



Vittorio Fiore

# TECNOLOGIE DELLA FINZIONE

L'effimero e la città

• • • • • LetteraVentidue

Vittorio Fiore

# TECNOLOGIE DELLA FINZIONE

L'effimero e la città

Presentazione di Carlo Truppi  
Prefazione di Pietro Gaglianò

Contributi di:

Patrizia Carnazzo  
Isotta Cortesi  
Fabrizio Crisafulli  
Riccardo Dalisi  
Vittorio Fiore  
Francesca Motta  
Marco Navarra  
Elisabetta Pagello  
Simonetta Pietrosanti  
Salvo Piro  
Paolo Randazzo  
Corrado Russo  
Scenapparente

e degli studenti dei corsi "Spazio Teatro 09/10"  
e "Scenografia 08/09 - 10/11"  
Facoltà di Architettura di Siracusa



Università degli Studi  
di Catania



FACOLTÀ DI ARCHITETTURA  
DI SIRACUSA



“Spazio Teatro”, Convenzione Triennale tra Fondazione Teatro Vittorio Emanuele di Noto e  
Università degli Studi di Catania – Facoltà di Architettura con sede a Siracusa 2008/2011, 7CFU.

Il testo è stato realizzato con il contributo del Consorzio Universitario Archimede.



ISBN 978-88-6242-046-4

Prima edizione Italiana, Dicembre 2011

© 2011, LetteraVentidue Edizioni

© 2011, Vittorio Fiore

tutti i diritti riservati

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

L'autore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

Book design: Officina22

LetteraVentidue Edizioni S.r.l.  
www.letteraventidue.com  
Via Luigi Spagna, 50 L  
96100 Siracusa, Italia

## Indice

- 09 **Presentazione**  
Carlo Truppi
- 11 **Mappa mundi**  
Pietro Gaglianò
- 15 **Tecnologie della finzione**  
Vittorio Fiore
- L'EFFIMERO E LA CITTÀ**
- 25 **Architetture per la scena**  
Vittorio Fiore
- 31 **Dall'architettura della scena alle site specific performance**  
Vittorio Fiore
- 41 **Tra Settecento e Ottocento.**  
**Il teatro come artefice dell'immagine urbana**  
Elisabetta Pagello
- 49 **Scenografia come architettura urbana e**  
**architettura come scenografia urbana**  
Isotta Cortesi

57 Il teatro come stratagemma per costruire la città  
Marco Navarra

67 La scena costruita  
Scenapparente

### FRAMMENTI DI CONTEMPORANEITÀ

75 Tracce d'autore  
Vittorio Fiore dialoga con Corrado Russo

81 Il luogo e il performer  
Simonetta Pietrosanti intervista Fabrizio Crisafulli

91 Pippo Delbono, *La Menzogna*  
Francesca Motta

95 *Nascita di una nazione.*  
La piece dell'Accademia degli Artefatti  
Paolo Randazzo

### DAL PROGETTO ALLO SPETTACOLO. SPAZIO TEATRO | 2009-10

101 Canovaccio d'improvvisazione per un allestimento.  
Quindici scene da un itinerario pieno di sorprese  
Salvo Piro

113 *Festa urbana* in Ortigia:  
dall'allestimento urbano agli elementi scenici  
Vittorio Fiore

### SCENOGRAFIA A SIRACUSA

Appunti di scenografia | Riccardo Dalisi | 2008-09

127 Figure fantastiche abitano la scena  
Vittorio Fiore

128 Diario da un corso  
Vittorio Fiore

134 L'esercitazione finale  
Patrizia Carnazzo

137 Inseguire la scena giusta  
Riccardo Dalisi

Appunti di scenografia | Vittorio Fiore | 2010-11

143 La tempesta: un sogno sulla scena  
Vittorio Fiore

158 Note biografiche

### Ringraziamenti

L'autore desidera ringraziare:  
il Consorzio Universitario Archimede –nuovo partner nella “Convenzione Triennale SPAZIO TEATRO 2011-13”– che ha sostenuto il corso “Spazio Teatro” rendendo possibile la pubblicazione del presente testo, nelle persone di Roberto Meloni (presidente) e Gianluca Cannata (direttore);  
Carla Ceravolo (Teatro di Documenti, Roma), Giorgio Barberio Corsetti, Andrea De Rosa, Davide Iodice e l'Archivio Multimediale del Piccolo Teatro di Milano per i materiali inediti forniti per il lavoro didattico su “La Tempesta”;  
gli esperti, gli artisti e gli addetti ai lavori che hanno arricchito in vario modo il ciclo di incontri qui documentato;  
gli autori, docenti della Facoltà di Architettura di Siracusa per la loro disponibilità e per il loro contributo seminariale;  
tutti gli allievi dei corsi “Spazio Teatro” 2009-10 e Scenografia 2008-09 e 2010-11 per la passione e la dedizione con cui hanno lavorato ai progetti;  
Corrado Russo, direttore artistico del Teatro Vittorio Emanuele di Noto, prezioso compagno di viaggio in questa impresa;  
Manuel Giliberti per le prime utili discussioni sulla scelta del sito per uno spettacolo;  
Salvo Piro che ha coadiuvato e reso possibile la realizzazione degli elementi scenici, curando la regia dello spettacolo “Gelsomino d'Arabia” (2010);  
Ugo e Fernanda Cantone, Giancarlo Francica Nava, per aver offerto le proprie case in Largo alla Graziella in Ortigia come parte integrante della scenografia per lo spettacolo “Gelsomino d'Arabia”;  
Patrizia Carnazzo per l'insostituibile attività di tutoraggio al corso “Spazio Teatro” 2009-10.

## Presentazione

Carlo Truppi

Il teatro è una forma d'arte che riflette sulla capacità operante, sul mondo spirituale ed affettivo di una società e la rappresenta rigenerata, non solo nel suo aspetto esteriore ma nella profondità del suo essere.

L'effimero, quale rappresentazione immateriale di una condizione di esistenza, incontra la città concreta nelle memorie raccolte in questo volume, indagando, da differenti orizzonti disciplinari, il tema della performance artistica nello spazio urbano. Sono saggi, interviste, progetti ed esperienze didattiche. Il teatro urbano travalica i temi settoriali della scenografia e della scenotecnica, evidenzia come si possa manipolare e assecondare gli spazi al fine di configurare un'opera.

Nell'esplorazione della vita di ogni giorno, che ogni rappresentazione teatrale analizza, i rapporti individuo/mondo si esplicitano in rapporti evento/spazio; la conformazione del luogo, in cui attori e spettatori convivono nell'arco di circa due ore, condiziona l'evento drammaturgico formando un sistema unico e inscindibile; il luogo urbano, pregno di storie e di significati, contribuisce con la sua configurazione e le sue regole alla nascita e al completamento dell'opera, anche senza azioni, senza eventi spettacolari, restituisce il senso della storia, ciò che avrebbe potuto essere e non è accaduto.

Come in architettura tra contesto e progetto ci sono connessioni naturali che ne delineano il legame, che si consolida nel patrimonio di segni della cultura materiale quanto più si ravviva la sua potenzialità evocativa, così per l'opera performativa la specificità

del contesto, costituita da circostanze, influenza l'artista nella gestazione del suo lavoro e lo spettatore con l'aura creata dalla sua identità.

Su queste tematiche si esprimono addetti ai lavori e artisti di grande spessore; con i loro contributi strutturano il testo portando la loro individualità e la propria prospettiva critico analitica sulle attuali tendenze del fare teatrale e sulla sempre maggiore difficoltà di esprimere il mondo moderno, al punto da spingere autori drammatici, attori e performer a tentare nuovi mezzi artistici. In particolare il libro si sofferma su sperimentazioni e sconfinamenti in cui l'innovazione tecnologica assume un ruolo da protagonista, offrendo anche occasioni di trasferimento da altri campi di ricerca, introducendo nuovi linguaggi.

Gli incontri e gli spettacoli che articolano il programma del corso Spazio Teatro 2009-10 sono stati lo spunto per la riflessione e l'applicazione di tali teorie e sperimentazioni in un progetto che ha visto realizzare uno spettacolo itinerante nel centro storico di Siracusa, esempio espressivo di allestimento di teatro urbano.

Le tecnologie della finzione vanno a confrontarsi con luoghi reali e si auspica che in futuro si possano sperimentare anche salti di scala, con allestimenti artistici nel paesaggio che, consolidando i rapporti del saper fare con la cultura dei luoghi, cancellino definitivamente i confini del teatro edificio ed anche quelli tra evento scenico ed opera d'arte.

Siracusa, novembre 2011

## Mappa mundi

Pietro Gaglianò

Verso la fine del secolo scorso Nicolas Bourriaud ha definito l'arte in base a una sua qualità specifica, scrivendo che "occupa un posto particolare nel processo di produzione collettiva, dato che è fatta dello stesso materiale usato negli scambi sociali" (*Esthétique relationnelle*, 1998). Secondo questa laica consustanziazione i linguaggi artistici si differenziano da altre pratiche che pure hanno una funzione aggregante (come la televisione e lo spettacolo da intrattenimento o, con importanti differenze, le liturgie, le parate militari, i raduni politici) perché chiamano il proprio pubblico a condividere una responsabilità nell'attuazione della loro forma, della loro durata e a volte del loro contenuto; l'arte, dunque, condiziona l'osservatore in modo diretto imponendogli di "partecipare all'elaborazione del suo senso". L'elemento condiviso dalle arti e dalle relazioni sociali si riconosce per la sua capacità di costituirsi come sostanza plastica, in grado di modellarsi nel suo divenire, modificando nello stesso tempo anche i suoi autori, attori e fruitori (tra loro, a volta, coincidenti o sovrapponibili).

La descrizione data da Bourriaud in termini generali, è funzionale alla comprensione di un momento storico (la fine del Novecento) particolarmente eversivo per quanto riguarda gli equilibri tra sistema dell'arte e autonomia della ricerca: la crisi di quell'irreggimentazione di stampo neo conservatore sviluppatosi con il Postmodernismo. All'inizio degli anni Ottanta, era parso necessario il recupero della forma posta come un argine all'abilità dell'arte di disporsi fuori dai luoghi comuni, al di sopra delle convenzioni tra potere pubblico, istituzioni e impianti di finanziamento, e

antitetivamente rispetto al mercato. Questa frenata alle esperienze discese dalle neoavanguardie (felicitamente tralignata in alcune sue manifestazioni come una liberazione dai vincoli delle discipline e come definitivo abbattimento dell'opposizione della cultura alta e cultura di massa) in larga parte ha coinciso con il ritorno alla figurazione e alla narratività. E all'irrigidimento di un rapporto verticale tra autore e pubblico.

La pluralità di fenomeni che Bourriaud raduna sotto l'Estetica relazionale, e tutte le ricerche nate nell'arco dell'ultimo decennio del Novecento ai margini dei poteri e delle istituzioni (dalle aree postcoloniali all'intervento in merito ai diritti di gruppi minoritari, sociali, linguistici, etnici, sessuali, alle esperienze di attivismo ecologico e raccolta documentale) preannunciano, come spesso accade, e mai in modo banale, quell'instabilità del sistema di produzione e sfruttamento capitalista ormai conclamata.

Con sempre maggiore incisività nel corso degli ultimi quindici anni si è diffusa l'attenzione degli artisti (e in alcuni casi anche una lungimirante volontà politica) verso attività che tengano come obiettivi primari il recupero di una dimensione partecipata e la sensibilità nei confronti dello spazio urbano come arena indispensabile alla verifica della propria efficacia.

I progetti artistici messi in opera sul tessuto della sfera pubblica, e particolarmente quelli di taglio teatrale e performativo che, più di altri, richiamano sistemi e processi del patrimonio laico e culturale, e i riti della tradizione popolare, rappresentano altrettanti laboratori per una reale democratizzazione dei percorsi creativi, al di qua dell'astrazione concettuale, oltre la loro mercificazione, al di sopra della propaganda.

È proprio qui che si può sollecitare e organizzare un'inversione di prospettiva nell'ambito della compagine sociale, proprio nel cuore delle città, nello spazio urbano inteso come luogo di accoglienza per le pratiche di relazione, e in tutte quelle aree che sono state deprivate dalla loro originaria –organica– funzione di scenario per la creazione culturale. È necessario uno strappo con la deferenza passiva nei confronti della città monumentale, di quella percezione depositata nei confronti della struttura dei centri storici. Ed è necessaria una ricucitura, nell'obbligo al confronto diretto tra individui che condividono lo stesso habitat urbano. Non si intende promuovere una riscoperta della tradizione, né tanto meno la rivendicazione di identità fondate nel nome di radici sepolte o del tutto inesistenti. Non si vuole riproporre l'esistenza di una cultura ma creare le condizioni per comprendere quella che è in corso di edificazione.

Zygmunt Bauman afferma che "è nei luoghi che l'esperienza umana si forma, si accumula e viene condivisa, e il suo senso viene elaborato, assimilato e negoziato". È questa la riconciliazione che va operata: il riconoscimento di una specificità fisica (geografica, topografica, climatica) intorno alla quale si orientano, sempre mantenendosi mobili, alcune esperienze, alcune direzioni nei comportamenti singoli e collettivi. Esperienze e comportamenti che ora riguardano anche altri soggetti, relativamente nuovi nel panorama dell'aggregazione sociale.

In questo senso le città sorte intorno al sistema antropologico dell'area mediterranea non possono che riconoscere una precisa vocazione all'orizzontalità del sistema relazionale, alla permeabilità del diaframma tra area di rispetto privato e dimensione pubblica, e soprattutto all'apertura delle strutture di creazione culturale. Preme qui sottolineare, ancora una volta, che la creazione di cultura non deve coincidere con la rivendicazione identitaria. Tutt'altro: la cultura ha sembiante organico, e si alimenta di intrusioni, sopravvive grazie alla propria rivedibilità. L'identità, come da intuitiva etimologia, si costituisce per continuità, elusione della diversità, impermeabilità e scarto della possibilità di acquisire contenuti esterni al suo recinto protetto.

Le arti hanno quindi il dovere di prodursi nel presente per il futuro, e quando si svolgono nello spazio della città si rivelano particolarmente utili per la comprensione del tempo presente e di come sarà: una mappa che, come ricorda Franco La Cecla, è "sempre una risposta a un doppio bisogno, quello di orientarsi in un mondo che ci preesiste e quello di potere influire su di esso".



Jackson Pollock, *The deep*, 1953 (22,4 x 52,2 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou). Pollock usa la tecnica del Dripping, fa sgocciolare pittura liquida sulla tela, muovendo velocemente il pennello colmo di colore lasciando spazio al caso e agli effetti dell'automatismo gestuale. Quest'opera è stata dipinta con tela stesa sul pavimento e una siringa per schizzare vernice. (Immagine tratta da AA. VV. *Arte contemporanea. Anni cinquanta*, Electa, Milano 2007, p. 107).

## Tecnologie della finzione

Effimero contemporaneo

Vittorio Fiore

*Cancelliamo per una volta la parola d'effetto dalla nostra bocca, e saremo pronti a pronunciare la parola Bellezza.*

Edward Gordon Craig, *On the art of the Theatre*, 1911.<sup>1</sup>

Effimero lo spazio scenico dove si muovono gli attori, illusorio in una finzione temporanea, smontabile, ripetibile.

Siamo abituati a pensare alla scenografia come arte di ideare e disegnare il luogo in cui si svolge la scena come indicato dal testo; ormai l'attuale tendenza traspone l'azione in luoghi non referenziali, ossia spazi che evocano suggestioni nell'animo di chi assiste e partecipa, che oltrepassano la trama portando lo spettatore a vivere condizioni, percepire sensazioni, elaborare in fine riflessioni personali. I testi sono scritti o rivisitati con drastica *de-verbalizzazione*<sup>2</sup> che porta il teatro a nuove forme di visione, basate su innovative figurazioni, a volte prive di parole, di solo movimento di corpi; i registi operano una "rarefazione" degli autori restituendo dai testi un *subplot*, una "drammaturgia *derivata* o alla seconda potenza"<sup>3</sup>, ri-significata su nuovi registri a volte molto distanti dalla matrice, decontestualizzata in spazi neutri o profondamente connotati, ma non necessariamente connessi a luoghi e tempi specifici.

Lo spazio estremamente evocativo del rapporto con il corpo, diviene la sua estensione: la tecnica scenica e personale dell'attore quale nucleo dell'arte teatrale partecipa alla gestazione dello spettacolo conservandone gli spunti iniziali su cui sono elaborati

e integrati nuovi temi, in un'atmosfera di assoluta contaminazione, che rende possibile uno sviluppo personale della visione.

Tale contaminazione può avvenire non solo tra testi, ma tra tempi, tra forme di spettacolo e di arte: elementi artistici spesso divengono "appigli scenografici", allestimenti attorno a cui far ruotare danza, lirica, circo, ma anche vita quotidiana in luoghi urbani.

Gli allestimenti contemporanei sono *performance* tecnologiche, mostrano quanto ormai l'effimero tenda a riprodurre suggestioni basate su elementi immateriali: luci, suoni, video, restituiscono visioni tra immediatezza e precisione, per sparire completamente a fine spettacolo, affidando il tutto a strumenti quali: computer, proiettori, monitor, facilmente trasportabili, dichiarati o mimetizzati in scena. Ciò fa comprendere come e quanto nel teatro possa confluire qualsiasi cosa. "Per sua natura lo spazio scenico può inglobare diversi linguaggi, è un'area vuota nella quale è possibile far apparire degli elementi attraverso i quali viene creato un sistema infinito di riferimenti. Gli strumenti da utilizzare in questo processo sono molteplici, quelli tecnologici sono solo una parte"<sup>4</sup>.

Cerchiamo di analizzare il passaggio da spettacolo a *performance*. Questo termine significa *prestazione* e viene utilizzato in architettura per indicare caratteristiche specifiche che individuano l'evoluzione, il campo d'azione e la ripetizione di un comportamento atteso da un sistema costruito. Il controllo prestazionale misura la qualità degli elementi tecnici che compongono il sistema e consente simulazioni meta-progettuali per validare le scelte tecnologiche.

Nel teatro performatività è essa stessa una prestazione, è un termine comprensivo di tutte le esperienze derivanti dalle arti visive; la performatività "subentra al teatro", lo supera utilizzandone gli strumenti espressivi, ma fuori da luoghi istituzionali e linguaggi sclerotizzati<sup>5</sup>.

L'architettura dei luoghi, non necessariamente teatrali, può interagire con le *performance*, offrendo spunti con i suoi elementi, integrandosi con i corpi coadiuvata da luci declinate sui caratteri strutturali degli spazi, luci che riempiono o annullano i vuoti, svelando o negando profondità, escludendo o sottolineando il rapporto luogo/gesto artistico.

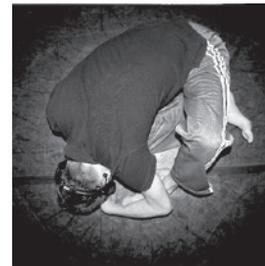
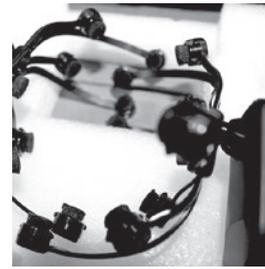
Così luoghi regolati su geometrie, ritmi, simmetrie, apparati lessicali più o meno rigidi, raggiungono e modulano una loro metafisicità con l'uso della luce, restituendo percezioni discretizzate che accentuano l'aspetto visionario dello spettacolo<sup>6</sup>.

Il *prodotto effimero*, totalmente reversibile, si svincola dal potente mezzo della parola ed affida ad "un controllo, un colore,



in alto:  
*Le addormentate*, regia di  
Fabrizio Crisafulli. Roma,  
Galleria Sala Uno, 1995.

in basso:  
*Teatro dei luoghi: Pomarance*,  
regia di Fabrizio Crisafulli.  
Pomarance (PI), Festival  
"Volterrateatro", Teatro dei  
Coraggiosi, 1998.



*We Go wzw* / Vincenzo Carta e  
Ongakuaw, *Gnosis #1*,  
Fabbrica Europa 2011.

un suono, le relazioni corpo-spazio come indiscutibili possibilità drammaturgiche"<sup>7</sup>.

Arte scenica dunque e tecnica, un antico binomio che oggi percorre le vie dell'innovazione tecnologica.

Da sempre l'arte deriva dalla "propensione dell'uomo a tradurre in simboli la propria esperienza [...] affinché, per mezzo di una congiunzione con la tecnica, l'uomo possa «tornare a essere padrone del suo destino»"<sup>8</sup>. E' attraverso la *tecnica*, quale insieme di norme su cui è fondata la pratica di un'arte, di una professione o di una qualsiasi attività –non solo manuale ma anche strettamente e rigorosamente intellettuale<sup>9</sup>– che l'uomo misura le abilità in vari campi, restituendo dimensione e sviluppo alla sua cultura, fornendo parametri di valutazione di tempo e spazio, consolidando saperi dedicati alla produzione di beni di consumo, dando luogo alla costituzione di complessi *corpus* scientifici, teorico-applicativi, definibili *tecnologie*.

La tecnica non è nel teatro un "*fattore neutrale e meramente funzionale*" ma va "*assimilata alla poesia*", all'arte, assumendo ruolo ispiratore nella sfera performativa, facendo "risuonare in scena, in termini simbolici, le relazioni esistenti nella realtà tra l'uomo e il mondo contemporaneo. [...] E dice molto del suo tempo"<sup>10</sup>.

La scenografia è dunque prodotta declinando di volta in volta la tecnologia al luogo, raggiungendo esiti differenti, esaltando o negando i caratteri architettonici, con aggiustamenti e modifiche. Il luogo è molto importante e consente nel suo incontro con la tecnologia infinite configurazioni che stimolano molteplici stati d'animo. Non in tutti i luoghi si raggiunge lo stesso registro poetico.

Lo spazio viene re-interpretato in allestimenti che riflettono una ricerca di immagini concepite come artificiali<sup>11</sup>, con soluzioni che si collocano alla *periferia* del mondo reale, ai margini del teatro consolidato. L'innovazione tecnologica è finalizzata ad un evento che porta la scena al *confine* della sperimentazione; il prodotto assume carattere di *prototipo*, molto vicino all'opera d'arte, molto lontano da prassi consolidate e sistemi di regole che permettono di usare la tecnica in modo diffuso.

Se "tecnologia è [...] la disciplina che tratta di trasformazione di cui si sostanzia, nel tempo, la produzione culturale di una determinata società umana"<sup>12</sup>, le *tecnologie della finzione* sono frutto di tecniche, saperi, e conoscenze che rendono possibile la produzione di un evento artistico attraverso innovazione e sperimentazione sempre più distanti da prassi spettacolari ove l'imitazione, la mimesi, la verosimiglianza sono ottenute attraverso gli artifici



pittorici e gli illusionismi prospettici con carta dipinta e legno, imperanti nel teatro del passato.

Soprattutto nella danza si condensa la ricerca che, svincolando il racconto dalla parola, esplora altri linguaggi per la definizione dello spazio scenico contemporaneo; il corpo, quale "architettura vivente", lo riempie, misurandolo e configurandolo, restituendone conoscenza, comunicandone i caratteri intrinseci, rendendone sensibile una realtà immateriale. "Dietro la danza c'è sempre una sorta di ambiente algoritmico composto da forme di conoscenza" sostiene William Forsythe; "danzare è quindi sempre la traduzione dello spazio in una pluralità di forme di conoscenza e quindi, di nuovo, in spazio, dove ogni istante è una specifica posizione di una certa forma di conoscenza. [...] Lo spazio per me è una sostanza malleabile"<sup>13</sup>.

Sono questi i principi che annullano il confine tra arte e *performance* di tipo comportamentistico, che vedono un punto di partenza nell'*action painting* (J. Polloch, 1947) dove il gesto creativo è reso estensione dell'esperienza dell'artista, instaurando sinergie tra corpo e opera, portando l'azione ad un'assoluta trasgressione dei mezzi tradizionali.

La danza contemporanea non fa riferimento ad una sola tecnica corporea, ma a "linguaggi del corpo diversi, in costante dialogo con altre forme di espressione artistica, per comunicare la propria visione del mondo"<sup>14</sup>. È l'arte che fornisce "la possibilità di rendere sensibile una realtà immateriale, e le nuove tecnologie sembrano portare alle estreme conseguenze il potere, che la coreografia

Maria Donata D'Urso, *Strata*, XIV Biennale Danza Lione, 2010.



Santasangre, *84.06*, 2006.

offre al corpo, di essere qui e altrove, di decostruirne il tempo e lo spazio per ristrutturarli in modo nuovo e diverso. Il corpo tecnologico è un corpo esteso, connettivo, dotato di nuova potenzialità e sensibilità"<sup>15</sup>.

Si parla di *performance* quando ci si riferisce a tutte le esperienze che vedono un'azione fisica del soggetto, non finalizzata necessariamente alla produzione di un'opera o di un oggetto.

Questo porta ad aumentare la distanza tra lo spazio per la danza contemporanea e le scenografie per la danza classica che nei teatri d'opera segue un'impostazione tradizionale con elementi sospesi alla graticcia progettati nello spasmodico tentativo di ridurre gli "sfori" ed ottenere verosimiglianza con un luogo.

Ciò che si ritrova alla base della danza, arte-laboratoriale in cui confluiscono più arti, informa soprattutto gruppi che, lontani dalla tecnica accademica, producono performance dense di respiro e dinamismo, come ad esempio Pina Bausch che, da eccezionale artista, costituì l'alternativa europea al "Modern Americano" negli anni '70<sup>16</sup>, divenendo elemento di connessione tra danza e teatro; questo lavoro sul corpo, sempre contaminato da *work in progress* e *training*, gioca un ruolo decisivo nella configurazione di un'arte scenica che, prendendo l'avvio dal teatro di Grotowsky, e di Eugenio Barba poi, giunge al *teatro danza*, a opere singolari come quelle di Pippo Delbono (cfr. F. Motta in questo libro), "in equilibrio sempre stimolante tra la coscienza fisica della danza e il carattere narrativo del teatro"<sup>17</sup>.

L'ultima generazione segue interessanti percorsi di ricerca da cui scaturiscono "spettacoli visivamente complessi, frutto di un'alchimia tra la presenza del corpo fisico e la sua smaterializzazione in proiezioni luminose ed elaborazioni sonore, ma altrettanto lontani dalla danza intesa come coreografia"<sup>18</sup>: penso a *We Go wzw*/Vincenzo Carta, a Maria Donata D'Urso, piuttosto che a Santasangre o a Muta Imago per riferirmi a gruppi citati in questo libro.

Vincenzo Carta con Ongakuaw (Andrew Ferrara) indaga, con la sua ultima ricerca, gli sviluppi delle neuroscienze, progettando un sistema di elettrodi EEG posizionati sulla testa dei danzatori e connessi ad interfacce hardware che creano continuità tra movimenti e emozioni, in un originale *work in progress* (*Gnosis # 1*, Fabbrica Europa 2011)<sup>19</sup>; Maria Donata D'Urso trasforma il suo corpo in un'"impossibile e pur possibile" decostruzione, lungo un'installazione scenografica rivestita da un particolare tessuto "morfogenico" dove resta l'impronta di ogni suo tocco, e dove ne viene captata l'interazione e restituita la memoria in un mutevole rapporto movimento/forma/suono (*Strata*, XIV Biennale Danza Lione, 2010); i

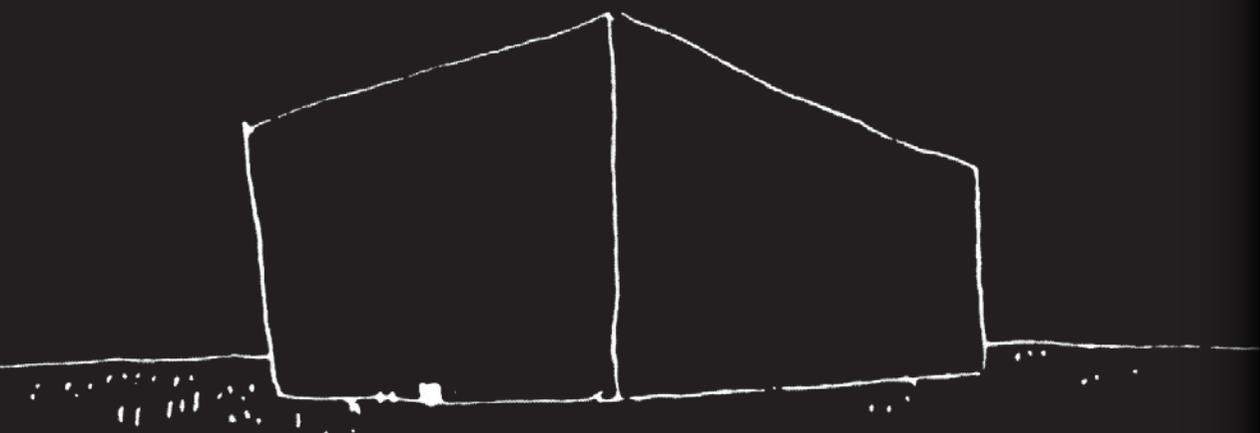


Santasangre riescono ad indagare la rottura del confine pensiero/accadimento, manipolando la mente dell' "ultimo" uomo in cattività (1984, Orwell) attraverso l'uso di ologrammi (84.06, 2010); i Muta Imago approfondiscono il rapporto individuo/spazio in una *site specific performance* che indaga ancora le reazioni istintive ad una lunga cattività, rimandando in modo rarefatto a delle Troiane euripidee con performer che seguono un percorso obbligato, realizzato da proiettori, che nella graduale riduzione diviene metafora della solitudine umana. (*Displace I. La rabbia rossa*, Fabbrica Europa 2011)<sup>20</sup>.

C'è da dire che i *confini* tra i generi sono ormai sempre più labili; la linea di demarcazione acquista il ruolo di sistema di fattori fisici, materici e tecnologici che aumentando la complessità della performance, restituiscono *spessore* al confine che diventa *contenitore d'arte*<sup>21</sup>.

Muta Imago, *Displace I. La rabbia rossa*, Fabbrica Europa 2011, foto di L. Angelucci.

1. E. G. Craig, *On the art of the Theatre*, W. Heinemann, London, 1911, trad. it. a cura di F. Marotti, *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 22.
2. F. Quadri, *La deverbizzazione del teatro. Il gioco dei capovolgimenti*, in «Lotus international», n. 17, 1977.
3. P. Pappa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana del novecento*, Utet Libreria, Torino 2003, p. 161.
4. A. Sapienza, *Intervista a Paolo Rosa di Studio Azzurro*, in Sapienza A., *La tecnologia nella sperimentazione italiana degli anni ottanta. Tre esempi*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1992, pp. 127-128.
5. A. Balzola, P. Rosa, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli, Milano 2011, p. 115.
6. Si pensi al lavoro di Fabrizio Crisafulli (cfr. intervista Simonetta Pietrosanti in questo testo). Cfr. inoltre S. Lux, *Lingua stellare. Il teatro di Fabrizio Crisafulli 1991-2002*, Lithos, Roma 2003, p. 192.
7. Cfr. G. Cauteruccio, Krypton. *Teatri di luce. Spazio, corpo, tecnologia*, Titivillus, Corazzano (PI) 2010, p. 7.
8. Cfr. il pensiero di Lewis Mumford (*Arte e Tecnica*, trad. it., Edizioni di Comunità, Milano, 1961) in V. Gregotti, *Architettura, tecnica, finalità*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 32.
9. Cfr. *Tecnica*, in *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Giovanni Treccani, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1970.
10. "Le qualità performative della tecnica sono peraltro legate anche al fatto che la tecnologia dice sempre qualcosa che riguarda la tecnologia stessa, il suo contesto, le questioni di base alle quali è legata nel suo tempo". Cfr. S. Tarquini (a cura di), *Fabrizio Crisafulli. Un teatro dell'essere*, Editoria & Spettacolo, Roma 2010, p. 69.
11. Cfr. A. Sapienza, *La tecnologia...cit.*, p.15.
12. G. Ciribini, *Della cultura tecnologica della progettazione*, in V. Gangemi (a cura di), *Il governo del progetto. La tecnologia per la formazione dell'architetto*, L. Parma, Bologna 1987, p. 14.
13. Dopo aver preparato una coreografia articolata e complicata (*A room a sit was*), William Forsythe, direttore del Frankfurt Ballet dal 1984, ha eliminato la partitura e ha costruito lo spettacolo su ciò che i danzatori ricordavano: "ho trattato lo spazio come un atto della memoria e non come un atto dell'esperienza". Cfr. W. Forsythe, *Coreografia del corpo/architettura vivente*, in «d'Architettura» n. 21, 2003.
14. Cfr. A. d'Adamo, *Interludio: una riflessione sul contemporaneo*, in A. d'Adamo, *Spazi per la danza contemporanea*, Editoria & Spettacolo, Roma 2009, p. 23.
15. A. Pontremoli, *Danzare il corpo*, in P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria & Spettacolo, Roma 2005, p. 263.
16. L. Bentivoglio, F. Carbone, *Pina Baush. Vieni, balla con me*, Barbés Editore, Firenze 2008.
17. L. Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Barbés Editore, Firenze 2009, p. 12.
18. Cfr. A. d'Adamo, op. cit, p. 24.
19. Cfr. P. Gaglianò, P. Ruffini (a cura di), *Prometeo, Focus on Art and Science in the Performing Arts. Esperienze di forme in movimento nello spazio contemporaneo*, Editoria & Spettacolo, Roma 2011, pp. 29-30.
20. *Ivi*, p. 73.
21. Cfr. citazione di Michele Di Stefano, in A. d'Adamo, op. cit.

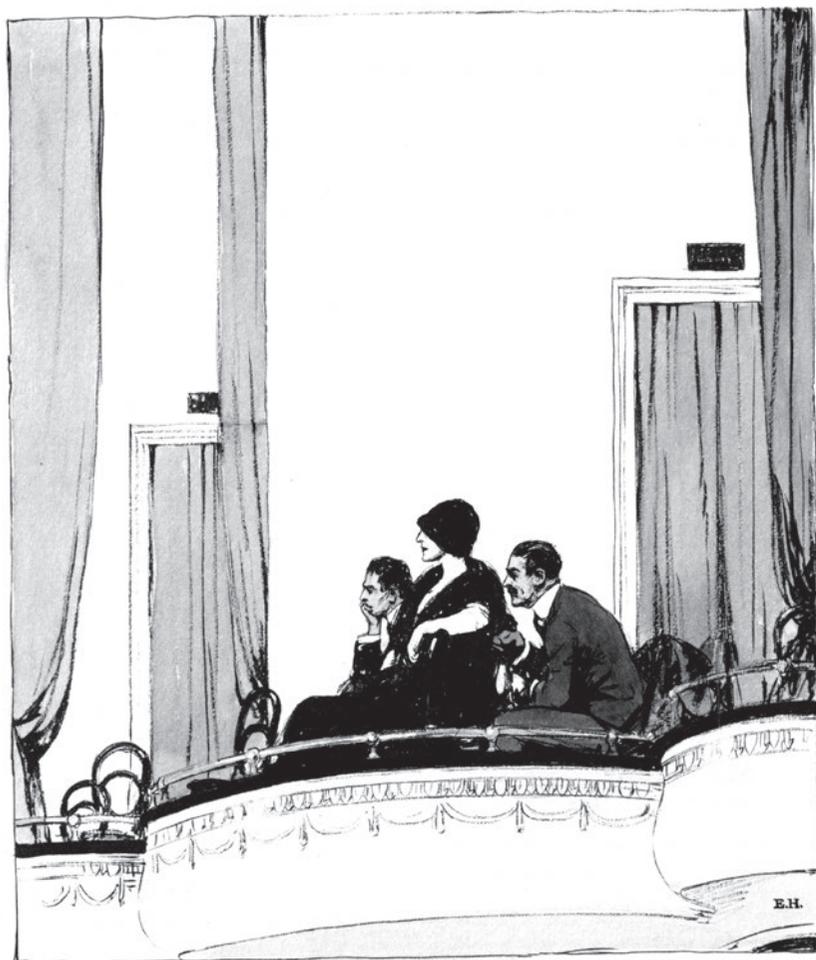


La "bata a mirado"

## L'effimero e la città

*Voi artisti che fate del teatro  
in grandi edifici, sotto soli di luce artificiale  
di fronte alla folla silenziosa, ricercate ogni tanto  
anche il teatro che si svolge sulla strada.  
Il teatro di ogni giorno, dai mille aspetti, senza gloria,  
ma anche assai vivace, terrestre, il teatro che si alimenta  
dalla convivenza degli uomini, che si svolge sulla strada.*

Bertold Brecht, *Sul teatro d'ogni giorno*, 1952



Edward Hopper, *At the theater*, 1916/22 circa (47 x 37,8 cm, New York, Whitney Museum of American Art).

Tratto da C. E. Foster (a cura di), *Edward Hopper*, Skira, Milano, 2010, p. 226.

Gli interni di teatri e cinematografi nelle opere di Hopper sono specchio della società, restituiscono dettagli dove la teatralità è nel pubblico.

pagina precedente:  
Le Corbusier, studio per il teatro *boîte à miracles*, Erlenbach 1963.

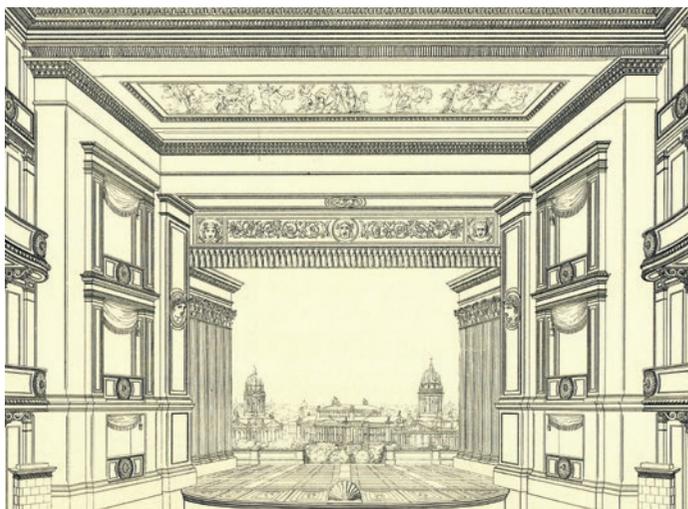
## Architetture *per la scena*

Vittorio Fiore

“Il teatro di primo ottocento si propone di dar forma ad un nuovo luogo di cementazione sociale [...]. La sua forma nei confronti della città risulta mutata. Non è solo un nuovo pubblico che viene a teatro per «riconoscersi», ma anche un nuovo rapporto tra tipologia teatrale e morfologia urbana che determina la focalità dei nuovi organismi in seno a una politica culturale che vede ormai protagonista una borghesia ancora incerta, ma specie nelle città settentrionali, in continua ascesa”<sup>1</sup>. Così Manfredo Tafuri descrive il teatro, moderno catalizzatore urbano il cui aspetto permane ancora in molti edifici contemporanei, che mantengono i caratteri di monumentalità ed isolamento dal tessuto, per cui è impossibile scambiarlo per un palazzo o un altro tipo di struttura.

La piazza del teatro, che con la sua inequivocabile architettura segnala la propria presenza configurando nuovi spazi nel tessuto della città, introduce nuove funzionalità urbane, legate allo spettacolo e ai suoi tempi di esecuzione; questo spazio, liberato dal traffico secondo i canoni della “monumentalizzazione”, sostiene una nuova concezione urbanistica dove il teatro diviene sfondo, fulcro per nuovi isolati impostati su nuovi assi urbani (cfr. E. Pagello in questo testo).

Il portico, presente nei grandi teatri, si affaccia per accogliere le carrozze e far scendere i passeggeri; i teatri minori presentano solo un piccolo colonnato davanti, “forse omaggio alla moda neoclassica, forse segno dell’antica nostalgia di grecità che ha sempre accompagnato la storia dell’opera”<sup>2</sup>. L’edificio teatro nella città è *edificio urbano*, innestato nel suo tessuto che caratterizza



fortemente. I quartieri ottocenteschi nelle capitali europee e nelle città vedono nel teatro un'architettura intorno a cui ruota un brano urbano, che partecipa agli eventi che si svolgono all'esterno e all'interno del teatro: questa grande piazza coperta, dove si affacciano ordini e teorie di palchi su cui si misura la geografia sociale tra sette e ottocento.

"C'è gente e gente" –scrive Lorenzo Arruga– "i nobili o anche i ricchi, che li hanno sostituiti fra i maggiorenti del luogo; i più radicati nella vita teatrale continuano ad andare nei palchi, ancora di loro proprietà o in affitto, insomma sempre come un pezzo di casa. I benestanti più avventizi vanno in platea, dove spesso le sedie si noleggiavano, e vengono spostate da quelli che arrivano prima verso il centro, poiché non sempre è andata perduta l'abitudine dei loggionisti di sputare sulla testa, e molti in platea portano il cappello. Nei palchi ci si anima poco a poco nell'attesa delle belle signore, nelle conversazioni davanti ad una tazza di caffè o al gelato"<sup>3</sup>.

Dai palchi e dalla platea si incrociano sguardi e cenni di saluto, dove gli intervenuti sono i protagonisti dell'avvenimento; poi si spegne la luce, il pubblico al buio, in silenzio, guarda quella "quarta parete", confine permeabile ma netto tra due distinti spazi: sala e "scatola magica", per citare la definizione di Le Corbusier per il suo progetto di teatro a Erlenbach (1963).

Un boccascena raccoglie gli sguardi verso un sipario chiuso che presto svelerà un'illusione, una rappresentazione della realtà, dove un interno o un esterno saranno simulati con tutti gli

Karl Friedrich Schinkel, Teatro di prosa sul Gendarmenmarkt a Berlino, Disegni dell'interno. Si noti la scenografia che riproduce la piazza del teatro (immagini tratte da K. F. Schinkel. *Collected Architectural Designs*, Academy Editions, London, St.Martin's Press, New York, 1982).

*Viaggio a Reims* di G. Rossini, regia di Luca Ronconi, scene di Gae Aulenti, Teatro alla Scala, Milano 2008-2009. Un sistema di mega-schermi porta in diretta l'esterno all'interno, restituendo contemporaneità d'azione (tratta da AA. VV., *Gioacchino Rossini. Viaggio a Reims*, Electa/Misicom, Milano 2009).

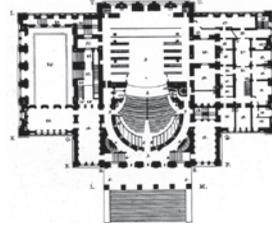


espediti scenotecnici, per poi richiuderli nel proprio scrigno. Sceso il buio tutta la magia della finzione alletterà in un quadro, rigido tra stucchi e dorature, rapendo l'attenzione fino a poco prima attratta dall'evento pubblico e dall'architettura del luogo interno.

"In sala e in scena si mescolano gradi diversi di realtà e finzione, con una libertà maggiore di quella concessa ad altre architetture: qui lo stucco, il legno, la carta dipinta fingono normalmente la pietra, il marmo, l'oro; gli artigiani pittorici e prospettici dissimulano il confine tra l'architettura reale e quella immaginaria, tra il disegno e la costruzione"<sup>4</sup>.

La coerenza tra aspetto esterno e interno dell'edificio teatrale è auspicata dal Milizia, (cfr. E. Pagello in questo libro); il teorico colloca il teatro nella categoria di edifici pubblici con carattere architettonico proprio, che deve rivelarsi in tutta la sua efficacia e potenza, complice l'aspetto decorativo che deve tenersi lontano da «linee dure, rigide, angolose più adatte ai cimiteri». Proprio a causa della forma del tetto il teatro di prosa sul Gendarmenmarkt a Berlino, progettato da Gotthard Langhans nel 1801 veniva chiamato "cassa da morto". Il suo incendio nel 1817 darà a Schinkel una possibilità progettuale, utilizzandone lo scheletro portante, di restituirne tutto il valore simbolico necessario, affidando ad una scalinata verso il pronao sopraelevato la sola funzione di "onore al tempio delle Muse"<sup>5</sup>, e alle sculture e i bassorilievi di evocare la nascita del teatro nell'antica Grecia.

Il complesso acquisì una moderna multifunzionalità dotandosi

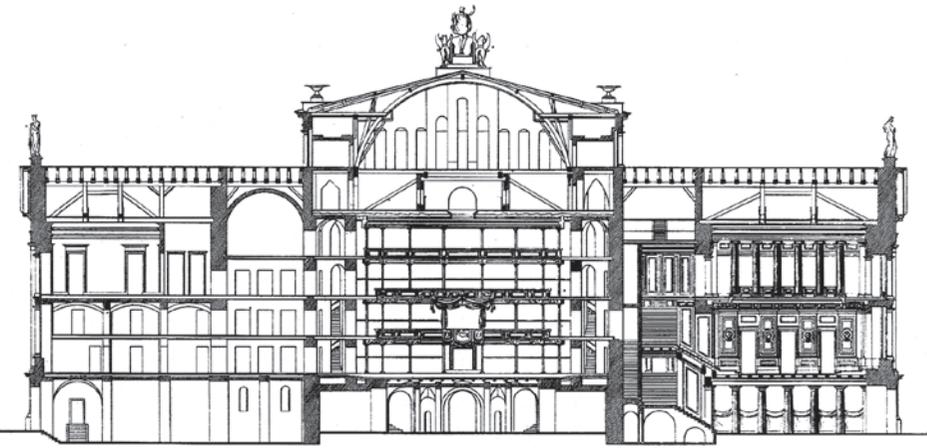


Karl Friedrich Schinkel, Teatro di prosa sul Gendarmenmarkt a Berlino 1818-1821. Fronte e planimetria (in alto), sezioni (a fianco).

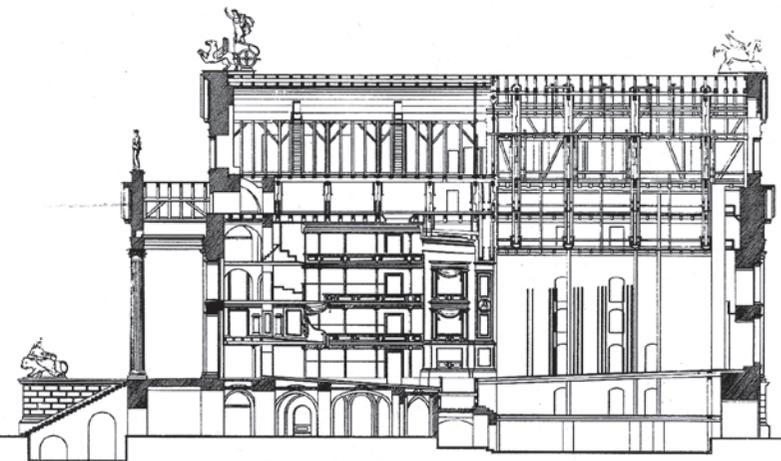
di sala prove, sala concerto, magazzini e servizi per la ristorazione. Obiettivi di sicurezza da incendio portarono a separare in tre corpi distinti l'edificio, secondo orientamenti ancora validi (cfr. Donghi citato da E. Pagello in questo testo).

La città è nel teatro come piazza pubblica degli spettacoli, ma anche come scena, fissa o dipinta: nel disegno per la scenografia che Schinkel pensa per l'inaugurazione (cfr. I. Cortesi in questo testo) è riprodotta proprio la piazza su cui prospetta il teatro, ottenuta dalla posizione arretrata dell'edificio rispetto alle due chiese gemelle simmetriche –quella della comunità tedesca e quella francese– che gli spettatori si sono lasciati poco prima alle spalle. Portare l'esterno all'interno, un'illusione ancora oggi possibile con l'uso di tecnologia multimediale<sup>6</sup>.

1. M. Tafuri, *Il luogo teatrale dell'umanesimo a oggi*, in "Teatri e scenografie", TCI, Milano 1976, pp. 35-36.
2. L. Arruga, *Il teatro d'opera italiano. Una storia*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 213.
3. *Ivi*, p. 213-214.
4. E. Garbin, *La geometria della distrazione. Il disegno del teatro e delle scene dell'opera italiana*, Marsilio, Venezia 2009, p. 15.
5. M. Steffens, *K.F. Schinkel 1781-1841. Un artista al servizio della bellezza*, Taschen, Köln 2004 (trad. it a cura di M. Pesetti), pp. 33-35.
6. Per l'opera *Il Viaggio a Reims* di Rossini (Ronconi, Aulenti, Teatro alla Scala, 2009) una soluzione di mega-schermi, motore dell'intera produzione scaligera, tramuta lo spettacolo in evento coinvolgente, di cui si perdono i confini: artisti e spettatori condividono la divertente condizione accidentale del "sequestro", espediente su cui si impenna l'inedita opera rossiniana (G. Bauzano, *Gae Aulenti, Luca Ronconi: ricordi di "viaggio"*, in "Gioacchino Rossini. Il viaggio a Reims", Mondadori-Electa, Milano 2009, pp. 20-31).



DURCHSCHNITT NACH DER RICHTUNG D.E. DER GRUNDRISSE.

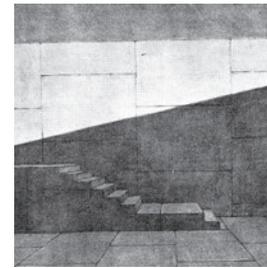


DURCHSCHNITT NACH DER RICHTUNG A.B.C.F. DER GRUNDRISSE.



## Dall'architettura *della scena* alle *site specific performance*

Vittorio Fiore



Adolphe Appia, *scenografia*.

La rivoluzione scenica operata da Adolphe Appia con il concetto di *praticabilità*, trascina verso una revisione generale i principi relativi all'illuminazione e alla pittura in scenotecnica, innescando meccanismi di profondo cambiamento anche dell'edificio teatrale<sup>1</sup>.

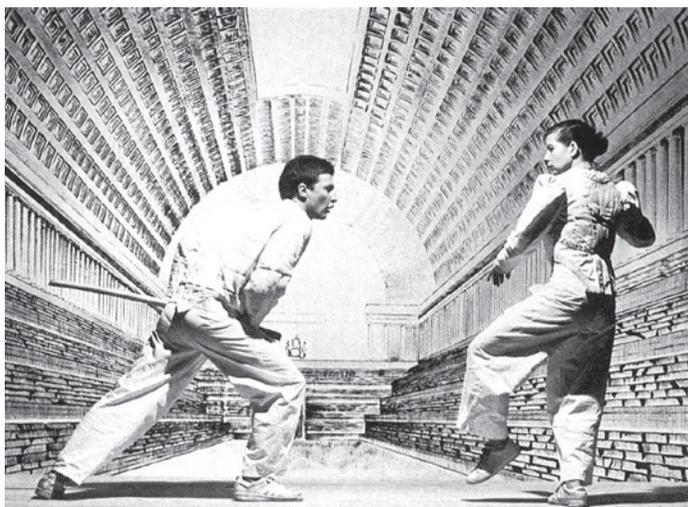
La motivazione dichiarata che spinge Appia a tali trasformazioni è evitare le fastidiose ombre che i corpi degli attori proiettano sulle scene dipinte, mettendo in risalto la finzione. Il *controluce* e la *praticabilità* restituiranno grande veridicità alla scena aggiungendo suggestione e drammaticità.

Quando Appia progetterà con Henrich Tessenow la sala dell'Istituto Dalcroze ad Hellerau (1911) portando attori e danzatori a contatto con il pubblico, introducendo dei gradini tra la sala il palco, sarà l'inizio della crisi del tradizionale edificio teatro.

Uno spettacolo "*unico e irripetibile*"; è l'obiettivo di Antonin Artaud nel delineare i principi del Teatro Alfred Jarry, per il quale il teorico auspica che *fatalità* e *illusione* non si fondino su verosimiglianza dell'azione, un'artificio da bandire dal palcoscenico, ma si ottengano con una scena che instauri un'"*adesione intima e profonda*" con lo spettatore, dichiarando visibilmente la pura messa in scena<sup>2</sup>.

La sala che descrive Artaud preannuncia l'abbandono dei teatri all'italiana e sembra derivare dal riuso di un capannone, con muri dipinti a calce in cui "prevarranno determinate proporzioni di altezza e profondità; [...] il pubblico sarà seduto in mezzo, su poltrone girevoli per poter seguire lo spettacolo che si svolgerà

Muta Imago, *Displace I. La rabbia rossa*, Fabbrica Europa 2011, foto di L. Angelucci.



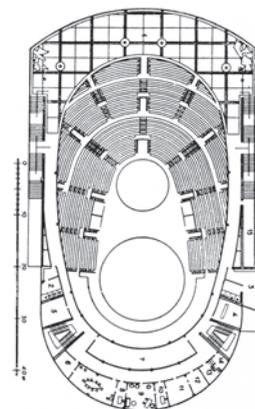
tutt'intorno a lui. Di fatto la mancanza di una scena nell'accezione consueta dispiegherà l'azione in tutti i punti della sala, luogo unico senza divisioni tra pubblico e scena<sup>13</sup>.

Tali espedienti innescano una modificazione del rapporto spettacolo-spettatore che nel novecento porterà ad architetture per un "teatro totale", di cui è esempio famoso è il Totaltheater di Walter Gropius, mai realizzato, progettato in collaborazione con il regista Erwin Piscator (1927).

Sarà Enrico Prampolini all'inizio del secolo scorso, nel suo testo *Scenografia e coreografia futurista* (1915), a superare gli scenografi "sperimentali" –Appia e Craig– colpevoli di aver realizzato solo «innovazioni limitate e realistiche sintesi oggettive», esigendo "un teatro astratto", che si rivolgesse alle "sensazioni emotive del pubblico, ai sentimenti stimolati da colore e spazio, piuttosto che dalle parole del poeta o dai gesti dell'attore". I fondali dipinti vanno sostituiti da «un'architettura elettromeccanica incolore, vivificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa, generate da riflettori elettrici dai vetri multicolori, disposti coordinati analogamente alla psiche che ogni azione scenica richiede»<sup>4</sup>.

Con il costruttivismo russo anche il termine *scenografia* dovrà cedere il passo ad espressioni come «montaggio scenico», «costruzione teatrale», «architettura scenica»<sup>5</sup>, coniugando i principi della *abitabilità* con quelli della *praticabilità*, introdotta da Appia. Vsevolod E. Mejerchol'd teorizzerà il «dinamismo organico» come soluzione alla staticità del teatro contemporaneo introducendo la «cineficazione»; nel suo scritto *La ricostruzione del teatro* (1929-30)

Mario Martone, *Ritorno a Alphaville*, 1986, da J. L. Godard. I 100 spettatori ammessi in sala seguono su sedie girevoli azioni contemporanee su quattro lati (foto di C. Accetta tratta da d'Adamo A. –a cura di– Mario Martone. *Chiaroscuri, scritti tra cinema e teatro*, Bompiani, Milano, 2004).



Il teatro di V. E. Mejerchol'd, progetto di Barchin e Vachtangov (1935-36) non realizzato. Lo spazio dalla forma ovale prevede un grande scenario con due girevoli concentrici ed un piccolo scenario circolare al centro del ferro di cavallo destinato agli spettatori. Le due vie laterali consentono ingresso e uscita di auto in scena.

con il rifiuto per il «palcoscenico-scatoia» introduce le "costruzioni cinetiche", ossia piattaforme mobili orizzontali e verticali<sup>6</sup>. Il suo allestimento per *D.E.*<sup>7</sup>, uno spettacolo che si muove tra muri «mobili» -realizzati in legno- su carrelli movimentati dagli stessi attori, prevede una scena innovativa completata da tre schermi su cui proiezioni dinamizzano l'azione dilatando l'attenzione dello spettatore nello spazio e non solo sul piano scenico<sup>8</sup>.

Il *tréteau nu*, la pedana, il praticabile che eleva l'attore tra gli spettatori, sarà il "dispositivo fisso (1919-24), nel quale non è più lo spazio ad essere creato dal dramma ma dove, al contrario è il dramma che in un certo senso viene ad essere generato dallo spazio"<sup>9</sup>. Il dispositivo fisso è "struttura genetica del dramma"<sup>10</sup>.

La direzione perseguita non mira alla mimesi, alla ricostruzione fedele dei luoghi, ma alle suggestioni emotive legate ai significati interiori del testo. Luci, colori collaboreranno nel riempire lo spazio, che non risulterà illuminato ma emanante luce che permette agli attori di fondersi con lo spazio, con ripercussioni psicologiche sullo spettatore, come teorizzato da Appia, Bragaglia e Ricciardi<sup>11</sup>, perseguito da molti artisti contemporanei.

Le sperimentazioni americane portano il teatro per strada e nelle cantine<sup>12</sup>: il Living Theatre o il Performance Group riducono il luogo scenico in "spazio dell'azione", ponendolo in un garage, con quattro piani di scale e piattaforme dove attori e pubblico si fondono con la piena partecipazione di quest'ultimo, spesso in piedi o seduto in posti di fortuna<sup>13</sup>.

Le teorie sulla performance di Richard Schechner (Performance Group) concludono che lo spettacolo può essere fatto *di* e *con* qualunque cosa: anche il luogo può essere non convenzionale, e l'osservato pura realtà quotidiana. Il gruppo d'avanguardia ungherese Squat Theatre utilizzava infatti una vetrina della 23ª strada, un negozio in cui il pubblico seduto osserva l'esterno tra verità e finzione (*frames*)<sup>14</sup>.

La contaminazione tra teatro e arti visive si fa sempre più frequente; i confini si annullano, gli artisti producono veri e propri eventi effimeri che sconfinano dal campo delle arti visive allo spettacolo. Oggetti, corpi, luci, video, suoni, registrati o in diretta, anche in assenza di testo<sup>15</sup>, restituiscono infinite possibilità di composizione di messaggi con contaminazione di mezzi, attuando un'innovazione tecnologica di pensiero, in uno spazio non sempre *architetticamente* definibile<sup>16</sup>.

Sia contenitore che contenuto scenico modificano radicalmente i principi, *testo-spazio-tempo*, che ne regolano la struttura; ci si cimenta in spazi teatralmente nuovi, diversi, con piacevoli e

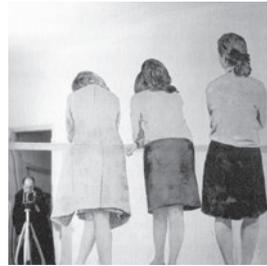
inaspettati esiti; ambienti spettacolari non convenzionali si prestano negli anni '70 con riusciti lavori sperimentali. La condivisione del *tempo* sarà un altro fattore chiave per forme teatrali sempre più tendenti all'istallazione, al "qui e ora".

L'evento teatrale è teatro solo perché è ideato, presentato e recepito come teatro. Il linguaggio teatrale diviene il veicolo privilegiato di comunicazione. Le *performance* si avvicinano ad opere d'arte altamente coinvolgenti, *teatrali*, dove l'osservatore fa involontariamente parte del quadro scenico, moltiplicandolo: pensiamo ai *quadri specchianti* di Michelangelo Pistoletto intitolati *Balconata*, le lastre di acciaio inox su cui "l'artista ha raffigurato dei personaggi a grandezza naturale, uomini, donne, quasi tutti di spalle, che si sporgono in avanti" come da un balcone. Essi restituiscono partecipazione e controllo della partecipazione da parte degli spettatori che si riflettono in un «*autoritratto collettivo permanente*»<sup>17</sup>.

Anche le esperienze italiane portano il teatro in luoghi non convenzionali: cantine, depositi, garage, scelti come spazi alternativi da gestire come *teatro laboratorio*, spazi piccoli che rendono il rapporto pubblico-attori estremamente stretto e confidenziale; in tale clima culturale a partire dagli anni '60 prolifica il lavoro di Carmelo Bene che, dissacrando i classici con personali adattamenti e contaminazioni da altri autori, persegue una scrittura scenica rivoluzionaria, puntando alla fisicità e alla voce<sup>18</sup> con una drammaturgia in cui convergono "un lavoro di afasia sulla lingua [...] e un lavoro d'impedimento sulle cose e sui gesti [...]"<sup>19</sup>. "L'apparato scenico, depurato da intenti di ricostruzione ambientale o da velleità estetico-decorative, è ridotto ad alcuni oggetti di trovarobato puramente allusivi, immessi in un disordine apparente e comunque funzionale al dinamismo dell'azione [...] estranea alla dimensione della storia"<sup>20</sup>. Altri gruppi manterranno in primo piano il protagonismo degli attori, la mimica, il gesto e la ricerca vocale (Leo De Berardinis e Perla Peragalli).

Alla fine degli anni '60 il Teatro della Fede, fondato da Giancarlo Nanni in un vecchio deposito di Porta Portese a Roma, diviene spazio, luogo di incontro di diverse forme di arte e spettacolo, supportate da poca strumentazione tecnica, ma da molteplici e semplici elementi che via via venivano utilizzati ai fini della performance<sup>21</sup>.

Negli anni '70 nasce il *teatro immagine*, che predilige la comunicazione non verbale, ma iconica e sonora, con un linguaggio scenico ricco di riferimenti alle arti visive attraverso "l'espedito della citazione" (Robert Wilson, Carrozzone, Giuliano Vasilicò, Memè



Michelangelo Pistoletto, *Ragazze alla balconata*, 1962-64 (tratta da B. Pietromarchi, *Italia in opera*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 18).



*Orfeo*, di C. Monteverdi, regia e scene di Robert Wilson, Teatro alla Scala, Milano, 2008-2009 (tratta da AA. VV., *Claudio Monteverdi. L'Orfeo*, Electa/Musicom, Milano 2010).

Perlini). "L'azione si affida ad una serie di interventi spesso effimeri e strettamente legati all'ambiente, destinati a riproporsi, sera per sera, diversi, sottraendosi alla routine della replica, mentre si procede ad una destrutturazione del testo teatrale attraverso un'investigazione sistematica degli elementi costitutivi di base"<sup>22</sup>.

Tra i luoghi utilizzati come teatri, sorti negli anni '70, possiamo citare il Teatro della Tosse a Genova –fondato e diretto da Tonino Conte con lo scenografo Emanuele Luzzati (19759– che offre una serie di sale flessibili, senza un impianto fisso, dove si configurano spettacoli memorabili<sup>23</sup>.

Il Laboratorio di Prato (1976) con cui Luca Ronconi, dopo il successo dell'*Orlando Furioso* a Spoleto (1969), sperimenta in quattro spazi non teatrali quattro testi su cui indagare una "comunicazione teatrale" a scala urbana; scardinando l'assetto tradizionale del Teatro Metastasio collegato teatralmente ad un capannone industriale, ad un cementificio e ad un edificio scolastico; con la fondamentale collaborazione di Gae Aulenti progetta allestimenti che assecondano o negano i contenitori<sup>24</sup>.

Esempio di riuso di luoghi non teatrali il Teatro di Documenti (1988), dove Luciano Damiani ricava dalle grotte seicentesche sotto il Monte Testaccio a Roma, una teoria di sale comunicanti con corridoi e passaggi, gallerie e gradoni, dove luce e suoni si trasmettono restituendo convolgimento, magia e contemporaneità di azione<sup>25</sup>.

Infine come non citare l'esperienza più recente del Teatro India a Roma, ricavato in un ex gasometro, diretto alla fine degli anni '90 da Mario Martone, dove si sperimenta uno spazio scenico rettangolare, flessibile, su cui prospetta una grande gradinata di 250 posti, caso con cui si può richiudere idealmente il cerchio di sperimentazioni aperto a Hellerau da Appia giusto un secolo fa.

Anche nel classicissimo Teatro Greco di Siracusa la scenografia per *L'Aiace* di Sofocle (2010)<sup>26</sup>, disegnata dall'architetto spagnolo Jordi Gracés, sconfinava declinando al luogo la scena, con *referencia "territoriale"*, come dichiara l'autore; il contesto, un mulino preesistente che sorge asimmetrico sulla cavea della scena viene rivestito in legno e illuminato, idealmente collegato ad un volume nero gemello che occupa gran parte della scena, sottolineandone l'asimmetria lungo l'ideale diametro del cerchio tracciato dalla geometria della cavea, specchiandosi in un bacino d'acqua e ribaltando le sue pareti per svelare un interno. La scena arriva tra il pubblico. Il "materiale basico" con cui si configura la scena "è il legno naturale che nel suo stato originale è capace di coesistere, senza eccessive debolezze, con la storica massa di pietra



del teatro. La scenografia, nella sua modesta misura, pretende di incorporarsi alla storia del rudere con un'attitudine di silenzio e quiete per contribuire così alla definizione di un luogo atemporale in cui i registi delle tragedie possano esprimere il proprio pensiero teatrale.<sup>27</sup>

Emblematico caso recente è *L'attesa*<sup>28</sup> di Mario Fortunato (Napoli Teatro Festival Italia, 2010): dieci *pièces*, portate nei reali spazi urbani dell'attesa, colte senza preavviso, né orario prefissato, da un pubblico *casuale e ignaro, o informato ma in paziente attesa*, (si svolgono alla stazione, alla posta, in banca, sulla banchina del porto, alla fermata del bus, nel foyer di un teatro) attraverso testi di dieci famosi scrittori non drammaturghi.

Luoghi urbani reali, spazi misurabili dall'insieme delle persone in attesa e da chi assiste, senza confine, con una *full-immersion* in un innovativo binomio spazio-tempo condiviso, ma che esplora una forma di *teatro naturale* dove prevale la dimensione antropologica e rituale, dove il pubblico non è semplice spettatore, ma componente essenziale della *performance*, sviluppata a partire dagli aspetti del sociale.

La dizione oggi utilizzata per indicare il ruolo degli spazi nella produzione della performance è *site specific*. Un ultimo esempio per chiudere e chiarire il rapporto effimero-luogo: *La rabbia rossa*, prima performance del trittico *Displace* dei Muta Imago.

Lo spettacolo nasce da un progetto residenziale nello Spazio Alcatraz della Stazione Leopolda di Firenze (Fabbrica Europa, 2011), assorbendo dal sito il suo carattere di *laboratorio* che orienta e



*Aiace* di Sofocle, regia di Daniele Salvo, scene di Jordi Gracés, Teatro Greco di Siracusa, 2010, foto di C. Gais.



Stazione Leopolda, Firenze, Fondazione Fabbrica Europa per le Arti Contemporanee, XVIII Festival internazionale della scena contemporanea 2011 (foto di F. Castagneto).

stimola al contempo lo spettatore ed il performer.

“Non costruiamo scene, ma elaboriamo spazi possibili che l'attore possa abitare allontanandosi dalla verosimiglianza e dalla rappresentazione” –affermano Claudia Sorace e Riccardo Fazi– “utilizzando piuttosto l'arma del paradosso, del ribaltamento, della metonimia. Luoghi che costringono a un esercizio di immaginazione perché possano prendere vita e raccontare una storia”<sup>29</sup>.

“La rabbia è una reazione istintiva e animale, ma anche la conseguenza di un lungo periodo di cattività. Prelude a una trasformazione, suggerisce un camino, uno svolgimento ma non permette nessuna previsione. Come sempre nel teatro tutto si fonde insieme, e sarà difficile in futuro stabilire se all'inizio era più forte la volontà di approfondire il senso della relazione geometrica tra il singolo individuo e lo spazio che lo circonda, oppure se la volontà di analizzare questa relazione nasceva principalmente dall'esigenza personale di capire la propria collocazione in questo mondo qui, cercando gli strumenti giusti per farlo.”<sup>30</sup>.



*Memorie di Spoon River*,  
viaggio teatrale itinerante  
per 30 spettatori da E. L.  
Masters, adattamento e regia  
di Salvo Piro e Corrado Russo,  
produzione Fondazione Teatro  
Vittorio Emanuele di Noto,  
Laboratorio Memorie, Cimitero  
Monumentale di Noto, 2011,  
(foto di F. Castagneto).

1. E. Garbin, *La geometria della distrazione. Il disegno del teatro e delle scene dell'opera italiana*, Marsilio, Venezia 2009, p. 268.
2. Cfr. A. Artaud, *Il teatro Alfred Jarry*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2000.
3. A. Artaud *Il teatro e il suo doppio*, citato in F. Perrelli, *Storia della scenografia*, Carocci, Roma 2002, p. 174.
4. M. Carlson, *Theories of the theatre*, (1984), trad. it. a cura di L. Gandini, *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 375.
5. F. Perrelli, *op. cit.*, p. 171.
6. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari-Roma 1992, p. 149, p. 145.
7. La «rivista politica» D.E. (Das Europu, Dagli Europa!) in tre parti e 17 episodi. Fusione di due romanzi *Il trust D.E.* di Ehrenburg e *Der tunnel* di Kellerman. Cfr. J. A. Hormigon, *Meyerhold e il realismo socialista*, in «Scena» n. 3/4, 1976.
8. F. Cruciani, *op. cit.*
9. M. De Marinis, *Lo spazio scenico*, in «Historia», Il novecento, vol. II, Federico Motta, Milano 2011, p. 94.
10. F. Cruciani, *op. cit.*
11. La «luce psicologica» di Bragaglia ed il «colore puro» di Achille Ricciardi, introducono «passaggi luminosi» e «dinamismo delle tinte» che portano luce e colore ad assumere ruolo di sonorità come già sperimentato dalla musica nel teatro dell'opera. Cfr. S. Sinisi, I. Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 199-202.
12. Pensiamo al garage newyorkese per il *Dionisus in '69* di Schechner (1968) con impalcati lignei per spettatori e attori, o agli ambienti ricostruiti per i diversi spettacoli di Grotowski: il campo di concentrazione per *Akropolis* (1962) con piccole piattaforme per gli spettatori, la sala operatoria per il *Principe costante* (1965) con un recinto che genera una divisione forzata pubblico-attori o i banchi di chiesa per *Apocalypsis cum figuris* (1968).
13. Cfr. S. Sinisi, Innamorati I, *op. cit.*, p. 170.
14. M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008, p. 323.
15. Pensiamo a come il drammaturgo Samuel Beckett in *Respiro* (1968) rinunci ad attori e testo, proponendo un'installazione di oggetti per 35 minuti.

16. Cfr. V. Fiore; *Innovazione e sperimentazione: i confini del teatro contemporaneo*, in P. Gaglianò, P. Ruffini (a cura di), *Prometeo. Art e Science in Performing Arts*, Editoria & Spettacolo, Roma 2011.
17. B. Pietromarchi, *Italia in opera. La nostra identità attraverso le arti visive*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 17-18.
18. S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia.*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2000, vol. VI, «Avanguardie e utopie del teatro. Dall'espressionismo alla sperimentazione», pp. 703-705.
19. Afasia sulla lingua: «dizione bisbigliata, balbettante, deformata, suoni appena percettibili oppure assordanti»; impedimento sulle cose e sui gesti: «costumi che ostacolano i movimenti invece di assecondarli, accessori che intralciano lo spostarsi, gesti troppo rigidi o eccessivamente fiacchi». Cfr. G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in «Carmelo Bene – Gilles Deleuze, Sovrapposizioni», Quodlibet, Macerata 2002, pp. 99-100.
20. Cfr. S. Sinisi, *op. cit.*
21. *Ivi*, p. 713.
22. *Ivi*, p. 717-732.
23. Si ricorda tra questi il progetto «Tramelogedia» che, a partire dall'*Abele* dell'Alfieri, vede la partecipazione attiva di un pubblico giovane di 35 studenti. Cfr. T. Conte, *Le parole del teatro*, Einaudi, Torino 2006.
24. I quattro testi scelti sono: *La vita è sogno* di Calderón de la Barca, *La torre* di H. von Hoffmannsthal, *Calderon* di P. P. Pasolini e *Le Baccanti* di Euripide. Cfr. G. Aulenti, *Teatro e territorio. Il Laboratorio di Prato*, in «Lotus international» n. 17, 1977.
25. Cfr. L. Damiani, *Frammenti di sipari*, Edizioni Libreria Croce, Roma 2005.
26. *Aiace* di Sofocle, regia di Daniele Salvo, INDA, XLVI Ciclo di Rappresentazioni Classiche, Teatro Greco di Siracusa, 2010.
27. J. Gracés, *Progetto scenografico*, in INDA, *Aiace di Sofocle, Fedra di Euripide, XLVI ciclo di rappresentazioni classiche*, Teatro Greco di Siracusa, 2010, pubblicazione di sala.
28. M. Fortunato (a cura di), *L'attesa*, Napoli Teatro Festival Italia, Bompiani, Milano 2010.
29. Claudia Sorace (regista) e Riccardo Fazi (drammaturgo-sound designer) con la collaborazione di Massimo Tronchetti (scenotecnico) guidano la ricerca del gruppo. Cfr. *Muta Imago*, in P. Gaglianò, P. Ruffini (a cura di), *op. cit.*, p. 71.
30. *Ivi*, pp. 73-74.



## Tra Settecento e Ottocento

Il teatro come artefice dell'immagine urbana

Elisabetta Pagello

*Il faut se rendre à ce Palais magique,  
ou, les beaux vers, la dance, la musique,  
L'art de tromper des yeux par les couleurs,  
l'art plus heureux de séduire les coeurs  
de cent plaisirs font un plaisir unique.*

Nel 1785 Stefano Arteaga citava Voltaire<sup>1</sup>, ma al contrario del francese entusiasta per la "seduzione" del teatro vedeva nello «strabocchevole apparato delle macchine, dei voli, e delle decorazioni» un elemento negativo per lo straordinario connubio tra poesia e musica realizzato nel melodramma e nell'opera; del resto, lamentava, gli spettatori spesso andavano a teatro «perché vi vanno gli altri soltanto. Adocchiare per esser adocchiati, aggirarsi da scioperati da palchetto in palchetto, scoprir le regioni della galanteria in paesi non per anco tentati, spiar in aria di somma importanza i segreti movimenti d'Irene»<sup>2</sup>. Il Gran Teatro, sintesi di architettura, funzioni sociali e valori simbolici<sup>3</sup>, si affiancava oramai ai teatri delle accademie, dei palazzi nobiliari, alle piccole strutture temporanee in legno dei periferici teatri popolari proponendosi come evento urbano, in se stesso "sistema spettacolare" presente anche nelle città di media grandezza<sup>4</sup>. Evento spettacolare ed evento sociale trovavano espressione trasformandosi in evento urbano, da teatro allestito in un edificio a edificio per il teatro.

All'epoca, l'editoria sull'argomento era già ampia, adeguata all'intensa attività progettuale e architettonica<sup>5</sup>; in Italia erano ad esempio attivi il Filarmonico a Verona di Francesco Bibiena

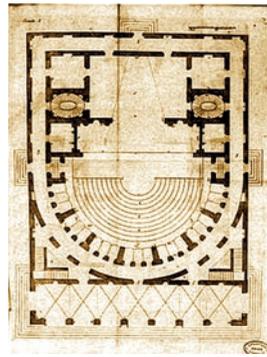
G. Damiani Almeyda, *Politeama di Palermo*, particolare della sezione, 1879.

(Tratto da P. Barbera, *Giuseppe Damiani Almeyda, artista architetto ingegnere*, Pielle Edizioni, Palermo 2008).

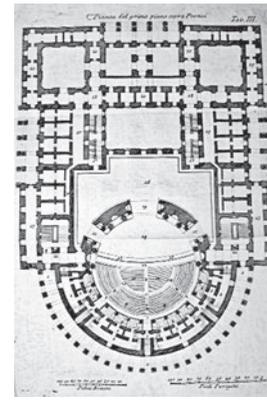
(1729), l'Argentina a Roma di Girolamo Teodoli (1732), il San Carlo a Napoli di Giovanni Antonio Medrano (1737), il Regio a Torino di Benedetto Alfieri (1740), la Scala a Milano di Giuseppe Piermarini (1776), il teatro a Bologna di Antonio Galli Bibiena (1763).

Con l'apertura delle sale a tutti i ceti sociali<sup>6</sup>, si imponeva la necessità di quella distribuzione gerarchizzata ben rilevata da Arteaga nel *Discorso preliminare* alla prima edizione del suo libro: «Il Teatro considerato come un pubblico spettacolo introdotto, o permesso dalle leggi in una nazione può considerarsi in tanti aspetti differenti quante sono le classi degli spettatori, che vi concorrono». Questa "promiscuità" portò alla richiesta di spazi privati e indipendenti da parte del pubblico più facoltoso e di ceto sociale più elevato: le teorie dei palchi inevitabilmente condizionarono la volumetria della sala (la platea e la piccionaia (loggione) erano destinate al ceto popolare)<sup>7</sup>. È naturale, dunque, che l'attenzione maggiore fosse rivolta all'elaborazione della sala e delle sue pertinenze, ma proprio per la nuova valenza assunta dal teatro non si poteva prescindere dall'aspetto architettonico esterno e dalla sua collocazione nella città; per quest'ultima, trattatistica ed esperienza dettavano l'isolamento, poiché arredi e decori quasi interamente in materiali infiammabili erano fattori di rischio per gli incendi (l'illuminazione era a fiamma) con pericolo di coinvolgimento anche degli edifici limitrofi<sup>8</sup>.

Il problema era impellente, perché come osservavano Enea Arnaldi<sup>9</sup> e Francesco Milizia «s'ergono [...] continuamente nuovi teatri, e quella che n'è priva, è reputata una ben meschina città»<sup>10</sup>; inoltre, «se il teatro è destinato a spettacoli di pubblica dilettevole istruzione, è chiaro, che deve essere situato nel luogo, e nel modo il più comodo all'accesso de' cittadini. Vuole essere dunque nel mezzo della città» sul modello degli antichi che «non erano già in remoti cantoni»<sup>11</sup>. Soluzioni "isolate" erano già state sperimentate ad esempio col Globe di Shakespeare (1596)<sup>12</sup>, o con la struttura quadrata allestita sempre nel Cinquecento in Piazza Maggiore a Bologna. Del resto, le figurazioni che accompagnavano le pagine delle traduzioni del *De Architectura* di Vitruvio proponevano gli imponenti e isolati teatri e anfiteatri romani: se "scrutando" l'esterno si immaginava quanto all'interno potevano offrire, ne conseguiva che il decoro era elemento significante e non opzionale abbellimento; osservava ancora Milizia: «E' una vergogna il parlare delle facciate de' nostri teatri, se non vi si scrive: *questo è un teatro*, chi può indovinarlo?» nemmeno Edipo<sup>13</sup>. Arnaldi e Milizia elaborarono entrambi modelli di teatro isolato; il primo propose su pianta rettangolare un prospetto "alla palladiana" con un portico



Enea Arnaldi, progetto di teatro a palchetti, 1762, pianta e prospetto (Torino, Biblioteca Civica; da L. Bianconi, *Storia dell'opera italiana*, 5, *La spettacolarità*, Torino 1988, fig. 58).



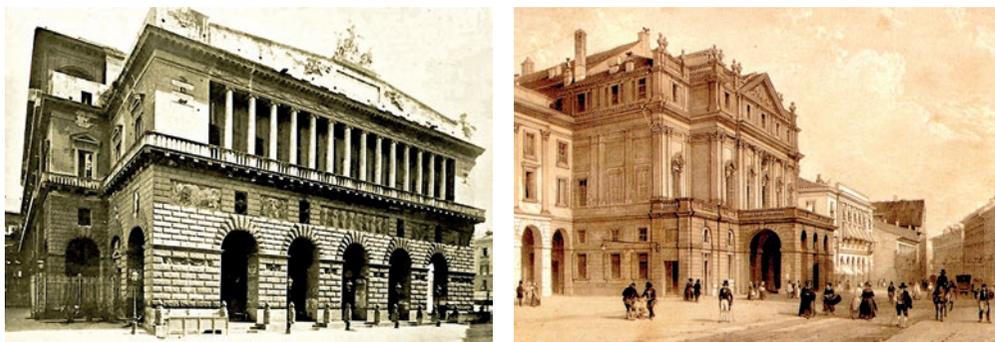
Francesco Milizia, teatro ideale secondo l'elaborazione di Vincenzo Ferrarese: pianta e prospetto (da F. Milizia, *Del teatro completo, formale e materiale*, Venezia 1794, tavv. III e VI).

per le carrozze; più innovativo il teatro ideale "a tutto tondo" ideato da Milizia e disegnato da Vincenzo Ferrarese: un ampio corpo semicircolare coerente con la sala, articolato in due colonnati sovrapposti e concluso da una cupola ispirata al Pantheon. La loro ricaduta fu ampia pur nelle differenze di partito architettonico e nonostante le relative lontananze cronologiche<sup>14</sup>: ad esempio il Fraschini di Pavia, la Scala, il San Carlo per il modello di Arnaldi; il Politeama di Palermo, il Vittoria di Berlino del trattatista E. F. Langhans e i teatri di corte a Dresda di G. Semper per l'ideale di Milizia. Le soluzioni adottate, tuttavia, dipendevano dall'inserimento dell'edificio in un *continuum*, o dal suo isolamento.

Con una "monumentalizzazione" dello spettacolo nel contesto di una nuova concezione urbanistica ordinata da procedure e da ritualità<sup>15</sup>, il teatro, specie se di nuova costruzione, divenne comunque «sfondo di nuove piazze [...] perno attorno al quale si dispone la trama dei nuovi isolati [...] mai collocato in modo casuale, ma [...] nuovo baricentro della città»<sup>16</sup>, motore di nuove visuali urbane: è il caso delle gallerie Vittorio Emanuele II e Umberto I che "traguardano" rispettivamente la Scala milanese e il San Carlo di Napoli.

Attorno al "Teatro Grande" milanese il dibattito verteva proprio sul suo ruolo di simbolo e di riferimento in un panorama urbano dove si stavano formando nuovi poli: il palazzo di Brera, il palazzo del Governo, i giardini pubblici; purtroppo la collocazione al Verziere prospettata da Piermarini non ebbe seguito e fu persa l'occasione di realizzare un aggiornato sistema teatro-piazza. Il sito poi fissato alla Collegiata di Santa Maria alla Scala pose il problema dell'identità e riconoscibilità da attribuire al prospetto del nuovo edificio, infine elaborato secondo il modello arnaldiano risolvendo in chiave neoclassica lo schema del palazzo rinascimentale<sup>17</sup>. Analoga vicenda si svolse per la scelta del sito di un nuovo Gran Teatro per Catania (il Massimo Bellini di Carlo Sada): sei differenti siti furono proposti tra il 1848 e il 1878, infine fu confermato il sito del vecchio teatro e non ebbe esito l'intento di innescare «una specifica destinazione funzionale» ad una nuova area<sup>18</sup>.

Il caso dell'Opera parigina, "nodo" della struttura viaria voluta da Haussmann, è invece esemplare come vera integrazione in un programma urbanistico. Ma a Parigi già l'Odeon (durante la Rivoluzione ribattezzato Théâtre de l'Égalité) nel 1781 era stato inserito nel sistema urbano da Marie-Joseph Peyre e Charles De Wailly – autore del piano per Port-Vendre e di due proposte per Parigi – collegando al corpo teatrale gli edifici ai lati tramite archi tesi sulle strade intermedie<sup>19</sup>.



Di pari portata sono gli esempi palermitani. Nel 1860 Giovanni Battista Basile aveva presentato tre piani urbanistici<sup>20</sup>; di questi, il piano "Economico" prevedeva la costruzione di due teatri, il "Grandioso" anche quattro assi viari ad intercettare i due esistenti di via Maqueda e del Cassaro. A questi programmi sono legati i luoghi scelti per il suo Massimo (1864) e per il Politeama di Giuseppe Damiani Almeida (1866-1891), che contemporaneamente contestualizzò il monumento a Ruggero Settimo di due anni precedente: a confine tra la città "antica" e la nuova sono segni urbani forti, simmetrici lungo via Maqueda rispetto ai "quattro canti di campagna", incrocio con l'attuale via Mariano Stabile<sup>21</sup>, unico tracciato degli assi proposti da Basile.

Il teatro ottocentesco ha dunque tratto i suoi luoghi dalla città esistente prediligendo ambiti caratterizzati dalle relazioni sociali come una piazza o una strada importante, ma è anche stato motore di trasformazione della città stessa<sup>22</sup>. Lascia perplessi, pertanto, la scarsa importanza rivolta dalla trattatistica al suo ruolo urbano e urbanistico.

In *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni corredata di tavole col Saggio sull'architettura teatrale di Mr. Patte illustrata con erudite osservazioni del chiarissimo architetto e pittore scenico Paolo Landriani* (Milano 1830) l'editore Giulio Ferrario ha guidato, sulla traccia del francese, l'attenzione del lettore soprattutto verso la disposizione delle sale, le prospettive sceniche, gli "accessorij e accompagnamenti". Il commento di Landriani sulla Scala non si è allontanato da questo schema e l'unico cenno all'esterno

a sinistra:  
Napoli, Teatro San Carlo.

a destra:  
Milano, il Teatro alla Scala in  
una stampa dell'Ottocento.

Charles De Wailly, Odeon,  
prospetto, disegno originale,  
BNF estampes 79.C.93719  
(da J.-C. Daufresne, *Théâtre de  
l'Odéon: architecture, décors,  
musée*, Sprimont, Belgique  
2004, fig. 11, p. 27).



Parigi, l'Opera Garnier,  
nodo nel sistema viario di  
Haussmann.



(descritto in pianta) è al «grandioso atrio [...] per discendere dalle carrozze al coperto». Più importanza è data al nuovo teatro di Parma, per il quale «isolato e in luogo bastevolmente spazioso perché tutta ammirar si possa l'estesa sua fronte» è stralciata la descrizione dell'esterno apparsa in "Biblioteca Italiana" (n. 135, 1827) puntuale, ma priva di cenni al suo ruolo urbanistico.

Un secolo dopo Daniele Donghi, che nel suo *Manuale* ha dedicato ben circa 300 pagine al teatro<sup>23</sup> e un'ampia parte dell'*Appendice* ai temi urbanistici, prese in considerazione esclusivamente i temi della sicurezza e del carattere architettonico: «Un teatro, ove le cause di incendio sono molteplici [...] dovrebbe sorgere [...] isolato. Ma tale isolamento è anche richiesto da ragioni di estetica, giacché il teatro appartiene a quella specie di edifici pubblici che hanno carattere architettonico proprio [...] che deve rivelarsi in tutta la sua efficacia e potenza» (p. 334) con quest'ultima osservazione citando Milizia. L'aspetto esterno dovrebbe essere coerente con l'interno, avere grazie ad opportuni decori "il carattere di teatro" e non –la critica ai teatri del suo tempo è aspra– adottare «linee dure, rigide, angolose più adatte a [...] cimitero» (p. 433). Donghi ha tuttavia reclamato, con Milizia, la necessità di una piazza libera dal traffico, cosa che ad esempio non avviene per La Scala, ma è osservata per il Dal Verme al Foro Bonaparte.

L'edificio per lo spettacolo teatrale ha viceversa profondamente segnato nell'Ottocento l'immagine della città. Tanto che quando alla fine del secolo e nel primo ventennio del Novecento si diffuse il nuovo spettacolo cinematografico, la difficoltà a figurare per

quest'ultimo aspetto e luogo specializzati fu palese e in molti casi proprio la sala teatrale ottocentesca ne determinò scelte formali e distributive. Di riflesso, nella prima metà del Novecento, lo stesso teatro "soffrì" della situazione e gli interni divennero nuovamente dominanti sugli esterni.

1. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga*, Venezia 1785.
2. *Ibidem*, in *Discorso Preliminare premesso alla prima edizione*, pp. XIV- XV.
3. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 12-14.
4. E. Mosconi, *L'impressione del film: contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano 2006, pp. 123-130.
5. Argomenti ricorrenti erano: acustica, visibilità, gerarchie degli spazi per gli spettatori, artifici di scena prospettici e meccanici, sicurezza. Ricordo i più citati: Fabrizio Carini Motta, *Trattato sopra la struttura de' teatri, e scene, che a' nostri giorni si costumano*, Guastalla 1676; Enea Arnaldi, *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile à teatri antichi all'uso moderno accomodato*, Venezia 1762; Francesco Milizia, *Del teatro completo, formale e materiale*, Venezia 1794 (prima ed. Roma 1771); l'edizione del 1733 fu dedicata proprio ad Algarotti. Pierre Patte, *architecte du Prince Palatin, Essai sur l'Architecture Théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectateurs, relativement aux principes de l'optique, et de l'acoustique. Avec un examen des principaux théâtres de L'Europe...*, Paris 1782; per Patte l'occasione fu l'incarico ricevuto per il teatro da rinnovare nella reggia di Versailles; il testo ebbe larga fortuna e diffusione anche per le osservazioni tecniche e critiche espresse nei confronti dei teatri dagli antichi ai suoi contemporanei, oltre che per la rassegna dei più importanti studi allora editi. Per l'Ottocento un ampio quadro è in: E. Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800*, Bulzoni, Bologna 1984. Ricordo almeno: Paolo Landriani *Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico e su alcune inavvertenze nel dipingere le decorazioni*, Milano 1815; Francesco Tacconi, *Della prospettiva e sua applicazione alle scene teatrali*, Milano 1825; Idem, *Sulla forma della platea e del proscenio di un teatro più propria alla propagazione del suono*, Milano 1840; Carl Friedrik Langhans, *Principien der Akustik und ihre Anwendung bei Teaterbauten*, 1860 testo molto consultato anche nel primo Novecento; Ernesto Basile, *Sulla costruzione dei teatri. Le dimensioni e l'ordinamento dei palchi secondo il costume moderno*, Palermo 1883.
6. Numerosi erano i luoghi aperti al pubblico già nel Seicento; tra questi a titolo esemplificativo: quello degli Obizzi a Ferrara (1660, incendiato nel 1679), degli Intronati a Siena (1670), la Pergola a Firenze (1652), il Fortuna di Fano di Giacomo Torelli (1676) ricavato nel palazzo del podestà rifatto da Luigi Poletti tra il 1845 e il 1863, il Tor di Nona a Roma (1695). Primo segnale fu l'inaugurazione, il 6 marzo 1637, del teatro ligneo stabile approntato dai Tron nel loro palazzo in Campo San Cassian a Venezia. A Lucca un teatro pubblico fu costruito a spese dell'erario nel Palazzo dei Borghi nel 1664. A. Dinelli -A.P. Felloni- A. Ginesi, *Il teatro a Lucca tra pubblico e privato*, in *Le dimore di Lucca: l'arte di abitare i palazzi in una capitale dal Medioevo allo Stato Unitario*, Atti del Convegno di Studi, Lucca ottobre 2005, Perugia 2007, pp. 189-196.

7. Per gli aspetti simbolici e sociali del teatro: L. Pelletier, *Architecture in words: theatre, language and the sensuous space of architecture*, New York 2006, specie la parte I: *Character and expression: staging an architectural Theory*, pp. 11-46 e il capitolo 4: *Theater as the locus of public and social expression*, pp. 59-76.
8. E. Quagliarini, *Costruzioni in legno nei teatri all'italiana del '700 e '800: il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*, Firenze 2008, pp. 32 e sgg.
9. E. Arnaldi, *Idea di un teatro...*, cit.
10. F. Milizia, *Del teatro completo...*, cit., p. 7 e p. 77.
11. F. Milizia, *Principij di Architettura Civile*, parte seconda, capo XVI- II, *Descrizione del teatro moderno*, 1785, p. 375.
12. J.R. Mulryne - M. Shewring, *Shakespeare's Globe Rebuilt*, Cambridge University Press, 1997.
13. Milizia, *Principij...*, cit., p.377; Idem, *Del teatro...*, cit., p. 77. Un sintetico commento sull'argomento è in G. Ottolini, *Forma e significato in architettura*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 52-85.
14. L'ampia bibliografia è in L. Bianconi (a cura), *Storia dell'opera italiana*, 5, *La spettacolarità*, Torino 1988, in particolare la sezione "Luogo teatrale e spazio scenico" a firma di Mercedes Viale Ferrero, pp. 1-122.
15. Si dava allora il via ai primi programmi urbanistici col controllo formale dell'architettura. Ricordo per Torino l'istituzione di una commissione preposta all'esame dell'esteriore ornamento della città. Filippo De Pieri, *Il controllo improbabile: progetti urbani, burocrazie, decisioni in una città capitale dell'Ottocento*, Milano 2004, p. 27 sgg.
16. G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, Roma-Bari 2001, p. 98. Idem, *I teatri di Fellner e Helmer o della persistenza di un modello all'italiana*, in L. Mozzoni - S. Santini (a cura di) *"Architettura dell'Ecclettismo. Il teatro dell'ottocento e del primo novecento. Architettura, tecniche teatrali e pubblico"*, Napoli 2010, pp. 37-59.
17. G. Ricci, Piermarini e il sistema teatrale a Milano, in A. Cascetta - G. Zanlonghi (a cura), *Il teatro a Milano nel Settecento*, vol. 1 - *I contesti*, Milano 2008, pp. 503-524.
18. E. Pagello -R.A. Spina, *Catania, città dei cinema nel primo trentennio del Novecento*, in L. Mozzoni- S. Santini (a cura di) *"Architettura dell'Ecclettismo. Il teatro dell'ottocento e del primo novecento. Architettura, tecniche teatrali e pubblico"*, Napoli 2010, pp. 441-443.
19. Anche la storia dell'Odeon parigino è segnata da incendi e ricostruzioni. J.C. Daufresne, *Théâtre de l'Odéon: architecture, décors, musée*, Sprimont (Belgique) 2004.
20. All'ampliamento settecentesco voluto dal pretore Regalmici, dopo il 1848 era seguito l'asse della Libertà; le indicazioni di Basile confluirono prima nel "Piano generale di bonifica e ampliamento" approntato dall'Ufficio tecnico nel 1866 e poi nel piano di Felice Giarrusso del 1888.
21. M. Giuffré, *L'architetto e la città*, in R. Pirajno - M. Damiani - P. Barbera, *Giuseppe Damiani Almeyda. Una vita per l'architettura, tra insegnamento e professione*, Palermo 2008, pp. 29-39.
22. A. R. Graells - I. Feliu Iglesias, *El lloc del teatre: ciutat, arquitectura i espai escènic*, Barcelona 1997, pp. 13-15.
23. D. Donghi, *Manuale dell'Architetto*, vol. II, parte I, sez. IV, cap. XIX, 1930, pp. 311-582. L'autore porta ad esempio di edificio isolato, con l'anticipazione del *Globe* shakespeariano, nell'ordine: l'Opera di Francoforte (1880, R. Lucae) e di Parigi (1870-1875, Ch. Garnier), i teatri di Halle/Saale (1886, H. Seeling), il Lessing di Berlino (1888, H. von der Hude e J. Henricke; distrutto 1945), di Schwerin (G. A. Demmler incendiato nel 1882 e ricostruito nel 1886 da G. Daniel), di Magonza (1833, G. Moller), La Scala (1776, G. Piermarini) e il Dal Verme (1872, G. Pestagalli) di Milano, il San Carlo di Napoli (1737, G. A. Medrano e A. Carasale; con numerosi successivi interventi interni), un progetto per Torino.



## Scenografia come architettura urbana e architettura come scenografia urbana

Isotta Cortesi

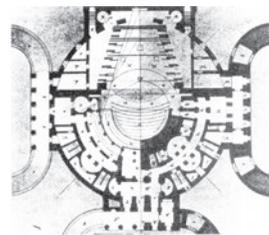
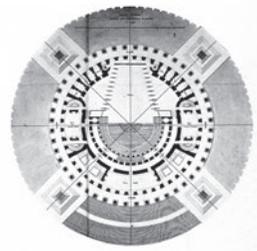
Da sempre il progetto architettonico ha stabilito attraverso la scenografia una proficua relazione con l'immaginario urbano, a partire dall'istituzione della scena del palazzo reale nel teatro greco del V secolo, attraverso le diverse occasioni di formalizzazione offerte direttamente o indirettamente dalle rappresentazioni. Nel presente quest'aspetto tutt'altro che secondario si è profondamente modificato, con l'affermazione della scenografia cinematografica, oggi prevalente nella costruzione della città, reale e virtuale. Questa moltiplicazione dei piani dell'immaginario, replicabili all'infinito attraverso le tecniche digitali, e articolati in funzione del montaggio filmico ha sostituito la finzione scenica teatrale, dissolvendo l'unità di tempo e luogo della rappresentazione, eliminando la componente fisica della costruzione delle scene, ed intaccando in profondità il ruolo tradizionale dell'architettura come scena urbana fissa, con l'introduzione di una rapida obsolescenza rappresentativa e l'acquisizione del ruolo di supporto multimediale per le facciate.

Questo breve testo vuole all'opposto evocare almeno parzialmente, senza pretese esaustive, ma con una qualche coerenza, l'importanza della relazione tra principio costruttivo ed elemento scenografico, tra architetture in cui prevale fortemente la componente scenografica come nucleo costruttivo e particolari scenografie teatrali realizzate da architetti esplorando il tema dell'immaginario urbano. Possiamo intraprendere questo *excursus* rivelatore dell'unità tra architettura come costruzione della città e lo spazio della scena del teatro, a partire dal teatro Olimpico di

Hans Poelzig, Progetto per la Festspielhaus di Salisburgo, schizzo della sala nella prima versione, 1919-21.

Andrea Palladio, dove la scena, fissa, è classicamente la rappresentazione di una città. Assistiamo, qui, ad una naturale continuità tra gli spazi della cavea e della scena, legati indissolubilmente nella forma teatro, ovvero alla coincidenza tra l'architettura urbana, il teatro e la scenografia, una città ed un esempio di architettura. Il dialogo senza soluzione di continuità tra i due spazi del teatro, spazio pubblico e della scena teatrale, rappresenta la serena distanza tra la vita reale della comunità accademica e quella virtuale e onirica della città. La continuità può essere letta anche nell'opposta direzione dalla scena verso la cavea, in un movimento circolare continuo, nel quale la città è scena, la scena è città, e il teatro è il luogo dove la vita individuale e collettiva si compenetrano in una celebrazione civile. La messa in scena della città restituisce l'aspetto architettonico degli itinerari che la vivificano, quali strumenti percettivi dello spazio urbano virtuale e reale, ma c'è in questa incapacità, rinuncia e sospensione dell'aggiornamento tipologico, all'epoca la sala rettangolare fiorentina, forse non soltanto il desiderio di una dimensione tardo-classicista<sup>1</sup>, quanto piuttosto la nuova formulazione del rapporto tra questi due elementi come fondamentale tema architettonico. Sarà la città barocca ad interpretarlo estrofleto e ponendolo alla base delle sue realizzazioni architettoniche, estendendolo a volte all'intero organismo urbano, replicandolo esaustivamente in una mutazione di ruolo e di scala.

All'origine della modernità anche il neoclassicismo lo introdurrà come fondamento del nuovo ordine urbano. Karl Friedrich Schinkel, infatti, inizia la sua attività artistica come disegnatore di diorami (*Costantinopoli* e *Gerusalemme* del 1807, *Il fuoco di Mosca* del 1812): quello di *Palermo* realizzato nel 1808, lungo 27 metri, viene esposto a Berlino in uno spazio circolare che ben traduce la continuità fluida e prospettica necessaria ad una visione panoramica. I diorami sono rappresentazioni di città "altre" dove prevale il concetto di trasposizione dello spazio illustrato, raccontano al pubblico luoghi delle meraviglie che nel lavoro successivo dell'architetto divengono pietre di costruzione della città: così il padiglione di Charlottenburg (1824-1825) sarà una citazione della casa mediterranea, mentre la Casa del giardiniere a Potsdam interpreterà il tema della residenza romana (1829-1844). Il suo lavoro di costruzione d'immagini per l'architettura prosegue con la realizzazione d'importanti scenografie: nel 1802 espone all'Accademia una scenografia per *Ifigenia in Aulide* e nel 1813 si propone come scenografo di corte. Dal 1815 comincia a realizzare gli straordinari allestimenti per *Il Flauto magico* di Mozart



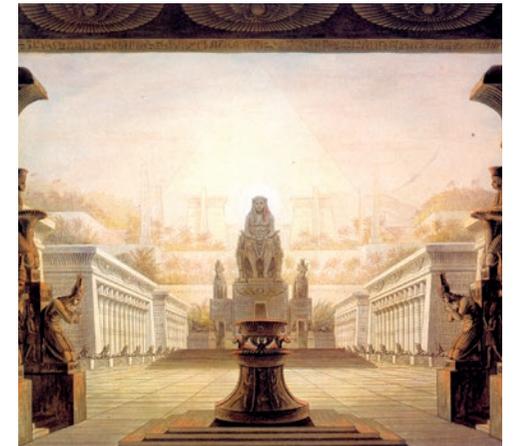
in alto:  
Claude-Nicolas Ledoux,  
Planimetria del progetto  
preliminare per il teatro di  
Besançon, 1776.

al centro:  
Etienne-Louis Boullée,  
Progetto per l'Opéra di Parigi,  
1781.

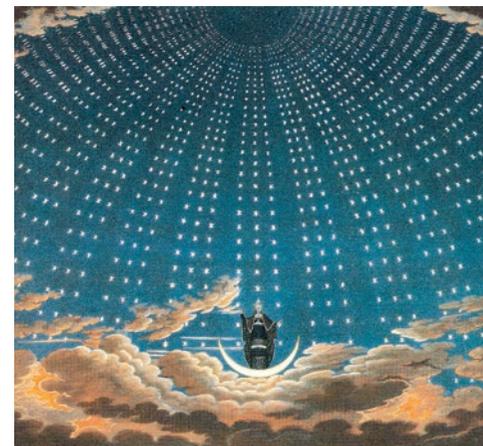
in basso:  
Friedrich Gilly planimetria  
per un teatro tratta dal testo  
*Théâtre à la manière des Théâtre  
grecques et romaines*, 1797.



1.



2.



3.



4.



5.



6.

(nel 1816 realizza 12 scene), dell'*Ondina* di Hoffmann, del *Faust* nel 1820 e nei successivi 15 anni mette in scena 30 opere realizzando nel complesso più di 100 scenografie. Nel suo lavoro di architetto scenografo costruisce spazi virtuali che esprimono una condizione onirica, un teatro del sogno che celebra un esotismo, tra il mitologico ed il fiabesco, che fonda modernamente il principio della trasposizione dell'architettura in un luogo diverso come seme della futura costruzione metropolitana. Tra il 1818 e il 1821 Schinkel diviene infine costruttore dello spazio della rappresentazione Schauspielhaus. Schinkel per costruire il teatro di Berlino parte dagli studi di Friedrich Gilly sui teatri del tardo settecento francese (Gilly rileva 14 teatri durante il soggiorno parigino –il teatro Feydeau e il teatro de l'Odeon– e poi elabora il progetto per *Théâtre à la manière des Théâtre grecques et romaines*, 1797, dove iscrive in un cerchio palcoscenico e platea con le gallerie). Gilly nel processo di recupero dell'impianto del teatro degli antichi era andato oltre Boullée, riproponendone il palcoscenico profondo e costruito secondo una fuga prospettica centrale, e proseguendo nella linea di una modernità democratica per gli spazi del pubblico. Il suo lavoro si era concluso con il progetto dello Schauspielhaus (1798) precedente alla costruzione di Langhans (1802), nuovamente ad anfiteatro, come nel progetto ideale del 1797: una platea con un anello che la circonda, dietro, interrotta solo dal palco reale, la parete della sala senza palchi e logge di prosenio. Schinkel rielabora gli esperimenti di Gilly sullo stesso tema e luogo, restituendo l'unità tra architettura e scena, spazio del pubblico e della rappresentazione, limpidamente realizzata da Andrea Palladio a Vicenza, coronando il suo percorso dai diorami alle scenografie con uno dei più straordinari contributi progettuali sul teatro e sulla scenotecnica del nuovo secolo. Lo fa attraverso il rifiuto del compromesso di Ledoux, della platea a semicerchio degli antichi, mantenendo invece proprio la forma barocca, lunga e poco profonda, del palcoscenico, e introducendo nuovi elementi nella scenotecnica con la trasformazione del palcoscenico e la sostituzione delle quinte fisse barocche con scene prospettiche in movimento, capaci di scendere e salire, per realizzare cambi rapidi durante gli spettacoli. Lo spazio della platea è circolare e le sue pareti convergono verso il palcoscenico con il fondale retrocesso che illude sulla profondità della scena e l'abbassamento del piano dell'orchestra, per migliorare visione e l'acustica, anticipando le componenti del teatro wagneriano.

L'inaugurazione del Schauspielhaus a Berlino avviene il 26 maggio del 1821, in occasione della *Iphigénie auf Tauris* di Goethe,



Hans Poelzig, Grosse Schauspielhaus, il foyer con le colonne luminose, Berlino, 1919.

pagina precedente:

Karl Friedrich Schinkel:

1. scenografia per il "Flauto Magico", *Il Giardino di Sarastro*, Sfinge al chiaro di luna, 2° atto, 7-12a scena, 1815.
2. scenografia per il "Flauto Magico", *Davanti al Mausoleo*, 2° atto, 7a scena, 1815.
3. scenografia per il "Flauto Magico", *Il Palazzo della Regina della Notte*, 1° atto, 4a scena, 1815.
4. scenografia per "Ariondant", *Il giardino illuminato del Palazzo di Edgardo*, 1816.
5. scenografia per "Fernando Cortez", *Il tempio peruviano*, 1° atto, 1818.
6. scenografia per il "La pulzella di Orleans", *Il portico gotico con la vista della cattedrale di Rheims e la città*, 4° atto, 1-3 scena, 1818.



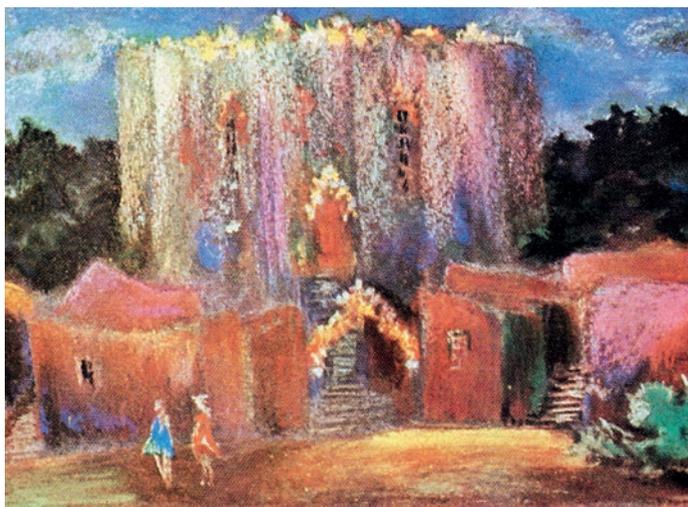
Grosse Schauspielhaus, schizzo dell'apparato scenografico nel foyer di ingresso, circa 1920.



Hans Poelzig, progetto per la Festspielhaus di Salisburgo, prima versione, 1920-21.

Schinkel in apertura del sipario presenta una scenografia, dipinta da Karl Gropius, che celebra la rappresentazione come unità spazio temporale ricomponendo lo stesso teatro nella scena della città, rivelando così, nuovamente, la compresenza di architettura e scena come simbolo e fondamento della costruzione urbana.

Un secolo più tardi nella stessa città capitale, divenuta metropoli, un altro architetto ha modo di interpretare la relazione architettura-scena: Hans Poelzig. Partecipa al concorso per l'Opera di Berlino (1912) con un progetto di rielaborazione dell'impianto tradizionale, e di seguito è invitato a concorrere per il Festspielhaus di Salisburgo (1919). Qui il rapporto con il paesaggio risulta determinante per la definizione dei volumi che si configurano come incessanti terrazze rastremate; il sito è, nelle sue parole, "perfetto senza esagerare", un'area a corredo di un terreno spiccatamente ondulato, in un parco antico con alberi in ordine sparso. L'irregolarità del terreno è assunta a motivo centrale". Il successivo progetto del 1920 è "arioso e vibrante a sottolineare i dislivelli del terreno, il profilo dell'edificio principale il più aereo possibile per non schiacciare le costruzioni più piccole"<sup>2</sup>. Ma è nella metropoli e quindi dall'interno del rapporto architettura-scenografia, che, per un breve periodo, riesce a realizzare con la Grosse Schauspielhaus l'affermazione del presente del teatro popolare sul passato della tradizione ottocentesca, trasformando un circo in un "teatro da tremila persone" in cui l'elemento scenico immaginato per il paesaggio, la colonna a festoni vegetali, ha modo di trasformarsi in pilastro architettonico reale, rivelatore del carattere dell'architettura: "Lo stile architettonico di Poelzig ha, come oggi si suol dire, un carattere espressionista, è primitivo ed allo stesso tempo romanticamente eccessivo, c'è del 'gotico' in esso, aspira al pathos espressivo e al colossale, sembra rompere con tutte le imitazioni e introdurre qualche cosa di nuovo..."<sup>3</sup>. Il suo impegno come scenografo lo porta a realizzare di seguito *I masnadieri*, *Il Re Lear*, *l'Amleto* (1923) ad Heidelberg "con grandiosa semplicità, davanti ad uno sfondo ornamentale il gigantesco spettro ondeggiante, la sagoma di Ofelia [...]. Alcune scenografie di Poelzig erano meravigliosamente belle: un cancello del parco con alberi fantastici nell'infinito chiarore della notte [...]. La scena davanti al castello di Don Giovanni (1922) con cespugli lussureggianti, il salone delle feste con balconi panciuti, un rigoglio e luccichio di ornamenti e colori. Poelzig sarebbe l'uomo in grado di fondere in un tutto unico scene e uomini"<sup>4</sup>. La dimensione scenica, condotta dalla sua straordinaria immaginazione, prevale infine conducendolo alla dimensione cinematografica con il film *Golem* (1920) dove non

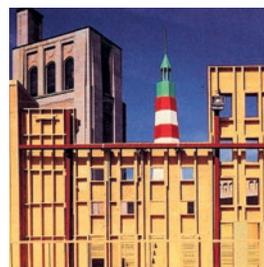


a sinistra:  
Hans Poelzig, scenografia per il  
film *Golem* di Wegener, 1920.

a destra:  
Hans Poelzig, scenografia per il  
*Don Giovanni*, 2° quadro, 1923.

è più necessario alcun riferimento alla mimesi, “non ha pensato di imitare la vecchia Praga [...] egli crea un’atmosfera originale [...]. Tra il muro del ghetto e la sinagoga, in un lungo tratto che corre attraverso la campagna ampliato da molte tortuosità e dall’introduzione di vicoli laterali a gradini, pieni di angoli e cuspidi, fontane e portoni ad arco”<sup>5</sup>. In questo culmine onirico, la pura ideazione, coincide, senza mediazione reale con la rappresentazione filmica dell’immaginario della scena urbana, trasposta ancora in un tempo indeterminato e quindi assoluto.

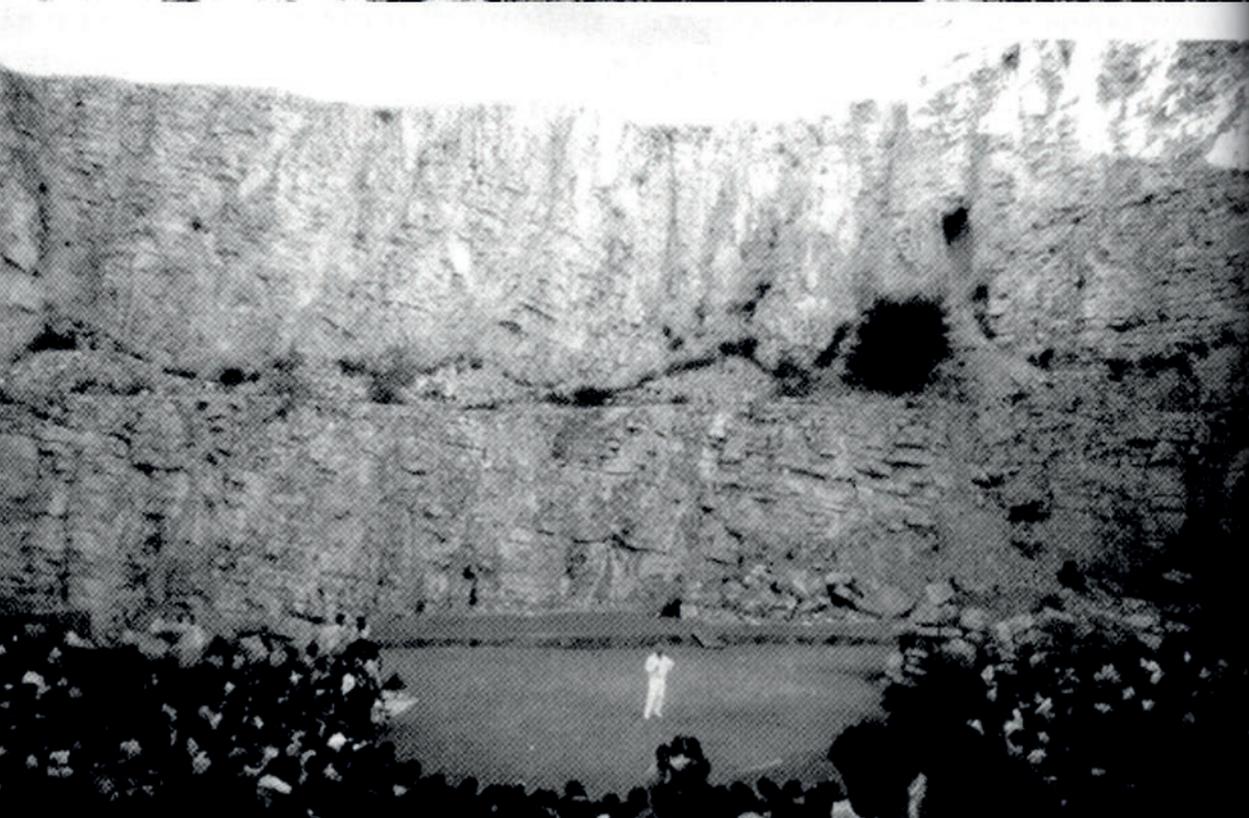
Infine anche in Aldo Rossi, in tempi diversi, l’architettura e la scena, la realtà e il sogno, la loro compresenza spaziale e temporale divengono temi ricorrenti. Il tentativo di ricomposizione si ritrova alle diverse scale del progetto sia nei disegni per gli oggetti della casa (le caffettiere per esempio immaginate in teatrini domestici), sia nelle costruzioni dei grandi isolati urbani: è una messa in scena in parallelo, domestica e urbana. In particolare, lo straordinario Teatro del Mondo (1980), si configura come elemento significativo nelle due dimensioni: è nello stesso tempo e luogo, Venezia, una scenografia, un teatro ed un frammento di città mentre si sposta nella laguna. Il seguente Lighthouse Theater di Toronto (1988) “è un souvenir del Teatro romano, che rappresenta il passaggio dal teatro Greco a quello moderno. Le tre facciate di edifici sul palcoscenico rappresentano una varietà di possibili architetture e sono chiuse ai lati da nude torri”<sup>6</sup>. La scena è la costruzione di frammenti di architetture che convergono in un’unità spaziale che si compenetra con la città reale che entra senza soluzione di continuità



Aldo Rossi, Lighthouse Theatre,  
Toronto, 1988.

nella città dell’immaginario. Con la scenografia per Elettra (1992) si aggiunge ai resti del teatro greco di Taormina la costruzione della rovina del palazzo degli Atridi: “una grande fabbrica abbandonata, cadente, con crepe trasversali nella murature, e ferro e ruggine [...]. La facciata del palazzo sembra coprire le rovine di una città sopravvissuta alla distruzione. Le aperture senza ordine della facciata sembrano essere l’uscita di un groviglio di cunicoli, scale, rovine dove l’umanità sopravvive”<sup>7</sup>. La sua parabola, con i passaggi della *Butterfly* e dello *Yatai* di Pinocchio a Nagoya, città e scene e architettura e scena viaggiante, si concreta nella costruzione del Teatro Carlo Felice a Genova (1992), dove nella cavea colloca frammenti della scena urbana, fronti di edifici, all’interno della città. Il teatro mette in scena la rappresentazione e gli spettatori sono gli attori in uno spettacolo che li conduce ancora una volta in un’idea di teatro, quella dell’Olimpico di Palladio, in una sorta d’unità ritrovata. La ricomposizione scenografica urbana ha luogo anche nell’isolato della Schützenstrasse a Berlino (1992-1998) con la ricostruzione del fronte interno del cortile di Palazzo Farnese a Roma, e ancora nell’apparato ligneo ricostruito in scala della Basilica del Palladio all’interno della “sala nuova” del Teatro della Fenice a Venezia (1997). È la ricerca di un rapporto che fermi nella pietra e nel legno dell’architettura e della scena l’inesorabile flusso temporale, eternando la presenza immanente nella vita umana dell’architettura, come lui stesso dichiara sognando: “Certi pomeriggi d’estate io, il tedesco Schinkel, l’inglese Adam e altri stavamo sulla piazza della Basilica a mangiare e bere caffè freddo: parlavamo della brutta mostra che avevano dedicato al Maestro. Allora Palladio pensava di prodursi come regista; stava seduto tra le sedie del Teatro Olimpico [...]. Lunghe ombre inquietanti calavano sulle strade artificiali [...]. Il teatro sembrava un’accogliuta di spettri e le voci diventavano fioche. Forse sono i momenti in cui ho capito meglio Palladio e alcune cose della sua architettura [...]. La scena fissa del teatro si estendeva per tutta la campagna [...]. Palladio aveva costruito il tempo; e tutti i morti riempivano la sua architettura senza tempo”<sup>8</sup>.

1. J. S. Ackerman, *Palladio*, 1966, ed. ital. Einaudi, Torino 1972, p. 95.
2. T. Heuss, *Hans Poelzig 1869-1936*, ed. ital. Electa, Milano 1991, p. 60.
3. K. Sheffler, “La Grosse Schauspielhaus”, 1920, in *Hans Poelzig. Scritti e opere*, J. Posener (a cura di), Franco Angeli Editore, Milano 1978, p. 175.
4. O. Fischer, “La missione teatrale di Hans Poelzig”, 1923, *ivi*, p. 205-206.
5. P. Westheim, “Una città cinematografica di Poelzig”, 1920, *ivi*, p. 213.
6. A. Rossi, M. Adjmi, *Lighthouse Theatre a Toronto* in «Zodiac» n. 2, 1989, p. 127.
7. A. Rossi, dai *Quaderni Azzurri*, n. 47, Electa, Milano.
8. A. Rossi, dattiloscritto, mostra “Aldo Rossi, 1931-1999”, Triennale di Milano, 1999-00.



## Il teatro come stratagemma per costruire la città

Marco Navarra

### Introduzione

In una delle sue lezioni agli studenti di architettura Herman Hertzemberger mostra una foto di una piazza italiana accompagnata da una didascalia molto significativa: in primo luogo viene evidenziata l'ambientazione, descritta come un luogo tipico delle città italiane medievali e rinascimentali, in secondo luogo vengono sottolineate le relazioni strette tra gli spazi pubblici e privati e gli attori che stanno animando la scena.

Sei persone in piedi si muovono nel cuore di un luogo pubblico attorno al quale si sono raccolti alcuni spettatori che occupano ciascuno uno spazio diverso. Attraverso il corpo ogni elemento architettonico e urbano si anima e assume un suo ruolo che va oltre la mera funzionalità per cui è stato originariamente costruito. Nella foto si rincorrono posizioni e gesti fissati nell'attimo di sospensione dello scatto dentro una scena fissa molto articolata, al cui centro sei uomini sono coinvolti in un'azione comune. Ogni corpo sembra trovare nell'architettura uno spazio proprio che accompagna e accoglie le sue posture: la donna dentro la finestra, l'uomo seduto con i piedi sulla panca, le persone appoggiate con i gomiti sul muretto, quelle di fronte sedute con le sedie sotto la volta delle scale o sui parapetti. Sei "giocatori" si muovono in direzioni diverse per assumere nuove posizioni dentro il disegno generale delle dinamiche di gioco. Sul pavimento della piazza, poche linee fissano un campo capace di generare azioni, movimenti e coreografie imprevedibili. La presenza della gente rivela ai nostri occhi l'articolazione delle architetture e la loro insospettabile

Immagini dello spettacolo  
*Mahabharata* di Peter  
Brook allestito nelle Cave di  
Avignone, 1984.



Piazza italiana (tratta da H. Hertzemberger, *Lezioni di Architettura*, Bari 1996).

versatilità. Il luogo sembra catalizzare una comunità temporanea che vive in stretta relazione con i corpi in movimento al centro della scena-piazza. La foto sembra suggerire, dietro la sequenza ordinata delle posizioni, una regia invisibile che trova la sua unica manifestazione nell'organizzazione fisica degli spazi aperti: un'articolazione sottile che, dilatando la soglia tra spazio pubblico e spazio privato, li contrae l'uno nell'altro in una successione di pieghe.

Questa immagine mostra come il grado zero del teatro nella relazione stretta tra il movimento, il corpo e lo spazio, possa trasformare gli spazi inanimati diventando uno strumento privilegiato per capire e costruire i luoghi della città.

### Il teatro e la città

La tesi secondo cui il teatro è uno strumento necessario per la costruzione della città è in qualche modo un paradosso o un'iperbole che si fonda su una voluta amplificazione e confusione di alcuni caratteri appartenenti sia al teatro che all'architettura.

Questa idea prefigura uno scenario in cui l'incrocio tra architettura e teatro genera nuovi strumenti per la ricostruzione delle nostre città, che, negli ultimi sessant'anni, hanno perduto il carattere e la qualità dei loro spazi, sia nelle periferie, che nei centri storici, dove una costruzione "finta" della loro immagine, finalizzata al consumo, ha corroso e compromesso i caratteri originari.

Gli investimenti pubblici, che avrebbero dovuto promuovere la qualità dell'abitare, ma soprattutto la qualità degli spazi urbani, si

sono rivelati un fallimento perché hanno promosso opere limitate a significare solo se stesse senza affrontare il problema con un orizzonte e una visione più ampia. In questo modo risorse umane ed economiche sono andate sprecate in opere che non riescono mai ad avere un respiro più ampio e una durata più lunga di quella legata all'iniziativa stessa.

Appare evidente come, rispetto a tutto ciò, sia necessario trovare il modo per realizzare tra queste forze una sintesi capace di trasformare interessi economici, investimenti, energie umane e forze creative in un'occasione concreta in cui una comunità possa reinventare una nuova forma che rinnovi lo spirito della città.

La questione che qui si propone riprende alcune considerazioni presenti in una riflessione di Saverio Vertone dal titolo "Come è bella la città" riportata da Aldo Rossi su uno dei suoi quaderni azzurri: "E c'è il problema della bellezza, fondamentale e ignoto. Può essere bella una persona, una casa, una città, se significa solo se stessa, anzi il proprio uso? La bellezza non è il luogo dell'incontro tra sostanze e significati diversi, il punto della loro fusione, una specie di coincidenza di contrari? E ci può essere posto per la bellezza, dove gli oggetti non esercitano la loro funzione ma la descrivono, dove domina incontrastata la tautologia? Non è scandaloso occuparsi di queste cose. La bellezza è utile"<sup>1</sup>.

La bellezza costituisce la chiave per ritrovare lo spirito delle città partendo da un lavoro di sintesi capace di legare in un'unica forma interessi e intenzioni anche opposte. Un concetto che in maniera stupefacente si ritrova nell'ultimo romanzo incompiuto di Elio Vittorini "Le città del mondo" dove in un dialogo tra due pastori il figlio dice al padre che la gente è più contenta nelle città belle mentre nelle città brutte la gente è anche cattiva<sup>2</sup>.

Il teatro per sua natura può diventare uno strumento strategico per operare quella sintesi capace di generare bellezza. Il teatro non solo è un laboratorio in cui si provano emozioni e nuovi rapporti umani ma è anche il luogo dove si possono sperimentare relazioni urbane inedite e nuove forme di abitare quegli spazi pubblici che molto spesso sono anonimi e degradati.

L'architettura, offrendo i suoi strumenti e limitando il suo compito, può definire uno spazio libero e disponibile per le azioni e le emozioni, che così possono dispiegarsi liberamente.

L'architettura costruisce la scena fissa, capace di ospitare la vita degli uomini.



### Peter Brook e l'invenzione di un luogo

Brook scopre il teatro Les Bouffes du Nord a Parigi quasi per caso dopo anni in cui la compagnia teatrale metteva in scena gli spettacoli in luoghi sempre diversi<sup>3</sup>.

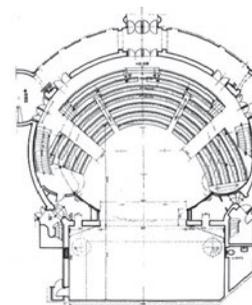
Il teatro si trova in una parte periferica della città attorno alla stazione du Nord e versa in una condizione di completo abbandono che colpisce la sensibilità di Peter Brook per la sua condizione di spazio residuale nascosto alla città. Ma non riescono a trovare il teatro. Solo in un secondo momento lo scoprono leggendo l'insegna del caffè sull'angolo dell'isolato; Brook lo trova per caso forzando un asse del portone e attraversando un lungo corridoio buio si trova improvvisamente dentro il catino della sala illuminata da una lacerazione del tetto pericolante.

All'esterno non c'è nessuna rappresentazione tipica dell'edificio teatrale, né una facciata, né un ingresso magniloquente. Lo spazio teatrale, inglobato completamente nell'isolato urbano è caratterizzato da un impianto a ferro di cavallo con palchetti, platea, boccascena e palco sopraelevato.

Peter Brook decide immediatamente che sono due le cose da fare:

- lasciare intatto lo spazio teatrale così come l'aveva trovato con la sua stratificazione di intonaci e di frammenti trasformati dal tempo e dell'abbandono;
- annullare la platea e con essa la separazione tra palco e scena. In questo modo lo spazio dell'azione scenica si allarga dentro il teatro mettendo in discussione il dispositivo tradizionale del boccascena.

Teatro Les Buffes du Nord, Parigi, facciata esterna (a sinistra); durante la messinscena del *Maharabata*, regia di Peter Brook (a destra).



Teatro Les Buffes du Nord, Parigi, interno (in alto); pianta quota palcoscenico (in basso).

Peter Brook riesce a riaprire il teatro dopo solo sei mesi dall'acquisto, effettuando semplici operazioni di manutenzione e, approfittando della condizione di rudere dello spazio dismesso, favorisce un livello maggiore di libertà per la messa in scena e innesca relazioni più intime tra gli spettatori e gli attori.

Dopo aver allestito *Les bouffes du Nord* Peter Brook utilizza le relazioni spaziali di questo teatro per mettere in scena i suoi spettacoli anche in altri luoghi in giro per il mondo.

Il lavoro di Peter Brook, a partire dalla messa in scena del "Maharabata", si trasferisce in spazi abbandonati dove vengono praticati tre tipi di interventi:

1. Invenzione e adattamento dello spettacolo agli spazi ritrovati seguendo il comportamento del Paguro bernardo che utilizza le conchiglie abbandonate per svilupparsi;
2. Trasformazione di grandi edifici dismessi in spazi teatrali che dopo lo spettacolo continuano a vivere come teatri;
3. Utilizzo di spazi aperti di natura fragile e residuale.

Il progetto degli spazi aperti comporta spesso un problema di scala dovuto al fatto che questi luoghi non hanno delimitazioni commisurate corrispondenti allo spazio necessario per il teatro. Allora per costruire lo spazio della scena è necessario rimisurararlo e riproporcionarlo, mettendo in relazione gli elementi naturali con il corpo e i suoi movimenti in modo da riportarli al piano dell'azione teatrale.

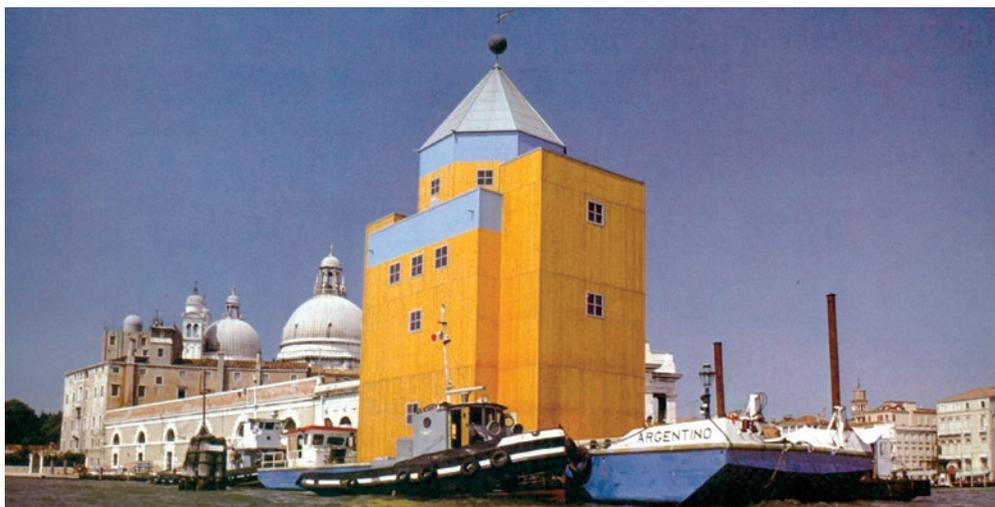
Il lavoro di Peter Brook consiste nel trovare le modalità per costruire l'anello di congiunzione tra la dimensione dell'uomo e la dimensione "fuori scala" della natura. L'azione scenica diventa quel *punctum* che, attraverso il tempo e il movimento del corpo nello spazio, riesce a compiere questa operazione di connessione tra gli spettatori e gli elementi della natura.

Un punto fondamentale del suo lavoro è quello di riuscire a portare alla luce l'invisibile che si nasconde nei luoghi e nelle città attraverso il lavoro su ciò che è banale e quotidiano.

In una delle rappresentazioni del "Mahabharata", allestita in una Darsena di Zurigo, la conclusione dello spettacolo avviene con l'apertura della darsena all'alba, in modo da fare entrare i primi raggi del sole sulla scena.

Questi piccoli dettagli rivelano la capacità di trasfigurare un luogo banale in una macchina capace di leggere la storia di una città e di un territorio, generando nuove trasformazioni.

Lo stesso spettacolo è stato poi allestito nelle Cave abbandonate di Avignone, che, attraverso una sistemazione di movimenti di terra, sono state ridefinite per ospitare la messa in scena. Il



lavoro di Peter Brook porta in evidenza il rapporto tra scale diverse spazio-temporali, che sono fra gli aspetti più interessanti della relazione tra teatro, città e territorio. La forza del lavoro è quella di trovare un punto preciso, in cui queste scale spazio-temporali si uniscono e riescono a stare insieme scambiandosi energia.

Lo stesso spettacolo è stato poi messo in scena all'interno di un gasometro abbandonato a Copenaghen, che, successivamente, è stato trasformato in uno spazio per il teatro.

Questi esempi ci mostrano con chiarezza la possibilità di attivare una riqualificazione urbana a partire da un'azione teatrale e rafforzando l'idea che il teatro può diventare all'interno della città una sperimentazione di possibili modificazioni necessarie per scoprire le vocazioni dei luoghi.

### Teatro Mondo

Il "Teatro del Mondo" di Aldo Rossi, realizzato nel 1979 a Venezia per la Biennale, costituisce un esempio interessante della possibilità di trasformare un'occasione effimera, legata alla definizione di uno spazio disponibile per l'azione teatrale, in un momento di più ampio significato, non solo per Venezia, ma anche, più in generale, per le questioni relative alle trasformazioni urbane nei centri storici di pregio.

L'edificio di Aldo Rossi è quasi una provocazione: propone, in una città come Venezia, che è l'emblema delle città storiche, in cui l'unica pratica possibile è quella del restauro e della conservazione, la costruzione di un nuovo spazio per l'invenzione, la creatività

Teatro del Mondo di Aldo Rossi, realizzato a Venezia in occasione della Biennale del 1979.



Vista del *Frons scenae* del Tondo Vecchio da via Roma, Caltagirone, 1994.

e la rappresentazione. I materiali con cui è realizzato sono legno e ferro, materiali di costruzioni navali. Il teatro è appoggiato su una chiatta e si sposta in vari posti della città.

Il "Teatro del Mondo", pur essendo una nuova costruzione di durata limitata, riesce a cogliere con naturalezza lo spirito della città.

Mentre l'esterno dell'edificio ha una forma precisa, definita con i colori e i materiali del mare che lo fanno appartenere al cielo e all'acqua e lo fanno dialogare con le altre cuspidi di Venezia, lo spazio interno, costruito sul modello del Teatro Shakespeariano e del Teatrino Scientifico, si offre disponibile all'azione, nudo nella sua idea e nella sua costruzione.

### Teatri in città

Gli esempi fin qui illustrati possono aiutare a comprendere l'orizzonte entro cui si collocava l'ipotesi progettuale che nel 1992 fu proposta dall'Associazione Culturale "Nave Argo". Fino a quegli anni a Caltagirone, come del resto in molte altre città, l'organizzazione delle manifestazioni culturali estive si limitava a concentrare in un unico luogo all'aperto, generalmente il giardino pubblico o la piazza principale, manifestazioni di vario genere per intrattenere la cittadinanza. Questa scelta portava come conseguenza ad una fruizione molto superficiale degli spettacoli.

Di fronte a questa impostazione, l'ipotesi fu quella di rompere con un'abitudine che aveva fatto perdere la capacità di ascolto, attraverso la riscoperta di luoghi diversi che, anche se dimenticati e ormai in disuso, per il loro carattere naturale e sociale,



conservavano una forte connotazione urbana oltre ad offrire una naturale predisposizione ad accogliere le performance teatrali. Uno dei luoghi che subito apparve come il più significativo e importante per la sua storia e la sua forma architettonica fu il Tondo Vecchio, un teatro-belvedere edificato nella seconda metà del settecento, che fino agli anni 80 era rimasto chiuso e inutilizzato.

La proposta fatta a "Nave Argo" fu di trasformare il Tondo Vecchio in uno spazio per il teatro valorizzando la sua precisa vocazione con una soluzione che potesse rispondere a questa finalità.

Il problema aperto era quello di trovare le modalità per definire lo spazio scenico evitando i disturbi provenienti dalla strada passante su cui è situato il monumento.

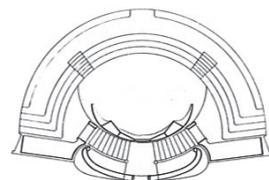
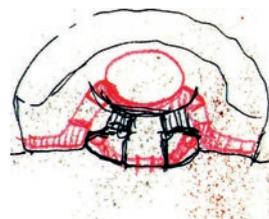
In quel luogo mancava l'elemento capace di definire lo spazio per la rappresentazione, c'era solo la cavea per gli spettatori.

La soluzione che proponemmo fu quella di 'completare' il Tondo Vecchio con un *frons scenae* che da un lato delimitava l'orchestra e dall'altro individuava due ingressi al teatro.

In questo modo, il *frons scenae* permetteva di utilizzare la cavea per gli spettatori, creando un luogo raccolto per l'ascolto, e una scena fissa per ospitare le azioni teatrali. Nello stesso tempo questa struttura ricostruiva e ridefiniva l'immagine del teatro verso la città utilizzando il *frons scenae* come un nuovo segnale urbano.

Il risultato fu quello di trasformare un luogo fin allora deserto e abbandonato in un importante punto di incontro collettivo: infatti, al contrario di quello che si poteva pensare, al suo interno potevano essere ospitate trecento persone, che venivano coinvolte

Vista dall'interno del Tondo Vecchio verso le colline di San Mauro a sud-ovest, Caltagirone, 1994.



Spettacolo al Tondo Vecchio durante il Festival "Teatri in Città", Caltagirone, 1994.



in un intenso rapporto di comunione con gli attori.

In questi anni, in occasione del Festival "Teatri in Città", tutti gli artisti, ospitati al Tondo Vecchio, hanno rilevato un'intensa interazione con il pubblico dovuta alla magica condizione di vicinanza, connessa alla particolare forma del teatro.

La struttura smontabile, composta da montanti di ferro imbullonati e rivestita di pannelli di legno, ricalca l'impianto originario del teatro settecentesco così da amplificarne le forme verso la città. Le spalle laterali su cui si appoggiano le architravi delle porte disegnano verso l'interno una nuova linea d'orizzonte che ritaglia solo le cime delle colline lontane separandole dal resto della città e dalle valli sottostanti. Rimanendo in piedi, come si può vedere nei disegni, sul filo dei pannelli si disegnano i paesaggi collinari lontani, mentre, sedendosi, lo sguardo si concentra sulla scena teatrale vicina.

L'architettura, pur in una costruzione effimera, manifesta la sua capacità, da un lato di appartenere ad una città, afferrandone lo spirito, dall'altro di definire un nuovo spazio disponibile per la vita e l'azione teatrale.

1. A. Rossi, *Quaderni Azzurri*, n. 26, Milano 2000.
2. E. Vittorini, *Le città del mondo*, Torino 1969.
3. Per quanto riguarda il rapporto tra il lavoro di Peter Brook e gli spazi architettonici e urbani si rimanda al saggio di A. Todd, *Rinascite quotidiane, l'architettura dell'International Centre for Theatrical Creation di Peter Brook*, («Spazio e società», n. 76, Ottobre-Dicembre 1996, pp. 8-21).



## La scena costruita

Scenapparente

Se il teatro è il frutto di un rapporto di percezione che prende forma nella mente dello spettatore è evidente che la scena non è circolare, ma ellittica, cioè pensata come formata da due punti fissi, due fuochi posti l'uno sul versante del costruire, l'altro dell'immaginare, per cui la stessa scena è percepita, alternativamente come estremamente vicina o lontana. Il compito di colmare quelle distanze, all'immaginazione dello spettatore, posto tra i due fuochi del costruito e del "mancante".

(Potremmo anche dire che la creazione artistica acquista un senso in relazione al mondo in cui lo spettatore vive, per cui è impossibile pensare di concepirla in un contesto avulso dalla società contemporanea).

La costruzione della scena è il versante scenografico che, benché preceda la rappresentazione, ha valore di vero e proprio *setting* performativo e ciò vale, nel caso nostro, per gli ultimi lavori e soprattutto per "Nel profondo cieco mondo", videoinstall realizzata in occasione della presentazione di "Tradimenti" di Harol Pinter per la regia di Andrea Renzi. La scena costruita volgeva a "tradire" sé stessa poiché non più "ab uso" della rappresentazione, ma rappresentazione: *acting out* in cui la scenografia ripiega su sé, guardandosi.

*Antigone*, regia di Irene Papas,  
Teatro Greco, Siracusa 2005.  
Particolare della scena durante  
il montaggio.

## Edipo Re

regia di Roberto Guicciardini  
scene di Piero Guicciardini  
Teatro Greco, Siracusa 2004

*La scena è un oggetto che si moltiplica, cadaveri-corpi umani nel primo, sedie-strutture nel secondo, la ripetitività dell'oggetto-soggetto, la modalità seriale, crea una scena instabile che prescinde dallo spazio.*

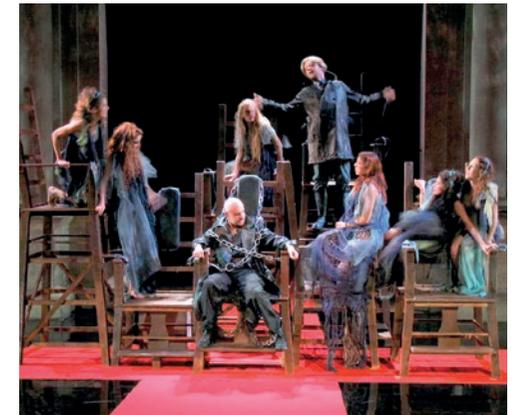
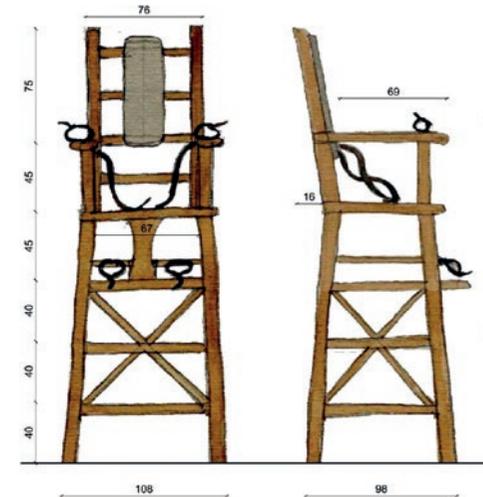
*Ordine e caos.*

*Concetto di spazio teatro-installazione, ma anche performance della scena.*



## Prometeo

regia di Roberto Guicciardini  
scene di Piero Guicciardini  
Teatro Stabile di Vicenza 2006



# Antigone

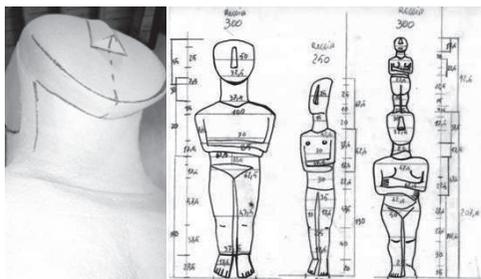
regia di Irene Papas  
Teatro Greco, Siracusa 2005

Forme primitive, ricche di simbologia. Un mondo di simboli e segni quasi illeggibili in quelle realizzazioni che sono nella realtà poco più alte di 20-30 cm.

La scena è "assurda" sin da subito. La riproduzione fedele ma fuori formato di 40 soggetti scelti tra i centinaia possibili, statuette di donne con le mani sul ventre, cacciatori e guerrieri alti da tre a cinque metri.

Non esiste un bozzetto reale e definitivo della scena.

Segni come preliminari di operazioni chirurgiche per ottenere quelle sculture dalla forma primitiva. Una fase della lavorazione molto interessante. Sulle sculture realizzate sono state fatte delle prove sugli effetti possibili di finitura (simulazioni della pietra, del marmo), la purezza della forma dei soggetti, la scala sproporzionata, l'azzeramento della materia nella scelta del bianco assoluto, trasformavano la scena in uno scenario assurdo-irreale, percepibile già dalle fasi di lavorazione. Risultava una scena classica-metafisica.



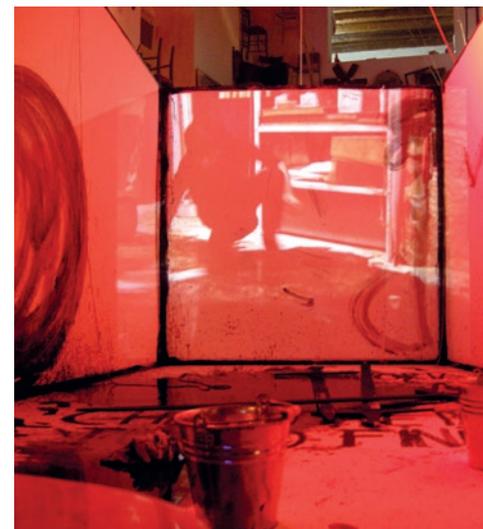
# Scene di un quotidiano qualunque 1, 2

Luminarie e lenzuola luminose per *Around the Sky*  
Artisti per Alcamo 2006



# Nel profondo cieco mondo

da *Tradimenti* di H. Pinter  
regia di Andrea Renzi  
Videoinstallazione in 3 atti | SENSI CONTEMPORANEI





## Frammenti di contemporaneità

*La poesia mi dà la possibilità di non definire, di creare un vuoto dentro al significato di quello che dici in scena, così permetto allo spettatore di colmare il vuoto con la sua esperienza. [...] E' importante per me lasciare il respiro di vivere la parola.*

Pippo Delbono, dialogo con Alessandra Rossi Ghiglione, 1999



## Tracce d'autore

Vittorio Fiore dialoga con Corrado Russo

**Vittorio Fiore | Vorrei iniziare questo dialogo chiedendoti di parlare della struttura del cartellone *Esplora* del Teatro Vittorio Emanuele di Noto: si tratta di diverse forme di teatro, racchiuse in poche rappresentazioni, per un percorso formativo che avvicini il giovane studente-spettatore al teatro contemporaneo, attraverso un filo conduttore.**

Corrado Russo | *Esplora* nasce con l'idea di avvicinare ai linguaggi contemporanei lo spettatore attraverso un ventaglio di appuntamenti che rappresenti quello che si produce in Italia e in Europa; non deriva da una scelta soggettiva, sono un operatore a servizio dello spettatore. Quando nasce *Esplora* ogni volta è una sfida nel condensare, in pochi incontri e spettacoli, il teatro contemporaneo, intendendo non solo la drammaturgia contemporanea, ma il teatro di regia e messa in scena contemporanea. Si sono scelti anche testi di derivazione classica con messa in scena contemporanea. I primi due anni sono stati orientati su un linguaggio contemporaneo molto performativo. Nella stagione 2009-2010, con Giuseppe Massa ("Suttascupa") e la Compagnia M'Arte di Giuseppe Cutino e Sabrina Petyx ("Volevo dirti"), ho inaugurato con due gruppi siciliani che lavorano invece sulla scrittura originale. Ho sempre cercato di fare attenzione ai talenti autoctoni, dando loro spazio, creando equilibrio tra ciò che importavo dall'esterno della Sicilia e ciò che è prodotto in Sicilia. Giuseppe Massa, che conosco da molti anni e ho incontrato nel percorso della direzione artistica a Noto, ne è un'espressione molto interessante; è un drammaturgo giovane che è maturato e cresciuto velocemente

84.06 (2006), produzione di Santasangre, elaborazioni video dal vivo di Dario Salvagnini, luci di M. Carmela Milano.

pagina precedente:  
*Volevo dirti* (2008), di Sabrina Petyx, regia di Giuseppe Cutino, scene di Daniela Cernigliaro, Compagnia M'Arte.

(presenze al Festival delle Colline Torinesi, alla Biennale di Venezia, lavori con Antonio Latella), ha un vissuto da adolescente molto travagliato e forte, portato nella sua scrittura con cui è riuscito a riscattarsi, cosa molto complicata.

Cutino/Petyx (Compagnia M'Arte, Palermo) hanno un percorso diverso, venivano dalla scuola di Michele Perriera, (il Teatès) che ha sfornato tanti talenti palermitani, e dal Premio Scenario con la pièce "Come campi da arare".

"Suttascupa" e "Volevo Dirti" sono due aspetti molto particolari e diversi della vita, della società e dell'espressione teatrale palermitana; hanno messo in scena una società molto radicata su questo territorio, un po' come nel teatro di Emma Dante che costituisce un graffio, uno spaccato sociale della sicilianità, del modo di vivere la famiglia. Emma ha messo in scena tre spettacoli su usi e costumi della famiglia siciliana. Volendo dare un valore anche formativo al percorso, rivolto a persone come gli allievi della Facoltà di Architettura, ho voluto mostrare come lo spazio possa essere reinventato dal punto di vista drammaturgico, ma anche performativo.

**E' così che con i Santasangre, che rappresentano l'ultima generazione dei performer, hai portato il percorso sui temi del disagio verso il mondo contemporaneo, tra ricerca sul corpo e sua smaterializzazione attraverso innovazione tecnologica, in continua contaminazione tra teatro e arti visive.**

Credo che i Santasangre siano l'espressione più alta di come la tecnologia possa sposare in maniera perfetta il teatro; questo gruppo non ha in Sicilia un pubblico, a differenza di altre parti dell'Italia dove sono molto seguiti. Ho portato a Noto quello che dei Santasangre è lo spettacolo più teatrale, tratto dal testo di Orwell, "84.06", anche se non mi sarei mai aspettato un'accoglienza calorosa, poiché parliamo quasi di una performance da museo di arte contemporanea; lo stesso dicasi per Ilyas Odman, con un pezzo molto complicato, "Today nothing", un omaggio a Cesare Pavese, vincitore del bando Moving\_movimento, una residenza sulla danza contemporanea, dove è stato creato. "Oggi Niente" (Today nothing) non è conosciuto quanto il romanzo di Pavese "Il mestiere di vivere". A questo si univano rimandi drammaturgici al testo di Sarah Kane "4.8 Psychosis".

Il Teatro di Noto ancora non può essere considerato sede privilegiata per le residenze teatrali, poiché è incluso in un itinerario turistico che ne impedisce la totale chiusura al pubblico. La struttura non può chiudere per un lungo periodo e dare spazio alla



*Suttascupa* (2010), di Giuseppe Massa, regia di Giuseppe Massa, Giuseppe Provinzano, Fabrizio Ferracane, produzione Teatro Garibaldi, Palermo, Unione Teatri d'Europa, Associazione Suttascupa.



*Today nothing* (2010), coreografia e interpretazione di Ilyas Odman, disegno luci di Emrah Keskin.

creatività e alla produzione, anche se è una cosa che piano piano sto tentando di ottenere. Bisogna sradicare anni di consuetudini in cui l'edificio è stato considerato come materia morta da far visitare, e non come officina produttiva.

Alto l'indice di gradimento per Odman, per me totalmente inaspettato, con uno spettacolo tutto in palcoscenico con il pubblico attorno, una vicinanza con il performer molto forte, determinante perché la gente sentiva la sofferenza del suo atto performativo.

Il suo primo spettacolo che portai in Italia, "Tired", in cui accendeva più di 60-70 sigarette contemporaneamente, utilizzando dita di mani e piedi, bocca, avvolgeva la sala in una nuvola di fumo che rendeva irrespirabile l'aria anche per il pubblico, era anch'esso sofferenza. Odman ama molto queste sfide al limite del dolore e, come il testo della Kane, racconta un lento suicidio.

**L'ultimo spettacolo del ciclo *Esplora*, una delle 17 pièce di Ravenhill, "Spara! Trova il tesoro e ripeti" è un finale dove si torna alla drammaturgia contemporanea, con il medesimo tema.**

Quello con l'Accademia degli Artefatti è un rapporto di amicizia che dura da anni; ci conosciamo dalla fine degli anni '90.

Fabrizio Arcuri ha fatto un percorso inverso, rispetto ad oggi. Ha iniziato con un linguaggio molto performativo e installativo, in spazi ampi, dimenticati, dismessi, oppure museali.

Per il Palazzo delle Esposizioni a Roma creò un percorso, un "cunicolo performance" in cui il pubblico attraversava una serie di ambienti in cui avvenivano micro-performance su macro-temi che modificavano la morfologia degli spazi: "Kindergarten", questo il titolo dell'opera che ricordo, sul senso del Paradiso quale luogo primordiale, dove lo spettatore era sollecitato da più stimoli, olfattivi, visivi, uditivi. Nel tempo Arcuri ha messo da parte la performance per indagare nuovamente la drammaturgia. Perfetto il suo matrimonio artistico con la drammaturgia inglese. Il lavoro su Mark Ravenhill, ha dato ad Arcuri un riconoscimento nazionale; ora Fabrizio dirige il Festival *Prospettiva* a Torino realizzato in autunno, in collaborazione con il Teatro Stabile di Torino, e il festival *Shorttheatre* al Teatro India a Roma. Dei 17 pezzi che compongono "Spara! Trova il tesoro e ripeti", ho portato in Sicilia "Nascita di una nazione", pièce che rispecchia la società, un po' come "Suttascupa", con personaggi sospesi in un mondo beckettiano, nella precarietà dell'oggi.

Il controllo ossessivo sui personaggi del "1984" di Orwell ritorna in "Suttascupa" e "84.06"; il disagio espresso da Pavese e dalla Kane pervade anche Ravenhill: un gruppo di attori che in "Nascita di una nazione" arriva in una città ideale devastata da un regime, portando il teatro quale via di salvezza. Nella necessità di esprimere disagio interiore il percorso *Esplora* trova casualmente un filo conduttore anche sui contenuti. Volevo parlare con te di un tema centrale del corso Spazio Teatro: il teatro contemporaneo, che esige un pubblico ravvicinato e partecipativo, mal sposa una struttura di teatro all'italiana come quella di Noto o di tanti teatri, che nella distanza pubblico-attori penalizza la messa in scena?



*Spara! Trova il tesoro e ripeti.*  
*Nascita di una nazione* (2008),  
di Mark Ravenhill, produzione  
di Accademia degli Artefatti,  
regia di Fabrizio Arcuri.

Il teatro all'italiana inghiotte, ha una forza attrattiva grande; il pubblico viene attratto inevitabilmente dagli stucchi, dagli arredi, dalle dorature. L'architettura è elemento molto forte. Quando vi porti un allestimento classico, questo sposa bene il luogo, può considerarsi quasi come un prolungamento della sala stessa. Per uno spettacolo contemporaneo, più scarno, più semplice, più performativo, fatto da elementi contemporanei quali valigie, strati di terreno, farina ... materiali con basso peso scenografico, ma evocativo, l'architettura del contenitore diventa preponderante. *Scenario Pubblico* a Catania –ad esempio– è al contrario uno spazio asettico, neutrale, con una gradinata per il pubblico; lo spettacolo diventa protagonista nella visione, è più forte del luogo. Al Vittorio Emanuele di Noto la sala schiaccia l'evento, distrae lo spettatore.

Per l'allestimento che ho curato per "Doppio gioco" (2011), ho cercato di risolvere il problema facendo entrare il pubblico nella sala semibuia, abbagliato da alcuni proiettori frontali, che accecavano lo spettatore e, complice la nebbia, avanzava senza condizionamenti nel teatro.

Avevo individuato, e proposto come tema per il Corso Spazio Teatro 2008-2009, uno spazio alternativo fuori dal teatro, la chiesa di Santa Caterina a Noto; se per l'acustica ha problemi da risolvere, di contro i 90 posti previsti si adatterebbero a performance contemporanee insieme alla struttura libera da schemi che offre lo spazio.

Penso subito a come i Muta Imago, che hanno creato per lo Spazio Alcatraz della Leopolda di Firenze l'energica performance "La Rabbia rossa" siano stati un po' penalizzati nel riproporlo qui nella sala all'italiana di Noto.



*Kindergarten*, produzione di  
Accademia degli Artefatti,  
regia di Fabrizio Arcuri e Elio  
Castellana, sequenza di habitat  
per piccoli gruppi di spettatori,  
nuovo allestimento di vari  
artisti appositamente ideato  
per il Palazzo delle Esposizioni,  
Roma, 2000.

Gli Artefatti di contro sono riusciti a coinvolgere il pubblico con le loro valigie in sala, perfetti a Noto come altrove. La recitazione con un continuo rivolgersi al pubblico, che sembrava dovesse rispondere, ha costituito non "qualcosa da vedere", ma "qualcosa a cui partecipare", con un inizio in cui lo spettacolo sembrava "non essere mai iniziato" ed un finale a sorpresa che ci ha tenuto in tensione.

In Italia noi abbiamo molti spazi come Scenario Pubblico (Catania), la Stazione Leopolda (Firenze), il Teatro India (Roma) dove può esserci una circuitazione alternativa al teatro all'italiana.

Fabrizio Arcuri è partito da spazi abbandonati per poi operare una riflessione all'indietro adattando i suoi spettacoli a quello che comunemente si trova.

Quest'anno (stagione 2010-2011) abbiamo stimolato gli spettatori agli attraversamenti. "Un bacio...un bacio ancor...un altro bacio" che il Teatro delle Briciole aveva messo in scena basandosi sull'*Otello* di Shakespeare, era nato come spettacolo per ragazzi, per me è stato facile programmarlo di sera per il cartellone contemporaneo. Il pubblico è stato al gioco. Lo spettatore di *Esplora* si è mostrato più aperto. Lo spettatore che reagisce in modo negativo ad una proposta, credo abbia un limite interiore. Un limite nella scoperta, che è alla base del desiderio di andare a teatro.

**Essendo il teatro una forma d'arte, e considerando che l'arte contemporanea ha spesso difficoltà di essere apprezzata da parte di molti, poiché si dice non compresa, c'è da pensare ad una poca educazione e formazione del pubblico a comprenderne una serie di aspetti? E' ancora più difficile accettare che il teatro segua la strada delle arti visive, ancorato come è al linguaggio tradizionale?**

Sono attore e ho lavorato con Antonio Calenda al Teatro Greco di Siracusa. Gli allestimenti di Calenda, ma anche di Ronconi e di altri registi, venivano accusati di portare in scena una modernità eccessiva. Eppure Euripide raccontava episodi accaduti nella sua contemporaneità. I tragici greci erano testimoni del loro tempo e venivano premiati dal pubblico, che nutriva passione per i temi attuali. Suscitare reazioni negative fa bene anche al teatro, valida alternativa alla televisione, all'intrattenimento.

Il progetto Spazio Teatro/*Esplora* è rivolto ad un pubblico giovane, un pubblico da formare; devi dunque anche rinnovare le proposte di anno in anno: dopo un primo approccio performativo, ho tentato di equilibrare l'offerta con più testi di drammaturgia, creando una base di interesse nel pubblico.



## Il luogo e il performer

Simonetta Pietrosanti intervista Fabrizio Crisafulli

**Simonetta Pietrosanti | L'idea di "luogo", come hai chiarito in diverse occasioni<sup>1</sup>, è molto importante nel tuo lavoro...**

Fabrizio Crisafulli | Penso sempre lo spettacolo come un "luogo", un ambito di relazioni reali. Nel quale azione e scena, azione e paesaggio appartengono alla stessa sostanza e sono elementi generativi l'uno dell'altro. Non penso mai in termini di "ambientazione" delle azioni. In termini di inserimento del corpo in uno spazio pensato separatamente da uno scenografo o in un luogo preesistente da adottare come "scena". Le azioni creano il luogo e il luogo crea le azioni.

**C'è una tua particolare modalità di lavoro che chiami proprio teatro dei luoghi...**

È un tipo di ricerca nella quale assumo un sito esistente, spesso non teatrale, non come "scenografia", appunto, ma come elemento di relazione. In questo tipo di lavoro il luogo ha un ruolo simile a quello svolto dal testo in altro tipo di teatro. Diviene una matrice in rapporto alla quale lo spettacolo viene creato in tutti i suoi aspetti, una preesistenza assunta come determinante drammaturgica di base. Una determinante forte, in certi casi portatrice di identità e di memorie notevoli, ma in ogni modo viva di relazioni operanti tra cose e, a meno che non si tratti di un luogo disabitato, tra persone. Relazioni che vengono assunte come elementi attivi e generatori con i quali si entra in rapporto. Elementi suscettori di immaginario. Cerco sempre di far radicare lo spettacolo profondamente nel luogo, e allo stesso tempo di far diventare il luogo, con lo spettacolo, qualcosa di nuovo.

*Shō. La bellezza finale, regia di Fabrizio Crisafulli, 1998. Nella foto, da sin.: Giuseppe Asaro, Carmen López Luna, Massimiliano Pederiva, Marcello Sambati, Giovanna Summo (foto di M. Orlik Gaillard).*



**Che relazione c'è nel tuo lavoro tra percezione dello spazio interno e dello spazio esterno?**

Le due cose sono, in un certo senso, indistinguibili. Paesaggio interiore e paesaggio esterno vivono in tensione tra loro, in continuo scambio. Tengo in grande considerazione la forza che l'"esterno" ha nel determinare il performer. E questo per me, più che rappresentare una perdita di centralità del performer, significa aderire al reale, visto che nel reale quello che sta fuori di noi è molto più grande e *determinante* di noi. Non credo nel performer che controlla tutto. La centralità dell'attore è un'astrazione.

**Penso a uno spettacolo di Meg Stuart in cui il performer che stava in scena, quasi non danzava, piuttosto "agiva", e tutto in scena aveva la stessa importanza... Ad un certo punto cadeva la pioggia, e c'erano delle case di cartone che cominciavano a muoversi, e i movimenti del performer avevano la stessa importanza rispetto ai movimenti dello spazio, della luce...**

Spesso attori e danzatori vogliono stare al centro. Mostrare. Mostrarsi. Io cerco di lavorare con persone disponibili anche a farsi attraversare dalle cose e dai luoghi. Dagli oggetti, dalla luce, dal suono. Giovanna Summo, per anni coreografa e danzatrice della compagnia, parla di corpo "conduttore", non di corpo esecutore. Corpo-medium, conduttore delle energie che provengono dall'esterno, non solo dall'interno. A volte, nelle prove, nelle improvvisazioni, io le cambiavo le cose attorno, fisicamente, cambiamenti

Fotogramma dal film di scena de *Il Pudore Bene in Vista*, regia di Fabrizio Crisafulli, 1991. Nella foto, da sin.: Ramona Mirabella, Giusi Gizzo, Maria Giovanna Palazzo.



*Dämmli Stück*, regia di Fabrizio Crisafulli, Uznach (Svizzera), festival "Treffen der Freilichttheater", riva del Dämmli, 2010. Nella foto, da sin.: Elisa Muro, Cristina Nicoli, Valeria Scardigno (foto di T. der Freilichttheater).

minimi, minimi spostamenti di oggetti e minime variazioni di luce, e lei di conseguenza cambiava la qualità del suo movimento. Senza eccessive intenzioni. Con risposte involontarie. E, a mia volta, reagivo istintivamente con piccoli cambiamenti "esterni", e così via. Il "luogo" del teatro non è solo spazio. È un campo di tensioni. In linea generale, chiedo ai performer di essere aperti, di risentire di quanto succede loro attorno. Non solo cercare di plasmare e determinare le cose.

**Come intendi l'idea del confine o quella del limite: il corpo umano è un'estensione dell'ambiente o viceversa?**

Penso vi sia un continuo scambio tra corpo e ambiente anche quando non ce ne rendiamo conto e non facciamo niente di volontario per attuarlo. Penso che corpo e ambiente siano l'uno estensione dell'altro. E penso che i limiti costituiscano momenti nei quali la realtà si propone e richiede risposta. Momenti essenziali, nel lavoro, quanto le libertà.

**Il corpo imprime lo spazio come fosse un'orma. Hai mai lavorato sul creare questo tipo di tracce e poi agire sullo spazio creato dal corpo?**

L'azione di un corpo produce sempre delle variazioni nello spazio, che permangono anche dopo che il performer esce di scena. È come se rimanesse qualcosa di impresso. Nel lavoro non si può non tener conto anche di questa memoria, di queste marcature invisibili che permangono nello spazio, che divengono elementi



che influiscono sulle relazioni, sulla composizione, sulla struttura dello spettacolo. Nel lavoro questo aspetto c'è sempre.

**Hai mai fatto utilizzare ai performer membrane o materiali per amplificare o cambiare la risposta del corpo agli stimoli esterni?**

Qualsiasi cosa venga indossata cambia la percezione dello spazio. Ma non lavoro mai a questo in base a un puro interesse per l'alterazione percettiva; in maniera isolata, intendo dire, rispetto ad altri motivi che possono indurre a usare un materiale o un oggetto. In *Shō*, ad esempio, uno spettacolo ispirato a un racconto di Junichiro Tanizaki, ideato insieme a Marcello Sambati e Giovanna Summo, i performer, da un certo punto in poi, cominciavano ad indossare degli zoccoli di legno, che diventavano man mano sempre più importanti e che alla fine, dopo essere stati abbandonati a più riprese sul palco, riempivano la scena. Il tema principale del racconto è la cecità. Per comprendere come si percepisce l'esterno quando non è possibile vederlo, avevamo lavorato bendati, durante le prove, per un certo numero di giorni, restringendo l'uso dei sensi soprattutto all'udito e al tatto, in particolare nel contatto dei piedi col pavimento. Scegliemmo poi di dare notevole importanza, nello spettacolo, ai rumori e al pavimento. Su quest'ultimo, soprattutto, incidevano i movimenti delle forme di luce. Amplificammo il palco per renderlo sensibile, reattivo, capace di captare i rumori, anche minimi, che si producevano nelle azioni. Divenne una specie di strumento musicale e la scena una

*Erosione*, regia di Fabrizio Crisafulli. Klagenfurt, Bergbaumuseum, 2007. Nella foto, da sin.: Alessandra Cristiani, Simona Lisi (foto di G. Jagoutz).



*Forest*, installazione di Fabrizio Crisafulli. Belgrado, Museo "25 Maj", 2005 (foto di S. Felicetti).

cassa di risonanza dei movimenti. L'uso degli zoccoli rientrava in questo. I rumori dei passi, gli schiocchi del legno durante le camminate erano parte del paesaggio sonoro dello spettacolo. Certamente, gli zoccoli alteravano nel performer la percezione dello spazio e dei movimenti. Ma questo non costituiva una scelta *in sé*. Era una scelta legata a motivi poetici e drammaturgici.

**Cosa riconosci, all'interno dello spazio in cui stai performando, come "sostanziale" per te?**

Tendo a dare sempre molta importanza al luogo dove lo spettacolo viene creato o viene presentato. In *tutti* i suoi aspetti. Il modo nel quale il luogo influisce sullo spettacolo ha comunque ogni volta sfumature diverse. Nel teatro dei luoghi, per la natura stessa del lavoro, l'influenza è naturalmente fortissima. E in genere determina in maniera molto diretta, oltre che i contenuti e l'organizzazione spaziale, anche i tempi e le successioni delle azioni. In *Anfibio*, spettacolo-percorso creato tra terra e acqua nel porto di Tricase in Puglia, la presenza di un muro di alcune centinaia di metri su un lato dell'itinerario, che isolava lo spettacolo rispetto al centro abitato, e sul lato opposto, verso il mare, di una successione di rocce di diverso tipo (scogli naturali all'inizio, poi vasche intagliate nella roccia e infine vari tipi di frangiflutti geometrici), erano dei riferimenti fisici così forti e così significativi nella loro progressione dal naturale all'artificiale, che hanno finito col costituire una vera e propria traccia per la partitura dello spettacolo, oltre che supporto e risonanza delle azioni.

Il luogo è importante anche quando è apparentemente poco significativo dal punto di vista identitario. Anche quando si tratti, ad esempio, di un normale palcoscenico: che generalmente è considerato uno spazio puramente tecnico, un "non-luogo". Tra gli spettacoli che ormai da tantissimi anni faccio realizzare ai miei studenti delle Accademie di Belle Arti, ce ne sono alcuni che chiamo "drammi della tecnica", perché la scenotecnica e l'illuminotecnica, che sono le materie che insegno, vi vengono messe in gioco come elementi attivi dal punto di vista poetico, drammatico, delle capacità evocative. La scatola scenica, i suoi spazi, le attrezzature, la graticcia, i tiri, le americane, le cantinelle, gli apparecchi illuminanti, le presenze e le manovre degli studenti diventano protagonisti, con i loro movimenti, i loro rumori, di una concatenazione di avvenimenti poetici, nei quali entra in gioco la memoria della tecnica e del palco all'italiana, che è, con i suoi usi, i suoi spazi, i suoi strumenti, le sue convenzioni, un luogo denso di cultura materiale. Il palcoscenico è quindi assunto non tanto come mezzo e funzione, quanto come *luogo* in senso proprio. E diviene origine della creazione.

#### Qual'è per te la relazione tra progetto e spettacolo? Sono processi consequenziali o paralleli?

Sono contemporanei. Ma il lavoro vivo è quello decisivo. Il progetto iniziale cambia durante il processo e generalmente si arriva ad un punto che all'inizio non era immaginabile. Non riuscirei a disegnare qualcosa e poi realizzarla esattamente come l'ho progettata, perché mi baso molto sulle relazioni. Il contributo del performer è importantissimo. E lo spettacolo stesso diviene in un certo senso, nel suo farsi, "coautore". Ti dice sempre cose che inizialmente non avevi pensato.

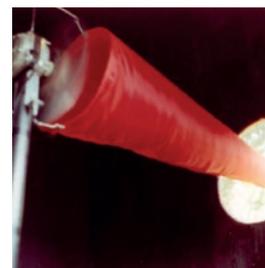
#### Il suono e la luce<sup>2</sup> hanno un ruolo rilevante nel tuo lavoro. Come entrano nel processo creativo?

Sono sostanza, non forma. E sono elementi propulsori, non secondari e "aggiunti" in una fase di rifinitura. Rispetto al suono, ho già parlato di *Shō*. Ma mi piace fare l'esempio di una breve, recente performance di teatro dei luoghi, *Dämmli Stück*, creata sul bordo di un canale d'acqua in Svizzera. Abbiamo lavorato e presentato lo spettacolo di giorno. Non c'era quindi il mio consueto lavoro con la luce, anche se ho cercato di entrare in relazione con la luce naturale, nelle sue sfumature, ombre e variazioni, in maniera articolata. Si è lavorato molto sul suono. Che, insieme alle azioni, ha svolto un importante ruolo trasfigurativo. Abbiamo usato un



*Shō. La bellezza finale*, regia di Fabrizio Crisafulli, 1998.  
Nella foto: Giovanna Summo (foto di M. Orlik Gaillard).

pagina a fianco:  
*Piedivento*, installazione di Fabrizio Crisafulli e Valerio Di Pasquale. Grein (Austria), rassegna "Galerie im Fluss", rive del Danubio, 2003.



certo numero di richiami di animali, quelli dei cacciatori: fischiotti, congegni di legno, piccoli mantici... Richiami di uccelli ed animali acquatici effettivamente presenti nel luogo. Nello spettacolo vi erano tre livelli del sonoro che interagivano tra loro: i versi reali degli animali del posto, i richiami azionati dalle tre performer e le elaborazioni sonore dei richiami stessi, realizzate in studio. I rapporti tra questi tre livelli creavano scambi, associazioni fantastiche, sovrapposizioni, spiazzamenti, dilatazioni temporali, ambiguità percettive: fattori cui erano affidate, in parte considerevole, le intenzioni poetiche, visionarie, ironiche della performance. Sulla luce, dico semplicemente che mi interessa per il suo aspetto energetico, sostanziale, generativo, e non solamente come immagine, e per nulla come "gioco" o "effetto", come si usa dire. La luce mi interessa soprattutto in quanto materia capace di produrre, nelle sue forme e nei suoi movimenti, pensiero e profondità.

#### In che modo le nuove tecnologie influiscono sul tuo lavoro?

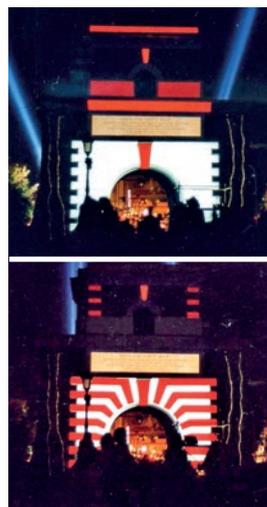
Cerco di usarle non come semplici strumenti. Le tecnologie sono pure portatrici di senso. Anche perché ci dicono sempre delle cose che riguardano il tempo e il contesto che le ha concepite. E cerco di usarle sempre in relazione. Le tecnologie possono istituire, con il luogo e i performer, rapporti di reciproca determinazione.

#### Anche le tecnologie digitali?

Certamente. Mi piace, ad esempio, mettere in relazione il digitale con il "locale". Con gli oggetti fisici, la materia. Prendiamo il caso delle proiezioni. Nell'impiegarle, faccio in modo che le immagini digitali vengano "prodotte" dal luogo. La caverna di Klagenfurt dove abbiamo realizzato *Erosione* si animava attraverso le proiezioni. Ma queste non riguardavano immagini riprese altrove, estranee al luogo. Le avevamo create sul posto, sulla matrice delle forme rocciose, dalle quali poi, nello spettacolo, le proiezioni sembravano "emesse": le linee di luce emergevano e si muovevano tra le fessure delle pareti, la "neve elettronica" affiorava dalle rocce, le pietre si coloravano lentamente... Tra il digitale e il luogo c'era scambio. Forme delle rocce e forme luminose si generavano o tramutavano reciprocamente, ed entravano in tensione tra loro.

#### I tuoi lavori senza attori, come quelli che realizzi con i tuoi studenti, e le tue installazioni sono per te "teatro"?

Sì, in un certo senso. Le installazioni hanno tempo, movimento, suono. Tento sempre di renderle esplicitamente portatrici



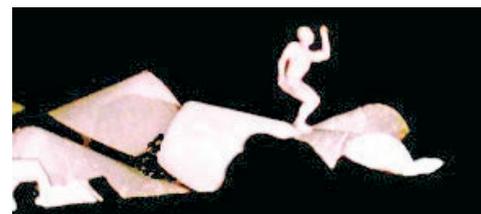
dell'energia di chi le ha pensate e di chi le realizza e le fa funzionare. E, soprattutto, mi interessa quasi sempre strutturarle drammaturgicamente. Come concatenazioni sensate di accadimenti.

### Come concepisci il rapporto col pubblico nelle tue installazioni?

In genere, come relazione interiore. Che a volte può avere però anche un aspetto fisico, di rapporto concreto. Alcune installazioni sono totalmente autodeterminate e lavorano prevalentemente con l'immaginario dello spettatore. Come quelle che si relazionano con l'architettura e che si rivolgono alla città. Penso a lavori come *Sul posto* o *Et molto meravigliosi da vedere* oppure *Azione marittima*. Altre invece si rapportano con lo spettatore in maniera diretta. Come *Piedivento*, realizzata lungo la pista ciclabile più lunga d'Europa, sulle rive del Danubio, che giocava ironicamente sul fiume, il vento, l'andare in bici, e che veniva materialmente azionata dai visitatori, che mettevano in moto l'installazione attraverso dei pedali di bicicletta. Anche in *Forest*, in un museo di Belgrado, il pubblico determinava, in parte inconsapevolmente, alcuni aspetti dell'installazione, che si basava proprio su dispositivi di rispecchiamento tra visitatore e opera.

a sinistra:  
*Sul posto*, installazione di Fabrizio Crisafulli. Parma, rassegna *Accordi di Luce*, Ponte Romano, 1998 (foto di F. Furoncoli).

a destra:  
*Et molto meravigliosi da vedere*, installazione di Fabrizio Crisafulli. Roma, prima "Notte Bianca", Ponte Milvio, 2003.



a sinistra:  
*Anfibio*, regia di Fabrizio Crisafulli. Tricase Porto (LE), rassegna "Teatro nei porti del Mediterraneo", 2003 (foto Astragali).

a destra:  
*Azione marittima*, installazione di Fabrizio Crisafulli. Napoli, Stazione Marittima, 2007 (foto di D. De Curtis).

1. Cfr. F. Crisafulli, *Il luogo come testo*, in AA. VV., *Teatro dei luoghi*, a cura di R. Guarino, Gatd, Roma 1998; Id., *Teatro dei luoghi: che cos'è?*, in «Teatro e storia», n. 22, Bulzoni, Roma 2001; Id., *Teatro dei luoghi: riflessioni a partire dalla pratica*, in AA. VV., *Teatri luoghi città*, a cura di R. Guarino, Officina, Roma 2008; e le interviste contenute in AA. VV., *Lingua Stellare. Il teatro di Fabrizio Crisafulli, 1991-2002*, a cura di S. Lux, Lithos, Roma 2003; AA. VV., *Fabrizio Crisafulli: Un teatro dell'essere*, a cura di S. Tarquini, Editoria & Spettacolo, Roma 2010.
2. Tra gli scritti più recenti di Crisafulli sulla luce, cfr.: *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Titivillus, Corazzano (PI) 2007 (seconda ediz. 2009); *Light as Action*, in AA. VV., *Performance Design*, a cura di D. Hannah e O. Harslof, MTP, University of Copenhagen, Copenhagen 2008; *Architetture mobili*, in AA. VV., *L'architettura degli allestimenti*, a cura di G. Donini, Kappa, Roma 2010; *La luce come linguaggio del teatro*, in AA. VV., *Manuale di progettazione illuminotecnica*, a cura di M. Frascarolo, vol. 2, Mancosu, Roma 2011. Vedi inoltre AA. VV., *La luce come pensiero. I laboratori di Fabrizio Crisafulli al Teatro Studio di Scandicci, 2004-2010*, a cura di S. Tarquini, Editoria & Spettacolo, Roma 2010.



## Pippo Delbono. *La Menzogna*

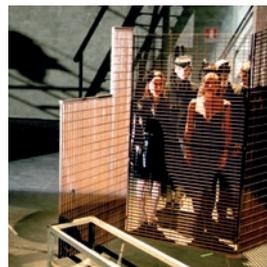
Francesca Motta

Pippo Delbono il poeta della libertà. Artista illimitato di vibrante potenza. Impossibile etichettare, stigmatizzare, analizzare, la sua cifra artistica. Bisogna semplicemente vederlo e partire per un viaggio intimo e curativo, senza cinture di sicurezza. Che sia uno spettacolo teatrale, un film, un incontro, la sua arte inonda, trascina senza confini, tra i flutti del mare inquieto che è l'avventura umana. Questo ragazzo del '59, dallo sguardo che evoca ancestrali suggestioni, regista, autore, attore, creativo a tutto tondo, immerso in un magma in continua metamorfosi, è oggi uno dei nomi più autorevoli nel campo internazionale delle arti sceniche. Il suo linguaggio riporta a qualcosa che ci appartiene, evoca immagini bellissime che segnano in modo indelebile, sublimano la resa dei conti con il mistero della vita. Intenso, diretto, generoso, geniale. Un lavoro mai legato solo alla sua persona bensì frutto di una nobiltà collettiva. La sua storia personale viaggia in parallelo con i suoi lavori, fa tremare i polsi e tatta la cartografia dell'anima. Storie che s'intrecciano e sublimano nell'andare, nel ritornare, negli incontri attesi da anni. Compagni di viaggio di Pippo, gli attori della sua straordinaria compagnia come: Bobò, sordomuto, cinquanta anni di manicomio incisi sulla pelle, l'uomo destinato a essere sempre bambino, un grande attore naturalmente dotato e poetico, Pepe Robledo, Lucia Della Ferrera, Mario Intruglio, Nelson La Riccia, Gianluca Ballarè, Simone Goggiano, Grazia Spinella. Delbono usa lo spazio scenico per infrangere gli schemi, adopera voce, corpo e anima fino allo stremo, è un rivoluzionario dal cuore immenso. Incontrarlo è un'esperienza magica mai trombonesco,

*La Menzogna*,  
Pippo Delbono, 2008.  
Tutte le foto di scena sono di  
Rhodri Jones.

retorico, compiaciuto, usa solo il tono del gran fabulatore e l'intelligenza creativa dei veri artisti di razza. E' un fiume in piena, che a ruota libera, esprime i suoi illuminanti pensieri. Ascoltiamolo.

"Libertà per me è anche poter esprimere la fragilità. Il mio spettacolo "Buio Feroce" tratto dal libro nasce da una coincidenza, da un libro trovato per caso in Birmania. Un incontro misterioso, in quel libro e in quel viaggio ho ritrovato il mio viaggio e la mia storia. Brodkey nella sua visione atea nel momento del trapasso ci dà un' enorme lezione di spiritualità. Parla di un artista diseredato, sciupato dall'Aids, attraversa la morte lanciando un messaggio di speranza. La pace interiore alberga dentro di noi, da quando sono buddista e pratico sono convinto che possiamo cambiare il nostro destino. In una stanza-sudario, ospedale bianco e abbacinante, volteggia un'umanità bislacca e meticciasca, un iridescente circo di ossessioni e visioni. La morte diventa un poema lirico, lancinante, grottesco, struggente. Io sono sempre stato sospinto dal mistero e dalla caducità della vita". E nessuno come lui sa raccontarne il dolore. Come nella "Menzogna" che parte dal fuoco tragico della ThyssenKrupp. "Non una cronaca dei fatti, nel mio spettacolo denuncio l'inferno dell'indifferenza, delle morti inaccettabili, la codardia, il vuoto che ci circonda. I ponteggi della fabbrica sono un simbolo, dove ogni giorno come funamboli, cerchiamo di mantenere l'equilibrio sempre più precario delle nostre esistenze. Tormentati da una società dove i colpevoli si sentono innocenti e gli innocenti colpevoli. Urlo a squarciagola il mio sdegno contro la menzogna, le crociate contro le diversità, le ingiustizie. Basta con le persecuzioni. La bestialità si annida nelle nostre anime, staniamola, guardiamola negli occhi. Sono stato a Milano al funerale di Abdul, colpevole solo di essere di colore e ucciso a sprangate per il furto di un pacco di biscotti. Ho sentito il bisogno di filmare la mia indignazione, non c'era un politico, era un deserto d'indifferenza. Io catturo le immagini con il telefonino, un mezzo fulmineo per cogliere in flagrante la realtà, per raccontare d'istinto la verità. Le ho poi inserite nel mio lungometraggio, tutto girato con il cellulare "La Paura". Scopriamo le nostre e altrui menzogne, la saggezza più grande è non aver paura. Per me il teatro è un rito, ti mette a contatto con il mistero. Non è mai legato a una sola persona, è frutto di una nobiltà collettiva. E' confessione, dolore, gioia, emozione, grumo di passioni radicali. Come dice Artaud: *Il teatro è come la peste, deve prendere con gli occhi, il naso, la bocca, con tutti i sensi, con il cuore. Io lo "leggo" con la vita, cercando sempre la verità. Non potrei mai fare uno spettacolo che non si contamini con la mia via, non ne sarei capace.*





## *Nascita di una nazione.* La piece dell'Accademia degli Artefatti

Paolo Randazzo

“Nascita di una nazione”, dell'Accademia degli Artefatti è uno spettacolo denso e apertamente politico. Il testo è del drammaturgo scozzese Mark Ravenhill (ed è uno dei diciassette pezzi che compongono la raccolta “Spara! Trova il tesoro e ripeti”). La regia è di Fabrizio Arcuri mentre in scena ci sono Abutori, Matteo Angius, Gabriele Benedetti, Fabrizio Croci, Peraldo Girotto. Il nodo drammaturgico, insieme concretissimo e visionario, su cui si fissa e da cui si dipana lo spettacolo è sostanzialmente una domanda rivolta, con una certa diretta rudezza, al pubblico: può una nazione nascere (o rinascere) nutrendo il suo spirito dei frutti dell'arte? Da questa domanda sgorgano poi altre interrogazioni, a cascata: può davvero accadere questo miracolo in un paese devastato da una guerra civile o da una guerra d'occupazione, una guerra portata avanti magari in nome dei gloriosi valori occidentali della libertà, della democrazia o ancora dei diritti civili, del libero mercato e del lavoro? E se le ferite, se le amputazioni della guerra sono troppo profonde (il testo allude centralmente alla guerra civile americana, ma poi i crateri delle bombe, le macerie, gli edifici polverizzati, le biblioteche rovinare, le università distrutte, sono tutti elementi che riportano alla guerra in Iraq) è possibile riannodare i fili di una convivenza che si vuole civile e pacifica? Quando l'odio deflagra in scontro aperto o in guerra da dove si può iniziare di nuovo a creare umanità? E come colmare le voragini dell'odio? Quali linguaggi usare per persuadere alla pace e per comunicare senso? Come si vede, si tratta di domande importanti che affollano letteralmente questo lavoro degli Artefatti, che abbiamo visto a

*Spara! Trova il tesoro e ripeti.*  
*Nascita di una nazione* (2008),  
di M. Ravenhill, produzione  
di Accademia degli Artefatti,  
regia di Fabrizio Arcuri.

Noto venerdì 16 aprile 2010 (nel contesto della rassegna di teatro contemporaneo "Esplora" del Teatro "Vittorio Emanuele") e che è andato in scena anche a Palermo (ai "Candelai") ed ancora il 17 e il 18 aprile a Catania (al centro "ZO", nel contesto della rassegna "Altre scene"). Teatro di parola costruito su un testo potente (e già questa è una scelta rilevante), ma ben poco a che vedere con la consueta tradizione teatrale e operazione molto interessante perché propone un rapporto originale col testo. Gli attori infatti non incarnano personaggi definiti, ma restano anonimi, sciolti da caratterizzazioni stringenti, e ciò consente loro una grande libertà di movimento sulla scena e dentro al testo, mentre d'altra parte l'asse drammaturgico centrale (la domanda che viene rivolta al pubblico) e le mille problematiche che da essa si dispiegano con feroce urgenza, emergono attraverso un rapporto ironico e problematico con la parola: gli attori recitano e mentre recitano è come se esitassero, come se s'interrogassero sul senso vero, sul peso, sulla poesia e sulla violenza di ciò che dicono. Il pubblico all'inizio soffre un po', resta spaesato: è molto forte infatti l'oscillazione tra *metateatro* e realismo, tra la continua richiesta da un lato di un atteggiamento vigile e politicamente critico e dall'altro di un'adesione piena al dolore per ciò che viene evocato. Poi si finisce col cedere e lo spettacolo si assesta, diventa quel che deve, ed infine si compie in un solo tragico gesto. La sollecitazione dell'intelligenza appare pressante e culmina con un dolore sordo, che non trova parole eppure passa benissimo. Passa, si comunica il dolore e si riaprono circolarmente i termini concettuali dell'interrogazione iniziale: può nascere una nazione nutrendosi dei frutti dell'arte?





## Dal progetto allo spettacolo. Spazio Teatro I 2009-2010

*Spesso ho riscontrato che la scenografia è la geometria della messa in scena finale e che di conseguenza una scenografia sbagliata rende impossibile la recitazione di molte scene e addirittura distrugge molte possibilità degli attori.*

*Lo scenografo ideale matura di pari passo con il regista rivedendo, cambiando, eliminando a mano a mano che una concezione dell'insieme prende forma. [...]*

*un vero scenografo di teatro considererà sempre i suoi disegni come materiale in perenne movimento, in azione, strettamente legato a ciò che l'attore apporta alla scena mentre si sviluppa. [...]*  
*lo scenografo pensa in termini di quarta dimensione: lo scorrere del tempo; non il quadro scenico, ma il quadro scenico in movimento.*

Peter Brook, *Il teatro immediato*, 1968



## Canovaccio d'improvvisazione per un allestimento

Quindici scene da un itinerario pieno di sorprese

Salvo Piro

Il titolo è un po' bizzarro. Contiene però alcuni spunti utili a comprendere le basi del processo di lavoro che mi accingo a narrare. Comincerò, perciò, proprio dal titolo.

Tra la fine del '500 e i primi del '600 si sviluppa in Italia una caratteristica modalità di produzione, conosciuta all'estero come *Commedia italiana*, non basata sul testo scritto. Nella *Commedia dell'Arte* (o *Commedia all'improvviso*) il **canovaccio** –o scenario– forniva la traccia narrativa per il lavoro di improvvisazione che i comici facevano, nei primi tempi per lo più all'aperto, in presenza del pubblico: le battute dei personaggi non erano scritte. Nel gergo teatrale contemporaneo il vocabolo (*canovaccio*) non è caduto in disuso e non è insolito oggi sentir dire che *il copione, in fondo, è come un canovaccio*. Con ciò si intende che il testo creato dal drammaturgo, pur rappresentando una traccia profonda per la realizzazione della messinscena, specie nel teatro cosiddetto *di parola*, lascia non codificate una quantità enorme di informazioni: l'attore, il regista e i collaboratori artistici (scenografo, costumista, musicista compositore e così via) devono colmare queste *lacune* con invenzioni importanti, che costituiscono poi il nocciolo della messinscena.

Anche la parola **improvvisazione** è molto attuale ed è entrata ormai da tempo nel lessico delle moderne tecniche del teatro e anche in questo caso possiamo registrare un uso esteso del termine quando sentiamo dire che *la partitura dello spettacolo viene improvvisata ogni sera*. Può apparire paradossale a un neofita, ma un attore sa perfettamente che per quanta precisione di studio, approfondimento e allenamento ci siano voluti nella preparazione

*Gelsomino d'Arabia*, di A. Aniante (1926), Salvo Piro (regia), Siracusa 2010. Tutte le foto di scena sono di **Antonio Caia**.

pagina precedente:  
*Gelsomino d'Arabia*, disegno pubblicato con il testo della commedia su «Dramma», 1926.



del ruolo, ogni sera tutto accade come se fosse nuovo, come se fosse *improvvisato*. I training di improvvisazione sono pertanto molto utilizzati tanto nella pedagogia dell'attore quanto nel processo di creazione dello spettacolo.

È chiaro quindi che nel territorio del teatro i due termini (*improvvisazione* e *canovaccio*) non contengono nessun residuo semantico negativo come si rintraccia invece nell'uso quotidiano laddove si può indicare con gli stessi: una certa inefficienza e improduttività nella conduzione di un'attività o uno straccio di canapa grosso e ruvido per usi di cucina. Anzi nella pratica teatrale l'improvvisazione è arte raffinatissima ed estremamente produttiva e la plasticità del testo spettacolare praticamente un dogma!

Le tecniche di **allestimento**, poi, sono inevitabilmente modelate sul processo di produzione che detta i tempi, gli strumenti, le condizioni e non sempre è possibile sperimentare e improvvisare, anzi più spesso bisogna andare subito al sodo predeterminando il risultato.

In questa occasione, ci siamo presi molte libertà e siamo arrivati, passo dopo passo, dove le urgenze, le emergenze in alcuni casi, ci hanno indicato: un viaggio tortuoso e ricchissimo.

Cercherò di raccontare, in questo canovaccio rovesciato, alcuni snodi del percorso che mi ha portato, insieme agli allievi del laboratorio *Memorie* del Teatro Vittorio Emanuele di Noto e agli studenti del corso *Spazio Teatro* della Facoltà di Architettura di Siracusa, a realizzare la messinscena di *Gelsomino d'Arabia* di Antonio Aniante, fra gennaio e settembre del 2010.



**Scena Prima** | Il Direttore Artistico illustra il progetto al Regista: uno spettacolo-saggio coi ragazzi di *Memorie* e alcuni attori professionisti, ambientato alle Mura di Noto Antica (che il Regista non ha mai visitato), da fare con la luce naturale dell'imbrunire (il Regista capisce al volo le implicazioni di natura economica). Il Direttore specifica che lo spettacolo si replicherà a Siracusa in un sito da definire. Il progetto si fa insieme alla Facoltà di Architettura di Siracusa e all'Accademia di Belle Arti di Noto che si occupano dell'allestimento scenico, e al Consorzio Universitario Mediterraneo Orientale (C.U.M.O.) che, attraverso uno stage di drammaturgia, si occupa di elaborare un testo. Il Regista (appassionato di formazione e sperimentismo) si dice entusiasta di un'idea così ricca di coinvolgimenti e di possibilità di interazione e si dichiara disponibile.

**Scena Seconda** | Qualche tempo dopo. Il Direttore Artistico comunica al Regista che il C.U.M.O. esce dal progetto e che il testo va cercato fra la drammaturgia classica antica: un lavoro sugli Argonauti o qualcosa di simile. Il Regista chiede al Direttore di fare insieme al più presto un sopralluogo a Noto Antica.

**Scena Terza** | Siracusa (il sopralluogo si fa prima qui). Il Professore di Architettura conduce il Regista a visitare la piazzetta della Graziella (nell'antico omonimo quartiere popolare, oggi in parte fatiscente e disabitato –ma in fase recupero urbanistico– alle spalle del carcere borbonico in Ortigia), indicandola come possibile location aretusea dello spettacolo. Giornata ventosa. Il regista si lascia catturare dal fascino assoluto del posto, dall'atmosfera, dal profumo di sapone di Marsiglia e panni stesi al sole (ma come si fa a metterlo in coppia a una spianata di scavi archeologici?).

Si pensa che sia più logico cercare un luogo adatto in cui ambientare la storia che vuoi raccontare... Non è andata così. Qui si tratta di trovare un testo da recitare alla Graziella. Non può essere un classico antico. Certamente il testo di un autore siciliano, ma non dei soliti, vecchi e nuovi. Comincio a frugare nella memoria e nella mia libreria... E Noto Antica? Mah! Si vedrà. (Non ho mai più fatto la visita del sito archeologico).

**Scena Quarta** | Passano i giorni fra vecchi copioni, visite in biblioteca, letture di cronache teatrali, fino a che il Regista ricorda un titolo, una cosa letta anni prima: *Gelsomino d'Arabia* di Aniante. Rilegge voracemente il primo atto. È tutto ambientato in un interno con una grande apertura sul fondo. (Il copione è

bellissimo: invitante, surreale, folle, il linguaggio è visionario, eccessivo, espressionista. Ma una valanga di personaggi! E poi che faccio, costruisco alla Graziella un palcoscenico con la scena di un interno? Orrore!).

**Scena Quinta** | Lettura del secondo atto. (Ci sono intere parti scritte per essere recitate fuori scena. In effetti anche nel primo atto ce ne sono. Di solito, puoi trovare qualche battuta di un personaggio che sta per entrare o che parla da fuori con qualcuno che sta in palcoscenico. Ma qui, la questione è un'altra. La stanza dove si svolge l'azione sembra la *skènè* di un teatro greco, ma il Coro-popolo agisce su una piazza-*orkhestra* che non si vede; analogamente alcune scene importanti, intime o cruente, si svolgono nella stanza accanto, come nella tragedia antica all'interno del palazzo, lontano dalla vista del pubblico).



**Scena Sesta** | Il Regista rilegge il secondo atto. Al punto in cui si sente arrivare la banda municipale che accompagna Magonza, esplose l'immagine della piazzetta della Graziella invasa dal tumulto della gente.

Quando un impulso si accende e prende forma, subito le intuizioni si connettono e fanno a gara per emergere. È andata così, tutto insieme: l'operazione drammaturgica da fare, la struttura dello spazio scenico, la distribuzione dei ruoli. Il terzo atto l'ho letto solo due giorni dopo. Ho passato questo tempo a inseguire le immagini, le memorie, i suoni, i colori, le feste popolari della settimana di Pasqua, le processioni dei santi. La Sicilia si ostina ancora a non voler rinunciare alle proprie radici. Qualcosa di incorrotto nel sangue ancora rimane, nonostante la televisione. Così ho deciso di mettere in scena alla Graziella il popolo siciliano, com'è spietatamente raccontato – così ottuso, opportunistico e così tragicamente privo di speranze – da Antonio Rapisarda (Aniante è nome di battaglia). Mia moglie è perfetta per il ruolo di Gelsomino. Gliene parlo. Mi guarda con una certa diffidenza. Capisce di imbarcarsi in un'esperienza rischiosa e affatto rassicurante.

**Scena Settima** | Il Regista propone al Direttore di cambiare la location di Noto, parla della scelta del testo (il trattamento drammaturgico è tutto da fare), dell'impianto scenico di facile realizzazione (tanto per tranquillizzarlo), dell'impatto dello spettacolo che deve avere le sembianze di una festa di piazza con tanto di banda municipale, dove il pubblico circola quasi liberamente all'interno dell'area scenica, venendo così avvolto e coinvolto



nella rappresentazione, uno spettacolo rumoroso e colorato. Il Direttore intuisce le basi dell'operazione, si mette a disposizione per seguire le esigenze della regia e propone dei luoghi nel tessuto urbanistico di Noto (si deciderà dopo ripetuti sopralluoghi e per ragioni di comodità nell'allestimento, visto che tutto si realizza in dieci giorni di prove, di fare lo spettacolo nel cortile posteriore dell'ex Collegio dei Gesuiti, attiguo al Teatro Comunale).

**Scena Ottava** | Telefonata all'amico Compositore per prospettare il progetto. Il Regista commissiona due pezzi bandistici (una marcia trionfale per l'arrivo del sindaco Magonza e una marcia funebre per accompagnare la processione dell'Addolorata-Gelsomino), un pezzo melodico-romantico per organetto da usare nell'incontro fra Gelsomino e Karis, che diventi il tema principale dello spettacolo, e un quarto pezzo astratto-sospeso-inquietante sempre per organetto per l'inizio dello spettacolo.

**Scena Nona** | Incontro con gli studenti di Spazio Teatro per parlare dell'operazione e impostare il lavoro di ricerca sull'allestimento scenico. Il Regista racconta di uno spazio scenico aperto impostato su quattro *luoghi deputati*: la pedana dove hanno luogo le scene dell'interno arredata sostanzialmente di una grande sedia con baldacchino che si trasforma all'occorrenza in portantina per la processione dell'Addolorata, la pedana con l'esterno del balcone di Gelsomino, la spianata centrale dove agisce il coro, e lo spazio per il pubblico che viene inglobato nell'azione; ragiona

di uno spettacolo in cui il confine spazio-temporale tra la realtà della piazza e quella della rappresentazione sia piuttosto sfumato; allude alla Sacra Rappresentazione, alle feste popolari, al montaggio cinematografico; vagheggia di un albero della cuccagna che campeggi al centro della scena; mostra immagini degli Archi di Pasqua di S. Biagio Platani (Ag), dei Diavuluna di Prizzi (Pa), del Ballo del venerdì Santo a Pietraperzia (En), della Pasqua a S. Fratello (Me), della 'Sciuta di San Sebastiano a Ferla (Sr) e cose così. Il Professore di Architettura propone agli studenti di formare dei gruppi di lavoro che portino avanti parallelamente progetti diversi.

Quando inizi a creare uno spettacolo, le strade che puoi percorrere sono veramente tante. Così cominci a mettere in campo più materiale possibile. Viene poi il tempo delle scelte: rinunciare progressivamente a tutto, lasciando che rimanga l'essenziale.

**Scena Decima** | Il Regista s'imbarca nell'adattamento del testo. In primo luogo procede ad ampi tagli del secondo e del terzo atto (non è possibile fare intervalli e la durata complessiva non deve superare i 75 minuti). Con quello che rimane traccia la struttura dello spettacolo, esplicitando le scene della piazza e quelle del balcone (portandole *a vista*), inserendo due azioni corali, una che fa da prologo (*Quadro muto. Donne sole, in camicia da notte bianca, vagano per lo spazio, spaesate, in cerca. C'è un silenzio profondo. In lontananza un organetto. Si avvicina. Quattro uomini attraversano la scena portando a spalla una portantina vuota, una grande voliera esotica, una gabbia. L'organetto la segue, suonando una melodia scarna, immobile, stanca. La portantina viene deposta sulla pedana-interno. Intanto la musica si trasforma in una specie di danza e le donne cominciano a danzare, sole, a girare su se stesse, cadendo in terra, esauste, una per volta*) e una che unisce la seconda sezione alla terza (*Esplode una pioggia di coriandoli rossi. La banda comincia a suonare una marcia dolorosa che accompagna la processione dell'Addolorata. Gelsomino viene portata in processione*). Ricuce una serie di battute estrapolate da alcune parti tagliate creando il quadro delle comari. Elimina la scena conclusiva, cruenta e senza speranze, lasciando il finale aperto, sospeso, quasi un fermo immagine nel bel mezzo dell'azione (La sera della prima la tensione sarà tale che l'applauso partirà dopo circa trenta secondi di immobilità e di silenzio fitto fitto).

**Scena Undicesima** | Revisione dei progetti scenici a Siracusa (molto interessanti, forse un po' ambiziosi rispetto alle nostre esigenze). Si decide di selezionare elementi di ciascun progetto da



fondere in un unico allestimento, si richiedono modifiche, dettagli costruttivi, approfondimenti. (Nasce la didascalia che descrive la nostra scena: *lo spettacolo avrà luogo in uno spazio aperto, cortile o piazza, con la luce naturale dell'imbrunire. Lo spazio scenico è un rettangolo aperto con due pedane praticabili contrapposte: una rappresenta l'interno della casa di Magonza, lo scienziato cornuto, arredato semplicemente di una sedia/trono con baldacchino, montato su una portantina che servirà per la processione, l'altra l'esterno della stessa casa, con un balcone praticabile che si eleva sul piano palcoscenico. L'area fra le due pedane è il luogo delle azioni corali. Il pubblico sarà disposto intorno, come si può, in parte su alcune sedie sparse, in parte in piedi, lungo i due lati lunghi della scena. Sul muro esterno della casa è visibile la scritta: «W Gelsomino D'Arabia e abbasso lo scienziato cornuto trenta volte»*).

**Scena Dodicesima** | Inizio delle letture con la compagnia. Si fa la distribuzione dei ruoli, si incomincia a studiare la struttura del testo. (Le donne sono tutte Gelsomino: compaiono nel Prologo in camicia da notte trasformandosi in un coro di uccelli e poi a turno reciteranno le scene del balcone –mentre l'attrice interpreta le scene dell'interno– ma sono anche le comari e le vicine. Gli uomini sono gli amanti e i portatori della "vara", ma anche gli elettori, i mafiosi, le guardie municipali. E tutti sono il coro-popolo dei paesani, quasi sempre presente in scena, mascherato con cappucci colorati e grotteschi che coprono completamente la testa). Il Gruppo appare disorientato dalla scelta di questo testo e fatica a immaginarne la realizzazione. Si aprono grandi discorsi sul senso della vicenda e dei personaggi. Il Regista spiega che Gelsomino rappresenta l'essere umano in cerca della propria identità autentica, della propria indipendenza dalle convenzioni sociali: viene rappresentata come uccello in gabbia, come mantide religiosa, come arcnide, puttana e santa; dopo gli innumerevoli sempre più disperati tentativi di *trovarsi* negli uomini, che vuole conoscere a fondo, Gelsomino incontra Karis il tripolino (nel nostro spettacolo è un bellissimo attore senegalese). È l'incontro (fortemente idealizzato) con la propria fertilità, una fertilità che genera figli neri, figli diversi, illegittimi, figli da nascondere. (E invece no. Il prodotto della colpa diventa autentico miracolo: il miracolo di chi, tradendo le convenzioni, rimane fedele a sé stesso, ridefinendo il valore delle cose. E allora il figlio illegittimo viene esposto, portato in trionfo. Ma avranno capito, i paesani, cosa è accaduto a questa donna? Difficile crederlo. Sembra piuttosto una pagliacciata: tutti ipnotizzati dal nuovo imbonitore sindaco-marito-cornuto che per

salvare la faccia e l'onore inventa manipolazioni a sfondo religioso. Chissà! Si tolgono finalmente la maschera, i paesani, e rimangono lì a contemplare l'enigma, ridivenuti semplici spettatori senza ruolo. Fine. Senza commento).

C'è un momento, superato il turbine creativo iniziale, in cui hai la sensazione che le cose stiano cominciando ad arrendersi, ad obbedire. Le idee cominciano a rallentare, si avvia la fase realizzativa. Senti di poter controllare il processo, di determinarlo. Poi ricominci a lavorare e di nuovo la materia ti scivola di mano, precipita, cambia forma. E devi seguirla, sentire dove vuole andare...

**Scena Tredicesima** | 1 settembre: cominciano le prove. Il Regista, in mattinata, si reca nel luogo dell'allestimento per verificare che tutto sia a posto (il cortile prenotato per noi già da mesi risulta occupato da un'altra manifestazione, una sagra. Oggi posso provare in teatro, ma domani arrivano le pedane e il resto e qui la situazione è disastrosa! Mi aggiro per la spianata in cerca di una via d'uscita. Avrei voglia di andarmene e piantare tutto. Torno all'ingresso e noto uno slargo un po' raccolto - viene usato come accesso al grande cortile in cui sono montati il gigantesco palcoscenico modulare che non dovrebbe essere là e gli stand della sagra - un quadrato di terra con un albero fortemente decentrato; un largo corridoio pavimentato contorna i due lati del fazzoletto di prato, come una "L". Facciate con finestre, porte, e due balconcini avvolgono il tutto; un ampio arco costituisce l'accesso principale allo spiazzo. Si potrebbe fare qui? Ma non c'è spazio sufficiente per montare le pedane contrapposte. E la nostra scena ideale è un rettangolo, mentre questo qui è quadrato. Ci risiamo: la materia si contorce, vuole cambiare forma. Mi metto in ascolto. Appare la diagonale principale, unisce l'albero all'angolo della "L" costituita dalle facciate dei fabbricati circostanti. La percorro misurandola a grandi passi. Le nostre pedane sono sei moduli due per uno. Montate in fila come passerella in diagonale ci starebbero pure. E il balcone? Eccolo là, in asse perfetto con la diagonale. E le azioni corali e il pubblico? Ovvio! Il pubblico sarà diviso in due ali triangolari lungo i lati della passerella, che diventa l'interno della casa con il baldacchino al centro, e il coro agirà per lo più sul corridoio a "L" alle spalle degli spettatori che così saranno costretti a voltarsi per seguire l'azione. Facile. Peccato che bisogna cambiare tutto). Il Regista corre in sala prove a tracciare per terra col nastro adesivo lo schema del nuovo impianto scenico. Quando arrivano gli attori tutto è pronto per cominciare il montaggio.



**Scena Quattordicesima** | Il giorno successivo, mattina. Verifica del nuovo impianto alla piazza della Graziella con il professore di Architettura. La prima cosa che il Regista nota arrivando in piazza è un alberello, non visto prima, in asse con un balcone. L'Architetto fa notare che il balcone può essere occupato perché di proprietà di un'amica e collega (l'asse taglia una zona della piazza quasi in diagonale, la corrispondenza con la situazione di Noto è impressionante, anche nelle dimensioni. Tutto torna). Intanto si radunano gruppetti di abitanti della piazza incuriositi dai gesti dei due sconosciuti. L'Architetto e il Regista annunciano lo spettacolo, spiegano il tipo di intervento, cercano complicità. Gli abitanti si mostrano estremamente disponibili, si propongono come attori, tecnici, facchini. Sono entusiasti che finalmente accada qualcosa di diverso in quell'angolo dimenticato (in effetti il giorno dell'allestimento in piazza è stata una festa, gli abitanti del quartiere hanno vissuto l'evento completamente dal di dentro, ed erano loro anche gli spettatori con le sedie portate da casa. Teatro popolare autentico, con tanto di partecipazione del pubblico alle battute degli attori).

Le prove, dieci giorni, volano via... Tutti fanno tutto. Decorazioni sceniche, attrezzatura, costumi, maschere. Seppure in ritardo, il cortile diventa un cantiere e lo spettacolo prende forma dal luogo. Si lavora fino a tardi, si mangia insieme, si prova, ci si stanca e non mancano momenti di grande tensione. Sembra piuttosto un set cinematografico. E finalmente si arriva alla prova generale. Le trattative col parroco della chiesa di San Carlo per fermare le campagne che ogni quarto d'ora irrompono nella rappresentazione sono andate in porto. Al contrario il preside della scuola che si affaccia sul cortile non può concedere, per motivi di sicurezza, l'accesso ad alcuni locali. (Ciò permetterebbe agli attori di compiere un percorso di servizio per rientrare in scena dalla parte opposta. Ancora una volta bisogna prendere una decisione drastica, lo spettacolo è già montato e rinunciare a quell'accesso comporterebbe uno stravolgimento non indifferente).

**Scena Quindicesima e brividi finali** | Prova generale: invenzione della scena per rimediare al mancato passaggio di servizio (la scelta si rivelerà risolutiva anche per Siracusa, in uno spettacolo così complesso e con così poco tempo a disposizione è difficile prevedere tutto). Il Regista prova con la compagnia una nuova scena di movimento di massa che serve a portare gli attori (anche i costumi per il cambio devono essere trasportati) dall'altra parte della spianata. (Nasce così un passaggio molto intenso: è l'alba

dopo l'incontro fra Gelsomino e Karis, i due sono ancora insieme dentro l'alcova, Magonza esce di prigione e si avvia sconcolato verso casa. Frattanto tutto il paese si comincia ad animare. Un gruppetto di netturbini passano con le loro scope e il loro carrello per raccogliere le immondizie –tutti i costumi e gli oggetti, transitano così dentro il bidone– Passano alcune donne. L'organetto suona languidamente il tema d'amore).

Il giorno della prima, la compagnia è convocata tre ore prima dello spettacolo per una prova tecnica d'insieme con la banda (aveva provato con noi solo una volta). Comincia a piovigginare (nei pomeriggi di settembre non è cosa così insolita) e i professori chiedono di sospendere la prova per non danneggiare gli strumenti. Il Regista fa mettere tutti all'asciutto. (Ma il tempo stringe. Chiedo agli artisti di provare comunque il percorso della seconda entrata tenendo solo le partiture in mano e cantando la musica. Do il via all'azione. Entrano marciando su due file, cantando imbarazzati. Tutti i presenti ridono a questa scena assurda. Il Compositore assiste alla prova. Ci guardiamo. Un lampo di follia attraversa i nostri occhi. Corro da lui e gli faccio:

- Lo facciamo così vero?

- Assolutamente!

Voleva dire sì. Corriamo a tentare di convincere i maestri.

Aggiungo:

- Entrerete con alcune bottiglie di vino in mano, tanto per giustificare le stonature. Vi prometto che il vino sarà vero, e dopo ve lo bevete allegramente.

- Allora sì!

Dice il capo banda.

È la scena che precede il finale, la stessa che mi aveva dato l'intuizione da cui è nato tutto. Magonza, vestito da sindaco, coi capelli impomatati– fino ad allora l'avevamo visto in pantofole e giacca da camera– arriva in parata a prendere il potere, preceduto da quella banda di ubriaconi, che avevamo visto prima compiti e ordinati suonare alla processione dell'Addolorata. Irresistibile. Non avrei avuto il coraggio nemmeno di pensarla una cosa così. Aiuta anche a smontare la tensione prima dell'ultima terribile scena del finto miracolo).

È fra le scene che ho amato di più, assistendo alla recita siracusana. Un regalo del cielo!



## GELSOMINO D'ARABIA di Antonio Aniante

Adattamento e regia di Salvo Piro.

Con Pamela Toscano, Sebastiano Mancuso, Jali Moulaye Diabate e con gli allievi del laboratorio teatrale Memorie: Carmelo Battiato, Alessandra Bonaiuto, Mariella Caponnetto, Manuela Caramanna, Angela D'Amico, Corrada Giunta, Salvatore Grillo, Valintina Intelisano, Vincenza La Cognata, Elisabetta Lombardo, Teresa Lorefica, Corrado Mauceri, Cecilia Terzo, Mariannina Tringali.

Musiche di Joe Schittino

eseguite dal vivo da Valerio Cairone e da Ortigia Ensemble: Fabio Carrubba, Marco Ciraudò, Saverio Fazzino, Antonio Granata, Salvatore Incatasciato, Stefano Linares, Tiziano Magnano, Loris Micasio, Salvatore Pungello, Leandro Sortino e dalla Banda Municipale di Siracusa.

Saggio conclusivo del laboratorio Spazio Teatro e del laboratorio teatrale Memorie.

Elementi scenici: allievi del corso Spazio Teatro -Facoltà di Architettura- sotto la guida di Salvo Piro e Vittorio Fiore.

Produzione Fondazione Teatro Vittorio Emanuele di Noto, 2010.

Con il sostegno del Centro Giovanile "T. Schemmari" di Noto nell'ambito del progetto "Teatro e Giovani".

Con il patrocinio del Comune di Siracusa - Assessorato Politiche Culturali e Assessorato Centro Storico "Ortigia".



## Festa urbana in Ortigia: dall'allestimento urbano agli elementi scenici

Vittorio Fiore

“La festa (plurale del termine latino *festum*, cioè “pubblico giubilo”) è il tempo che i componenti di una società dedicano alle divinità maggiori e in quanto tale presuppone il riposo; si accomuna all'altro termine latino, *feria* (da cui derivò il termine “fiera”) che significa astensione dal lavoro in onore degli dei”. Quindi la festa “divenne il momento di auto convocazione della collettività, il momento in occasione del quale si dava luogo all'effettuazione del rito”<sup>1</sup>. Lentamente alle figure del sacerdote e del coro se ne aggiunsero altre, “la cui interazione diede vita all'azione drammatica; di ciò vi è amplissima testimonianza nella grande drammaturgia della Grecia classica [...] Così si manifestò, dal punto di vista antropologico, l'origine del teatro”<sup>2</sup>.

Nel medioevo la festa-spettacolo diviene itinerante, con più luoghi deputati connessi alla narrazione: “la successione delle unità spaziali non ha bisogno di una «forma» dello spazio quanto piuttosto di collocarsi nel tempo”<sup>3</sup> in una successione di scene. “Lo sguardo le fruisce nel tempo, una dopo l'altra, e ricostruisce mentalmente il loro spazio che, nella totalità delle sequenze e nel processo di fruizione, è avvolgente”<sup>4</sup>. Il pubblico si dispone in piedi, si muove come nelle feste religiose, o si pone su gradinate, come nei tornei e nelle esecuzioni.

Rimandando l'approfondimento ad autorevoli testi, questo breve passaggio nella complessa storia del teatro e della festa, vuole mostrare come le forme del teatro urbano siano accomunabili a tutti gli effetti a feste.

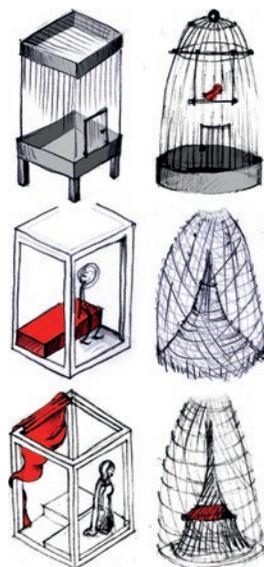
Questi presupposti, lavorando sul testo di Antonio Aniante

*Gelsomino d'Arabia*, di A. Aniante, Salvo Piro (regia), Siracusa 2010. Foto di A. Caia, prima dello spettacolo.

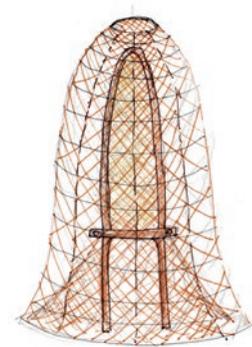
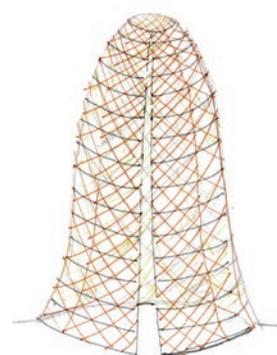


“Gelsomino d’Arabia” del 1926, hanno rafforzato l’idea di porre l’accento sul carattere popolare del tema della commedia, aspetto che Salvo Piro ha indicato quale punto di partenza di una regia, pensata ricca di scene di massa poiché da rappresentarsi in luoghi urbani, impegnando sul testo il gruppo di lavoro del Laboratorio Teatrale Memorie del Teatro Vittorio Emanuele di Noto. Le indicazioni per il progetto scenico comunicate al gruppo di allievi della Facoltà di Architettura, derivanti anche da una riduzione operata sul testo dal regista, sono state precedute dalla proiezione in aula di immagini relative a feste popolari siciliane, con maschere, carri, luminarie, cibo e alberi della cuccagna, pirotecnia, e forme di teatro itinerante tipiche delle feste, portando un felice connubio tra luogo e testo attraverso il carattere popolare che li contraddistingue.

Il corso ha impostato la scenografia con sei proposte di allestimento che perseguivano spunti diversi nel Largo alla Graziella in Ortigia, luogo dove confluisce un labirinto di stradine e viuzze, da cui si raggiunge il lungomare, dove una volta la spiaggia era luogo dedicato alla pesca. Il nome Graziella è dato a molti dei quartieri dei pescatori delle città marittime italiane e ciò a motivo della particolare devozione che i pescatori e le loro famiglie hanno nei confronti della Madonna delle Grazie. Che la Graziella dei siracusani sia interamente dedicata, dalla fede popolare, alla Madonna delle Grazie si evince anche dalle numerose icone e sculture mariane sparse lungo le strade del quartiere<sup>5</sup>.



Elaborati grafici di:  
 Anna Ambrogio  
 Roberto Capodanno  
 Davide Cassarà  
 Daniela Coccimiglio  
 Antonella Corpaci  
 Antonella Di Salvo  
 Rosanna Leonardi  
 Nunzia Motta

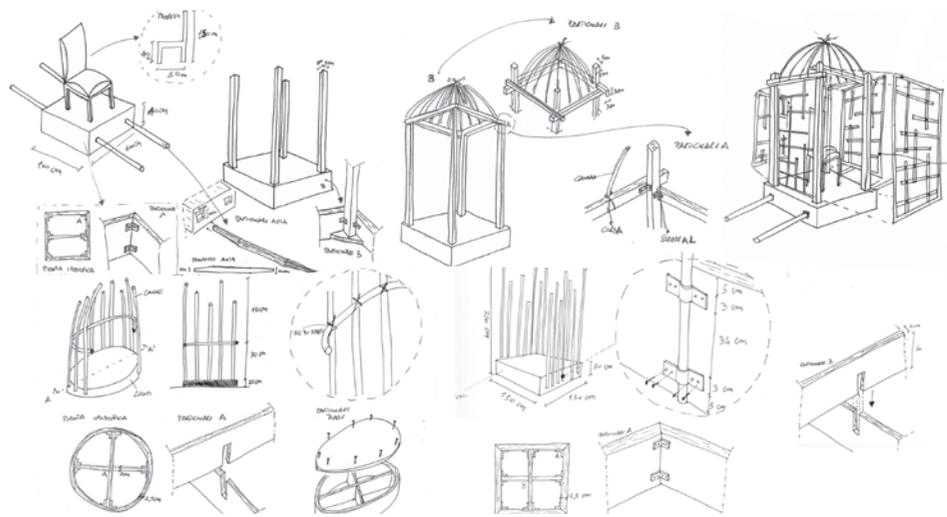


La riuscita operazione di “teatro urbano” aveva l’obiettivo di rivitalizzare uno dei quartieri più sfavoriti di Ortigia spostandovi l’allestimento di un evento che avrebbe dovuto stimolare partecipazione degli abitanti e portare pubblico da altre parti della città, alla riscoperta di luoghi dimenticati, inseriti in un circuito di eventi organizzati nelle piazze centrali di Ortigia<sup>6</sup>.

Del quartiere abitato da pescatori si è scelto di ri-comunicare con l’allestimento quest’antica attività, insieme ad altri temi:

- la festa popolare pagana;
- la festa religiosa e la processione;
- il tema dell’esoterismo e della cabala (legato ai personaggi principali di Magonza lo scienziato e di Gelsomino veggente);
- il tema delle gabbie degli uccelli e dei libri di scienza, oggetti ricorrenti nel testo, ma contaminati dall’attività della pesca che contraddistingueva il quartiere della Graziella, luogo specifico della rappresentazione;
- le tendenze artistiche degli anni venti, tempo della rappresentazione nonché della scrittura dell’opera, quale elemento informatore del lessico scenografico.

Il primo gruppo di allievi analizza il testo di Aniante evidenziandone la forte caratterizzazione spaziale, che non è evidentemente quella della Graziella (il soggetto originale è ambientato alle pendici dell’Etna); *nondimeno il testo descrive alcuni elementi rilevanti ai fini della messa in scena e che ben si prestano ad essere tradotti in elementi dell’alfabeto proprio alla Graziella.*

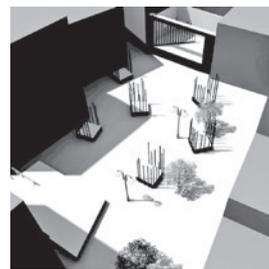


"Primavera. Stanza con porte laterali fatte di tendine dai colori sgargianti; molte gabbie di uccelli sospese nel vuoto, formanti nel loro complesso una corona quadrata" (A. Aniante, *Gelsomino d'Arabia*, note di regia, atto primo).

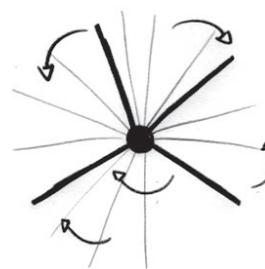
Così viene elaborata una macchina scenica dinamica, che permetta una serie di movimentazioni utili a rappresentare il cammino rivelatore della commedia, mettendo in scena anche le porzioni di testo previste out-stage. Si presenta come un telaio cubico di 3 metri di lato, il cui interno è diviso da piani sfalsati, che identificano tre aree: la pedana più bassa si presta alla presenza in scena di due o tre attori, il podio più alto è utile a rappresentare il balcone di Gelsomino.

Ricorrente nel testo di Aniante è la metafora della gabbia che, nella traduzione del "senso" dei luoghi, è ottenuta trasponendola in nassa e ingigantendola in un elemento scenico, semplice nella sua geometria, quanto complesso nella fattura e nel simbolismo.

La nassa tradizionale siciliana è uno strumento per la pesca non dissimile ad una gabbia, con una parte esterna simile ad una campana con un largo imbocco che termina con un fascio di giunchi in un intreccio dalle punte elastiche<sup>7</sup>. I materiali utilizzati sono il giunco, ottenuto da una pianta erbacea perenne molto diffusa lungo le coste sabbiose della Sicilia, la verga, ricavata da rametti di olivastro o mirto, utilizzata per la struttura portante, il filo di ferro e i fili di canapa e nylon utilizzati per cucire (un tempo di sola canapa o lino).



Elaborati grafici di:  
Carmelo Bella  
Santino Ciacchella  
Giovanni Donzelli  
Mariaelena Latino  
Michelangelo Latino  
Vincenzo Rizza  
Giovanni Rendo



Il secondo gruppo di allievi ha assecondato nel progetto l'identità della piazza posizionando i palchi marginalmente per lasciare posto al centro agli spettatori. I prospetti degli edifici divengono scenografia.

La necessità di utilizzare due palchi è stata dettata dalla trama del copione che impone due luoghi della recitazione: *interno* ed *esterno*.

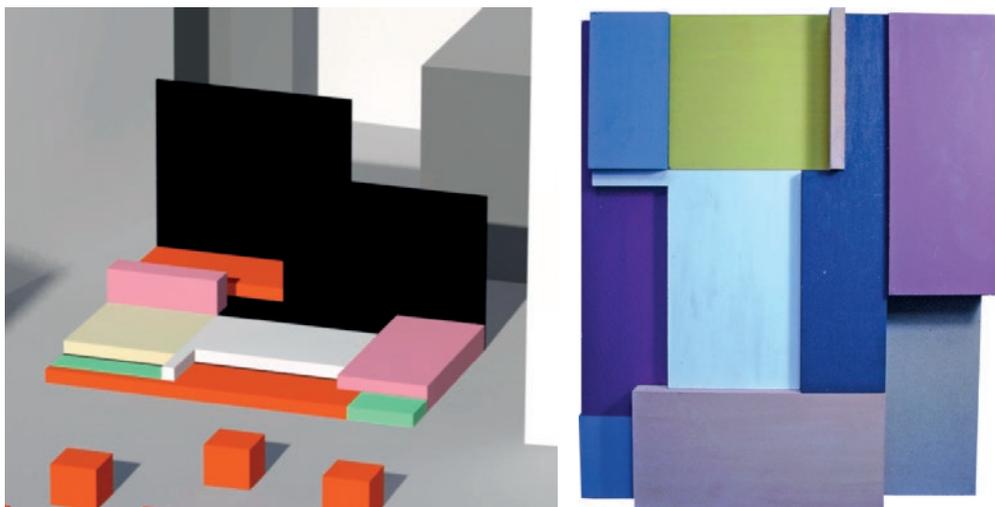
Il palco che rappresenta l'"esterno" è posto quasi alla quota della piazza potando gli attori a stretto contatto con lo spettatore che sarà perfettamente integrato. Il secondo palco che rappresenta l'"interno" si trova in posizione frontale rispetto al precedente; l'altezza in questo caso sarà di un metro, e sarà posto nello spazio esistente tra due edifici, per ricreare uno spazio chiuso, privato di una sua parete.

Gelsomino, si trova spesso a interagire con gabbie con uccellini; inoltre la protagonista si sente prigioniera. Questi elementi hanno condotto alla progettazione di una vera e propria gabbia che permettesse la recitazione sia all'interno che all'esterno, sottolineando la dualità del personaggio.

Alcuni "punti di vista privilegiati" per gli spettatori sono stati realizzati con pedane su cui gabbie realizzate con grate con canne e filo di ferro zincato condizionano lo spettatore avvicinandolo allo stato d'animo della protagonista<sup>8</sup>.

Per il terzo gruppo l'albero della cuccagna è al centro del progetto: un gioco popolare che vede un palo ricoperto di grasso che renda difficile l'arrampicata da parte dei concorrenti. Attorno

Elaborati grafici di:  
Sonia Divita  
Rita Fabiano  
Vera Mormina  
Roberta Platania  
Maria Serena Ronsivalle  
Rosaria Tomarchio  
Laura Sorbello  
Daniela Veneziano



all'albero sacro si celebravano del resto le feste principali delle civiltà agricole arcaiche: il solstizio d'estate e il solstizio d'inverno. Spogliato di ogni magia ed di ogni significato sacrale è ridotto oggi a gioco nel quale i giovani conquistano proteine e calorie aggiuntive, nonché ammirazione delle ragazze spettatrici<sup>9</sup>.

Un grande libro ruota le sue pagine intorno all'albero centrale. Su queste saranno poste gigantografie dei protagonisti e scene, come nello scorrere di una storia narrata girando delle pagine. Questo libro fuori scala, aperto in più punti, configurerà settori della pedana circolare dove attori in contemporanea potranno recitare. Il pubblico attorno seguirà in modo personale la vicenda, avendo vista preferenziale su alcune scene e ascoltando il non visto, secondo illustri esempi ronconiani.

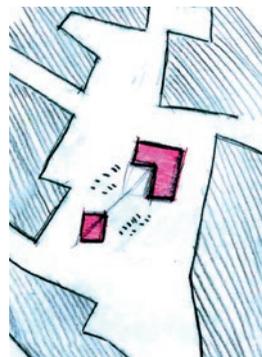
L'albero avrà la struttura verticale (h 4,00 m.) circolare (diametro di 0,20 m) su cui pendono quinte in tessuto appese alle aste metalliche che ne consentono la rotazione e il cambio delle scene. I tessuti, opachi o trasparenti, consentono o bloccano la visuale.

Il Palco Modulare realizzato con struttura in metallo tubolare zincato a caldo (modulo base 2,00x2,00 m) ha un pavimento in pannelli in abete multistrato (2,00x0,50 m, spessore 0,027) la cui superficie (giallo o mogano) è trattata con resine termoindurenti che lo rendono resistente all'acqua.

Il quarto gruppo colloca due palchi frontali seguendo una precisa richiesta scenica della regia, tentando di risolvere i problemi che la forma irregolare della piazza presenta, insieme a diversi



Elaborati grafici e modello di:  
 Roberta Ali  
 Serena Caterino  
 Fortuna Serena Drago  
 Donatella Incardona  
 Sebastiano Giuliano  
 Giuliana Pappalardo



Elaborati grafici di:  
 Anna Linda Altono  
 Giuseppe Carbè  
 Sebastiano Mazzara  
 Alessia Mazzilli  
 Annalinda Migliore

ostacoli (lampioni, alberi e arredo urbano) che rendono difficoltosa la percezione visiva.

Il primo palco, l'esterno, dal colore neutro, dove un blocco rialzato vuole richiamare il balcone da cui si affaccia la protagonista.

Il secondo palco, l'interno, viene collocato nell'ampio spazio vuoto, nella maglia urbana tra due edifici. La sua texture si rifà ad un'opera di Manlio Rho; questa ribaltata sul piano orizzontale produce una serie di volumi praticabili, dai colori pieni -ricavati dalla lettura del testo dell'opera- che costituiscono le giaciture su cui attori simulano un fuori e un dentro, un balcone e una camera. I dislivelli creano a tratti gradini praticabili, consentendo azioni dinamiche e posizioni elevate<sup>10</sup>.

Anche il progetto del quinto gruppo prevede due pedane complementari in legno a vista, a partire da un quadrato diviso in quattro unità di cui una viene traslata e rappresenta l'esterno, l'altra, la maggiore, è l'interno. La connessione tra i due elementi, che in alcune scene saranno riuniti, avviene con una superficie a gradini, dove quelli in positivo rendono possibile il rapporto con la piazza ed il pubblico nelle scene di massa (interno-esterno), quelli in negativo simulano l'oggetto del balcone di Gelsomino visto dall'esterno<sup>11</sup>.

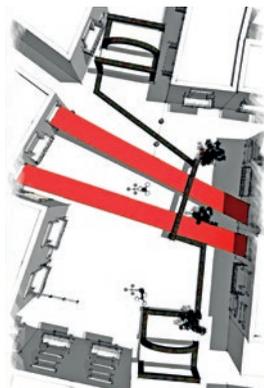
Infine il sesto gruppo<sup>12</sup> propone un vero allestimento urbano: una spessa linea nera si srotola nella piazza seguendo diverse giaciture, formando sedute, archi e portali; da questi ultimi, posti in sequenze prospettiche che occhieggiano alle scenografie



teatrali tradizionali, gli attori passano e recitano.

Il progetto finale, elaborato da tutti gli allievi del corso sotto la guida di Salvo Piro e dello scrivente, ha fuso suggestioni medioevali e feste sacre popolari. "Il luogo deputato non è lo spazio dell'azione ma l'oggetto simbolico e funzionale con cui l'azione rappresentativa entra in relazione: che sia una tenda o un'edicola costruita, [...]"<sup>13</sup>. Gelsomino sarà portata in processione; il duplice carattere del personaggio di Aniante -santa e prostituta- è tradotto in un unico elemento scenico con duplice valenza: baldacchino della festa e casa/prigione. Quest'ultimo simbolico significato riprende il tema della "gabbia", ingigantendo un oggetto voluto da Aniante, indicato nel testo e presente in gran numero nei luoghi della commedia. Questo espediente scenografico, che consente una vista di esterno ed interno, non deriva solo dalle strutture a baldacchino delle processioni, ma da modelli compositivi pittorici medioevali nei quali regna una sproporzione gerarchica dei personaggi più importanti rispetto ai cittadini, alla città e al paesaggio.

"Lo spazio scenico medioevale si fondava sulla simultaneità della visione, una successione strettamente legata con l'azione consecutiva, con il suo sviluppo nel tempo, e si estrinsecava nella compresenza spaziale di «luoghi deputati»: palchi o case, appa-  
rate e individuate, aperte da un lato come nel famoso esempio giot-tesco (*L'annunciazione a Sant'Anna*) della Capella degli Scrovegni (1303-05), un ciclo di affreschi posto in relazione con impressioni



Elaborati grafici di:  
Davide Covato  
Mariagrazia Ruisi  
Mariangela Ruscica  
Michael Ruscica  
Daniele Marino

a sinistra:  
Cimabue, *Madonna di Santa Trinita*, ca 1285-1286. Tempera e oro su tavola, 385x223 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi.

a destra:  
*Gelsomino d'Arabia*, Salvo Piro (regia), Siracusa 2010. Foto di A. Caia.

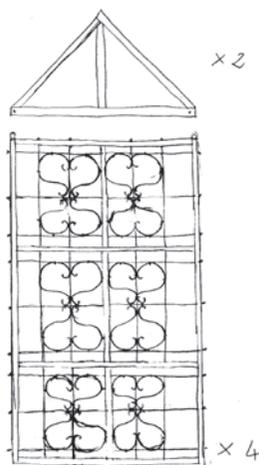


derivanti dalla rappresentazione spettacolare"<sup>14</sup>.

L'elemento mobile realizzato –un telaio con quattro pilastini ed un tetto a capanna– portato a spalla dagli stessi attori, muta il suo aspetto con l'apposizione di quattro cancelli che ingigantiscono il tema della voliera o di quattro tende tipiche dei letti a baldacchino. Sarà posizionato con il suo podio a gradini su una serie di praticabili che su un'asse obliquo uniscono idealmente la casa di Gelsomino, un'edificio della Graziella dalle cui finestre e porte escono e si affacciano gli attori, ed un albero. Tutta la piazza è coinvolta nell'azione, il pubblico è in piedi o su sedie di fortuna, negli edifici intorno i balconi sono gremiti: il quartiere è parte della scena.



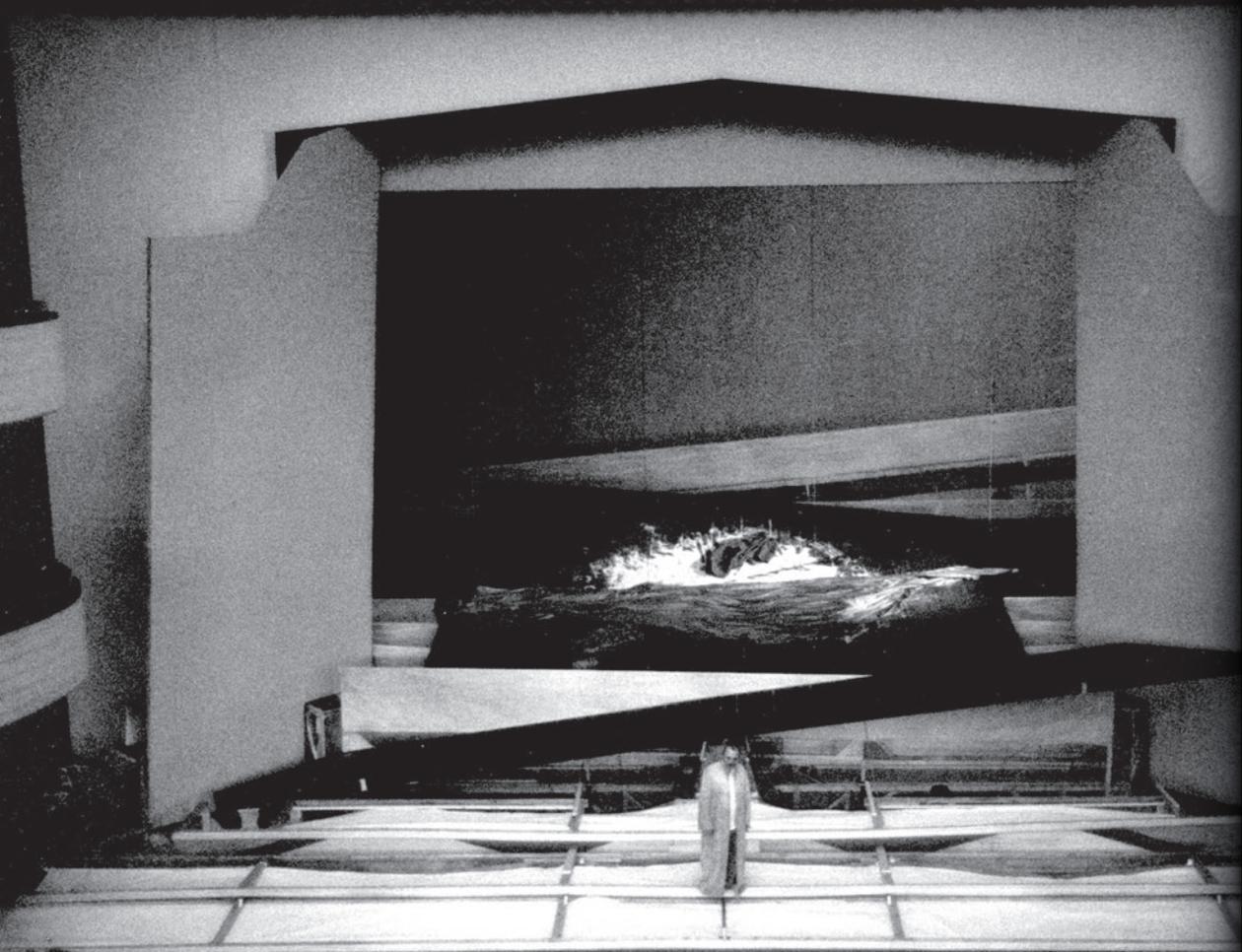
Laboratorio di Costantinopoli, *L'imperatrice Ariadne*, 500 ca. Avorio, 36x13x2,25 cm. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



1. P. Zenoni, *Mercanti e sacerdoti. Breve storia del teatro e della festa*, Apogeo, Milano 2011, p. 2.
2. *Ivi*, p. 8.
3. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 49, "Il teatro medievale".
4. *Ibidem*.
5. P. Giansiracusa, *Ortygia: illustrazione dei quartieri della città medievale*, vol. 2, Siracusa 1981.
6. Lo spettacolo "Gelsomino d'Arabia" è stato inserito nel calendario degli eventi di "Sms10. Siracusa/musica/spettacolo", Assessorato Politiche Culturali, Siracusa 12 settembre 2010.
7. I periodi in corsivo sono estratti dalla relazione del gruppo di allievi: Anna Ambrogio, Roberto Capodanno, Davide Cassarà, Daniela Coccimiglio, Antonella Corpaci, Antonella Di Salvo, Rosanna Leonardi, Nunzia Motta.
8. I periodi in corsivo sono estratti dalla relazione "Silenzio, figliuoli del crepuscolo..." a corredo del progetto di Carmelo Bella, Santino Ciacchella, Giovanni Donzelli, Mariaelena Latino, Michelangelo Latino, Vincenzo Rizza, Giovanni Rendo.
9. Tratto dalla relazione di Sonia Divita, Rita Fabiano, Vera Mormina, Roberta Platania, Maria Serena Ronsivalle, Rosaria Tomarchio, Laura Sorbello, Daniela Veneziano.
10. Il corsivo è estratto dalla relazione "20 d'Arabia" elaborata da Roberta Ali, Serena Caterino, Fortuna Serena Drago, Donatella Incardona, Sebastiano Giuliano, Giuliana Pappalardo.
11. Dalla relazione del gruppo Anna Linda Alteno, Giuseppe Carbè, Sebastiano Mazzara, Alessia Mazzilli, Annalinda Migliore.
12. Il gruppo è costituito da Davide Covato, Mariagrazia Ruisi, Mariangela Ruscica, Michael Ruscica, Daniele Marino.
13. F. Cruciani, *op. cit.*
14. F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al novecento*, Carocci, Roma 2008 pp. 32-33.

pagina a fianco:  
*Gelsomino d'Arabia*, di A.  
 Aniante, Salvo Piro (regia),  
 Siracusa 2010. Foto di A. Caia,  
 montaggio della scenografia.





## Scenografia a Siracusa

*Ecco, secondo me il palcoscenico è il luogo dove tutto è possibile, veramente, non come marchingegno, barocchismo, ma come capacità mentale di interpretare lo spazio; quindi mi interessa moltissimo mettere gli attori in condizioni particolari, proprio rispetto allo spazio, visto non solo come superficie da attraversare, ma come percorso accidentato, mentale e fisico.*

Giorgio Barberio Corsetti, *L'attore mentale*, 1992

R. Molinari (a cura di), *Giorgio Barberio Corsetti. L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al Legno dei violini*, Ubulibri, Milano 1992, p.20

## Appunti di scenografia

Riccardo Dalisi | 2008-09



Riccardo Dalisi,  
*Ballerina-compasso*, 2010.

pagina precedente:  
*La Tempesta*, di W. Shakespeare,  
regia di G. Strehler, scene  
di Luciano Damiani, foto L.  
Ciminaghi/Piccolo Teatro di  
Milano, 1978, epilogo.

## Figure fantastiche abitano la scena

Vittorio Fiore

Le scenografie, *luoghi dell'illusione*, ci restituiscono suggestioni che connotano o assecondano il testo teatrale, sposando il linguaggio della rappresentazione. Gli spazi immaginati sono poi svelati in grafici, elaborati dopo numerosi tentativi; addizioni e/o sottrazioni potrebbero anche assumersi quale parte integrante della scenografia. Sono i luoghi in cui sensazioni, idee, spunti derivanti da qualsiasi esperienza contestuale si diluiscono, si integrano o si sommano tramutandosi in spazi del movimento, calandosi nelle dimensioni dello spazio scenico.

Riguardando l'esperienza a distanza di tempo i prodotti del corso di scenografia tenuto da Riccardo Dalisi a Siracusa costituiscono un giacimento di idee, ancora sviluppabili, un prodotto *in progress*; lo dimostra l'ulteriore elaborazione operata da Dalisi stesso: gruppi di colorate *ballerine-compasso* si aggirano tra i volumi misurando lo spazio scenico, valutandone la "praticabilità", suggerendo flussi di movimento, indicando quote a cui porre attori e... perché nò, ballerine.

Piccole sculture in metallo, figure tra l'umano e il vegetale, ne aumentano l'aura del mito, alcune coronate da piccole costellazioni, volatili a varie scale, aggiungono valore costituendo punti di vista, figure misteriose o allusive che spingono l'osservatore a cercare significati nell'esperienza della memoria personale. Suggestiscono fulcri attorno a cui far ruotare l'azione, o si pongono come figure inanimate, bloccate in una posizione, di una rappresentazione priva di testo parlato, ma ricca di testo immaginato e comunicato. Un'installazione con figure fantastiche che abitano la scena.

## Diario da un corso

Vittorio Fiore

*L'espressione viene da un gesto senza inibizione, senza costruzione preventiva, a volte senza preparazione alcuna; o meglio, allorchè ogni preparazione sia disciolta o dimenticata: e dopo, solo dopo l'espressione, emerge la consapevolezza.*

Riccardo Dalisi<sup>1</sup>

“Cosa preparo per il corso di scenografia? Immagini, filmati? Strutturiamo una scaletta di tematiche?”

Le mie domande a Riccardo Dalisi per programmare il corso di Scenografia rimasero apparentemente senza risposta; risultarono però subito molto chiare le parole pronunciate nel primo incontro assimilabili nei concetti della citazione in apertura: nessuna costrizione alla creatività, libertà assoluta tra realtà e finzione.

Poi un susseguirsi di concetti sintetici cui è difficile aggiungere qualcosa.

Quindi l'intento di questo scritto è organizzare una testimonianza sugli esiti di una metodologia d'approccio a tale disciplina, attraverso un percorso didattico che apparentemente esula da regole, pur nell'estremo rigore. Spero di esserci riuscito.

Il contributo si pone sotto forma di diario, di un'esperienza maturata durante i mesi del corso a Siracusa, nel quale Dalisi introduceva anche sensazioni ed emozioni che, anche poco prima della lezione, il contesto aveva stimolato nelle nostre menti e nei nostri discorsi. Quando arriva lo spunto, esso è “come una piccola illuminazione”, dice Dalisi, bisogna prendere appunti e poi lavorarci su. Fare in modo che l'idea non possa fuggire via.



Riccardo Dalisi: rielaborazione digitale su esercitazione didattica in aula (2009).

Nel primo incontro Dalisi ha puntato sull'osservazione degli spazi urbani, cogliendone le valenze sceniche, le potenzialità: “elementi semplici e ricorrenti del tessuto urbano”<sup>2</sup> vengono colti nel loro succedersi di viste frammentate, ci restituiscono emozioni profonde, che pescano nel patrimonio delle nostre esperienze, nei ricordi più reconditi richiamati. “La città è anche un susseguirsi continuo di scene e platee, luoghi da guardare e da cui si guarda e che si ribaltano l'una nell'altra, continuamente”. E' nella nostra memoria che vive ogni spazio possibile, “come nella poesia, dove l'artista riconduce l'immagine al centro di noi”. Il *vero guardare* è possedere le regole per attivare questa appropriazione. Non sensazioni ipotetiche, ma esperienze vissute da cui attingere affinché ogni nostro schizzo, e soggetto scenico acquisti pregnanza; non per riprodurre ma per trasferire nel gesto creativo il senso di quello spazio, dove “le cose recitano per noi”.

E così le suggestioni e le discussioni che ci avevano colpito nella visita mattutina all'*Annunciazione* di Antonello da Messina, capolavoro restaurato ed esposto presso il Convento del Ritiro, irrompono nella lezione con osservazioni a caldo; ci si sofferma sul forte senso prospettico dell'opera e sulle proporzioni dello spazio rappresentato, forse esagerate nella ricostruzione del *com'era* proposta nello studio a corredo della mostra.

La seconda esercitazione in aula è disegnare a schizzo in prospettiva, con corpi sporgenti, rientranze, volumi che possano alludere ad uno spazio urbano. Provare dunque, sul foglio bianco, a dare inizio al processo creativo di una scena.

Nella terza esercitazione: cartoncini colorati, forbici e colla, materiali di riciclo –carte di caramelle, ritagli di giornale– schizzi ed acquarelli eseguiti precedentemente. Si prova con un esercizio pratico: piegando carta, che dalle pieghe acquista forza strutturale, la si dispone a formare spazi, prospettive verso fondali improvvisati con gli acquarelli e gli schizzi. Ogni allievo, inizialmente perplesso e titubante, poi sempre più deciso, è invitato ad aggiungere e/o ad eliminare elementi; sperimenta, prova...osserva...sposta. Una festa, un divertimento assoluto, un'esperienza unica. Dalisi aggiunge altri elementi, appallottola e posiziona una carta di caramella; in scala una scultura! Un controllo costante con occhi ad altezza dello spettatore reale, alla scala del modello. Ci abbassiamo con gli occhi al livello del tavolo, guardiamo nell'obiettivo fotografico...fotografiamo da varie angolazioni. Filmiamo.

La quarta esercitazione in aula: gli allievi rappresentano ciò che hanno simulato; uno schizzo del modello...un bozzetto per un allestimento “impossibile per una storia possibile e viceversa”.

Attenzione massima al punto d'osservazione, alla linea d'orizzonte. Molti schizzi infatti risultano una rappresentazione del modello più che una scena reale, alcuni sembrano improbabili "viste da un loggione"; qualcuno riesce nell'intento.

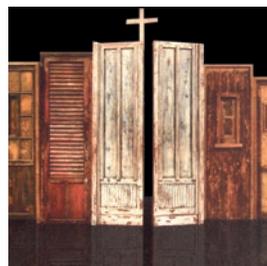
Il tema d'anno deciso è una scenografia per "L'inseguitore" di Tiziano Scarpa, opera scritta per il Napoli Teatro Festival del 2008. Un'opera ispirata da Napoli, città in cui "tutto può accadere"; *uno di quei posti in Italia dove si ha la sensazione che le possibilità siano sempre aperte, tutte contemporaneamente. La realtà può prendere qualsiasi piega, si sventaglia nelle sue conseguenze impreviste, ha in serbo trabocchetti e meraviglie. [...] Non va cercata dunque nell'inseguitore una rappresentazione di Napoli [...] Napoli può dare una mano a rendere un po' più reale una fantasia*<sup>3</sup>.

"Un giovane scappa e non si sa perché, neppure lui stesso lo sa. Ha qualcosa in corpo, in mente, per cui fugge, da cui fugge, da cui vuole fuggire. Appare a scomparire dallo spazio scenico guardandosi ripetutamente indietro. Il volto mostra preoccupazione. Poi, dopo, compare un vecchietto con un bastone, che l'insegue, che si capisce essere inseguitore. Nessuno sa perché (forse neppure il vecchietto). E così ripetutamente, finché avviene un parziale chiarimento. Il giovane è da poco uscito di prigione e solo per una impressione ha paura che l'altro lo voglia raggiungere. L'altro ha forse qualcosa contro di lui".

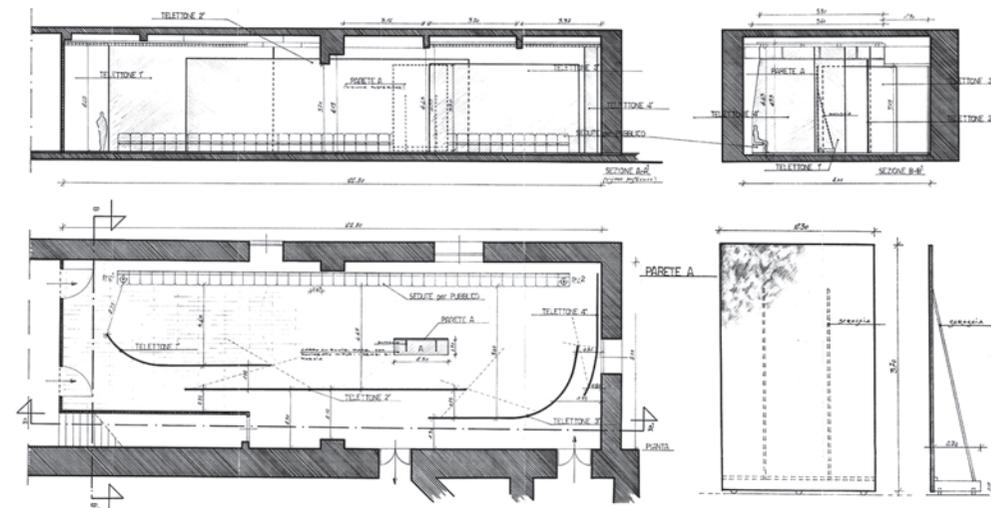
Le ipotesi di lavoro iniziano per lo spazio teatrale tradizionale, per il quale Dalisi indica la necessità di creare qualcosa che dia il senso del percorso lungo, magari quinte che interferiscano le une nelle altre.

La prima rappresentazione de "L'inseguitore" a Napoli, nel ridotto del Teatro Mercadante, ha trovato nello spazio rettangolare allungato la possibilità di offrire agli spettatori, disposti in un'unica fila parallela alla scena, la suggestione del correre degli attori, un realistico inseguimento di cui cogliere la fatica, la velocità, le pause. Il rapporto pubblico-attori è molto ravvicinato; le scene di Dario Gessati e le note di regia di Arturo Cirillo, fornite come materiale del corso, indicano la volontà di indurre una suggestione, personalizzata per ogni spettatore, relativamente ad uno spazio simile a quello della nostra aula E, il soffitto più basso. Decidiamo dunque di prevedere qui l'allestimento principale, controllando poi le possibilità di un suo trasferimento in una sala teatrale all'italiana. Una lunga quinta con una porta, o la proiezione di ombre che corrono su una tela; e se si lasciassero visibili i soli piedi degli attori in fuga?

Si discute sull'eventuale utilizzo di materiali riciclati...ad esempio



*Medea*, da Euripide, regia di Emma Dante, scene di F. Lupo, Teatro Mercadante, Napoli, 2004 (foto di L. Romano).



*L'inseguitore* (2008), regia di Arturo Cirillo, grafici di progetto per le scene di Dario Gessati per il ridotto del Teatro Mercadante di Napoli.

vecchi infissi, penso subito al *Candelaio* allestito da Ronconi o, ancora più calzante al nostro caso, alla *Medea* curata da Emma Dante<sup>4</sup>. Qui Dalisi introduce un'evasione nelle suggestioni derivanti dalla mostra di design *Il Sesto dito* organizzata dagli studenti della Facoltà di Architettura di Siracusa, dopo il concorso per progetti con materiali da riciclo; "l'inseguitore" potrebbe avere una sequenza di porte o, perché no, di transenne per i lavori stradali? Oggetti-rifiuto quindi ed un nuovo rapporto verso essi.

Ma assistere con il corso a "Vita mia" di Emma Dante<sup>5</sup> al Teatro Vittorio Emanuele di Noto<sup>6</sup> introduce prepotentemente anche quest'opera nell'esercitazione. Gli stimoli sono stati tanti. Dalisi ne discute con gli allievi nella lezione-seminario del 30 aprile con un'improvviso cambio di programma, cosa a cui mi sono piacevolmente abituato. Gli studenti sono lasciati liberi di decidere il tema.

*Al centro della stanza c'è un letto con sopra un crocifisso. Gli invitati alla veglia entrano e si siedono a semicerchio attorno al letto. Chicco gira in bicicletta, una vecchia Graziella ammaccata e arrugginita, mentre la madre e i due fratelli con le mani in tasca stanno in piedi vicino al letto e accompagnano con lo sguardo gli spettatori che lentamente prendono posto<sup>7</sup>. Chicco pedala veloce, rallenta, fa i cross, frena di colpo e sorride beato. La madre, vestita a lutto, lo tiene d'occhio e piange in silenzio quando lui la guarda<sup>8</sup>.*

"Per noi", dice Dalisi, "è importante fare una esercitazione-ricerca su un'opera che è per noi una palestra per esercitare la nostra immaginazione. In altri termini uno scenografo può proporre una

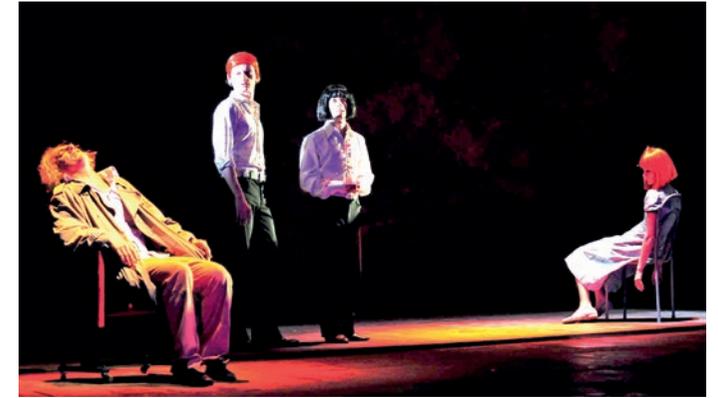
sua propria versione interpretativa oltre le intenzioni, oltre le ipotesi iniziali dell'autore per un certo assetto scenico. La sua ipotetica offerta può essere richiesta oppure no". Le situazioni possibili esplorano possibilità diverse: che il tutto si svolga all'aperto, in un cimitero oppure in una casa piena di mobili. Il letto è un oggetto che può stimolare la nostra fantasia, avere fogge, dimensioni e posizioni diverse, che possono condizionare il movimento degli attori, previsto convulso e vorticoso.

Dalisi parla di metodo *iterativo* dove gli stimoli dall'esterno diventano preziosi; tale metodo sposa perfettamente la nascita e la messa in scena laboratoriale di questi testi, scritti spesso a valle di un lavoro elaborato collettivamente con gli attori (è il caso dei lavori di Emma Dante) che, in una sequenza di scene indipendenti o esercizi di training preparatori, guidano alla costruzione dello spettacolo, fissando le battute solo successivamente. Basilari le esperienze degli anni '60 e '70 che pescano a piene mani in un crogiuolo di nuove tendenze, teorie, idee e testi: pensiamo alle sperimentazioni del Living Theater, dove lo spazio, corrispondente al palcoscenico o all'intero teatro lasciato vuoto e nudo, finisce per trasferirsi all'esterno dall'edificio-teatro, o al regista Richard Schechner, fondatore del TDR, teorico del teatro *environmentale*<sup>9</sup>.

Lo smontaggio degli elementi del teatro, rafforzato dalle teorie di Grotowski, procede con un processo di deverbizzazione del testo operata parallelamente alla distruzione del contesto teatrale tradizionale inteso come luogo. Molto teatro contemporaneo nasce in questa forma, offrendo lo stesso spettacolo in forme sempre diverse, in continua evoluzione. Come il testo, fissato solo successivamente su carta, così lo spazio scenico può avere un'evoluzione e decidersi *in progress*, nel corso della costruzione dello spettacolo. "Lo spazio racconta sempre una sua storia –afferma Giorgio Barberio Corsetti– che interagisce con il racconto che fanno gli attori in maniera analogica, poeticamente. Non è mai una descrizione, non c'è bisogno di descrivere uno spazio dove l'azione avviene; è meglio non avere nulla, è meglio agire nel vuoto assoluto perché comunque sono sufficienti i corpi, le parole e il testo"<sup>10</sup>. Lo spazio è intimamente legato allo spettacolo, è scelto quale elemento fondamentale della drammaturgia. Il tema assegnato da Dalisi per l'esercizio: "pensare e ripensare in modo diverso lo spazio e gli elementi che lo compongono. Essi entrano così vivamente nella dinamica dello spettacolo fino ad incidere sul suo contenuto". Certo ciò accade in modo "dialogante con la regia che può limitare moltissimo e porre condizioni forti", ma "può anche aprirsi ad idee e contenuti collaterali utili all'esito finale".



*Vita mia*, regia di Emma Dante, Sud Costa Occidentale, Romaeuropa Festival 2004.



*L'inseguitore*, regia di Arturo Cirillo, foto di scena, Napoli Teatro Festival 2008.

1. R. Dalisi, *Progettare senza pensare*, Electa Napoli, Napoli 1998, p. 31.
2. Le citazioni tra virgolette inserite nel testo sono parole di Riccardo Dalisi tratte dalle lezioni del Corso di *Scenografia*, tenute presso la Facoltà di Architettura di Siracusa (Università di Catania), a.a. 2008-09.
3. T. Scarpa, *Con l'aiuto di Napoli*, in T. Scarpa, *L'inseguitore*, Feltrinelli, Milano 2008.
4. Si fa riferimento all'uso di vecchi infissi riciclati nelle scenografie di alcuni spettacoli: nel *Candelai*, di Giordano Bruno, regia di Luca Ronconi, scena di Giovanni Montonati -Piccolo Teatro, Milano, stagione 2000-01- dove questi elementi invadono la platea creando un piano "orografico" con molteplici giaciture; nella *Medea* da Euripide, regia di Emma Dante, scene di Fabrizio Lupo -prima rappresentazione Teatro Mercadante, Napoli, 28 gennaio 2004- la scena è una città realizzata come *rudere sterile*, costituito da porte e finestre montate su carrelli, che alludono alle case di Corinto (cfr. F. Quadri, *Medea eroina poco tragica nella città degli uomini*, in «La Repubblica», 2 febbraio 2004).
5. *Vita Mia*, di Emma Dante, prima rappresentazione Villa Medici, Roma, 2004, nell'ambito del Romaeuropa Festival.
6. Cartellone *Esplora – Palcoscenico contemporaneo*, Teatro Vittorio Emanuele, Noto, stagione 2008-2009.
7. Al teatro Vittorio Emanuele di Noto tutto avviene sul palcoscenico: spettatori su tre lati e sala semi-illuminata come fondale.
8. E. Dante, *Vita mia*, in E. Dante, *Carnezeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Fazi Editore, Roma 2007, p. 141.
9. I sei assiomi di Richard Schechner: 1. *il fatto teatrale è un insieme di fatti interagenti*; 2. *tutto lo spazio è dedicato alla rappresentazione, tutto lo spazio è dedicato al pubblico*; 3. *l'evento teatrale può aver luogo sia in uno spazio totalmente trasformato sia in uno spazio lasciato come si trova*; 4. *il punto focale è duttile e variabile*; 5. *ogni elemento della rappresentazione parla il proprio linguaggio; il testo non è necessariamente il punto di partenza o lo scopo della rappresentazione; e potrebbe addirittura non esserci*. Cfr. R. Schechner, *La teoria della performance*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1984.
10. G. Barberio Corsetti, *Tutte le possibilità dello spazio. Il teatro come ri-creazione della città*. Colloquio con Franco Quadri e Giovanni Raboni, in G. Consonni, "Teatro corpo architettura", Laterza, Roma-Bari 1998, p. 165.

## L'esercitazione finale

Patrizia Carnazzo

La definizione della parola scenografia nella lingua italiana è: "arte e tecnica di creare attraverso opportune soluzioni pittoriche, architettoniche e prospettiche la realtà ambientale illusoria per la rappresentazione teatrale"<sup>1</sup>. La complessità del produrre dal nulla e la possibilità di agire in un ambito immaginario hanno suscitato dapprima timore poi curiosità negli studenti che preparavano l'esame, momento di formalizzazione conclusiva e di verifica della maturazione della propria creatività. Le sensazioni si sono trasformate nella libertà auspicata dal professore Dalisi per instaurare un'interessante relazione tra architettura e rappresentazione, progettando un allestimento temporaneo in uno spazio che si è mostrato flessibile ed è stato trasformato per accogliere i nuovi scenari d'azione.

Le prime riflessioni, materializzate in appunti e schizzi, sono state sottoposte al giudizio del professore per cogliere nuovi suggerimenti ed ulteriori spunti in un confronto collettivo che si è rivelato una preziosa esperienza di apprendimento per tutto il gruppo di studio.

Ogni studente ha colto nel testo scelto elementi ed aspetti su cui iniziare a lavorare (la personalità dei protagonisti, i contesti in cui si svolgevano le vicende, la sofferenza e la dinamicità degli eventi), ha tenuto conto della forma e dimensione dei luoghi scelti per l'esercitazione, l'aula E della facoltà ed il teatro comunale di Siracusa, che hanno influenzato in maniera decisiva il rapporto rappresentazione scenica e pubblico, ha ragionato su materiali e tecnologie da impiegare per rendere fattibile la reversibilità



Riccardo Dalisi: rielaborazione digitale su esercitazione didattica in aula (2009).

richiesta dell'intervento.

Tutte le proposte elaborate e presentate all'esame hanno infranto i canoni del teatro all'italiana, la parete ideale che separa l'azione scenica dallo spettatore è stata eliminata come pure la dualità sala-palcoscenico e gli spettatori sono stati disposti in uno spazio che non era più immutabile e statico.

L'esame è stato un ulteriore momento di confronto e di crescita: tutti vicini alla cattedra perchè il tema delle discussioni non doveva rimanere distante dagli studenti ma, avvicinato, doveva lasciare un'esperienza conoscitiva, spiegare, rivelare pensieri e sensazioni. La contemporanea partecipazione individuale voluta da Dalisi ha istituito un rapporto di raffronto e valutazione da parte degli studenti che sono stati coinvolti nelle votazioni finali.

1. G. Devoto, G. C. Oli, *Dizionario della Lingua Italiana*, Le Monnier, Firenze 1971.



## Inseguire la scena giusta

Riccardo Dalisi

### Platea e scena

Il teatro è una struttura bipolare: attori da un lato, spettatori dall'altro. Al centro la buca dell'orchestra. Una struttura analoga a quella dell'uomo. Così come è fatto l'uomo che conosce guardando se stesso con riflessi del mondo esterno a sé. Il "ricordo" è lo stesso. Posso guardare come uno spettatore allo svolgersi di immagini interne in un'azione analoga a quella avvenuta. Posso anche guardare, come in una commedia, ad azioni ipotetiche interamente costruite in me. E ciò anche con personaggi, attori del tutto immaginari, ad esempio extraterrestri.

La riflessione creativa avviene allo stesso modo: mi figuro una situazione e ciò anche al di là dei materiali con cui potrà poi essere definita. Me la figuro e la manipolo immaginativamente. Prefiguro la progettazione ed il progetto.

Ci si può allenare a compiere, nel nostro teatrino interno (possiamo creare un teatrino con scene in noi), varie operazioni progettanti. Un designer opera così. Un inventore, un investigatore, uno scienziato, un uomo di azione operano così. Questa sorta di teatrino interno lo si può costituire e perfezionare.

Quando ci si prospetta un tema, lo si può portare nello spazio interiore come su una scena. Lo si guarda lasciando che... entri un suggerimento, l'idea, l'immagine sconosciuta, aspettata, non ancora visibile, magari solo avvertita. Quando arriva (come una piccola illuminazione), prendere appunti e poi lavorarci su. Come si fa con un ospite gradito, come con un messaggero che arrivi ad aiutarci. Anche se tarda, tentare e ritentare finché col tempo

Riccardo Dalisi: rielaborazione digitale su esercitazione didattica in aula (2009).

diviene quasi naturale essere visitati dalle idee, suggerimenti, spunti. È importante appuntarsi l'idea che può fuggire via. Se la lasciamo può scomparire.

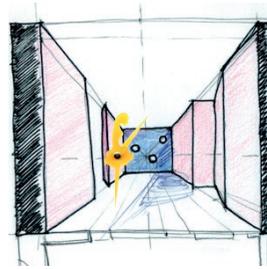
### Fare ricerca per imparare

Sulla locandina dell'opera teatrale di Emma Dante "Vita mia" compaiono quattro attori (la madre e tre figli maschi) seduti attorno ad un letto sormontato da un crocifisso giusto al centro. Sul letto, a mo' di tavolo da pranzo, davanti ad ognuno c'è un piatto. A prescindere dalle reali intenzioni di chi ha compilato il foglio, l'immagine non corrisponde ad alcuna versione delle rappresentazioni dell'opera. Per noi è importante per fare un'esercitazione-ricerca: un'opera è per noi una palestra per esercitare la nostra immaginazione valevole in ogni circostanza.

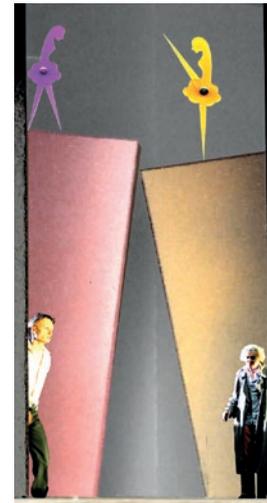
In altri termini, uno scenografo può proporre una sua propria versione interpretativa che vada oltre le intenzioni o le ipotesi iniziali di un certo assetto scenico. La sua "ipotetica" offerta può essere richiesta oppure no. Potrà comunque essere utile ad una discussione, ad una ricerca della soluzione che apparirà misurata, esatta.

Lo spettacolo, eseguito egregiamente, non aveva né tavoli né sedie, né piatti, né un fondale-parete. Gli spettatori facevano corona al letto. L'esercitazione immaginativa, prescindendo da tutto e riferendosi a situazioni possibili, pone ipotesi le più diverse, fino a rasentare la gratuità. Esplora possibilità, per esempio che il tutto si svolga all'aperto, in un cimitero, in una casa piena di mobili ecc. L'opera potrebbe ad esempio essere tradotta in un altro paese dalle usanze diverse, interpretata da registi estrosi e geniali. Comunque a noi interessa esercitare l'immaginazione. Poi verrà il nodo della scelta tra più ipotesi, anche tra loro diversissime.

Sperimentare inizialmente una difficile soluzione. Varrà comunque anche se non andrà a buon fine. Ciò che più importa è l'esercitarsi nelle molte varianti, in una vera e propria escursione di possibilità. Oltre all'essere gratificante di per se stesso, sarà utile a formare in noi e per noi quell'ampiezza di prospettiva entro cui agire la facoltà immaginativa. Una delle facoltà fondanti del nostro carattere, del nostro stesso essere, al di là del nostro specifico lavoro. Agiamo perché immaginiamo quello per cui il nostro essere si muove e coordina i propri movimenti attuativi, i mezzi, i tempi, le relazioni. Anche il ricordo è immaginazione. Lo sviluppo dell'immaginare è lo sviluppo di noi stessi.



Riccardo Dalisi: rielaborazione digitale su bozzetto di Raffaello Buccheri.



Riccardo Dalisi: rielaborazione digitale su fotomontaggio di Raffaello Buccheri.

### L'inseguitore

Un'altra ipotesi di lavoro e di esercitazione è "l'inseguitore" (prendo spunto dal testo di Tiziano Scarpa messo in scena da Arturo Cirillo). Un giovane scappa e non si sa perché. Neppure lui lo sa. Ha qualcosa in corpo per cui fugge. Appare e scompare guardando, preoccupato in viso, dietro a sé. Poi compare un vecchietto che lo insegue. Nessuno sa perché. E così continua finché si viene a sapere che il giovane è da poco uscito di prigione e per una ragione futile ha l'impressione che l'altro abbia qualcosa contro di lui.

Come si organizzerà la scena? Pensiamo a due possibili spazi in cui organizzare la scena: uno tradizionale, un teatro vero e proprio, l'altro un ridotto rettangolare come un corridoio lunghissimo.

### Il metodo iterativo

Una volta raggiunto un risultato si può ripetere una o più volte l'operazione. Aspettare nuove idee, nuovi personaggi, nuove soluzioni. Poi metterli a confronto. Valutare e scegliere. Ciò è difficile. Non sempre la comparazione mostra ciò che vale di più. Se non viene a soccorso un interlocutore esterno od un qualcosa a verifica si può scegliere.

Il tema sarà dunque: a mo' di esercizio, pensare e ripensare in modo diverso lo spazio, gli elementi che lo compongono. Essi entrano così vivamente nella dinamica dello spettacolo fino ad incidere sul suo contenuto. Certo in modo dialogante con la regia che può limitare moltissimo e porre condizioni forti. Può anche aprirsi ad idee e contenuti collaterali utili all'esito finale.

È bene utilizzare la suggestione che provoca un personaggio, come se noi stessi fossimo inseguiti; l'inseguitore può entrare nel nostro immaginario ma la scena può essere neutra od intensa, si può lavorare a sottrarre o ad aggiungere. Il letto ("Vita mia") potrebbe avere quattro candelabri terminali di due spalliere (od una sola a capo del letto). Certo le spalliere possono sia condizionare il movimento a tratti convulso degli attori che girano vorticosamente attorno al letto e vi ci saltano su. A tratti alternandosi con capriole. E certo se ci sono spalliere queste possono suggerire altri movimenti, ad esempio l'arrampicarvisi sopra. Usandole come attrezzi ginnici o come inferriate di una prigione, la prigione della vita-morte. In tal caso le si può pensare come forme e disegni complementari al movimento degli attori.

Sul muro di fronte potrebbe esserci un mobile, un armadio chiuso tra il lugubre e lo scherzoso o solo l'ombra di un mobile che non c'è più: una presenza, un accenno.

E poi le Luci. Si può pensare ad un lampadario che incombe con



quattro braccia (i quattro attori) di cui uno può spegnersi, o a tratti si possono spegnere ora l'uno ora l'altro e poi si spegne tutto.

Un esercizio immaginativo possibile è quello di utilizzare le nostre sensibilità acquisite per ogni settore di cultura figurativa che abbiamo coltivato. I settori sono aperti e gli scambi sono frequenti. Pertanto potrà essere utile in tal senso citare le osservazioni, le riflessioni fatte attorno ad un concorso di studenti che utilizzano pezzi di oggetti da riciclare, reinventandone l'uso e il ruolo. È un grande tema che provoca grandissime perplessità, apprensione in tutti.

Nella nostra sperimentazione scenica può entrare l'uso di oggetti di riciclo. L'esempio della sequenza di porte ed infissi presi da una discarica ed usati come un fondale scenico da Emma Dante ("Medea") è un esempio.

Una conferma al mio suggerimento per gli oggetti presentati al concorso *Il Sesto dito* è il "tocco". Qui, ad una croce in sommità della sequenza. Per noi potrebbe essere un'altra cosa. La creatività nasce da questi interrogativi. Cosa potrà rimpiazzare, in alternativa, la croce? Facciamola per noi questa ipotesi. Forse tanti giocattoli (rotti) dei...figli?

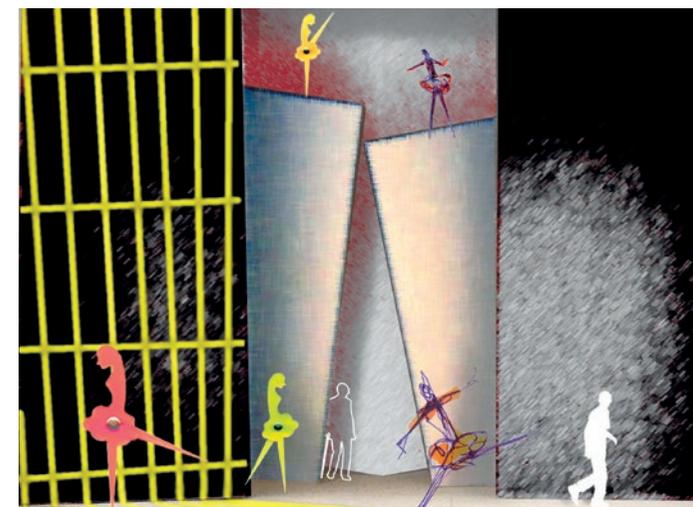
Sono indicazioni simili a quelle date ai ragazzi del concorso.

Tornando all'"inseguitore", una quinta potrebbe essere realizzata con una sequenza di porte anch'essa? E di transenne per i lavori stradali?

I campi si toccano.

Quando rivisitiamo oggetti-rifiuto mettiamo in moto una

Riccardo Dalisi: rielaborazione digitale su fotomontaggio di Raffaello Buccheri.



Riccardo Dalisi: rielaborazione digitale su fotomontaggio di Raffaello Buccheri.

nostra capacità inventiva, un immaginario che si biforca. Usiamo una doppia attenzione: l'una verso il materiale-forma-design che appartiene ad un'epoca passata, l'altra è verso un futuro con una sensibilità che stiamo creando in noi affinandola. Quello che facciamo con il "riuso" (nel design, in scenografia o in pittura e scultura) è un nuovo modo di percepire il mondo, di concepire il nostro modo di porci verso di esso. È un modo di costruire un nuovo mondo risanando quello già costituito (ed in pericolo).

Il dover coltivare una sensibilità multipla (biforcata), una capacità di doppia attenzione in più verso gli oggetti del mondo globalizzato (diversissimi da quelli di un tempo) ci fa entrare nel grande tema della interculturalità che agisce, vuole creare una sensibilità aperta, un pensiero duplice, molteplice.

Infatti non si tratta di tolleranza o di paternalistica attenzione o di curiosità. Si tratta di ampliare la nostra coscienza al valore altro dell'inesauribile creatività dell'uomo, al mistero come al senso del divino, come un grande madre-padre di tutti gli uomini.



## Appunti di scenografia

Vittorio Fiore | 2010-11

## “La tempesta”, un sogno sulla scena

Vittorio Fiore

*Se vi abbiam noi spirti offesi,  
di pensar siate cortesi-  
e saremo perdonati-  
che eravate addormentati  
quando queste forme vane  
quivi apparvero, e le strane  
storie udite a voi d'intorno  
non son state altro che sogno.*

W. Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, 1595-96<sup>1</sup>

### Riflessioni sull'opera e le sue recenti messinscena

Definita quale opera conclusiva della carriera di Shakespeare, quasi commiato con svelamento della finzione, *La tempesta* (1611-12) è il testo in cui il *teatro nel teatro*<sup>2</sup> ha una sua innovativa evoluzione; già un gruppo di teatranti diverte il Duca Teseo, con gli ospiti per il suo matrimonio con Ippolita, nel *Sogno di una notte di mezza estate* o è invitato da Amleto, in atmosfere più drammatiche, con l'obiettivo di scatenare nell'inconscio dello zio il rimorso (*Amleto*, 1600-01)<sup>3</sup>. Ne *la tempesta* il teatro non è rappresentato ma svelato poiché Prospero esce dalla finzione, si rivolge allo spettatore implorando clemenza nel giudizio sull'opera e, secondo alcuni studiosi, sull'intera produzione shakespeariana.

*La Tempesta*, di W. Shakespeare,  
regia di Giorgio Strehler, scene  
di Luciano Damiani, foto L.  
Ciminaghi/Archivio Piccolo  
Teatro di Milano, 1978.

Il mio disegno ch'era solo di divertire. [...]  
E così come voi vorreste essere perdonati dei vostri peccati,  
Fate che la vostra indulgenza mi rimetta in libertà.

Prospero, epilogo

Già durante lo svolgimento della storia la finzione viene più volte dichiarata. L'orologio drammatico che coincide con quello reale, segue le magie di Prospero tra le tre e le sei del pomeriggio, un lasso di tempo che ha medesima durata delle rappresentazioni al tempo di Shakespeare<sup>4</sup>; a questo tempo reale si oppongono i monologhi di Prospero posti "fuori dal tempo scenico", con dichiarazioni e richieste che riprendono il tema del *Sogno*, citato in apertura: la notte con la follia della "vita-sogno", il giorno che censura ed impone di dimenticare tutto<sup>5</sup>. Qui "Prospero si spoglia di Prospero e diventa l'attore-Prospero che parla al pubblico". Si tratta di un "atto estremo di spoliatura interiore" da esteriorizzare con la deposizione del potere magico, con il "togliersi il teatro di dosso". Ma Prospero che diviene attore-uomo, avrà abiti contemporanei o elisabettiani? si chiedeva Strehler nei suoi appunti di regia<sup>6</sup> per l'indimenticabile edizione al Piccolo Teatro di Milano.

Le nostre feste sceniche son finite. [...]  
Noi siamo fatti della medesima sostanza di cui sono fatti i sogni, e la nostra breve vita è circondata dal sogno.

Prospero, atto IV, scena unica

"Le cronache storiche di Shakespeare sono la storia dei regni. Il supplizio del vecchio re e l'incoronazione del nuovo fanno al tempo stesso da prologo e da epilogo. I personaggi del dramma si rinnovano continuamente". Ne *La tempesta* questo schema emerge con chiarezza. "Lo stesso sovrano riprende possesso del regno perduto. Come se niente fosse, come se tutto, compresa l'isola deserta, non fosse stato altro che una rappresentazione messa in scena da Prospero, e con lui stesso nella parte principale. Una rappresentazione analoga a quella ideata e messa in scena da Amleto nel castello de Elsinor"<sup>7</sup>; non più teatro nel teatro ma svelamento della finzione.

Prospero, il Duca mago, benefico e perseguitato, "fattisi amici degli spiriti elementari, attira nel suo rifugio i nemici; e li perdona e dà loro la sua bellissima figlia (l'Arte?) e dopo spezza la bacchetta, sotterra il libro, disperde i sortilegi"<sup>8</sup> ritirandosi con un commiato commovente.

Questa "tragedia rinascimentale delle illusioni perdute" assume



Paul Mazursky, *Tempest*, 1982, locandina.



in alto:  
Julie Taymor, *Tempest*, 2010, Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, con H. Mirren nel ruolo di Prospera.

in basso:  
Peter Greenaway, *L'ultima tempesta*, (Prospero's Books), 1991, con J. Gielgud nel ruolo di Prospero, locandina.



La *Tempesta* nel cinema

come filosofia quella che Tomasi di Lampedusa definisce stanca e disillusa pur se in contrasto con una sua esecuzione vivace e brillante. Qui lo scrittore ritrova "le liriche più fatate, qui quell'Ariel che è una replica dell'Oberon (*Sogno di una notte di mezza estate*, n.d.r.) liberata da ogni ridicolo e presentato come mero figlio della luce. Qui l'inquietante Calibano cui tanto si promette in modo così ambiguo. Qui ancora Miranda e Fernando che rinnovano in extremis il miracolo adolescente di Romeo e Giulietta. Qui soprattutto Prospero, Shakespeare, il padrone degli elementi, il potentissimo, mite, disilluso Incantatore"<sup>9</sup>.

Scoperte e viaggi, astronomia, architettura, botanica, astrologia, traguardi e al contempo drammi degli uomini del rinascimento avidi di "sapere", il cui arricchimento culturale è messo in crisi dal "tanto" ancora da scoprire. Questo clima evidenziato da Jan Kott come contesto culturale in cui Prospero cresce e vive e da cui viene strappato, sono ampiamente trattati nel suo saggio; i libri definiti "pericolosi" ed il mantello magico, chissà perché gli viene concesso che lo seguano in esilio in un bauletto istoriato con due lucchetti.

A questi aspetti Peter Greenaway, regista e video artista, ha fatto ampio riferimento; questi spunti sono stati approfonditi e amplificati in una forma di straniamento visionario, elaborando la struttura di un film che ha fatto epoca (*L'ultima tempesta*, 1991). Una serie di accurati *tableau vivant* raccontano antefatti e fuori scena, approfondiscono gli studi ed i riferimenti culturali di Prospero attraverso immagini in cui si ravvisa un'attento studio che riporta il



pensiero alla iconografia rinascimentale, da Raffaello (*Il trionfo di Galatea*, 1511) agli affreschi del Palazzo Té di Giulio Romano (*La favola di Psiche*, 1530).

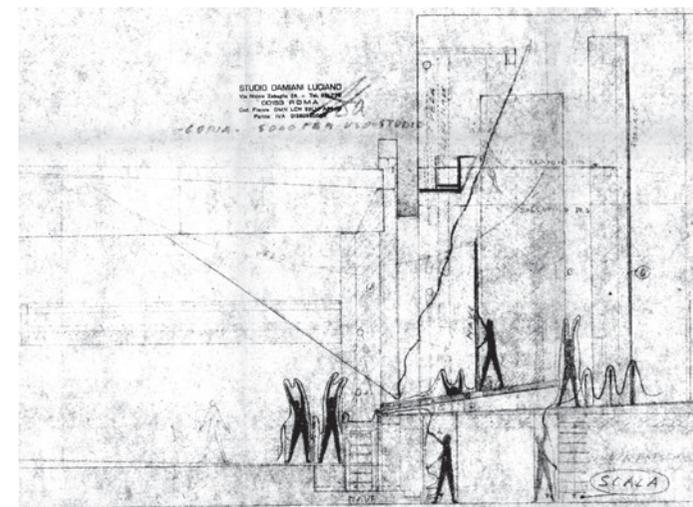
Nel cinema altre due riduzioni vanno citate: *Tempest* di Paul Mazursky (1982) è un'attualizzazione poco convincente di americani in un'isola greca, dove è la *location* con il cast stellare a giocare a suo favore<sup>10</sup>; l'edizione 2010, presentata fuori concorso alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, vede Helen Mirren nel ruolo di Prospero al femminile. Più isole fantastiche, che oggetti e riferimenti nel primo; soprattutto effetti speciali in questo più recente.

All'argomento "libri e oggetti" dedica ampio ragionamento anche Giorgio Strehler per lo storico allestimento al Piccolo di Milano, tentando un approccio più razionale e minimalista per una calzante progettazione di costumi e oggetti di scena<sup>11</sup>.

Per questo spettacolo, considerato una pietra miliare del teatro, Luciano Damiani disegna "un velo in sala per il cielo, e uno per il mare che dalla sala entra in palcoscenico" (1978)<sup>12</sup>; Damiani segue una sua ricerca spaziale sulla apertura della "quarta parete" con una provocazione scenografica iniziata con *Vita di Galileo* (1962-63) e proseguita con successo ineguagliabile ne *Il giardino dei ciliegi* (A. Chechov, regia di G. Strehler, 1974), dove un suggestivo velario retroilluminato invade la sala e, scosso dal vento, dispensa foglie su attori e spettatori, attuando l'unità degli spazi, fuggendo il verismo che impera sulla scena in quegli anni. Il maestro

*Il giardino dei ciliegi*, di A. P. Chechov, regia di Giorgio Strehler; foto di scena di L. Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano, 1974 (a sinistra); bozzetto di Luciano Damiani (Archivio Teatro di Documenti, Roma).

*La Tempesta*, di W. Shakespeare, regia di Giorgio Strehler. Luciano Damiani, grafico di progetto per la movimentazione del mare (Archivio Teatro di Documenti, Roma).



Damiani scardina la struttura della scenografia classica attraverso accorgimenti di tipo ottico, concependo spazialità dinamiche, oblique e asimmetriche<sup>13</sup>; una pedana in tavolato ligneo si corruuga inclinandosi secondo geometrie oblique, restituendo all'isola de *La tempesta* un'orografia dunale<sup>14</sup>. "Il mare è di materiale leggero, disegnato su carta e tulle, appeso a delle rive che si susseguono da dietro l'isola fino davanti in platea, dando così la perfetta unificazione tra sala e platea: le rive del mare poggiano in parte sul piano di palcoscenico e in parte di platea con un passaggio graduale cosicché sembra esistere un unico piano d'appoggio poiché l'isola è come sospesa, emergente dalle acque".

Inoltre pensa ad un "grande inizio", ad "una tempesta vera, realissima, che assale gli spettatori appena seduti in una rassicurante poltroncina, e li catapulta nel centro del ciclone effetti travolgenti con risultati mai visti prima [...]: tutto solo ed esclusivamente teatro usato con mano sapiente [...] tridimensione vera, non proiezione elaborata su uno schermo.

Nelle intenzioni di Damiani la tempesta doveva risultare dichiaratamente finta il velo della tempesta provocata da Ariel doveva, dopo l'impressionante messinscena, rialzarsi e da mare trasformarsi in cielo e disporsi sopra le teste di attori e spettatori così da condividere la magia della mente, l'idea, la poesia e Ariel avrebbe varcato quella nuvola azzurra ogni qualvolta fosse scesa dalla soffitta. La soffitta era il regno di Ariel, la magia del teatro, del meccanismo barocco condiviso con gli spettatori, [...] Alla fine quando Prospero rinuncerà alla sua magia [...] scenderà in platea

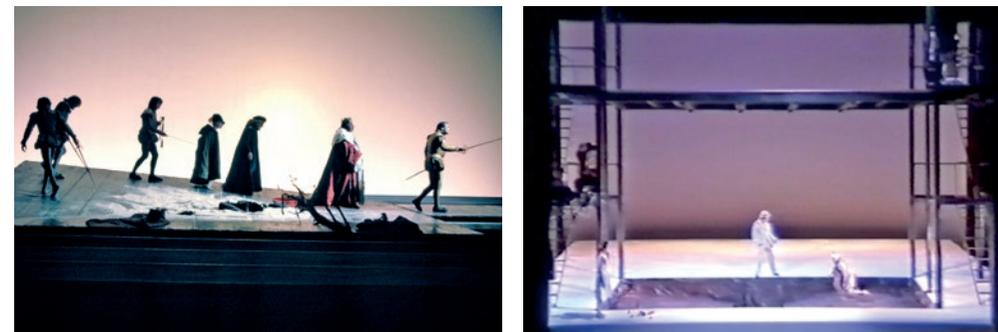


abbandonando l'isola, in quel momento tutta la scena si squassa: la pedana, le quinte di boccascena, il dondolo. E' il teatro che si difsa: secondo Damiani la scena disfatta doveva restare così sino alla sera dopo e lo spettacolo doveva iniziare con la sua ricomposizione e poi partiva la tempesta poiché l'idea di teatro nuovo, vero di Damiani voleva che gli atti sulla scena fossero tutti dichiarati al pubblico, non preparati di nascosto, e così l'idea della rinuncia alla magia di Prospero era vera, era una rinuncia all'illusione del teatro barocco, era l'idea di iniziare il teatro insieme allo spettatore e di terminarlo scendendo in platea: l'uomo e le sue idee tornano ad agire nello spazio della città<sup>15</sup>.

Molteplici riferimenti ad allestimenti recenti hanno costituito, con quello di Strehler visionato in video, fertili spunti da rielaborare e contaminare nei lavori progettuali del corso, in cui si proponeva un allestimento per il piccolo spazio all'italiana del Teatro Vittorio Emanuele di Noto.

Il lavoro svolto per *la tempesta* dalla regia di Giorgio Barberio Corsetti (1999), visionato interamente in video e commentato con gli allievi<sup>16</sup>, ci propone una scenografia estremamente innovativa dal punto di vista tecnologico. Corsetti, autore anche delle scene, lavora a piene mani sul rapporto video-attori che caratterizza molte sue regie; una scena "aumentata" dalla proiezione di elementi naturali (nubi nel vento) e dalla ripetizione di immagini di personaggi. Interessante l'effetto moltiplicatore della figura di Ariel che da spirito dell'aria esegue gli ordini di Prospero con rapidità e leggerezza.

*La Tempesta*, di W. Shakespeare, regia di Giorgio Strehler, scene di Luciano Damiani, foto di L. Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano, 1978 (a sinistra); bozzetto di Luciano Damiani (Archivio Teatro di Documenti, Roma).



a sinistra:  
*La Tempesta*, di W. Shakespeare, regia di Giorgio Strehler, scene di Luciano Damiani, foto di L. Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano, 1978.

a destra:  
*La Tempesta*, di W. Shakespeare, regia e scene di Giorgio Barberio Corsetti, Teatro Stabile dell'Umbria, Festival di Avignone, 1999.

La scena minimale restituisce un quadro verticale costituito da due scheletri a torre, simmetrici a costituire una cornice, tra i quali una passerella mobile si solleva e si inclina creando relazioni tra i piani, portando gli attori a interagire, svelando nel suo sollevarsi una fossa di sabbia dove alberga Calibano. Quest'architettura, che ricorda i disegni di Escher, consente contemporaneità di azioni in luoghi differenti, sottolineando un'aura onirica caratterizzata da un effetto di mancanza di gravità, altro tema caro a Barberio Corsetti<sup>17</sup>.

"Nel buio una lastra metallica è scossa da mano di percussionista. E' il rumore della tempesta che Prospero con le sue arti magiche ha scatenato sul mare [...]. Si apre nel rispetto filologico del testo shakespeariano *La Tempesta. Dormiti, gallina, dormiti...* che Davide Iodice [...] ha diretto con spirito ribelle e contaminatore". Colta la materia primigena di questo dramma, il regista opera innesti di cultura terrigna, "rubati da Shakespeare ai comici dell'Arte e impastati con i motivi *alti* e l'impalpabilità dei sogni e delle passioni umane"<sup>19</sup>.

In questo lavoro Iodice riprende il tema del teatro nel teatro: i personaggi sono dichiaratamente attori e musicisti che si muovono su uno spazio centrale, l'isola è il palco, il palco dove è accampata una compagnia di attori; intorno si dispone il pubblico. La scena consiste di pochi elementi e oggetti nei quali attori e spettatori ritrovano tutto nello spazio vuoto<sup>20</sup>.

Sono stati mescolati sapientemente il mondo della tradizione –sceneggiata– con quello elisabettiano, con forti intrusioni del



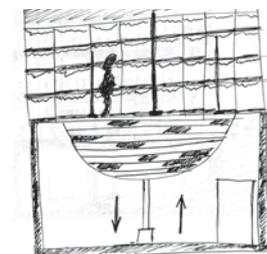
tempo quotidiano nel tempo scenico.

Il calmo sciacquio sulla battaglia che accompagna le parole degli attori dà il ritmo all'intero spettacolo. "E non si tratta di una base registrata, ma di un marchingegno artigianale piazzato sul fondo della scena. Bilancieri, carrucole e corde muovono costantemente una sorta di *tammorra* con dentro centinaia di piccolissime palline metalliche che rotolando dolcemente creano quel rumore. E' solo una parte dell'elemento musica dello spettacolo che assume –come accade sempre nei lavori di Iodice– una valenza narrativa"<sup>21</sup>.

Più vicina all'allestimento tradizionale shakespeariano *la tempesta* di Daniele Salvo con una scenografia ricca, carica di luminiscente spettacolarità, con l'uso di armamentari scenici che aumentano l'atmosfera da favola, con una profusione di drappaggi che catapultano la vicenda in un Globe abbandonato<sup>22</sup>.

Il più recente allestimento è di Andrea De Rosa, cui si è assistito dal vivo per poi analizzarne frammenti in video: beckettiano<sup>23</sup> nel minimalismo del testo da lui tradotto con Claudio Longhi e Umberto Orsini, trova riscontro in una "misura tecnologica che non distrae"<sup>24</sup> e che informa la scena pensata da Alessandro Ciapparughi con lo stesso De Rosa: un drappo di velluto rosso, una stretta sezione di sipario al centro del palco, riporterà al teatro nel teatro. Quest'allusione aumenta quando il drappo prende la dimensione e l'aspetto di un sipario, ampliandosi, chiudendosi o aprendosi. Questa riduzione di testo in una scena vuota con solo piccoli cumuli di sabbia ai bordi che alludono ai diversi luoghi

*La Tempesta*, di W. Shakespeare, regia di Andrea De Rosa, scene di Alessandro Ciapparughi, Teatro Stabile di Napoli 2010, foto di M. Ghidelli.



dell'isola, consente alla storia di dipanarsi in modo rigoroso, "lontana da ogni originario sapore di fiaba"<sup>25</sup>, tra alti fragori della tempesta che colgono attori e astanti di sorpresa.

La grotta è un lettino in ferro, oggetto ospedaliero o di fortuna, su cui gli attori stesi o seduti indicano la loro presenza nello spazio "chiuso", così idealmente confinato e restituito.

#### Elaborazioni del corso di scenografia

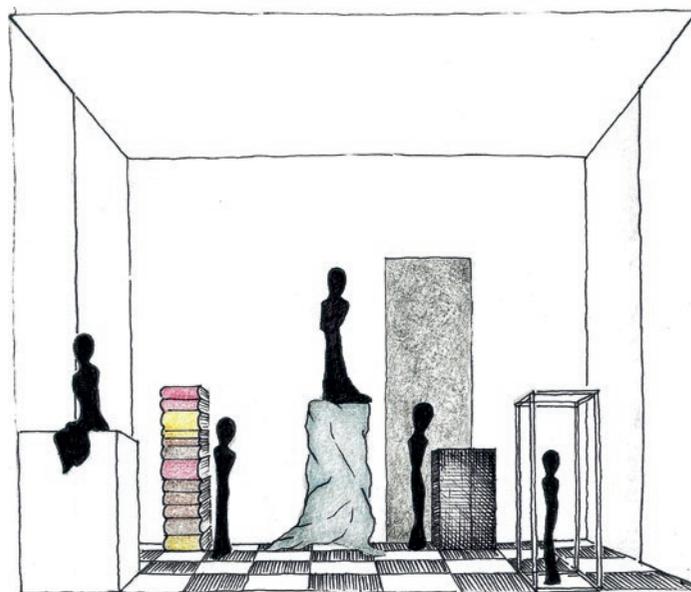
E' a partire da tali riferimenti che il corso di scenografia ha impostato i suoi lavori; alcuni allievi suggestionati dal naufragio iniziale, cui Strehler ha dato tanto risalto, hanno operato su relitti di navi e costruzioni nautiche che in varie foggie costituiscono macchine sceniche estremamente dinamiche; posizionate sul palco o nella sala, soluzione, quest'ultima, in cui si è invertita la posizione dei posti di platea portati sul palco a chiudere formalmente con gli ordini di palchetti un cerchio intorno ad uno spazio scenico centrale, portato a livello del palco, in una forma di teatro totale di ronconiana memoria<sup>26</sup>.

L'uso di fasciame di legno e scheletri portanti, dedotti e elaborati a partire dalle chiglie nautiche, creano macchine sceniche piene di atmosfera, dove l'interno e l'esterno sono a momenti la grotta o le cabine della nave, l'isola o i ponti esterni del veliero<sup>27</sup>. I sistemi decostruiti, assemblati o frammentati, mobili –apribili, mobili, basculanti– danno luogo nel loro assemblaggio a molteplici configurazioni, offrendo agli attori spunti per movimenti scenici singoli o di massa, creando bilancieri su cui simulare il mare

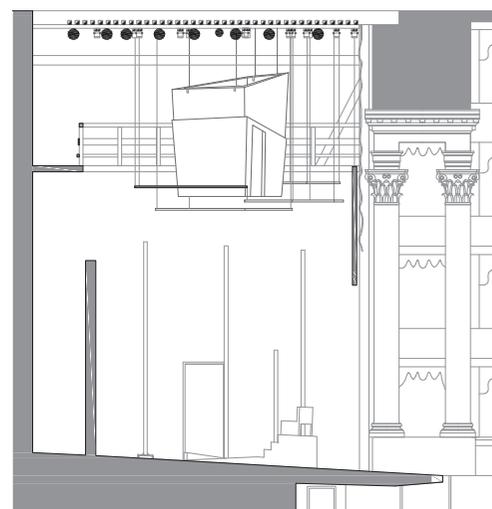
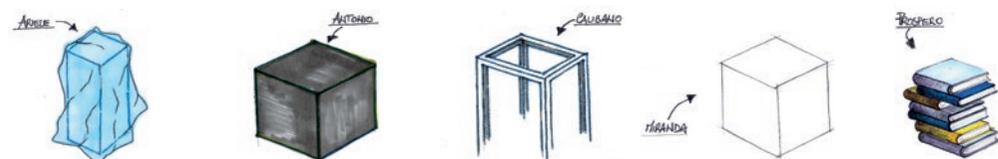
Elaborati grafici di Paolo Cianci.



Elaborati grafici di  
Fabiola Daiana Guarino.



Elaborati grafici di  
Giuseppe Lasagna.



agitato dalla tempesta. La luce all'interno o all'esterno di tali apparecchi scenici, restituisce effetti giorno-notte pieni di suggestione.

Interessante anche l'uso di materiali le cui prestazioni sono state portate a massimi livelli: lamiere metalliche e specchi.

Lamiere metalliche riflettenti o microforate, formano solidi che simulano avveniristiche pareti rocciose: queste distillano l'abbacinante luce mediterranea nella grotta, o al contrario proiettano su un fondale nero un cielo stellato notturno.

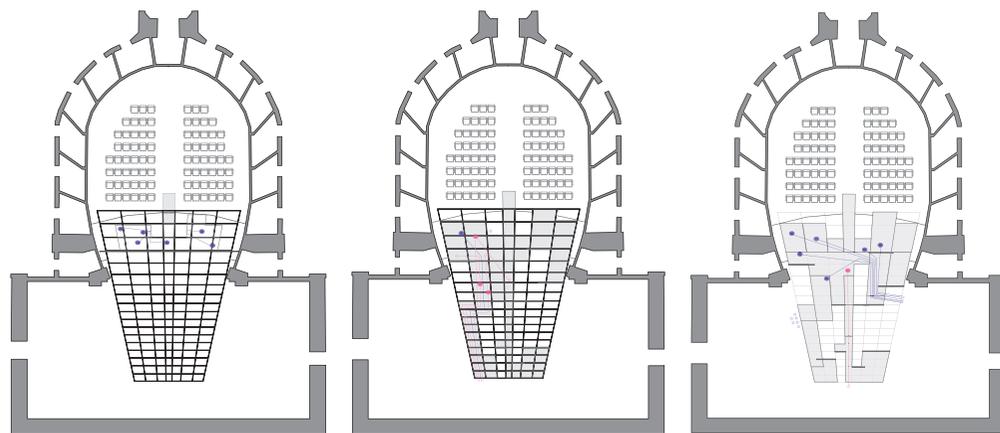
Anche lo specchio è stato usato dagli allievi come materiale scenico che offre effetto moltiplicatore, potenzialità illusionistiche e lascia scoprire viste<sup>28</sup>.

Specchi flessibili e leggeri fissati a pavimento con nastri biadesivi, restituiscono un effetto acqua che riflette e duplica tutto ciò che c'è su pedane di "terraferma"; infine vele al vento sbattono e si lacerano in molti progetti, mosse stesso da attori.

Anche il policarbonato è stato usato per realizzare monoliti rocciosi, geometricamente irregolari come le pareti di una cava; al loro interno è scavata la "grotta"; tali pannelli leggeri, smontabili e trasportabili, restituiscono anche la scena interna quando nel buio si accenderà una luce, affidando alle ombre degli attori il racconto.

L'accento posto sugli elementi atmosferici presenti nell'opera guida uno dei progetti, in cui si prevede l'invasione del palcoscenico con nuvole drappeggiate in tessuto leggero, in varie gradazioni di grigio-azzurro; mosse dal vento durante la tempesta costituiscono il cielo da cui appare Ariel e sotto cui si muove l'intera azione.

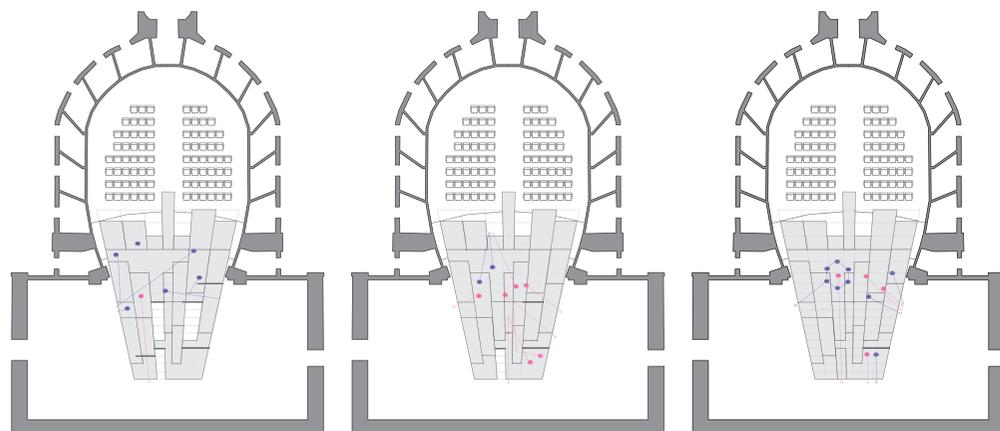
Elaborati grafici di  
Danilo Randazzo.



Atto I, scena I

Atto I, scena II

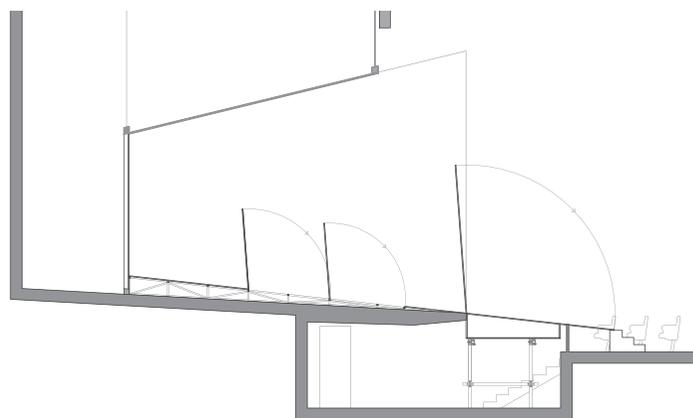
Atto II, scena I



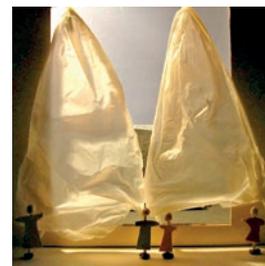
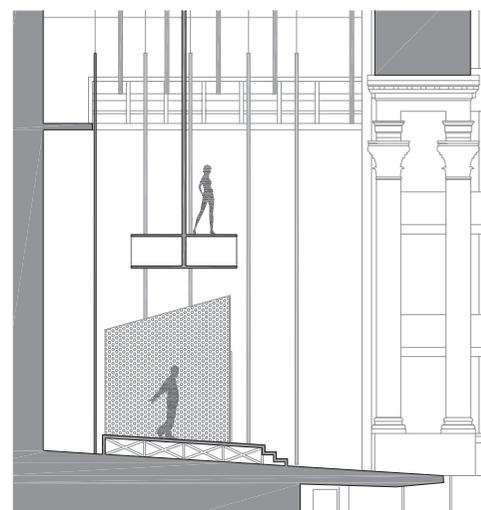
Atto III, scena III

Atto IV, scena I

Atto V, scena I



Elaborati grafici di Daniela Coccimiglio e Antonella Corpaci.



Simbolico anche il gioco degli scacchi che, in uno degli elaborati, svela il gioco delle parti; ad ogni personaggio è associata una pedina, da lui azionata, la cui configurazione ne condensa simbolicamente carattere e personalità. Su questa scacchiera gigante in legno dipinto, inclinata e deformata dalla prospettiva accelerata, uno specchio obliquo rende leggibile la partita agli spettatori in platea.

Interessante infine uno dei progetti che, applicando ancora le lezioni sulla prospettiva solida accelerata, informa le tradizionali finzioni scenografiche, ne declina i risultati per una scatola magica, estroflessa verso la platea, sul golfo mistico, nel cui piano orizzontale sono scanditi campi pavimentali lignei, sfalsati, modulari e deformati dalla prospettiva accelerata; questi consentono di aprire botole e al contempo alzare quinte di dimensioni diverse, attraverso elementi azionati dagli stessi attori, impegnati in movimenti di apertura (distruzione della nave, ribaltamento sul golfo mistico) e poi chiusura totale; frammentazione iniziale e ricostituzione finale della scatola magica. Tali coperchi incernierati sono azionati dal peso degli attori che li spingono e abbattono con conseguente fragore che annuncia il loro entrare in scena<sup>29</sup>.

Il mondo dei "contrast insoliti"<sup>30</sup> de *la tempesta* è messo in evidenza lasciando sempre separati il puro spirito e l'animalità – Ariel e Calibano – che poi rappresentano il conflitto tra il poeta e il mondo.

Elaborati grafici di Margherita Stracquadano.

1. W. Shakespeare, *Il sogno di una notte di mezza estate*, trad. it. di D. Angeli, Garzanti, Milano 1942, Puck, Atto quinto, scena unica.
2. "Quest'epoca, [...] trova nel teatro il suo mezzo d'espressione, conduce all'estremo il principio generale di ogni forma di teatro: la maschera, la finzione. E arriva a fare dello spettacolo l'oggetto stesso della sua drammaturgia, moltiplicando il teatro nel teatro, e la scena nella scena. Tutto si mette in mostra [...]". Cfr. N. Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano 2010, p. 125.
3. "Questo praticello sarà il nostro palcoscenico, questo cespuglio di biancospino il nostro spogliatoio [...]" (Quince, *Sogno di una notte di mezza estate*, atto III, scena I), W. Shakespeare, *Il sogno...cit.*  
"Farò recitare da questi commedianti, dinanzi a mio zio, qualcosa che ricordi l'uccisione di mio padre, osserverò il suo aspetto; lo scruterò addentro s'egli impallidisce, so ciò che debbo fare" (Amleto, atto II, scena II). "Conformate l'azione alla parola, la parola all'azione; e abbiate questa speciale avvertenza di non varcar mai i limiti del naturale, perché tutto quello che va al di là di esso ci distoglie dall'intento della scena, che fu sempre, ed è tutt'ora quello di riflettere la natura come in uno specchio, di mostrare alla virtù i suoi veri aspetti, al vizio la sua immagine, conservando ad ogni secolo, ad ogni tempo la loro forma e la loro impronta." (Amleto, atto III scena II). Cfr. W. Shakespeare, *Amleto*, trad. It. di C. Rusconi, in W. Shakespeare, *Tragedie scelte*, Società Editrice Toscana, Firenze 1940.
4. J. Kott (*Szkice o Szenkspirze*, 1961), *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. it. di V. Petrelli, Feltrinelli, Milano 1964, 2002 \*\*\*, p. 168.
5. *Ivi*, p. 232.
6. G. Strehler, *Idee sui costumi*, in R. Colombo (a cura di), *La tempesta, tradotta e messa in scena*, Donzelli Editore, Roma 2007, p. 346.
7. J. Kott, *op. cit.*, p. 167.
8. Cfr. G. Tomasi di Lampedusa, *Shakespeare*, 1953, Mondadori, Milano 1995, p. 93.
9. *Ivi*, pp. 93-94.
10. *Tempest* (USA, 1982), regia di Paul Mazursky, con J. Cassavetes, G. Rowlands, S. Sarandon, V. Gassman, R. Julia.
11. Colombo R. (a cura di), *op. cit.*
12. L. Damiani, *Frammenti di Sipari. Prove per un Processo*, Edizioni Libreria Croce, Roma 2005, p. 53.
13. *Ivi*, p. 26.
14. "L'isola è una zolla di terra, pedana in continua metamorfosi come in evi antichi quando la terra era in assestamento e la pedana di legno è sezionata in diagonale dall'angolo destro in fondo fino all'angolo sinistro avanti e solleva ora l'uno ora l'altro triangolo assumendo costante trasformazione. Tutt'intorno le onde del mare. [...] Nel progetto della tempesta Damiani chiarifica ancora più la sua concezione del teatro: una scena astratta composta da una pedana metamorfica e da un involucro di contenimento bianco di carta e tulle, un mare disegnato su carta e tulle, il cielo sopra le teste e un pertugio nel sottopalco dove abita una forza primigenia, in questo caso ottusa ancora, la materia ineducata (Calibano)". Cfr. C. Ceravolo, *Tempesta*, in Atti delle conferenze attorno alla mostra "Luciano Damiani. La rivoluzione della scena. Documenti di teatro – Teatro di Documenti", *Il teatro di Luciano Damiani: la rivoluzione della scena, la ricostruzione del mondo*, 12 maggio 2011.
15. Cfr. *Ibidem*.
16. *La Tempesta*, 1999, Teatro Stabile dell'Umbria, regia e scene di Giorgio Barberio Corsetti.
17. Cfr. R. Molinari (a cura di), *Giorgio Barberio Corsetti. L'attore mentale*, Ubulibri, Milano 1992.
18. *La Tempesta. Dormiti, gallina, dormiti...*, scrittura in napoletano di S. Sentiero

- da W. Shakespeare, canzoni N. D'Angelo, elementi scenici Massimo Staich e Grazia Pagetta, regia Davide Iodice, produzione "Liberamente" Napoli / C.R.T. Centro di Ricerca per il Teatro Milano, (1999 – premio speciale UBU per la ricerca con lo spettacolo; 2000 – premio Girulà miglior regia). Il testo nasce dai racconti di Nino D'Angelo, su un comico di sceneggiata –Vicianzo 'o Pazzo– che per conquistarsi il pubblico si inventava dei numeri assurdi, tra cui addormentare una gallina in scena. Queste storie di teatranti hanno influenzato l'immagine di teatro Shakespeariano di Iodice.
19. M. T. Surianello, *Una tempesta per ristabilire l'ordine. Prosegue la tournée dell'ultimo spettacolo diretto da Davide Iodice*, [www.tuttoteatro.com](http://www.tuttoteatro.com).
20. Da un'intervista di Goffredo Fofi a Davide Iodice.
21. M. T. Surianello, *op. cit.*
22. Cfr. R. Rizzente, *Albertazzi Prospero solitario in una Tempesta troppo spettacolare*, in «Hystrio» n. 4, 2010.
23. Cfr. *Prospero disilluso non ha più magie per questo mondo*, in «Il manifesto», 8 novembre 2009.
24. Cfr. «La tempesta» *soddisfa e coinvolge*, in «Corriere del mezzogiorno», 22 ottobre 2009.
25. Cfr. A. Melilli, *Prospero mago disincantato davanti al mistero della morte*, in «Hystrio» n. 1, 2010.
26. Penso, tra le altre, alle scene Giovanni Montonati per *Candelaiò* (di G. Bruno, Palermo, Teatro Bellini, 2001), o Marco Rossi per *Peccato che fosse puttana* (di J. Ford, Parma Teatro Farnese, 2003), con scena orizzontale che ricopre la platea, portando la giacitura alla quota del palcoscenico, e il pubblico nei palchetti.
27. Gli allievi hanno visionato recenti lavori teatrali con velieri come scena: tra le altre, le scene tradizionali ma efficaci di Giuseppe Crisolini Malatesta per *L'isola del tesoro* di Giuseppe Manfridi (da R. L. Stevenson, regia di L. De Fusco, Teatro Stabile del Veneto, 2000).
28. Pensiamo nella lirica all'effetto moltiplicatore dello specchio magistralmente ottenuto da Pier Luigi Pizzi nell'*Europa riconosciuta* di Salieri alla Scala di Milano (inaugurazione dopo il restauro, 2003), o alle potenzialità illusionistiche e al raddoppio ottenuto da Josef Svoboda nell'*Idomeneo* (Staatsoper, Vienna, 1971) o per *La traviata* (Opera, Macerata, 1992); inoltre vista inconsueta è quella ottenuta da Peter Brook (Les bouffes du Nord, Parigi) che duplica il teatro in un fondale a specchio eliminando la vista frontale tipica del teatro all'italiana, portando la scena illusoriamente al centro.
29. Tale spunto deriva da molteplici riferimenti considerati contemporaneamente dagli allievi: dai piani inclinabili disegnati da Luciano Damiani per *La tempesta* di Strehler (1978), agli squadri metallici del *Woyzeck* (Büchner) di Giorgio Barberio Corsetti (Fattore K, 2002), ai suggestivi ghiacci del Polo Sud di *Antartide* di Giancarlo Cauteruccio (Krypton, 2008).
30. B. Croce, *Shakespeare*, Laterza, Bari 1920.

## Note biografiche

**Patrizia Carnazzo**, architetto, Cultore della Materia (ICAR 12), Dottore di Ricerca in Tecnologia dell'Architettura. Dal 2004 partecipa all'attività scientifica del DARP, oggi DARC, dell'Università degli Studi di Catania, approfondendo le tematiche del recupero edilizio ed urbano nell'ambito del Laboratorio ManUrba. È autrice di numerosi articoli e saggi riguardanti tali tematiche. Collabora dal 2004 alle attività didattiche del corso di Tecnologie del Recupero Edilizio presso la Facoltà di Architettura di Siracusa. Ha partecipato a convegni e seminari formativi, conferenze e workshop nazionali, inerenti i temi d'interesse.

**Isotta Cortesi** è ricercatore universitario in Composizione Architettonica ed Urbana presso l'Ateneo di Catania, Facoltà di Architettura di Siracusa. Borsista Fulbright nel 1997, trascorre un anno a Roma all'American Academy of Rome. È autrice di testi monografici inerenti lo studio dello spazio pubblico contemporaneo nella città europea, in particolare: *Il Parco pubblico. Paesaggi 1995-2000* (Milano/Arles 2000) e *Il progetto del vuoto. Public Space in Motion* (Firenze 2004). Ha insegnato in Italia presso la Facoltà di Architettura di Genova e di Firenze, presso il Politecnico di Torino e in qualità di *Visiting Professor* alla Syracuse University di Firenze; all'estero presso il Master di Progettazione Architettonica dell'University of Virginia, negli Stati Uniti.

**Fabrizio Crisafulli**, laureato in architettura, è regista teatrale ed artista visivo. Dirige la compagnia teatrale *Il Pudore Bene in Vista*, da lui formata nel 1991 (Roma), dei cui spettacoli cura la regia, lo spazio e il progetto luci. Con essa, e come autore di installazioni, svolge attività in Italia e all'estero. Aspetti peculiari del suo lavoro sono l'uso della luce come soggetto autonomo di costruzione poetica, e il teatro dei luoghi (assunzione del luogo come "testo" e matrice dell'opera). Docente di Scenotecnica all'Accademia di Belle Arti di Roma e di "Laboratorio di Arti Sceniche" al DAMS dell'Università RomaTre. Svolge, in Italia e all'estero, attività pedagogica e laboratoriale presso Università, Accademie, festival e istituzioni teatrali. Per il 2011 cura la partecipazione italiana alla sezione di architettura teatrale della Quadriennale di Scenografia di Praga.

**Riccardo Dalisi** è nato a Potenza nel 1931, ma è a tutti gli effetti cittadino di Napoli. Fino al 2006 ha ricoperto la cattedra di Progettazione presso la Facoltà di Architettura di Napoli (Federico II) dove è stato direttore della Scuola di Specializzazione in Disegno Industriale. Negli anni settanta è stato tra i rappresentanti più significativi dell'architettura radicale e tra i fondatori della Global Tools. Da sempre impegnato nel sociale ha unito ricerca e didattica nel campo dell'architettura e del design accostandosi sempre più all'espressione artistica come via regia della sua vita. La sua ricerca espressiva impiega materiali poveri con amorevole manualità artigiana. Nel 1981 ha vinto il Compasso d'Oro per la sua ricerca sulla caffettiera napoletana. Diverse mostre dedicate alla sua attività di architetto, di designer, di scultore e di pittore sono state allestite in Italia e all'estero.

**Pietro Gaglianò**, critico d'arte e studioso dei linguaggi della contemporaneità, si occupa con particolare attenzione dei rapporti tra l'arte visiva e i sistemi teorici della performing art e del teatro di ricerca; del contesto urbano, architettonico e sociale come scena delle pratiche artistiche contemporanee; dell'applicazione delle arti alle questioni dell'emergenza geopolitica. Suoi testi sono pubblicati in cataloghi di mostre personali o collettive (per i tipi di Electa, Shin, Pendragon, Maschietto editore, Titivillus); ha collaborato con numerose testate di settore (tra cui «ArteeCritica», «Inside», «Exibart»). Svolge attività didattica presso enti di formazione pubblici e privati. Attualmente al teatro di Scandicci cura progetti multidisciplinari, in collaborazione con la Compagnia Krypton e con la Fondazione Scandicci Cultura.

**Francesca Motta**, catanese, classe 1958. Giornalista, collabora nelle pagine di Cultura e Spettacoli delle testate "La Sicilia" e "Sole 24ore-online". Impegnata nella ricerca e studio del Teatro contemporaneo, da anni segue con passione e costanza il lavoro di Pippo Delbono.

**Marco Navarra** insegna nella facoltà di architettura di Siracusa. Nel 2000 fonda lo studio NOWA che lavora su un'idea di architettura estrema praticata nel suo grado zero. Nel 2002 pubblica il libro *"In Walkabout City. Il paesaggio riscritto. Un parco lineare tra Caltagirone e Piazza Armerina"*. Nel 2003 il Parco Lineare è finalista al M. van der Rohe Award e vince la Medaglia d'oro all'opera prima per l'architettura italiana, Triennale di Milano. Nel 2004 espone alla IX Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia. Nel 2006 partecipa al seminario internazionale "Learning from cities" della X Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, con la ricerca *Repairing Cities*. Nel 2008 è invitato nel Padiglione Italiano della XI Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia ed è tra i 30 finalisti del BSI Swiss Architectural Award. Nel 2010 espone nel Padiglione Italiano della Biennale

di Venezia e per la Fondazione Claudio Buziol di Venezia cura con L. Emanuelli e M. Lupano la Mostra e il libro *"Lo-fi architecture. Architecture as curatorial practice"*.

**Elisabetta Pagello**, laureata in architettura presso lo IUAV, si è perfezionata in architettura antica presso la Scuola Archeologica Italiana di Atene. È professore associato di Storia dell'Architettura presso la Facoltà di Architettura di Siracusa. Svolge attività di ricerca nel campo della storia dell'architettura antica, della quale analizza le ricadute nelle manifestazioni e nelle teorie architettoniche del Rinascimento e dell'età contemporanea. Particolare campo di ricerca è la lettura della lezione dell'Antico sviluppata nella trattatistica dell'Ottocento e del primo Novecento. Ha affrontato, sulla scorta del fondo archivistico, uno studio sull'architetto catanese Francesco Fichera. Ha in corso l'edizione storica critica dell'agorà adrianea di Iasos di Caria.

**Simona Pietrosanti** (Roma, 1976) si laurea in Coreografia, nel 2010, presso l'Accademia Nazionale di Danza con una tesi dal titolo *Il Corpoambiente - incursione nell'attuale ricerca coreografica europea*, incentrata sullo studio dei rapporti tra performer e spazio. Partecipa poi al progetto *Choreographic Collision* seguendo il laboratorio di analisi critica di Stefano Tomassini, all'interno della Biennale Danza di Venezia. È membro dell'AirDanza. Come danzatrice contemporanea, dal 2001 al 2010, lavora per: Compagnia F. Ciccalè, Collettivo Teatrale Gramigna, Compagnia Semivolanti, Compagnia Teatro Instabile di Aosta. Come coreografa (2008), viene selezionata al Premio Internazionale delle Arti e (2009), partecipa al concorso Avvertenze Generali Danza.

**Salvo Piro**, attore, regista, formatore. Diplomato alla scuola "U. Spadaro" del Teatro Stabile di Catania e all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma, si è perfezionato con O. Costa Giovangigli, L. Kemp, M. Flach, D. Dupuj, N. Karpov, M. Fabbri, P. Clough, N. Kharalambos, A. Niccolini. È assistente di Lamberto Puggelli per le produzioni di lirica e di prosa. Conduce laboratori teatrali nelle scuole e presso le Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania; è stato docente presso la scuola "U. Spadaro" (Teatro Stabile di Catania). Insegna il Metodo Mimico di Costa. Come regista ha firmato molti lavori, tra cui: *Historia von doctor Johannes Faustus* (1997), *Orlando ovvero la giostra delle illusioni* (1998), *Il marinaio* (2001), *Gratia plena* (2008), *Storie di ordinaria pedofilia* (2009), *Gelsomino d'Arabia* (2010), *La fionda* (2011).

**Paolo Randazzo** vive ad Avola, in provincia di Siracusa. Insegna greco e latino nel Liceo Classico di Noto. È giornalista culturale e critico teatrale e di danza. Ha collaborato con il quotidiano "La Sicilia", col settimanale

"Avvenimenti" e col mensile "Primafila". Oggi scrive per il settimanale "Centonove", per il quotidiano Europa, per il sito web specializzato "Dramma.it" e per altre testate giornalistiche. Nel 2007, ha curato il volume *"Corpi incompiuti, un viaggio nella danza di Roberto Zappalà"*. È inoltre attualmente coordinatore per la Sicilia dell'"Associazione nazionale dei critici di teatro".

**Corrado Russo**, diplomato presso la Scuola di Teatro dell'I.N.D.A., ha lavorato in teatro, come attore, con diversi registi (E. Marcucci, M. Prosperi, L. Kemp, W. Pagliaro, H. Brockhaus, Remondi & Caporossi, C. Morganti, R. De Simone, A. Morte, G. Pressburger, R. Rodriguez, W. Manfrè, A. Calenda). Ha ampliato la sua formazione artistica nell'ambito dell'organizzazione e gestione di imprese culturali fondando nel 1998 il Centro culturale mobilità delle arti, impresa di promozione e produzione per il teatro d'innovazione riconosciuta nel 1998 dal MIBAC. Dal 2008 è direttore artistico della Fondazione Teatro Vittorio Emanuele di Noto con cui sta realizzando iniziative nazionali ed europee per sostenere la produzione coreografica e teatrale. Tra i progetti realizzati segnaliamo Focus on Art and Science in the Performing Arts (2011). È socio del network europeo IETM (Bruxelles).

**Scenapparente** (Raffaella Piccione, Mela Salemi, Lucia Tiralongo) dal 2001 laboratorio di progettazione e realizzazione di scenografie per il teatro, officina creativa, nella quale si incrociano differenti linguaggi artistici *senza soluzione di continuità*. Ha realizzato le scenografie per *Antigone* (regia di I. Pappas), *Edipo Re* e *Prometeo Incatenato* (regia di R. Guicciardini), *Oedipe eu la Controverse* (regia di P. Brook). Ha coordinato allestimenti tecnici per *Ortigia Festival* per spettacoli di P. Brook, D. Walcott, B. Wilson. Nel teatro sperimentale ha collaborato con: *Quarta Parade, Madrid, Societas Raffaello Sanzio e Accademia degli Artefatti*. Ha curato diversi progetti creativi e installazioni urbane tra cui: *Linsostenibile Angelica*, per *Punto G, il mercato delle idee*, a cura di R. Gallo, Siracusa, 2009; *Acrobazioni, per Ortigia Festival 5*, Siracusa 2006.

**Carlo Truppi**, architetto e scrittore, si occupa di connessioni tra l'architettura ed altre arti, un modo di operare condiviso con J. Hillman e W. Wenders, con i quali ha pubblicato *L'anima dei luoghi* (2004) e *Nei luoghi dell'anima* (2007). Professore ordinario di Progettazione ambientale, è preside della Facoltà di Architettura di Siracusa. Ha pubblicato numerosi saggi, tra cui: *Tecnologie bioclimatiche per il controllo dell'habitat*, Edizioni della libreria, Napoli 1980; *Continuità e mutamento*, Franco Angeli, Milano 1994; *La città del progetto*, Liguori, Napoli 1999; *In difesa del paesaggio*, Electa, Milano 2011. Per l'*Enciclopedia Filosofica* Bompiani (Milano 2005) ha redatto la voce "Ambiente". Ha scritto due romanzi: *Il treno nella stanza* (Guida, Napoli 2002) e *In concerto* (SE, Milano 2011).

*Nel teatro dei luoghi l'ambiente fisico non è visto tanto in relazione a problemi di misure, volumi, praticabilità, funzionalità, quanto per le sue qualità identitarie. Esso è letto ed "abitato"; nel corso del lavoro, in quanto tessuto vivo di fenomeni, cose, movimenti, ricordi; ambito nel quale si sono sedimentate ed operano – con presenza più o meno forte ed influente a seconda dei casi– delle relazioni.*

Fabrizio Crisafulli, 2008

Il novecento ha prodotto notevoli mutamenti dello spettacolo, con sperimentazioni e sconfinamenti nell'innovazione tecnologica. Si tratta di performance, arte anche senza opera, con artisti e spettatori-attori coinvolti in un progetto scenico comune con introduzione di nuovi linguaggi. Il teatro si contamina, si re-inventa. L'effimero esce dal teatro ed incontra la città e i suoi luoghi: l'architettura può interagire non solo ospitando le performance, ma influenzandone la nascita, con una gestazione *site specific* dove memoria e genius loci divengono le costanti immateriali fondamentali per il progetto. Le esperienze di progettazione, qui raccolte, sperimentano nuove forme di praticabilità in spazi urbani, instaurando un nuovo rapporto con i luoghi a partire da frammenti di teorie e di opere performative –seminari, incontri e spettacoli del corso Spazio Teatro 2009/10– applicati alla progettazione per il teatro.

ISBN 978-88-6242-046-4



9 788862 420464 € 18,00

