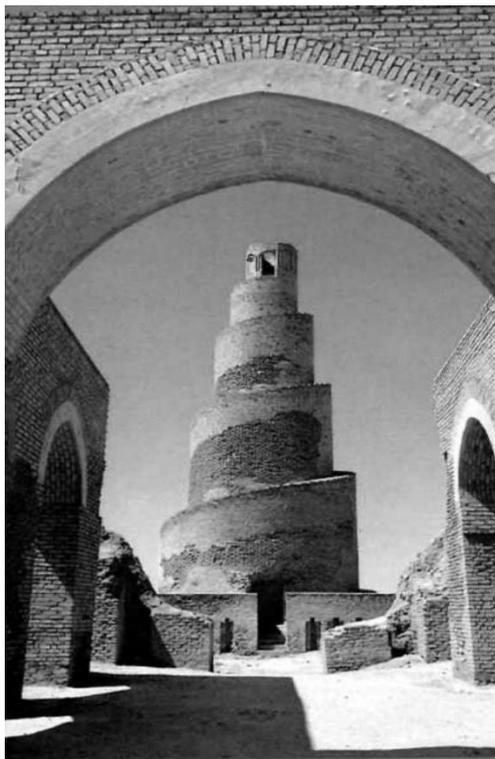


FIGURA 5. Samarra (IRAQ), Malwiyya (torre a spirale). Minareto elicoidale della grande Moschea del califfo Al Mutawakkil (848-852) (foto dell'Autore - 2008).



FIGURA 6. O. ABBATECOLA, scena per il secondo atto di *Juliet & Romeo* di W. Shakespeare. Rappresentazione di San Francisco (USA) - 1937 (da ABBATECOLA, *Values in Art* cit., 31).



FIGURA 7. O. ABBATECOLA, scena per il *Sansone incatenato* di L. Andreiev - 1936 (Scenario, VIII, 1936)

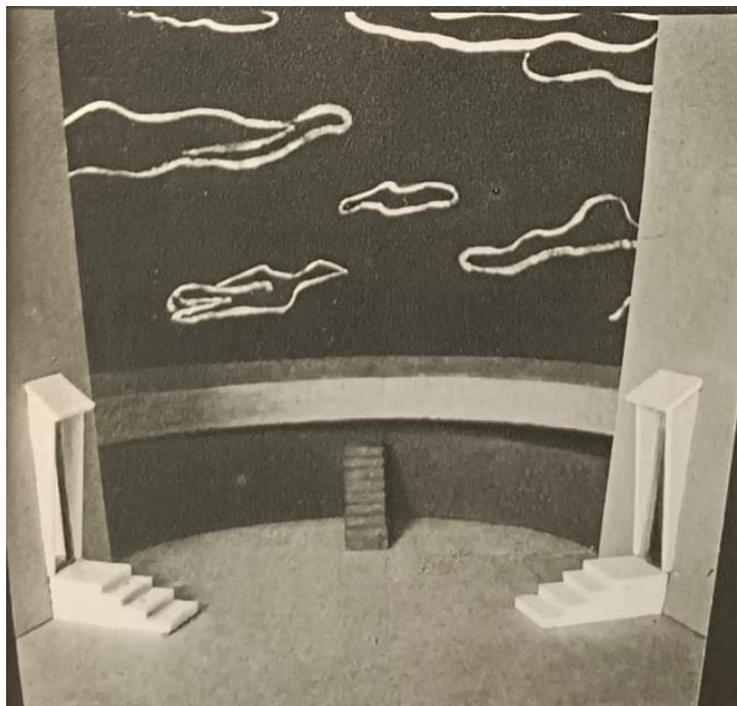


FIGURA 8. O. ABBATECOLA, scena per il *L'amore dei tre re* di Italo Montemezzi su libretto di Sem Benelli - 1936 (Scenario, VIII, 1936).