# Architetture per la meraviglia e l'immaginario

Antonio Calbi

*Se guardo a volo d'uccello nel suo insieme*
*e ingenuamente l'"istituzione" teatro,*
*osservo questa stranezza: degli uomini,*
*che tutto il giorno partecipano alla vita,*
*tutte le sere, a migliaia, si radunano*
*per vedere com'è la vita,*
*per veder quel che loro avviene.*
Béla Balàzs[1]

Le architetture teatrali sono fra le invenzioni più stupefacenti che l'ingegno umano abbia messo a punto nel cammino della civiltà: che sia un teatro greco o un teatro a palchetti si tratta sempre di architetture per la *polis*, luoghi in cui riunirsi, dispositivi per vedere e essere visti, macchine che accendono lo stupore.

Il Louvre conserva un grande dipinto di Giovanni Paolo Panini che ritrae la sala del Teatro Argentina di Roma trasformata in una fantasmagoria per il matrimonio del Delfino di Francia, figlio di Luigi XV: una festa musicale data dal cardinale La Rochefoucauld nel 1747. Per un uomo di teatro come me rivedere questo dipinto dal vivo nella maestosità del Louvre, nelle gallerie dedicate alla nostra pittura, dà ogni volta un'emozione speciale e non finisce mai di affascinarmi il duetto sensuale che il pittore accende fra l'arte della raffigurazione visiva, la tela pittorica, e la rappresentazione scenica, così da produrre una meta-rappresentazione, una rappresentazione al quadrato. Il dipinto è un prezioso documento di simili feste. Il 15 luglio di quell'anno, per festeggiare il matrimonio fra il figlio del Re di Francia e Maria Giuseppina di Sassonia, lo spettacolo dilaga nell'intera sala, anch'essa resa "scenografia": gli ospiti in platea sono tutti uomini, in prima fila gli alti prelati, fino ai capannelli di coloro che bevono e si divertono; le donne sono "incorniciate" nei palchetti dei cinque ordini, cosicché tutti prendono parte al rito della "messa in scena", al pari di ciò che è "apparecchiato" sul palcoscenico. Qui, al centro, ci sono figuranti nei panni degli sposi, contornati da un'orchestra che suona strumenti ad arco distribuita fra livelli di nuvolette, in una fantasia rococò di archi. Ogni presenza, ogni elemento, è parte della *grandeur* regale da celebrare in un tripudio di colori, scenografie, balletti, musiche. Storicamente i teatri sono luoghi per esserci e apparire, agorà sociali, templi laici. Sono edifici costruiti, dunque tangibili, ma per l'immaginario, luoghi dove può affiorare l'intangibile e dunque sono ambiti dell'anima, della visione e dell'ascolto, della realtà replicata in scena, affinché si possa meglio osservarla, e allo stesso tempo sono "spazi liminali" dove è possibile superare il dato reale per provare a sfiorare il mistero che si nasconde dietro le cose. È questa l'identità e la funzione di tutti i teatri ma in special modo di quelli a palchetti, come quello ritratto dal Panini.

Dal teatro antico al teatro all'italiana fino alle sperimentazioni tipologiche del Novecento è tutto un susseguirsi di varianti che hanno portato a soluzioni volta per volta diverse, compresi gli allestimenti provvisori in palazzi, cortili, giardini e piazze di città. Il teatro greco è un "teatro scolpito" nel fianco di una collina, ad Atene così come a Siracusa, a Segesta o a Epidauro, a volte appena fuori l'abitato, ed è un mirabile dispositivo, per disegno e funzionalità, al servizio della *polis* antica, nello specifico per mettervi in scena tragedie e commedie, alle quali partecipava l'intera città. Ed è proprio in questo suo "accogliere" che si concretizza una delle funzioni di questa architettura: è qui che la comunità confluisce per sostanziare la sua coesione, la sua auto-rappresentazione. Una funzione intrecciata indissolubilmente alle altre, quella di formare i cittadini, di aggiornarli, attraverso l'atto estetico della rappresentazione. L'emiciclo del teatro antico è forma perfetta per vedere e ascoltare, uno accanto all'altra, in un rituale che rimanda alla democrazia, alla partecipazione, alla condivisione. La sua forma è stata non a caso adottata dai parlamenti delle democrazie europee. E non sono stati i teatri ottocenteschi fra i luoghi protagonisti delle azioni di propaganda verso la conquista dell'unità della nazione nel nostro Risorgimento? Mi sono trovato a immaginare Garibaldi, nella sua "risalita" dell'Italia, in camicia rossa, accolto in piazze e teatri, e che laddove non ne esistevano ancora, abbia aperto la strada alla loro edificazione, con i sipari rossi, i palchetti anch'essi di tappezzerie rosse, e chissà quanti teatri l'Eroe dei Due Mondi ha inaugurato e quanti i teatri a lui intitolati.

Il teatro romano mutua la forma del teatro greco comprimendola all'interno dell'abitato urbano inaugurando l'edificio autonomo che ancora oggi conosciamo: il rito si trasforma in spettacolo e il Teatro di Marcello a Roma o quello di Orange in Francia sono costruzioni in laterizio e travertino dove assistere a spettacoli con valenza anche di intrattenimento e dove vi si accede acqui-

stando un biglietto. Nel Medioevo lo spettacolo si disperde nei Comuni, fra mercati e sagrati di chiese, fra sacre rappresentazioni e sollazzo giullaresco. È l'Umanesimo, prima, e il Rinascimento, poi, a riportare l'attenzione sulla "forma" del teatro come edificio, grazie agli studi e alle aspirazioni di ritrovare il senso pieno dell'antico, della sua armoniosa bellezza, anche in questo edificio: si costruisco apparati provvisori e effimeri per celebrare matrimoni, visite, vittorie. Fra queste architetture d'occasione e il teatro vero e proprio dell'epoca moderna, si sperimentano tre casi che bene esemplificano questa transizione che ha dello stupefacente: il Teatro Olimpico di Vicenza, progettato da Andrea Palladio nel 1580; l'Olimpico di Sabbioneta, progettato fra il 1588 e il 1590 da Vincenzo Scamozzi, allievo del Palladio; il Farnese di Parma, progettato da Giovan Battista Aleotti nel 1618, al primo piano del Palazzo della Pilotta, in quella che era una sala d'armi. Si tratta di teatri allestiti ancora all'interno dei palazzi principeschi, ma che "recitano" teatri all'aperto, ecco perché i soffitti sono dipinti con cieli abitati da figure mitologiche, con il recupero della divisione fra cavea e orchestra, fra platea per il pubblico e palcoscenico per le nuove meraviglie: degli occhi, grazie alle scenografie, sovente disegnate da pittori e architetti; delle orecchie, la poesia di tragedie in versi o commedie nella lingua "volgare", ma soprattuto per l'ascolto dei madrigali, musica intrecciata al canto dal quale fiorirà l'opera lirica. Teatri tanto belli e sorprendenti da essere stati lasciati al loro posto, diventando teatri permanenti.

Dalla metà del Seicento e per tutto il Sette e l'Ottocento sarà protagonista il teatro a palchetti, il cosiddetto teatro all'italiana, esportato in tutta Europa e nelle Americhe. Nelle piante a campana o a ferro di cavallo, con la sala sviluppata in verticale per sfruttare al massimo il poco terreno a disposizione - i primi teatri di questo tipo vengo edificati non a caso a Venezia e a Genova, città dove lo spazio scarseggia - si configura una vera e propria architettura "per vedere e essere visti". I diversi ordini di palchi permettono alle famiglie nobiliari, proprietarie, di partecipare alla liturgia teatrale, di "esporsi" dai singoli palchetti come fossero dei minuti palcoscenici da cui mostrarsi agli altri. Quando l'architettura della sala è completa dei propri abitanti, vera e propria architettura vivente, allora lo sguardo potrà volgersi verso il palco reale nel quale farà ingresso, per a sua volta mostrarsi, il re, ieri, oggi il presidente della Repubblica o le altre autorità. Soltanto ora lo sguardo potrà volgersi al palcoscenico per vedere ciò che accade agli esseri umani nella vita quotidiana o nella Storia, nelle vicende epiche o mitologiche. E' questa la liturgia laica che si svolge ogni 7 dicembre, a Milano, nel giorno di Sant'Ambrogio, patrono della città, all'apertura della stagione del Teatro alla Scala.

Alla costruzione dei teatri all'italiana, lungo l'arco di due secoli, hanno concorso diverse discipline e maestranze, in primis architetti, scultori, pittori, carpentieri, stuccatori, affrescatori e così via. Nei teatri si fondono al meglio diversi ambiti estetici e sul palcoscenico si mescolano linguaggi della visione, del canto, della musica, della parola, della danza. L'opera d'arte totale è l'utopia che proprio a teatro si rincorre nel passaggio fra due secoli, fra Otto e Novecento.

La mostra e il volume *Teatralità - Architetture per la meraviglia* è un viaggio nei teatri storici e nell'architettura più scenografica che punteggia la penisola, da Venezia e Torino a Palermo, passando per Milano, Firenze, Roma, Napoli, attraverso le fotografie di Patrizia Mussa. Un viaggio reale nella storia e nella geografia e allo stesso tempo un viaggio nell'immaginario. L'obiettivo della fotografa torinese coglie al massimo grado di definizione le sale teatrali e i palcoscenici, le une e gli altri ritratti deliberatamente vuote di spettatori, maestranze artistiche e tecniche, scenografie. Questa ricerca però non si limita al "ritratto" di queste architetture: una volta fissata ogni singola "veduta", da prospettive rigorosamente centrali, l'artista-fotografa vi si applica con certosina pazienza con le matite pastello e ripercorre l'orditura del contenitore e ogni dettaglio. Ne risultano figurazioni inedite, che appartengono alla concretezza dell'esistente e del suo dato storico e allo stesso tempo se ne emancipano, assumendo dimensioni altre, quasi metafisiche. Queste architetture d'interni finemente rielaborate sono un'omaggio all'inventiva umana che le ha create e lo sono grazie a un inedito processo di lavoro sul *piano pragmatico e sul piano filosofico*: tecnologia (obiettivo fotografico) e post-produzione tecnica (la matita colorata, che in quest'era digitale può sembrare uno snobismo anacronistico), occhio e mano, vedo e ripercorro l'immagine vista. L'artista di oggi si connette alle maestranze del passato che queste "architetture per la meraviglia" hanno creato, e lo fa con mano leggera, quasi aggraziata, senza sovrastarle, in un eloquio discreto e puntuale. Questo suo esercizio rinforza i particolari, gioca con le cromie, svelando il disegno dell'insieme, a volte elevandolo a protagonista, altre volte sfumando l'insieme rendendolo quasi fantasmatico. Il risultato è sorprendente: una "meraviglia della meravigli" che fa di questi scatti rivisitati dei veri e propri dipinti, che paiono avere la stessa finezza di antichi teleri, la stessa trama sottile di arazzi di seta.

L'alterazione del tempo-spazio che ne risulta - dilatato o appiattito - ci porta nella sfera dell'*impressione*, di un impressionismo retinico opposto all'impronta dei pittori del movimento francese, dove ciò che resta sulla tela è la traccia cromatica di un quadro di natura vivente che si trasfigura in altro da sé. Così come l'incontro fra tecniche diverse - l'oggettività della tecnologia dell'obiettivo fotografico con le tinte pastello delle matite che la mano riporta su ciò che lo scatto ha colto - innesca processi di osmosi inediti. In questo modo il risultato non appartiene più alla sola fotografia bensì a un nuovo linguaggio, che pare germinare dall'incontro fra questa e la pittura, e non una pittura di semplice realismo ma a una dimensione che appartiene alla metafisica, non soltanto alla dimensione rarefatta delle piazze vuote, portate alla loro essenza di palcoscenici urbani da Giorgio De Chirico, e ancora prima alla teatralità di certe scenografie: i teatri fotografati e rielaborati da Patrizia Mussa sono quintessenze formali, poesia visiva, esistenzialismo pittorico senza figure umane. Si veda in tal senso, per esempio, il foyer superiore del Teatro alla Scala fotografato durante il cantiere della sua ristrutturazione del 2005: ne risulta uno spazio rarefatto, di un neoclassicismo puro, essenziale, peraltro con un taglio prospettico che ricorda la scena di Ezio Frigerio per *Le nozze di Figaro* di Mozart, con la regia di Giorgio Strehler[2].

Il salto di scala che Patrizia Mussa compie stampando i negativi delle sue foto, dopo averle ritoccate a pastello, su carta acquerello di grandi dimensioni è l'ulteriore elemento che porta i suoi *tableaux* a trasformarsi in dipinti. Come negli arazzi fiamminghi del primo Cinquecento, o nelle vedute di Canaletto, Guardi, Bellotto, la fotografa ritesse la trama del reale come fanno l'incisore con il suo bulino o la ricamatrice più fine sulla trama del suo telo. L'esposizione e il volume presentano cinquanta opere relative a una selezione di teatri storici: dal teatro greco di Segesta, al Teatro alla Scala di Milano, dal Teatro San Carlo di Napoli al Teatro La Fenice di Venezia, fe-

delmente ricostruito dopo l'incendio del 1990, dal Teatro Regio di Torino, reinventato dopo l'incendio del 1936, al Teatro Argentina di Roma.
Uno scatto alla sala, vista dal palcoscenico, e uno scatto al palcoscenico, vuoto e a sipario aperto, visto dalla sala. Ma anche scaloni di accesso, foyer e disimpegni. Sono spazi e ambienti ancora celibi, vuoti di presenze, a riposo, prima dell'irruzione del sentimento umano con tutto quello che comporta. Se è vero che in teatro la bellezza e l'ingegno si ritrovano per dare spettacolo, allora non sorprende che ci si è spinti a offrire allo spettatore di questo viaggio le architetture scenografiche di regge come quelle di Caserta e Venaria, costruite per le due maggiori casate reali che hanno fatto la storia d'Italia.
Ho conosciuto Patrizia Mussa nel 2012 quando mi ha fatto visita nel mio ufficio di direttore del settore spettacolo, moda e design del Comune di Milano, con le finestre aperte sull'Ottagono della Galleria. Le sue fotografie della Grande-Motte - la singolare città per vacanze progettata da Jean Balladur, in Linguadoca -, mi impressionarono per la raffinatezza delle inquadrature, non scontate ma neppure troppo prevedibili, armoniche, lievi, piene di atmosfera. Fui colpito in special modo dalla luce delle sue fotografie, così rarefatta da rendere quasi impalpabili i corpi di quelle strane architetture, di qui monumentali volumi a cellette. Ne facemmo una bella mostra a Palazzo Morando, Le Temple du Soleil.
La sua ricerca sui teatri italiani era al tempo già in corso e anche il mio amore per l'architettura dei teatri non registrava cedimenti, anzi. Ci siamo incontrati nuovamente qualche anno più tardi e per quelle strane alchimie del destino concordiamo che quella ricerca sulla "teatralità" non soltanto dei teatri storici ma anche di certe altre architetture andava rinvigorita, che il viaggio fra i teatri all'italiana doveva riprendere con nuove tappe in altri teatri e che era maturo il tempo di raccogliere quella ricerca in una esposizione itinerante e in un volume.
Eccoci alla prima tappa nelle stanze dell'appartamento del principe a Palazzo Reale; poi nelle sale del Museo Nazionale di Matera, al piano terra del seicentesco Palazzo Lanfranchi con vista mozzafiato sui Sassi; poi nelle sale del Museo di Villa Zito a Palermo; poi ancora nelle sale settecentesche dell'Hotel de Galliffet a Parigi, sede dell'Istituto Italiano di Cultura che sono stato chiamato a dirigere.
Una ricerca, quella di Patrizia Mussa, che reclama sin da ora ulteriore futuro, allargandosi ancora di più: dai teatri antichi greci e romani, ai teatri di corte, a tutti gli altri teatri a palchetti che impreziosiscono le nostre città e i nostri borghi, da nord a sud, passando per i teatri del Novecento, aprendosi non soltanto alla "teatralità" di certe architetture residenziali e civili ma pure alla "teatralità" spiccata di certe chiese rinascimentali e di quelle ancor più scenografiche del barocco.
Il viaggio che vi proponiamo non può che partire dai tre teatri di passaggio costruiti fra la fine del Cinquecento e il primo decennio del Seicento. Colpisce la densità architettonica delle costruzioni in legno tanto dell'Olimpico di Vicenza che del ricostruito Farnese di Parma, con l'intermezzo dell'eleganza essenziale del teatrino di Sabbioneta, quasi un teatro da camera. Così come impressionano le varianti delle sale teatrali fotografate da Mussa, dalle piante a campana a quelle a ferro di cavallo, insieme alle forme che prendono i vuoti verticali abbracciati dagli ordini di palchetti e loggioni, sui quali si poggiano cieli piatti o curvi. I foyer e i disimpegni diventano spazi di rigore neoclassico, quasi diafane scenografie, oppure tessiture di colori più marcati.
Lo spazio ritmato da colonne antistante la sala della Pergola di Firenze pare origini dalle prospettive matematiche di Piero della Francesca. È invece reso quasi impalpabile lo spazio costruito dall'intrigo di rampe, pilastri, archi dello scalone vanvitelliano della Reggia di Caserta, una delle più sontuose al mondo, in una resa di trasparenze pittoriche negli scatti rielaborati a matita da Patrizia, così lontane dal groviglio drammatico di certe incisioni di Piranesi.
La fotografa esalta i raggi di luce che entrano dall'alto delle grandi finestre che fanno da parete al pianerottolo del primo piano di Palazzo Madama a Torino, luce su luce, così come Caravaggio rendeva teatro le sue scene di nero su nero. Sono rese quasi di cristallo, invece, le prospettiche gallerie della Venaria Reale, quasi ambienti soltanto da contemplare tanto risultano "virginali".
Il palco reale del San Carlo di Napoli non poteva che essere un sontuoso altro palcoscenico, più piccolo ma non meno di peso, anzi, con tanto di corona in testa, concepito per re Carlo di Borbone, e costruito in un anno appena, il 1737, e inaugurato il giorno del suo onomastico, il 4 novembre. "Gli occhi sono abbagliati, l'anima rapita. (…) Non c'è nulla, in tutta Europa, che non dico si avvicini a questo teatro, ma ne dia la più pallida idea", annotava Stendhal nel 1817, in un teatro ricostruito in meno di un anno dopo l'incendio che lo distrusse nel 1816. Se qui è il rosso a predominare, al Teatro Scientifico di Mantova e al Fraschini di Pavia, entrambi progettati dal Bibbiena, sono i bianchi a definire lo spazio.
Gli scatti di Patrizia Mussa sono a loro volta messe in scena, fotografiche e pittoriche, di architetture teatrali e di altre architetture già esse scenografiche, e non trovo miglior termine per definirle, se non che si tratti di vere e proprie "trasfigurazioni" di spazi. Ci piace pensare che il visitatore, esaurito il percorso espositivo, voltata l'ultima pagina di questo volume, sarà ancor più incuriosito di queste architetture dello stupore, vorrà tornare a visitarli come monumenti speciali, tornare ad abitarle con maggiore consapevolezza della loro genesi e della loro funzione.
"Ad Argo c'era un tale non ignobile che se ne stava lieto nel teatro vuoto a sedere e applaudiva, illuso di ascoltare mirabili tragedie; quanto al resto, costui compiva bene tutti i doveri della vita, buono con i vicini, amabile con gli ospiti, cortese con la moglie, perdonava ai servi (...). Ebbene costui quando per le cure costose dei parenti scacciò con l'elleboro puro il male della bile e tornò in se stesso, disse: 'Amici, per Polluce, voi mi avete ucciso, non salvato: in questo modo mi fu strappato il mio piacere, tolto mi fu un prediletto inganno'", così scrive Orazio nelle *Epistolae*[3].
Perché se è vero che i sogni svaniscono all'alba, è anche vero che l'ingegno umano, come antidoto alla caducità della bellezza, ha costruito i teatri. Per continuare a sognare a occhi aperti e in piena coscienza.

1 - Béla Balàsz, *Scritti di teatro*, La casa Usher, Firenze 1980, pp. 35-37
2 - Dapprima a Versailles, nel 1973, direttore Georg Solti, ma soprattutto l'edizione per il Teatro alla Scala, 1981, direttore Riccardo Muti.
3 - Orazio, *Epistolae*, II, 2, 128-140.

# Architecture for wonder and imagination

Antonio Calbi

*If I take a bird's eye view, ingenuously,*
*at the "institution" of the theatre,*
*I observe this strangeness: people,*
*who all day long participate in life,*
*every night, in the thousands, gather*
*to see what life is like,*
*to see what happens to them.*
Béla Balàzs[1]

Theatrical architecture is among the most astonishing inventions that human ingenuity has devised in the development of civilization: whether a Greek theatre or a box theatre, they are always structures for the *polis*, places to gather, devices for seeing and being seen, machines that ignite awe.

The Louvre holds a large painting by Giovanni Paolo Panini depicting the hall of Rome's Teatro Argentina transformed into a phantasmagoria for the wedding of the Dauphin of France, son of Louis XV: a musical celebration given by Cardinal de La Rochefoucauld in 1747. For a man of the theatre like me to see this painting with my own eyes again, in the majesty of the Louvre, in the galleries dedicated to Italian painting, gives a special thrill every time, and the sensual dance that the painter ignites between the art of visual depiction, the pictorial canvas, and the scenic representation never ceases to fascinate me, producing as it does a meta-representation, a representation squared. The painting is a valuable document of such festivities. On July 15 of that year, to celebrate the marriage between the son of the King of France and Marie-Joséphine of Saxony, the spectacle spreads throughout the entire hall, which is also made into a "stage setting": the guests in the stalls are all men, in the front row high prelates, down to the huddled groups of those drinking and enjoying themselves; the women are "framed" in the boxes of the five orders, so that everyone takes part in the ritual of "staging," on a par with what is "set" on the stage. Here, in the center, are figures representing the bride and groom, surrounded by an orchestra playing stringed instruments distributed among tiers of clouds, in a rococo fantasy of strings. Every presence, every element, is part of the regal *grandeur* to be celebrated in a riot of colors, sets, ballets, music.

Historically, theatres are places to see and be seen, social agoras, secular temples. They are constructed buildings, hence tangible, but they exist for the imagination, places where the intangible can surface and thus are realms of the soul, of vision and listening, of reality replicated on stage so that it can be better observed. At the same time they are "liminal spaces" where it is possible to go beyond the factual world to try to reach the mystery beyond. This is the identity and function of all theatres but especially those with theatre boxes, such as the one portrayed by Panini.

From the ancient theatre to the Italian-style theatre and from there to the typological experiments of the twentieth century, a succession of variations have led to different solutions in different periods, including temporary set-ups in palaces, courtyards, gardens and city squares. The Greek theatre is a "sculpted theatre" cut into the side of a hill, in Athens as well as in Syracuse, Segesta or Epidaurus, sometimes just outside the built-up area, and it is an admirable device, in its design and function, in the service of the ancient *polis*, specifically to stage tragedies and comedies in which the whole city participated. This "welcoming" nature is at the heart of the architecture: it is here that the community converges to manifest its cohesion, its self-representation. This is a function inextricably intertwined with the others, that of forming citizens, of bringing them up to date, through the aesthetic act of dramatic representation. The hemicycle of the ancient theatre is the perfect form for seeing and hearing, everyone side by side, and taking part in a ritual that evokes democracy, participation, sharing. Its form was not surprisingly adopted by the parliaments of European democracies. And were not nineteenth-century theatres among the leading places of propaganda actions toward the conquest of the nation's unity in our Risorgimento? I find myself imagining Garibaldi, in his "ascent" of Italy, in his red shirt, being welcomed in squares and theatres, and that where none yet existed, he paved the way for their construction, with red curtains, the boxes also of red upholsteries, and who knows how many theatres the Hero of the Two Worlds inaugurated and how many theatres are named after him.

The Roman theatre borrows the form of the Greek theatre by compressing it within the urban built-up area, inaugurating the autonomous building we still know today: ritual is transformed into spectacle, and the Theatre of Marcellus in Rome or the Theatre of Orange in France are brick and travertine constructions where performances with entertainment value are also performed and accessed by purchasing a ticket. In the Middle Ages the spectacle disperses in the communes, among

markets and church parvises, somewhere between sacred representations and jester mummery. It was Humanism and the Renaissance that brought attention back to the "form" of the theatre as a building, thanks to studies and aspirations to find the full sense of the ancient, of its harmonious beauty, even in this building: ephemeral apparatuses were built to celebrate weddings, visits, and victories. Between these temporary structures and the theatre of the modern era, we experience three cases that well exemplify this transition, which are all astonishing: the Teatro Olimpico in Vicenza, designed by Andrea Palladio in 1580; the Olimpico in Sabbioneta, designed between 1588 and 1590 by Vincenzo Scamozzi, a pupil of Palladio; and the Farnese in Parma, designed by Giovan Battista Aleotti in 1618, on the second floor of the Palazzo della Pilotta, in what was once a hall of arms. These are theatres still set up inside princely palaces, but which "act" like outdoor theatres, which is why the ceilings are painted with skies inhabited by mythological figures, with the recovery of the division between cavea and orchestra, between stalls for the audience and stage for new wonders. These were wonders of the senses: of the eyes, thanks to stage sets often designed by painters and architects; of the ears, the poetry of tragedies in verse or comedies in a more "vulgar" language, but above all for listening to madrigals, music intertwined with song from which opera would flourish. Such theatres were so beautiful and astonishing that they were left in place, becoming permanent theatres.

From the middle of the seventeenth century and throughout the eighteenth and nineteenth centuries, the theatre with boxes, the so-called Italian-style theatre, which was exported throughout Europe and the Americas, would be the protagonist. In the bell or horseshoe layouts, with the hall developed vertically to make the most of the little land available - the first theatres of this type were built not surprisingly in Venice and Genoa, cities where space is scarce - a true architecture is configured to see and be seen. The different orders of boxes allow the noble families, owners, to participate in the theatrical liturgy, to "expose themselves" from the individual boxes as if they were minute stages from which to show themselves to others. When the architecture of the hall is complete with its own inhabitants, a true living architecture, then the gaze will be able to turn toward the royal box into which the king of the past, today the president of the Republic or other authorities will enter, to show themselves in turn. Only now will the gaze be able to turn to the stage, to see what happens to human beings in daily life or in history, in epic or mythological events. This is the secular liturgy that takes place every December 7, in Milan, on the day of St. Ambrose, the city's patron saint, at the opening of the Teatro alla Scala season.

A variety of disciplines and workers, primarily architects, sculptors, painters, carpenters, plasterers, frescoers and so on, have contributed to the construction of Italian-style theatres over the course of two centuries. In theatres, different aesthetic realms merge at their best, and languages of vision, song, music, speech, and dance are mixed on the stage. The total work of art is the Questing Beast that is sought specifically in the theatre between the nineteenth and twentieth centuries.

The exhibition and volume *Theatricality - Architecture for Wonder* is a journey through the historic theatres and the most scenic architecture dotting the peninsula, from Venice and Turin to Palermo, via Milan, Florence, Rome, and Naples, through Patrizia Mussa's photographs. A real journey into history and geography and at the same time a journey into the imaginary. The lens of the Turin-based photographer captures theatrical halls and stages to the highest degree of definition, one and the other portrayed deliberately empty of spectators, artistic and technical workers, and sets. This research, however, is not limited to the "portrait" of these architectures: once each individual "view" is fixed, from strictly central perspectives, the artist-photographer applies herself to them with painstaking patience with pastel pencils and traces the warping of the container and every detail. The result is unprecedented figurations that belong to the concreteness of the existing and its historical datum and at the same time emancipate themselves from it, taking on other, almost metaphysical dimensions. These finely reworked interior architectures are a tribute to the human inventiveness that created them, and they are so thanks to an unprecedented process of working on the *pragmatic level and on the philosophical level*: technology (photographic lens) and technical post-production (the colored pencil, which in this digital age may seem like an anachronistic snobbery), eye and hand, I see and retrace the image seen. Today's artist connects with the masters of the past who created this "architecture for wonder," and he or she does so with a light, almost graceful hand, without overpowering them, in a discreet and pointed eloquence. This exercise reinforces the details, plays with the colors, revealing the design of the whole, sometimes elevating it to a protagonist, at other times blurring the whole, making it almost ghostly. The result is astonishing: a "marvel of wonder" that makes these revised and altered photographs into true paintings, which have the same finesse as old canvases, the same subtle texture as silk tapestries.

The resulting alteration of time-space - dilated or flattened - takes us into the sphere of *impression*, of a retinal impressionism opposed to the imprint of the painters of the French movement, where what remains on the canvas is the chromatic trace of a picture of living nature that is transfigured into something other than itself. In the same way, the encounter between different techniques - the objectivity of the photographic lens technology with the pastel hues of the pencils that the hand adds to what the shot has captured - triggers unprecedented processes of osmosis. In this way, the result no longer belongs to photography alone but to a new language, which seems to germinate from the encounter between it and painting, and not a painting of simple realism but to a dimension that belongs to metaphysics, not only to the rarefied dimension of empty squares, brought to their essence as urban stages by Giorgio De Chirico, and even earlier to the theatricality of certain stage sets: the theatres photographed and reworked by Patrizia Mussa are formal quintessences, visual poetry, pictorial existentialism without human figures. See in this sense, for example, the upper foyer of the Teatro alla Scala photographed during the construction site of its renovation in 2005: the result is a rarefied space, of a pure, essential neoclassicism, moreover with a perspective cut that recalls Ezio Frigerio's scene for Mozart's Le nozze di Figaro, directed by Giorgio Strehler.

The leap in scale that Patrizia Mussa makes by printing the negatives of her photos, after retouching them in pastel, on large watercolor paper is the additional element that leads her *tableau*x to become paintings. As in the Flemish tapestries of the early 16th century, or the views of Canaletto, Guardi, and Bellotto, the photographer portrays the texture of the real as the engraver does with her burin or the finer embroiderer on the weave of her cloth.

The exhibition and volume present fifty works related to a selection of historic theatres: from the Greek theatre of Segesta, to the Teatro alla Scala in Milan, from the Teatro San Carlo in Naples to

the Teatro La Fenice in Venice, faithfully reconstructed after the 1990 fire, from the Teatro Regio in Turin, reinvented after the 1936 fire, to the Teatro Argentina in Rome.
A shot of the hall, as seen from the stage, and a shot of the stage, empty and open curtain, as seen from the hall. But also access staircases, foyers and hallways. These are still-virgin spaces, empty of presences, at rest, before the irruption of human feeling and all that it entails. If it is true that in the theatre beauty and ingenuity come together to put on a show, then it is not surprising that we have gone out of our way to offer the viewer of this journey the scenic architecture of palaces such as those of Caserta and Venaria, built for the two major royal houses that have made the history of Italy.
I met Patrizia Mussa in 2012 when she visited me in my office as director of the entertainment, fashion and design sector of the City of Milan, with my windows opening over the Octagon of the Galleria Vittorio Emanuele II. Her photographs of Grande-Motte - the singular vacation town designed by Jean Balladur in Languedoc - impressed me with the refinement of the shots, neither obvious nor too predictable, harmonious, light, full of atmosphere. I was especially struck by the light in her photographs, so rarefied as to make the bodies of those strange architectures, here monumental cellular volumes, almost intangible. We had a beautiful exhibition of them at Palazzo Morando, *Le Temple du Soleil*.
Her research on Italian theatres was at the time already in progress, and my love for the architecture of theatres was not diminishing: quite the contrary. We met again a few years later, and by a strange alchemy of fate we agreed that that research on the "theatricality" not only of historic theatres but also of certain other types of architecture needed to be reinvigorated, that the journey among Italian-style theatres needed to be resumed with new stops in other theatres, and that the time was ripe to collect that research into a traveling exhibition and a volume.
Here we are at the first stop in the rooms of the prince's apartment in the Palazzo Reale; then in the rooms of the National Museum of Matera, on the ground floor of the seventeenth-century Palazzo Lanfranchi with a breathtaking view of the Sassi; then in the rooms of the Villa Zito Museum in Palermo; then again in the eighteenth-century rooms of the Hotel de Galliffet in Paris, home of the Italian Cultural Institute that I have been called to direct.
Patrizia Mussa's research is widening even more: from ancient Greek and Roman theatres, to court theatres, to all the other box theatres that embellish our cities and villages, from north to south, passing through the theatres of the twentieth century, opening up not only to the "theatricality" of certain kinds of residential and civil architecture but also to the marked "theatricality" of some Renaissance churches and the even more scenic ones of the Baroque.
The journey we propose can only begin with the three theatres built in the late 16th century and the first decade of the 17th century. The architectural density of the wooden constructions of both the Olimpico in Vicenza and the reconstructed Farnese in Parma is striking, with the interlude of the essential elegance of the little theatre in Sabbioneta, almost a chamber theatre. Just as impressive are the variations in the theatre halls photographed by Mussa, from bell-shaped to horseshoe-shaped floor plans, along with the shapes taken by the vertical voids embraced by the orders of boxes and loggioni, on which flat or curved skies rest. Foyers and hallways become spaces of neoclassical rigour, almost diaphanous stage sets, or textures of more pronounced colours. The columned rhythmic space in front of Florence's Sala della Pergola seems to originate from Piero della Francesca's mathematical perspectives. By contrast, the space constructed by the interweaving of ramps, pillars, and arches belonging to the Vanvitellian staircase of the Reggia di Caserta, one of the most sumptuous in the world, is rendered almost intangible in a rendering of pictorial transparencies in Patrizia's reworked pencil shots, so far removed from the dramatic tangle of certain Piranesi engravings.
The photographer enhances the rays of light coming in from above the large windows on the second-floor landing the Palazzo Madama in Turin, light on light, just as Caravaggio made theatre out of his black-on-black scenes. On the other hand, the perspective galleries of the Venaria Reale are rendered almost crystal-like, almost so virginal as to be only viewed, never inhabited.
The royal box at the San Carlo in Naples could only be a sumptuous second stage, smaller but no less weighty - complete with crown at its head - conceived for King Charles of Bourbon. It was built in barely a year, in 1737, and inaugurated on his name day, November 4. "The eyes are dazzled, the soul ravished. (...) There is nothing, in all Europe, which I do not say approaches this theatre, but gives the faintest idea of it," Stendhal noted in 1817, in a theatre rebuilt in less than a year after the fire that destroyed it in 1816. While red predominates here, at the Teatro Scientifico in Mantua and the Fraschini in Pavia, both designed by Bibbiena, it is whites that define the space.
Patrizia Mussa's shots are themselves staging, photographic and pictorial, of theatrical and other architectures that are themselves scenic, and I can find no better term for them than that they are true "transfigurations" of spaces.
The theatres and architecture photographed by Patrizia Mussa are true transfigurations of reality, scenic impressionisms.
We like to think that the visitor, having finished a visit to the exhibition, having turned the last page of this volume, will be even more intrigued by this architecture of wonder, and will want to return to visit them as special monuments, perhaps to return to inhabit them with a greater awareness of their genesis and function.
"In Argos there was a certain not ignoble fellow who sat happily in the empty theatre and applauded, imagining that he heard admirable tragedies; as for the rest, he performed well all the duties of life, good to his neighbors, amiable to his guests, courteous to his wife, forgiving to his servants (...). Well did he, when by the costly care of relatives [worried about this apparent madness of seeing imaginary performances in theatres] he drove away with pure hellebore the evil of bile and returned to himself, say, 'Friends, by Pollux, you have killed me, not saved me: in this way my pleasure was snatched from me, taken from me was a beloved deception,'" so writes Horace in the Epistolae.
For while it is true that dreams fade at dawn, it is also true that human ingenuity, as an antidote to the transience of beauty, has built theatres. To continue daydreaming while fully awake.

1 - Béla Balàsz, *Scritti di teatro*, La casa Usher, Firenze 1980, pp. 35-37
2 - First at Versailles, 1973, conductor Georg Solti, but especially the edition for La Scala, 1981, conductor Riccardo Muti.
3 - Horace, *Epistolae*, II, 2, 128-140.

# Servirebbe un neologismo

Giovanna Calvenzi

A teatro vado spesso.
Per anni ho avuto l'abbonamento al Teatro alla Scala, a Milano.
Quando Claudio Abbado dirigeva ho cercato di seguirlo in molti teatri europei.

Poi ho visto le opere di Patrizia Mussa. Sono foto fatte in tanti teatri italiani, dice lei. Foto? dico io.

Perché alle foto sono avvezza. Conosco l'emozione che suscitano i ritratti in bianco e nero di August Sander, l'eleganza della moda di George Hoyningen-Huene, la Londra di Bill Brandt, le disperazioni belliche di Don McCullin, il disincanto di Robert Frank, le narrazioni del quotidiano di Luigi Ghirri, l'estro mimetico di Moira Ricci. E poi Patrizia Mussa.
Guardo le sue "teatralità" e l'emozione è identica ma diversa. E la bella parola che definisce la scrittura con la luce per il suo lavoro non è sufficiente. Servirebbe un neologismo.

Perché alla fotografia Patrizia Mussa aggiunge cromie e tattilità inusuali, che trasformano e modificano di conseguenza la nostra relazione con le immagini.Vedo teatri che conosco e che non riconosco. Vedo teatri che non conosco e che mi auguro siano come lei li ha visti. La fotografia per Patrizia Mussa è solo un punto di partenza. La sua rilettura di partenza è classica, geometrica, consolidata. Rispetta lo spazio, i volumi, la storia. Trascrive con rispetto documentario. Poi interviene e il mondo cambia. E qui, confesso, le parole diventano insufficienti.

Patrizia Mussa propone un viaggio che ci fa entrare in un mondo privato, inaspettato, capace tuttavia di diventare anche nostro. Scopriamo grazie al misterioso trattamento al quale Patrizia sottopone le sue stampe – pastelli? acquarelli? – cupole perfette, sculture che la quotidianità cela, geometrie prevedibili e decori imprevisti.

Sappiamo come sono fatti i teatri della storia, conosciamo i velluti, gli ori, gli stucchi, le colonne, gli affreschi, le esagerazioni ridondanti ritenute un tempo necessarie alla messa in scena delle emozioni teatrali. Ma anche le ridondanze nella magistrale rilettura di Patrizia Mussa si trasformano in un disegno leggero, pieno di luce, dove barocco e rococò perdono la loro belligeranza per diventare poesia.

I luoghi che Patrizia Mussa definisce "teatrali" nella vita di tutti i giorni non esistono. Possiamo leggere con interesse le didascalie che li collocano a Segesta o a Roma o a Torino ma nel nostro profondo sappiamo che non è vero. Le teatralità di Patrizia Mussa le ha inventate lei e ce le ha regalate.

Fotografie? Non proprio. Servirebbe un neologismo.

# A Neologism Would Be Needed

Giovanna Calvenzi

I often go to the theatre.
For years I had a season ticket to La Scala in Milan. When Claudio Abbado was conducting, I tried to follow him to many European theatres.

Then I saw Patrizia Mussa's works. Photos taken in many Italian theatres, she says. Photos?, I say.

Because I am used to photos. I know the emotion aroused by August Sander's black and white portraits, George Hoyningen-Huene's elegance of fashion, Bill Brandt's London, Don McCullin's wartime despair, Robert Frank's disenchantment, Luigi Ghirri's narratives of the everyday, Moira Ricci's mimetic flair. And then Patrizia Mussa.
I look at her 'theatricality' and the emotion is identical but different. And the beautiful word that defines writing with light for her work is not enough. A neologism would be needed.

Because to photography Patrizia Mussa adds unusual colours and tactility, which transform and change our relationship with images accordingly.
I see theatres I know and do not recognise. I see theatres that I do not know and that I hope are as she has seen them. Photography for Patrizia Mussa is only a starting point. Her inizial rereading is classical, geometric, consolidated. She respects space, volumes, history. She transcribes with documentary respect. Then she intervenes and the world changes. And here, I confess, words become insufficient.

Patrizia Mussa proposes a journey that takes us into a private, unexpected world, one that is nevertheless capable of becoming our own.We discover thanks to the mysterious treatment to which Patrizia subjects her prints - pastels? watercolours? - perfect domes, sculptures that everyday life conceals, predictable geometries and unexpected decorations.

We know what historical theatres look like, we know the velvets, the golds, the stuccoes, the columns, the frescoes, the redundant exaggerations once considered necessary for the staging of theatrical emotions. But even these excesses in Patrizia Mussa's masterly reinterpretation are transformed into a delicate design, full of light, where baroque and rococo lose their belligerence to become poetry.

The places that Patrizia Mussa calls 'theatrical' in everyday life do not exist. We may read with interest the captions that place them in Segesta or Rome or Turin, but deep down we know this is not true. Patrizia Mussa invented her theatricalities and gave them to us.

Photographs? Not quite. A neologism would be needed.

# L'œil flottant

Gabriel Bauret



Dans les conversations d'un autre temps, au sein des milieux aisés, s'échangeaient des questions du genre : allez-vous à l'opéra, ou plus volontiers au théâtre ? Sans même que soient mentionnés des œuvres ou des auteurs. À Paris, l'opéra le plus prestigieux de la capitale est étroitement associé au nom de l'architecte qui l'a dessiné : Charles Garnier. Quant au théâtre, on parle toujours aujourd'hui du « Français » pour désigner la légendaire salle de la Comédie Française. L'opéra et le théâtre étaient historiquement aussi, et le sont probablement encore pour certaines personnes, des lieux de partage social, des endroits où il était opportun de se montrer. À la différence des salles de cinéma, où les films se consomment de façon plus intime ; sauf peut-être aujourd'hui au « Grand Rex », rare vestige parisien des somptueux édifices qui, au début du siècle dernier, étaient dédiés au 7e art – parmi lesquels le gigantesque Gaumont Palace de la place Clichy –. Les salles de cinéma sont essentiellement de nos jours fonctionnelles et peu spectaculaires, puisque destinées à rester « obscures ».

En revanche, l'architecture, l'espace, les éléments décoratifs des opéras et des théâtres ont été conçus pour faire sensation au moment où le public s'y introduit ; ils forcent l'admiration, provoquent même une certaine fébrilité mêlée à l'attente du spectacle à venir, avant le lever de rideau. Ils suscitent l'émotion, constituant un spectacle avant le spectacle. Ce sont parfois aussi des espaces qui à l'origine n'avaient pas été pensés pour accueillir des œuvres théâtrales, comme la Cour d'honneur du Palais des papes à Avignon que Jean Vilar choisit en 1947 pour la première représentation d'un festival qui n'aura de cesse de grandir. Cette sensation que l'on éprouve en entrant dans une salle de théâtre ou d'opéra, elle anime précisément le travail que Patrizia Mussa mène depuis maintenant plusieurs années sur les intérieurs des édifices italiens, de Turin à Venise, et du nord au sud, jusqu'à Naples et Palerme. C'est peut-être même l'un des premiers motifs de sa quête : revivre et restituer une expérience personnelle à travers le geste artistique. La sollicitation visuelle est présente dans les nombreux détails qui composent les salles qu'elle a choisi de photographier. Entrer dans chacune de ses images, c'est en effet découvrir la diversité des formes du théâtre dit « à l'italienne » : les peintures qui ornent les plafonds, les statues installées sur les côtés de la scène, les lustres et autres éclairages, les motifs et la couleur des rideaux qui font écho aux sièges des spectateurs, ainsi que la variété des matériaux entrant dans la composition des bâtiments ... Des éléments décoratifs citent ou symbolisent le théâtre et l'opéra, la littérature et les livrets, leurs récits, leurs auteurs, les figures en lien avec le patrimoine de l'antiquité, la mythologie si souvent présente en filigranes dans les monuments italiens.

Au début de son travail, Patrizia Mussa semble adopter majoritairement un point de vue frontal, se postant d'abord face à la scène qui s'offre au regard du spectateur, puis elle opère en contre-champ. L'objectif se tourne également en direction du plafond et le rideau se lève parfois sur un tableau, celle d'une pièce à venir. Peu à peu, son attention se transporte ailleurs : elle sort de la salle, explore en quelque sorte l'envers du décor, promène son regard dans le hall, le foyer et les coulisses. Elle photographie les chantiers de restauration de certains bâtiments, s'aventure même à l'extérieur. Mais l'intention artistique, le traitement qu'elle fait subir à ses images n'entraîne pas pour autant leur spectateur sur la voie de la restitution documentaire qui serait empreinte d'un esprit d'inventaire ; posture qu'incarne par exemple Candida Höfer dont la formation, aux côtés d'un Thomas Struth ou d'un Andreas Gursky, est étroitement liée aux enseignements de l'école de Düsseldorf. La photographe allemande a en effet développé une approche de l'architecture intérieure de prestigieux bâtiments culturels dont le parti pris s'appuie sur une restitution objective et détaillée, détachée de tout affect ou esquisse de narration.

La démarche de Patrizia Mussa suit une ligne étroite, subtile, entre la réalité et l'interprétation des lieux, entre l'acte photographique et le geste pictural ; plus exactement le recours au pastel qui confère à l'image une atmosphère et une tonalité très particulières mais participe aussi du désir de se détacher sensiblement du monde réel, d'une forme de déréalisation. La combinaison de la technique de la photographie et d'une intervention manuelle constitue une écriture originale qui permet à l'artiste d'exprimer ce qui n'aurait sans doute pas pu être saisi dans un premier temps par la prise de vue. On assiste à une fusion de deux opérations que l'on doit ici distinguer de la colorisation des vues en noir et blanc, procédé qui a jalonné jusqu'à aujourd'hui l'histoire de la photographie. Car ce n'est pas tant la couleur qui se superpose au noir et blanc pour donner un surplus de présence ou de réalisme. Au contraire, Patrizia Mussa s'éloigne sensiblement des lieux et nous entraîne vers sa propre perception du monde du théâtre et de l'opéra. On emploie souvent à propos de l'application de couleurs sur un visuel en noir et blanc le terme « réhausser » : il s'agit en effet de se détacher de la surface proprement dite de la photographie pour installer l'écriture à un autre niveau et dans le même temps faire que chaque image ainsi réalisée devienne unique. L'artiste introduit ce qu'une photographie ne met pas nécessairement en valeur : elle pointe certains détails, accentue des perspectives, redessine des courbes, mais toujours de façon extrêmement légère et nuancée. Le pastel fait même naître comme un voile entre la réalité des lieux et la forme de souvenirs très personnels que Patrizia Mussa vient ici raviver ; une part de mystère s'invite dans cette vision du monde de l'opéra et du théâtre. Notre œil flotte ainsi dans un entre-deux ; à tel point que l'on hésite sur la véritable existence de ces architectures, comme si elles étaient sorties de l'imagination de l'artiste.

# L'occhio errante/fluttuante

Gabriel Bauret

Nelle conversazioni di una volta, all'interno di ambienti agiati, si scambiavano domande di questo tipo: andate all'opera o più volentieri a teatro? Senza neppure menzionare le opere o gli autori. A Parigi, l'Opera più prestigiosa della capitale è strettamente associata al nome dell'architetto che l'ha disegnata: Charles Garnier. Per quel che riguarda il teatro oggi si parla sempre del "Français" per indicare la leggendaria sala della Comédie Française. E dunque l'Opera e il teatro erano storicamente, e lo sono probabilmente ancora per alcune persone, luoghi di condivisione sociale, luoghi dov'era opportuno farsi vedere, diversamente dalle sale di cinema, dove si fruiscono i film in modo più intimo, tranne forse, oggi, il "Grand Rex", raro vestigio parigino dei sontuosi edifici che all'inizio del secolo scorso erano dedicati alla 7° arte – fra i quali il gigantesco Gaumont Palace di Place Clichy. Ai nostri giorni le sale del cinema sono essenzialmente funzionali e poco spettacolari poiché destinate a rimanere "oscure".

Invece l'architettura, lo spazio, gli elementi decorativi delle sale dell' Opera e dei teatri sono stati concepiti per stupire il pubblico quando vi entra. Essi entusiasmano, provocano persino una certa frenesia unita all'aspettativa dello spettacolo in arrivo, prima che si alzi il sipario. Suscitano emozione, rappresentando uno spettacolo prima dello spettacolo. Talvolta sono anche spazi che inizialmente non erano stati pensati per accogliere opere teatrali, come la Cour d'honneur del Palazzo dei Papi ad Avignone che Jean Vilar scelse nel 1947 per la prima rappresentazione di un festival, che non smetterà mai di crescere. La sensazione che si prova entrando in una sala di teatro o d'Opera, è proprio quella che anima ormai da parecchi anni il lavoro di Patrizia Mussa sugli interni degli edifici italiani, da Torino a Venezia, e dal nord al sud fino a Napoli e Palermo. È forse anche una delle prime motivazioni della sua ricerca: rivivere e restituire una esperienza personale attraverso il gesto artistico. La sollecitazione visiva si trova nei molti dettagli che compongono le sale che ha scelto di fotografare. Entrare in ciascuna delle sue immagini, significa effettivamente scoprire la diversità delle forme del teatro detto "all'italiana": i dipinti che ornano i soffitti, le statue collocate sui lati del palcoscenico, i lampadari e le altre luci, i motivi e il colore dei sipari che riecheggiano quelli dei sedili degli spettatori, oltre alla varietà dei materiali compositivi delle costruzioni … Vari elementi decorativi richiamano o simbolizzano il teatro e l'Opera, la letteratura e i libretti, i loro racconti, i loro autori, le figure legate al patrimonio dell'antichità, la mitologia così spesso presente in filigrana nei monumenti italiani.

All'inizio del suo lavoro Patrizia Mussa sembra adottare in prevalenza un punto di vista frontale, piazzandosi dapprima di fronte alla scena che si presenta allo sguardo dello spettatore, poi lavora in controcampo. Parimenti l'obiettivo si gira verso il soffitto e il sipario a volte si alza su un quadro, quello di uno spettacolo che verrà rappresentato. Poco a poco la sua attenzione si volge altrove: esce dalla sala, esplora per così dire dietro le quinte, spinge il suo sguardo nella hall, nel foyer e nel retroscena. Fotografa i cantieri di restauro di alcuni edifici, si avventura persino all'esterno. Ma l'intento artistico, il trattamento che fa subire alle sue immagini non conduce necessariamente chi le guarda ad una restituzione documentaria che sarebbe invece caratteristica di uno spirito inventariale, procedura che fa propria, per esempio, Candida Höfer la cui formazione, al fianco di un Thomas Struth o di un Andreas Gursky, è strettamente legata agli insegnamenti della scuola di Düsseldorf. La fotografa tedesca ha infatti sviluppato un approccio dell'architettura d'interni di prestigiosi edifici culturali il cui principio si basa sulla restituzione oggettiva e dettagliata, staccata da qualsiasi influenza o schema narrativo.

Il percorso di Patrizia Mussa segue una linea sottile, ingannevole, fra la realtà e l' interpretazione dei luoghi, fra l'atto fotografico e il gesto pittorico; più esattamente il ricorso al pastello che conferisce all'immagine un' atmosfera e una tonalità molto particolari ma che concorre anche al desiderio di staccarsi sensibilmente dal mondo reale, a una forma di depersonalizzazione. La combinazione della tecnica fotografica e di un intervento manuale è una scrittura originale che consente all'artista di esprimere quello che forse non avrebbe potuto in un primo tempo essere colto dallo scatto. Siamo di fronte alla fusione di due operazioni che però bisogna distinguere dalla colorazione degli scatti in bianco e nero, procedimento che ha marcato fino ad oggi la storia della fotografia poiché non è tanto il colore che si sovrappone al bianco e nero per conferire un surplus di presenza o di realismo. Al contrario Patrizia Mussa si allontana sensibilmente dai luoghi e ci trasporta verso la sua propria percezione del mondo del teatro e dell'Opera. Si usa spesso a proposito dell'applicazione di colori su una immagine in bianco e nero il termine "emergere": si tratta infatti di staccarsi dalla superficie vera e propria della fotografia per inserire la scrittura a un diverso livello e allo stesso tempo far sì che ogni immagine così realizzata diventi unica. L'artista introduce ciò che una fotografia non mette necessariamente in valore: evidenzia certi dettagli, accentua certe prospettive, ridisegna delle curve, ma sempre in modo estremamente leggero e sfumato. Il pastello fa anche apparire una specie di velo fra la realtà dei luoghi e la forma di ricordi molto personali che Patrizia Mussa riesce a far rivivere. Qualcosa di misterioso s'introduce in questa visione del mondo dell'Opera e del teatro. Così il nostro occhio erra/fluttua nell'incertezza, al punto da esitare sulla reale esistenza di queste architetture come se fossero scaturite dall'immaginazione dell'artista.