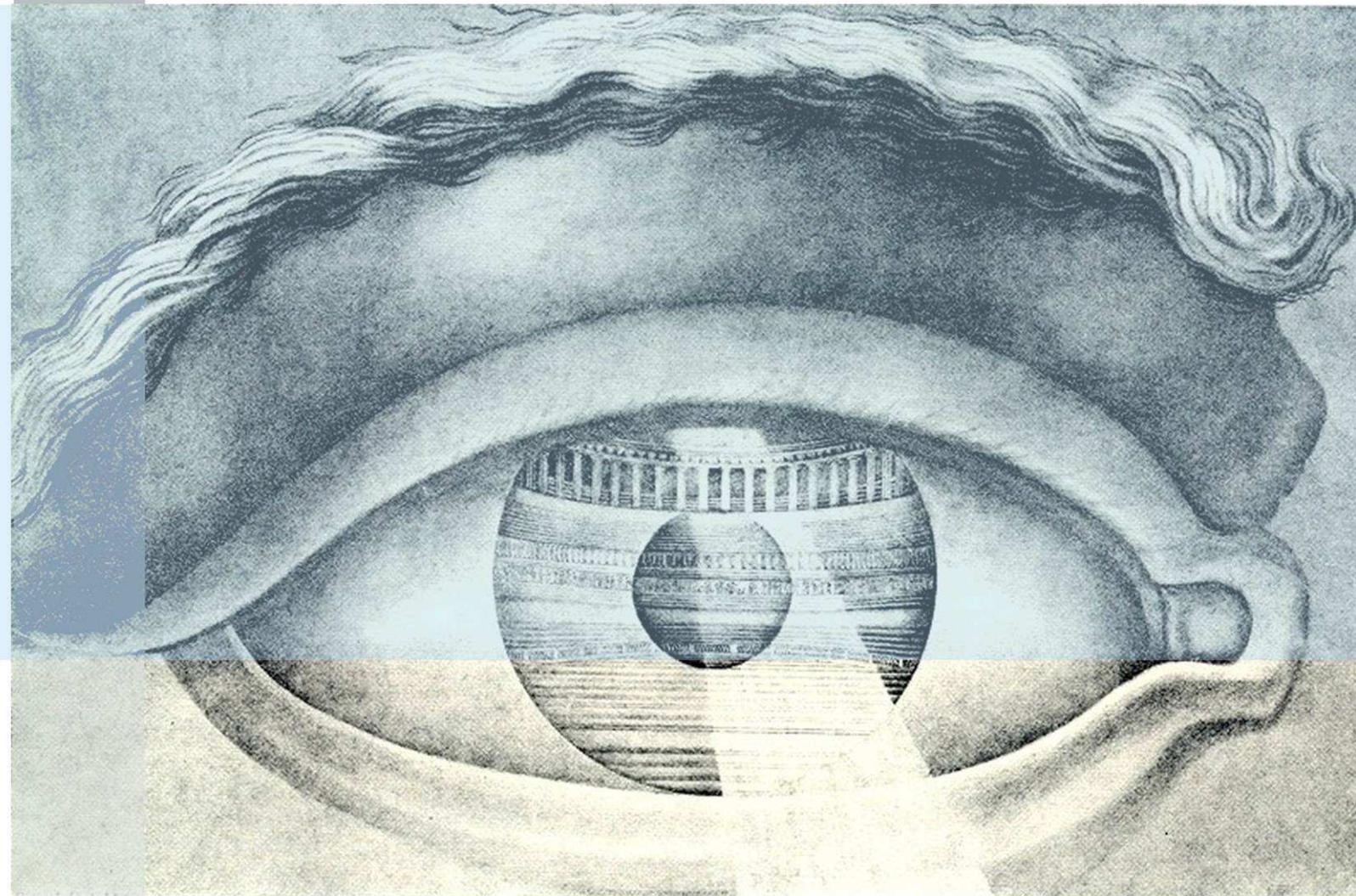


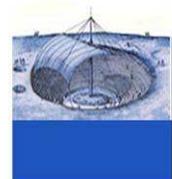


UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II FACOLTA' DI ARCHITETTURA
DOTTORATO DI RICERCA IN COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA
PROGETTAZIONE URBANA STORIA ARCHITETTURA E AMBIENTE
DIPROAA XVIII CICLO DI DOTTORATO



Coordinatore
Prof. Alberto Cuomo

Tutor
Prof. A. Franco Mariniello



Maria Massa

**FORME E LUOGHI DEL TEATRO
TRA COMPOSIZIONE E COSTRUZIONE**

SOMMARIO

Il testo si occupa di rintracciare i principi costitutivi dell'architettura dell'edificio teatro in relazione con i teatri classici ritenuti gli archetipi di questa eccezionale forma urbana e le ragioni rituali dell'attività teatrale. Il testo si articola in tre sezioni: una cronologica storica, una costituita da schede per la classificazione di alcuni esempi classici, moderni e contemporanei ritenuti particolarmente significativi, una composta dai contributi raccolti direttamente nel campo delle arti sceniche, in occasione di seminari e incontri con le personalità del mondo teatrale e architettonico impegnate nella ridefinizione di questa esemplare attività civile. Sono inoltre presentati alcuni esempi non appartenenti alla cultura occidentale e un capitolo dedicato alle esperienze progettuali italiane, al termine delle quali si presentano le conclusioni dello studio e i suoi possibili sviluppi.

INDICE

1. INTRODUZIONE	1
2. OBIETTIVO DELLA RICERCA	3
3. METODOLOGIA	3
4. RITO E SPAZIO DEL TEATRO	4
4.1. IL MITO DELLE ORIGINI: IL CERCHIO UROBOTICO	4
4.2. IL "LUOGO" DELLA TRAGEDIA	6
5. LO SPAZIO DEL TEATRO: GLI ARCHETIPI	10
5.1. ESCHILO E IL BOULEUTÈRION	11
5.1.1. <i>Il teatro come rappresentazione della vita intermedia</i>	12
5.2. LO SPAZIO TEATRALE NELLA SISTEMATIZZAZIONE VITRUVIANA	14
5.3. IL TEATRO GALLO-ROMANO.	16
6. TEATRO E RITO	17
6.1. LA TEORIA DI RICHARD SCHECHNER	18
6.2. PRADIER E LA SUA TEORIA BIOLOGICA	21
6.3. LA TEORIA ANTROPOLOGICA DI TURNER	24
6.4. TURNER E GROTOWSKI	26
7. EVOLUZIONE DELLO SPAZIO TEATRALE:IL TEATRO MODERNO	29
7.1. LO SPAZIO RINASCIMENTALE.	29
7.2. LO SPAZIO BAROCCO E L'INGRESSO DEL SIPARIO	30
7.3. L'ILLUMINISMO: IL TEATRO COME EDIFICIO AUTONOMO	32
8. LO SPAZIO TEATRALE NELLA RIFORMA TEDESCA	34
8.1. GILLY E L'ESEMPIO RIVOLUZIONARIO FRANCESE	34
8.2. PASSAGGIO GILLY-SCHINKEL: IL PROSCENIO FISSO	37
8.3. LA SCENA DI SCHINKEL	38
8.4. PASSAGGIO SCHINKEL - WAGNER	40
8.5. I DISEGNI DEI MAESTRI	44
8.5.1. <i>Il teatro di Mies van der Rohe. La vicenda del concorso del Mannheim</i>	45
8.5.2. <i>Descrizione del Mannheim</i>	46
9. IL NOVECENTO: SECOLO DI SPERIMENTAZIONI	50
9.1. ESPERIMENTI RIFORMATORI	51
9.2. LE AVANGUARDIE NOVECENTESCHE E LA RIFORMA DEGLI UOMINI DI TEATRO	53
9.3. LA SECONDA METÀ DEL NOVECENTO	58
9.4. POSIZIONI DEI REGISTI DELL'AVANGUARDIA	58
9.4.1. <i>Il teatro povero di Jerzy Grotowski</i>	60
9.5. LO SPAZIO CONTEMPORANEO: LE OCCASIONI MANCATE DEI CONCORSI	62
9.6. ESPERIENZE INNOVATIVE CONTEMPORANEE	65
10. CATEGORIE COMPOSITIVE. ANALISI E CLASSIFICAZIONE	68
10.1. CRITERI PER LA CATALOGAZIONE	68

10.1. IL TEATRO COME TEMA	69
10.2. METODOLOGIA COMPOSITIVA	70
10.2.1. <i>Interno</i>	71
10.2.2. <i>Esterno</i>	71
10.2.3. <i>Involucro</i>	71
10.2.4. <i>Rapporto col suolo</i>	72
11. SCHEDE	73
11.1. IL CERCHIO DELLE ORIGINI	73
11.1.1. <i>Teatro Pre-Classico: Ditirambo</i>	73
11.1.2. <i>Teatro di Tespi</i>	74
11.1.3. <i>TEATRO GRECO: Teatro di Dioniso</i>	75
11.1.4. <i>L'archetipo greco nel teatro romano di Pompei</i>	76
11.2. IL TEATRO ROMANO DI ASPENDO	78
11.3. IL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA	80
11.4. IL TEATRO ELISABETTIANO	82
11.5. IL TEATRO FARNESE	84
11.6. ARCHETIPI CLASSICI / CONFRONTO DIMENSIONALE	86
11.7. TEATRO SPERIMENTALE	88
11.7.1. <i>Il Teatro Totale di R. Wagner e G. Semper</i>	88
11.7.2. <i>H. Poelzig e M. Reinhardt</i>	90
11.7.3. <i>Il teatro a Hellerau di Dalcroze e Appia</i>	92
11.8. LE QUATTRO TENDENZE DEL NOVECENTO	94
11.9. TEATRO COME MACCHINA	95
11.9.1. <i>W. Gropius e E. Piskator; Mejerchol'd e la scena simultanea</i>	95
11.9.2. <i>M. Sacripanti e il teatro di Cagliari</i>	97
11.9.3. <i>La Schaubuhne di P. Stein</i>	99
11.10. TEATRO DI LUOGHI	101
11.10.1. <i>Il Teatro di P. Brook: uscire dal teatro/lo spazio vuoto</i>	101
11.10.2. <i>Il Teatro della Tosse di Genova di T. Conte</i>	103
11.11. TEATRO APERTO	105
11.11.1. <i>Il National Theatre di Mannheim</i>	105
11.11.2. <i>Foreign, R. Koolhass e R. Piano</i>	107
11.11.3. <i>Il teatro aperto di Salemi</i>	109
11.11.4. <i>Il teatro di Botticino</i>	111
11.12. TEATRO APERTO: LE ESPERIENZE GIAPPONESI	113
11.12.1. <i>J. Yoshimura – Music Hall in Aichi</i>	113
11.12.2. <i>J. Yoshimura – The Hall of Chamber music 1988</i>	115
11.12.3. <i>T. Ando – Awaji Yumebutai 1990</i>	117
11.12.4. <i>Sanaa – De Kunstlinie Theatre Almere 1998</i>	119
11.12.5. <i>T. Ito – M Hall in Matsumoto 2001</i>	121
11.12.6. <i>T. Ito – Sendai Mediateque 2001</i>	123
11.12.7. <i>Sanaa – Città del Flamenco 2003</i>	125
11.13. PHILARMONIE CONCERT HALL DI HANS SCHAROUN	127
11.14. IL TEATRO DEL MONDO DI ALDO ROSSI	129
12. COSA CERCA IL TEATRO DAL TEATRO	131
12.1. IL TEATRO DEGLI UOMINI DI TEATRO	131
12.2. INCONTRO CON TONINO CONTE	135
12.2.1. <i>Tonino Conte: Teatro senza teatro</i>	138
12.3. INCONTRO CON LELE LUZZATI.	155
12.4. MARINO NIOLA SU “PULCINELLA E LA MASCHERA”	158
12.5. INCONTRO CON PETER BROOK	171
12.6. ROBERTO FAVARO. SPAZIO E MUSICA:UN RAPPORTO INCROCIATO	173

13. IL TEATRO DEGLI ARCHITETTI	183
14. ALCUNE ESPERIENZE ITALIANE	184
14.1. SUL TEATRO DEL MONDO DI ALDO ROSSI	184
14.1.1. <i>Paolo Portoghesi: La costruzione di un'idea</i>	184
14.1.2. <i>Aldo Rossi: La tradizione ritrovata e il teatro del mondo</i>	187
14.2. VITTORIO GREGOTTI: RAPPRESENTAZIONE	188
14.3. MARIO BOTTA: LA RISTRUTTURAZIONE DEL TEATRO ALLA SCALA	192
15. UN PRIMO BILANCIO	196
15.1. IL CERCHIO SPERIMENTALE DELLE DRAMMATURGIE NOVECENTESCHE	197
15.2. ALCUNE RIFLESSIONI OPERATIVE	199
15.3. TEATRI PRIMA DEL TEATRO	200
15.4. IL PUBBLICO	209
15.5. SVILUPPI POSSIBILI	210
16. BIBLIOGRAFIA	211
16.1. INDICE DELLE FIGURE	213

*L'attività artistica è conoscitiva di per sé stessa.
ci fa conoscere qualcosa della realtà ch'essa soltanto sa farci conoscere
e che le altre attività conoscitive non possono farci conoscere.
Essa non "traduce" in forma d'arte le stesse cose che ci dà la filosofia e la politica.
Il Partenone non ci dà un corrispettivo artistico d'una certa filosofia greca,
ma qualcosa che, mancando il Partenone non si sarebbe mai conosciuto.
Noi conosciamo solo una parte della realtà se conosciamo solo filosoficamente.
Come conosceremmo solo una parte della realtà se conoscessimo solo artisticamente.
Conoscere anche artisticamente è conoscere "di più",
e non già conoscere anche "in altro modo".*

Elio Vittorini, Diario in pubblico

Ringraziamenti

Napoli, ottobre '06

Questa tesi è il frutto di molti contributi, in primis della mia formazione e del percorso della mia vita in questi ultimi anni. Molti hanno contribuito ad essi all'interno di questa Università e della comunità culturale nazionale di cui fa parte. Ho scelto il Dipartimento di Progettazione Architettonica e Ambientale perché in nessun altro luogo avrei potuto lavorare tanto liberamente come ho fatto. Devo molto ai professori Alberto Cuomo e Franco Mariniello, rispettivamente coordinatore e tutor del dottorato, il confronto con i quali sia sul piano scientifico che umano, continua ad arricchirmi. Ringrazio l'intero collegio del dottorato composto dai professori Roberto Collovà, Mario Dell'Acqua, Claudio Roseti, Sergio Stenti e Gabriele Szaniszlò per le preziose indicazioni e per il loro contributo. Ringrazio tutti coloro con cui condivido la mia quotidianità nel DIPROAA.

Ringrazio la mia famiglia: mia madre Alda, mio padre Giuseppe per i loro preziosi insegnamenti, mio fratello Francesco, Agnese e Giuseppe, che ci sono sempre quando ne ho bisogno.

Ringrazio Luigina De Santis, Tonino Conte, Emanuele Luzzati, ricercatrice e maestri suscitatori.

Ringrazio Ernesto, mio compagno di vita, per il suo entusiasmo.

Ringrazio tutti quelli che hanno creduto in me e continuano a farlo.

Ringrazio quelli che fanno cose complicate senza mai perdere di vista le cose semplici che ci sono alla fine di tutti i percorsi e che sono il motivo per cui li intraprendiamo.

Maria Massa

1. INTRODUZIONE

Nel saggio *“Necessità dei classici”* [1] Ivano Dionigi scrive che *“lontana eredità classica sono alcuni fondamenti e strutture elementari del pensiero occidentale: la presenza di un pensiero giuridico autonomo (distinto in particolare dalla sfera religiosa), l’idea di democrazia e il metodo scientifico. A questi saperi noi siamo debitori (...) per l’acquisizione di una forma mentale aperta a tutte le possibilità alternative, perché il mondo classico è abitato non da un pensiero unico e limitante bensì dalla pluralità di concezioni rivali del mondo (...). L’autocritica impietosa delle forme di pensiero e di razionalità dominanti rappresenta per noi un retaggio altrettanto prezioso dei costrutti di quel pensiero e di quella razionalità”*.

Nell’epoca della *superficie* a discapito del *senso*, Maldonado scrive: *“la nostra, lo si voglia o meno, è sempre più una società dello spettacolo. (...). Si è detto, e con ragione, che la rappresentazione spettacolare serve di solito a dirottare la volontà di trasformazione della realtà. Lo spettacolo sarebbe dunque mero intrattenimento, consolazione, tentativo di rendere non libero, e ancor meno liberatorio, il cosiddetto “tempo libero”. Nella stessa ottica si colloca il situazionista Guy Deborde: “Lo spettacolo è l’incubo della società moderna in catene, che non esprime altro se non il proprio desiderio di dormire. Lo spettacolo è il guardiano di questo sonno”. Ma tale valutazione si riferisce esclusivamente a un certo modo di concepire lo spettacolo nella società di massa. Accanto a questo, ne*

esiste un altro che non intende lo spettacolo come fuga della realtà, bensì come appropriazione culturale, e persino politica, della realtà. In altre parole: esistono due modi diversi, antagonisti, di produrre spettacolo [2].

Il teatro è paradigmatico di una dimensione liminare, che risulta rappresentativa sia di un luogo fisico, proprio della città, che di un luogo della coscienza culturale propria di una intera società. Questa doppia valenza del teatro, a metà tra luogo reale e luogo immaginario, risulta particolarmente interessante da indagare oggi, dove l'architettura è nuovamente in cerca del suo senso. Partendo dal suo *dato* reale: lo spazio teatro, ovvero uno tra gli edifici più rappresentativi dell'architettura, la ricerca intende approfondire il senso e i significati che abitano il territorio di queste particolari forme urbane, provando a delineare una mappa che ne orienti l'osservazione e le scelte compositive. Si intende attraverso questo studio rinnovare il solco di un percorso teso alla riscoperta dei significati, la cui origine è rintracciabile solo a partire dall'interrogazione degli archetipi classici, portando l'osservazione sino ai giorni nostri, fornendo attraverso schede analitiche e schemi comparativi a corredo della ricerca, nuovi segni per rinnovati significati. Prima del significato vi è il senso. Esso occorre indagare per comprendere il *sembiante urbano*, ovvero le *forme* fatte di materia per testimoniare valori da condividere, di cui sono fatte le nostre città.

2. OBIETTIVO DELLA RICERCA

L'obiettivo che la ricerca persegue non è tanto quello di pervenire ad una ipotesi "sintetica" di architettura del teatro contemporaneo, attraverso l'analisi delle trasformazioni/variazioni significative della forma teatro nel tempo, quanto piuttosto di recuperare i significati profondi che stanno dietro la scelta di determinate forme, questo studio in sostanza, vuol contribuire a far riconoscere e a far corrispondere alla scelta di una determinata forma per l'architettura del teatro il significato che le è proprio.

La ricerca indaga le modificazioni tipologiche e morfologiche introdotte con la riforma intervenuta nel periodo illuminista, fino alle sperimentazioni sull'architettura del teatro praticate dall'Avanguardia del Novecento e dalle differenti esperienze contemporanee, ma sempre riferendole alle forme classiche dell'architettura del teatro.

3. METODOLOGIA

La ricerca assume l'edificio teatro come paradigma di architettura civile "totale" sia sul piano della storicità fisica della vicenda pubblica e urbana, sia sul terreno della proiezione di questa nel futuro, come rappresentazione di esistenza urbana potenziale e delle energie costruttive di una nuova *polis*.

Da questo punto di vista si studiano le modificazioni, le trasformazioni, le variazioni intervenute sia nel teatro, come spazio organizzato in una tipologia individuata e definita, ma anche come rapporto tra questo e la città, luogo indissolubile dell'esistenza civile.

Il metodo praticato tende a individuare ipotesi di composizione, articolazione e costruzione di architetture teatrali aderenti-adequate ai differenti significati di spazio pubblico rappresentativo di definiti valori sociali e urbani.

4. RITO E SPAZIO DEL TEATRO

4.1. Il mito delle origini: il cerchio urobotico

La vita della città si riflette nell'architettura del teatro, come a dire: c'è una forte relazione tra il teatro e la storia degli uomini. La ricerca dell'origine del teatro impone l'affondo nelle questioni che originano l'architettura:

“Sempre, dove noi entriamo in contatto con la storia, sono presenti condizioni tali da presupporre precedenti livelli di esistenza: mai inizio, ma ovunque prosecuzione, mai semplice causa, ma sempre al contempo già conseguenza”. “L'inizio di ogni evoluzione giace nel mito” e “ogni indagine più profonda dell'antichità viene perciò immancabilmente ricondotta a esso” [3]. Il mito si esprime per simboli o archetipi, per immagini ambigue e figure imperfette e queste sono come l'inizio, lo stallo della ragione scientifica.

Fin dalle origini il teatro è stato rappresentazione ed ebbe lo scopo essenziale di celebrare il mistero dell'esistenza umana. Solo successivamente la rappresentazione fu chiamata ad interpretare la tragica condizione, sancita dal passaggio dal “tempo geologico”, ciclico e naturale, proprio della dimensione umana confusa con la madre-terra, al “tempo vitale”, dello scopo maschile, che inaugura la storia. Nuovi cieli e nuove terre saranno allora inventate dall'eroe che avvertendo la perdita di senso, si ribella all'insensatezza del divenire, inaugurando la dimensione esistenziale dell'*io*. Occorre fare un passo indietro per comprendere la grandezza della tragedia greca, il “luogo” della coscienza ellenica; stilizzazione rigorosa e perfetta del fuoco tragico che l'anima di ogni occidentale offre a se stessa. L'angoscia umana, che la tragedia greca esprime, è generata dall'uomo che avverte il suo essere non intero, dovuto alla separazione dall'indistinto naturale che si vuole dominato dal simbolismo urobotico, dell'epoca del matriarcato, lo stadio in cui la coscienza dell'*io* non è sviluppata ed è ancora irretita dalla sua unione col mondo. In questo periodo si ha la massima dipendenza dell'uomo dalla terra e dalla natura. La società si organizza intorno al villaggio, la cui struttura fisica riflette il femminile. Ci troviamo nell'“epoca dei recipienti” e il villaggio non è che il “contenitore di contenitori”.

La forma archetipica dell'inizio è legata alla perfezione originaria, che può soltanto essere circoscritta, cioè inscritta in un cerchio. Scrive Neumann [4]:

“Quando Platone nel Timeo identifica l'Origine nel rotondo ermafrodito (“E così si fece un cielo circolare, che si muove circolarmente, unico e solitario”) s'inscrive nella millenaria tradizione che pone all'inizio l'autarchica perfezione del rotondo che contiene gli opposti, la cui più antica rappresentazione in nostro possesso risale ad un vaso babilonese

rinvenuto a Nippur. La forma archetipica dell'inizio, dell'essere e non essere, del tutto-nulla che genera l'esistenza, dell'alfa-omega da cui ogni cosa proviene, l'immagine aurorale dell'origine che più frequentemente, troviamo nelle cosmologie antiche e quella dell'Uroboros. Innumerevoli sono le tracce che questo serpente-che-si-mangia-la-coda e che genera se stesso (draco interfecit se ipsum, maritat se ipsum, impraegnat se ipsum) lascia nelle parole che cercano di dire l'inizio, e qui non ci interessa proporre la suggestiva antologia. Ciò che è necessario sottolineare è l'importanza della rotondità quale immagine cui l'uomo deve necessariamente rifarsi quando cerca di rappresentarsi l'inizio. "Il pensiero simbolico che si presenta in questa immagine del rotondo cerca di cogliere dei contenuti che anche attualmente la coscienza comprende solo in forma paradossale, appunto perché non riesce a coglierli". Coglie nel segno Bachelard quando, riprendendo le parole di Jaspers "Ogni essere sembra in sé rotondo", identifica nella rotondità la forma dell'essere, perché la rotondità è l'unica forma che l'essere è in grado di dare alla propria origine. "Quale cerchio, palla e rotondo esso è il chiuso in se stesso, senza principio e senza fine; nella sua perfezione premondana è anteriore a qualsiasi decorso, eterno, poiché la sua rotondità non conosce alcun prima e alcun dopo, cioè alcun tempo, né alcun sopra e sotto, cioè alcuno spazio (...). Il rotondo è l'uovo, l'Uovo Cosmico filosofico, il luogo iniziale e germinale, da cui – come insegna ovunque l'umanità – sorge il mondo, ed è anche il perfetto che contiene in sé gli opposti e li contiene in quanto principio, perché questi contrari non si sono ancora separati e il mondo non ha ancora avuto inizio".

Prima, quando il cerchio riuniva terra e cielo, nessuna architettura era pensabile. (...) Poi, quando l'uomo prende coscienza della morte, conosce l'assoluta contrapposizione tra quell'essere poeticamente sulla terra che è caratteristico di chi "abita costruendo" (*poiein*) e quel non essere sotto la terra che è proprio dell'uomo sepolto. Fare esperienza della morte significa avere coscienza del tempo. L'architettura si affaccia sul mondo proprio mentre la scienza metallurgica muove i primi passi. Privato della possibilità di rimanere nella morte, l'uomo si trova di fronte ad essa e, triste, prende ad abitare la tecnica forgiando metalli e costruendo città. La rigogliosa cultura Obeid (di stampo matriarcale), viene spazzata via dall'invasione dei Sumeri che occupano la Mesopotamia intorno al 3000 a.C. Gli obeidi furono i primi a dominare il tempo e lo spazio; i Sumeri sistematizzarono questo dominio all'interno di una tecnica del sapere che prende a costruire quella terra alternativa, artificiale e antropocentrica sulla quale noi ancora oggi camminiamo.

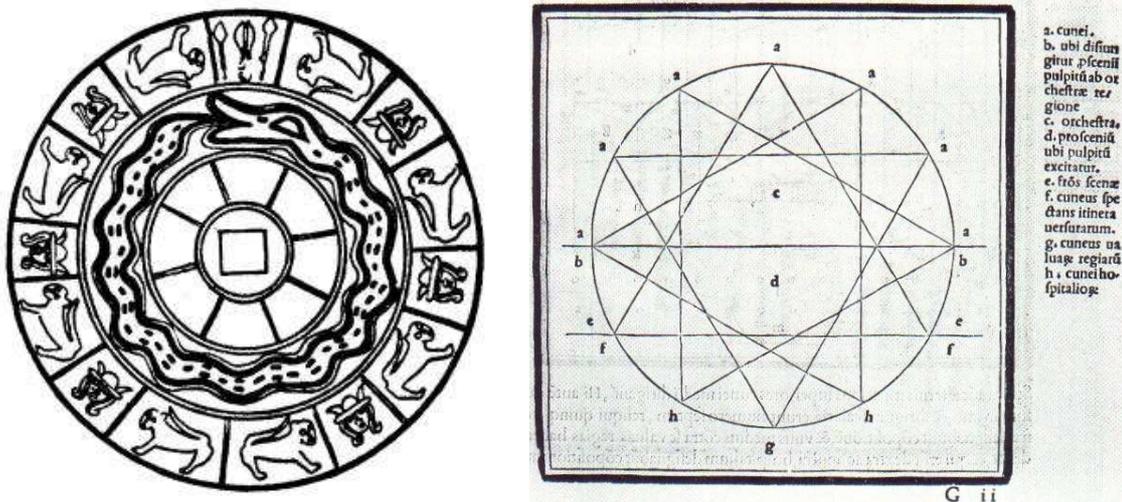


Figura 1: Sinistra: *Uroboros*, Benin; Destra: *Schema di costruzione di un teatro*, Da Vitruvio V, 7 (Frà Giocondo).

Secondo Eliade [5]

La distanza fra uomini e dèi si rivela insuperabile. E tuttavia l'uomo non è isolato nella propria solitudine. Innanzitutto è partecipe di un elemento spirituale che si può considerare divino: il suo "spirito": *ilu* (lett. "dio"). In secondo luogo egli spera di ottenere, per mezzo dei riti e delle preghiere, la benedizione degli dèi. Soprattutto, egli sa di far parte di un universo unificato dalle omologie: vive in una città che costituisce una imago mundi, nella quale i templi e le *ziqqurat* rappresentano i "centri del mondo" e, di conseguenza, garantiscono la comunicazione con il cielo e con gli dèi. Babilonia era una *Bab-ilani*, una "Porta degli dei", perché là appunto gli dei scendevano sulla terra".

4.2. Il "luogo" della tragedia

Fu insieme alla natura e al paesaggio dell'Attica che l'uomo, nell'antichità classica, determinò la forma dello spettacolo. Infatti il teatro greco coincideva non solo fisicamente con l'andamento del terreno sul quale era posto - la scena era aperta sul paesaggio circostante - ma anche tutta la sua concezione teorica era basata su un animismo dei concetti di misura e di ordine derivati dall'osservazione dell'ordine celeste, concetti che si manifestano soprattutto nella duplice veste dell'armonia sonora e della simmetria visibile.

Scrive Bodei [6]:

"Idee di misura e di ordine le cui premesse risalgono ad una mitica lotta, dove le serene divinità diurne, della luce solare, capeggiate da Zeus, si sono imposte, senza però riuscire

mai a vincerle completamente, su quelle sotterranee delle tenebre e della vegetazione: al mito di Zeus – che con un colpo di stato divino ha imprigionato nell'Erebo suo padre Kronos – stabilisce le proprie leggi incardinandole sulla nozione di “misura”, di assegnazione di confini invalicabili ad ogni essere. Assieme al proprio figlio Apollo, egli custodisce tali metra secondo regole codificate nelle iscrizioni poste sulle mura esterne del tempio di Delfi: “il più giusto è il più bello, “osserva il limite”, “odia la hybris” e “nessuna cosa in eccesso”. Entrambe le divinità lottano contro l'oltrepassamento tracotante di queste frontiere in direzione della dismisura e del disordine (anche se poi tollerano, attribuendogli una funzione necessaria ma subordinata, la periodica reintroduzione del caos, simbolicamente effettuata da altri culti, in particolare da quello di Dioniso)”.

“I miti di Omero e di Esiodo - secondo Geymonat [7] - riflettono quasi esclusivamente le concezioni delle popolazioni che nel corso dei secoli avevano occupato il territorio e che, data la loro origine nomade e guerriera, adoravano divinità uraniche (cioè “della volta stellata”, “celesti”) e prevalentemente maschili. Le popolazioni indigene, stanziali e dedite alla pastorizia e all'agricoltura, veneravano invece divinità ctonie (cioè della “terra”) e prevalentemente femminili. (...) A questa idea della vitalità della natura si riallacciano appunto le pratiche misteriche, col loro carattere orgiastico.

Si stabilì ad Atene il culto di Dioniso, importato dall'Egitto. In Grecia, nella regione dell'Attica, dove convivono e si mescolano in giuste proporzioni l'agile immaginazione, lo slancio sentimentale dello Jonico, e la gravità, la serietà, il giudizio freddo e calmo del Dorico. E infine, nella *pòlis*: quella forma sociale comune a tutta l'Ellade, ma non appartenente che ad essa, dove maturò il superamento della mentalità mitica, il distacco da una concezione animistica della natura.

Nello spirito greco si mescolarono profondamente lo spirito apollineo (la componente serena, armonica, razionale) e lo spirito dionisiaco (la componente passionale, oscura, irrazionale); nel reciproco contatto questi atteggiamenti spirituali subirono varie trasformazioni e finirono per aprirsi a esigenze differenti da quelle che li avevano originati. Proprio tale complessità costituisce la vera grandezza della civiltà greca. La tragedia greca fu alimentata in particolare proprio dalla follia orgiastica, dai riti cruenti, e dall'appassionata speranza di una redenzione totale. Confluirono sincreticamente in lei, tra l'altro, la sistematizzazione dei poemi sumero-akkadici attraverso *L'epopea di Gilgamesch*, re dei sumeri. *“La storia di Gilgamesch viene fatta risalire agli esordi del III millennio, l'epoca in cui l'umanità principia in Oriente quel cammino urbano che soltanto l'Occidente vorrà portare a compimento, l'epoca in cui la città viene per la prima volta pensata, l'epoca in cui la cultura Obeid viene spazzata via dalla violenza degli invasori*

sumeri, l'epoca in cui l'uomo sostituisce al matriarcato la cultura fondata sul maschile, e alla Grande madre sostituisce un pantheon a sua volta patriarcale, l'epoca in cui la spada affilata dell'eroe divide l'Uroboros in due metà contrapposte" [8]. Un'epopea dove "l'uomo è già condannato dalla sua stessa genesi". Il sapere di Gilgamesch, grande costruttore, è il sapere che si consolida nella rivoluzione urbana e che già contiene il germe di quel "sapere della morte" che solo dopo millenni la filosofia greca saprà sistematizzare. Gilgamesch può considerarsi il primo eroe tragico dell'Occidente.

La coscienza occidentale che alberga nel suo popolo, profondamente segnata dalle ferite dovute alla sua storia di guerra, necessita dei riti che diventano i momenti di espiazione, di esorcizzazione della violenza, la tensione all'armonia contattabile attraverso le rappresentazioni teatrali è evidentemente dovuta alla sua perdita e alla coscienza dell'impossibilità del suo raggiungimento.

"La tragedia è la creazione più caratteristica della democrazia ateniese; in nessun altro genere si esprimono con tanta chiarezza e immediatezza le intime contraddizioni della sua struttura sociale. La sua forma esteriore, il suo rivolgersi a un gran pubblico, è democratico; ma aristocratico è il contenuto, il mito eroico e il senso eroico-tragico della vita. (...) La concezione messa in voga dal classicismo e dal romanticismo, del teatro attico come prototipo del teatro nazionale, e del suo pubblico come ideale di un intero popolo riunito in una comune idealità artistica, è una deformazione della verità storica. I ludi scenici della democrazia ateniese non erano affatto teatro popolare; classici e romantici poterono crederlo solo perché nel teatro essi vedevano soprattutto un istituto culturale. Il vero teatro popolare dell'antichità classica fu il mimo, che non riceveva sovvenzioni e quindi neppure direttive dall'alto, e attingeva i propri criteri solo dall'immediata esperienza del pubblico. (...) Il mimo non voleva istruire né educare gli ascoltatori, ma soltanto intrattenerli. Questo teatro naturalistico e senza pretese aveva dietro di sé uno sviluppo assai più lungo e continuo, e poteva presentare una produzione assai più ricca e varia del teatro classico ufficiale; ma le sue produzioni sono andate quasi interamente perdute. Se si fossero conservate, avremmo forse una diversa idea della letteratura e, verosimilmente, di tutta la civiltà greca. Non solo il mimo è assai più antico della tragedia, ma probabilmente risale alla preistoria, e il suo sviluppo si ricollega direttamente alle danze magico-mimiche, ai riti della vegetazione, ai sortilegi della caccia e al culto dei morti. La tragedia, che nasce dal ditirambo, genere in sé drammatico, deve quasi certamente al mimo la forma drammatica; e cioè la metamorfosi dei figuranti nei personaggi fittizi dell'azione e la trasposizione del passato epico nel presente. In essa, all'elemento lirico-didascalico; già la sopravvivenza del coro prova che la tragedia non

mira esclusivamente all'effetto drammatico e deve servire anche a fini diversi dal divertimento del pubblico. Le tragedie sono opere di tendenza né vogliono dissimularlo: trattano questioni di attualità politica e s'impennano su problemi più o meno direttamente connessi con la questione più scottante del momento, il rapporto fra lo stato tribale e lo stato popolare. (...) La tragedia greca era "teatro politico" nel senso più stretto della parola; la fervida preghiera per la prosperità dello stato attico nel finale delle Eumenidi mostra a che cosa soprattutto essa mirasse. In stretto rapporto con questa politicizzazione del teatro è il fatto che il poeta viene nuovamente considerato come il custode di una sublime verità e come l'educatore del suo popolo a un'umanità superiore. Poiché le rappresentazioni fanno parte delle feste organizzate dallo stato, e poiché la tragedia è diventata l'interprete autorevole del mito, egli torna ad avvicinarsi al sacerdote e al mago della preistoria.

L'insediamento di una serie di culti attraverso feste politiche - religiose ad opera dei tiranni, sono fatti determinati da prevalenti fattori politici; ma le istituzioni e le riforme culturali dei tiranni si fondano su veri sentimenti e bisogni religiosi del popolo, e a questa disposizione sentimentale debbono – in parte – il loro successo. La democrazia, come la tirannide, si serve della religione soprattutto per legare le masse al nuovo stato. Per questa alleanza di politica e religione, la tragedia si rivela l'intermediaria ideale, proprio perché sta a metà strada fra la religione e l'arte, fra il razionale e l'irrazionale, fra il dionisiaco e l'apollineo [9].

Il teatro greco fu la sintesi di una ricchezza di contributi che sinteticamente rielaborò in cicli di rappresentazioni che erano composti da quattro drammi, detti per questa ragione "tetralogie"; all'interno delle quali c'era spazio anche per le trasgressioni, infatti l'argomento dei primi tre drammi era tragico, l'argomento del quarto comico:

"(...) Ci è pervenuto integralmente solo uno di questi testi comici, il dramma satiresco di Euripide "Il ciclope", e forse ciò ha contribuito a mitizzare il senso tragico dei greci. (...) La rigida e sclerotizzante divisione in "generi" è tipica dell'Ottocento, secolo fiducioso nella scienza, nelle specializzazioni e nella suddivisione dei ruoli. Ma proprio il contrasto e la mescolanza fra il comico e il tragico, fra il sacro e il profano, ha stimolato la rinascita del teatro occidentale [10]".

5. LO SPAZIO DEL TEATRO: GLI ARCHETIPI

All'inizio lo spettacolo è connesso al rito, come la recitazione al canto, ed abbiamo un solo genere di spettacolo. Nei millenni esso elabora le più diverse forme fino a quelle che adoperano strumenti meccanici per riprodurre e interpretare la realtà, come oggi il film e la televisione. Ma rimane sempre viva l'aspirazione all'unità, e dal suo ritorno alle origini lo spettacolo riprende ogni volta vita ed estro. Originariamente lo spettacolo nasceva dal rito, staccandosene lentamente e conservandone a lungo il carattere sacro.

In principio il teatro è il luogo dell'ascolto. Calvino ne *Le città invisibili* afferma "*chi comanda al racconto non è la voce; è l'orecchio*". Nella sua originaria configurazione il teatro con la sua forma a ventaglio nell'antica Grecia è come un grande orecchio scavato nella montagna per ascoltare i turbamenti del mondo e a questi porre rimedio..

"...ascolto. *L'orecchio si ingrandisce fino alle dimensioni dell'anfiteatro, padiglione di marmo, udito che poggia sulla terra, lungo un asse verticale, che tenta di ascoltare l'armonia del mondo...*" [11].

All'origine della forma del teatro è il cerchio, generato dalla circolarità delle danze al suono del flauto bacchico o delle feste sacre e al cui centro sta la contemplazione del dolore. Il cerchio contiene tre spazi istituzionali del teatro: attori, spettatori e coro. Il teatro greco proprio perchè tre sono i suoi soggetti ha tre spazi: scena, gradonate e orchestra. Il coro si pone come elemento di mediazione tra gli spettatori e gli attori attraverso lo spazio dell'orchestra. Il teatro greco è l'unico che mantenga iscritta nella propria forma la traccia comunitaria del teatro. L'edificio romano successivamente ridurrà a due i tre spazi fondanti del teatro greco, "inglobando l'orchestra nello spazio degli spettatori, e dunque impostando il confronto tra attori e pubblico in una situazione di frontalità. Con questa operazione l'evento teatrale si trasforma da esperienza comunitaria, a fatto spettacolare, e insieme l'edificio, per le sue caratteristiche strutturali e anche per la dimensione laica che il teatro assume in quella società, diviene edificio-funzione e edificio-monumento"[35].

Il passaggio dal culto al rito e dal rito allo spettacolo, quasi sempre attraverso l'illustrazione di un mito, si effettua anche in India, attraverso la religione vedica e poi buddista; in Cina, in Tibet; in Giappone, sempre attraverso il buddismo; attraverso l'Islam nell'Iran. L'avvio viene dunque fornito da quello strumento che è il mito, da un'esigenza prospettata nello sviluppo di una ideologia.

"Nella *Poetica* Aristotele afferma la derivazione della tragedia greca dal ditirambo (1449 a 11)" [Severino]. Il ditirambo, coro in onore di Dioniso, trovò una sua forma definitiva con Arione di Corinto, la cui nascita si fa risalire tra il 540 e il 545 a. C.. Il ditirambo si fece da

lirico, corale (di satiri), dal coro si staccò il capo-coro che istituì un dialogo drammatico con il coro. Difatti tragedia ha come significato etimologico quello di «canto dei caproni», cioè dionisiaco. Pisistrato, tiranno di Atene, rimise in onore le feste e processioni dette «Grandi Dionisie», e in occasione di esse istituì i concorsi tragici, che ebbero come primo vincente leggendario creatore del genere, Tespi, colui che nelle rappresentazioni tenute nei villaggi, dal coro staccò un attore, il «protagonista» a cui Eschilo aggiunse poi il «deuteragonista», secondo attore. [12].

5.1. Eschilo e il bouleutèrion

Secondo Aristotele, Eschilo è colui che *portò il numero degli attori da uno a due e diminuì le parti del coro e rese il dialogo primo attore* (Voce *Eschilo*, dall'*Enciclopedia Italiana Treccani*, Roma 1951, pagg 294-297). Ma della sostanza del suo dialogo occorre riflettere, esso è piuttosto il dialogo di un *enunciatore, più che di puro, diletto cantore, (...) è il dialogo di un poeta dalle intuizioni ardue (...). Eschilo si astrasse a spaziare orizzonti estremamente vasti, a indagare le supreme, misteriose leggi del mondo della natura e degli spiriti, nelle quali l'esistenza spicciola si ritrova vera, valida, non episodica, contingente (...). Proprio da quel silenzio contemplativo deriva la libera visuale del suo sguardo, la profondità inesorabile e la risonanza perenne della sua voce. Egli fu infatti, al modo di Dante, prima ancora che artista, pensatore (...)*. In Eschilo è *chiaramente riconoscibile la formulazione di alcuni principi etici come la venerazione per la giustizia, Dike-Zeus* [13], da cui molti fanno derivare uno spiritualismo monoteistico. La sua fede per la giustizia potrebbe per assonanza far pensare anche a concetti come quelli di equilibrio e di armonia che successivamente sarà così urgente esprimere e sistematizzare specie in architettura.

E' il poeta tragico Eschilo, secondo quanto illustrato nel saggio di Emanuele Severino, a pensare per primo il rapporto tra il dolore e la verità. Con i suoi scritti per il teatro egli si colloca all'origine del pensiero occidentale. In essi *la verità, come rimedio, soggioga il divenire angosciante del mondo* [14]. Ancora il sapere "*sōphroneîn*, è la salvezza della mente. La salvezza della mente si produce quando il pensiero caccia via il dolore, cioè quando il pensiero *si salva* dal dolore. *Sōphroneîn* significa quindi sia la salvezza della mente, sia la mente che salva, il sapere che salva". "Per Aristotele la tragedia è una «contemplazione» che ha la potenza di produrre catarsi, piuttosto che *máthēsis*, «conoscenza» («apprendimento», «scienza»). Nella parola *máthēsis*, *risuona il máthos* al quale si rivolge il pensiero di Eschilo, cioè il sapere vero, l'*epistēmē* che «possiede potenza sul dolore» e quindi è «il sapere che salva» (*sōphroneîn*) dall'angoscia e dalla

folia in cui getta il dolore. E il sapere che salva è appunto catarsi, purificazione e liberazione dall'angoscia. La «situazione» (χαῖρδς), la dimensione che viene aperta dal linguaggio di Eschilo, è dunque quella in cui la «contemplazione» (theōria) può produrre catarsi *proprio perché* produce *máthēsis*, conoscenza della verità”.

Assumendo come riferimento la lettura di Severino che si interroga sulle origini del pensiero che altro non sono che il contenuto che sostanzia la forma del teatro classico così come si è venuto sviluppando in Occidente, si tenta di rintracciare la ricaduta di tali riflessioni sulla forma architettonica.

5.1.1. Il teatro come rappresentazione della vita intermedia

Nell'*Oresteia* di Eschilo, si risolve l'antinomia tra i vecchi dèi ctonici e i nuovi dèi olimpici, essi si alleano intorno ad un senso comune: “il principio che il Senso del mondo non viene imposto dall'esterno alla mente dell'uomo, ma si rivela all'interno della verità, nello sguardo che la mente può gettare sul Tutto quando essa perviene al culmine della sapienza, all'*epistēmē*. Deponendo la contrapposizione che li divide, gli dèi vecchi e nuovi tramontano e lasciano sorgere la filosofia” [14]. La virtù, dice Aristotele, è un'azione intermedia e ciò che è intermedio ha efficacia. Ma già Eschilo pensa la medietà somma e originaria. Che riguarda sia l'individuo che la polis. Alle Erinni è affidato il messaggio sommo di Atena, la sua legge: “*Per coloro che hanno cura della città stabilisco che abbiano a venerare ciò che non è anarchia e nemmeno tirannide e che non abbiano a cacciare fuori della città ogni forma di timore. Chi dei mortali, infatti, è giusto, se non ha timore di nulla?*”. Ai cittadini di Atene il timore venerante “impedisce di commettere ingiustizia”, l'ingiustizia che forma gli estremi, rispetto a cui la vita intermedia è tale. Il vero timore è il «riparo della terra» e la «salvezza della città», il rimedio contro l'angoscia dell'annientamento. Sotto questo «riparo» e con questa «salvezza» la città possiede la vera potenza.

Severino ci invita a riflettere sul ruolo del *bouleutèrion* come espressione della *boulè*, della decisione ponderata, della vita intermedia che si colloca a metà tra gli opposti rappresentati dall'anarchia e dalla tirannia: se il teatro è la degna rappresentazione dei valori di questa dimensione intermedia allora per analogia possiamo trarre da quanto detto i valori guida per la conformazione del suo spazio: esso deve mediare tra un esasperato individualismo interpretato da un punto di vista soggettivo e parziale come quello del drammaturgo e dall'eccesso e dallo strapotere rappresentato dalla tecnica dei macchinari teatrali. Esso, come luogo della consapevolezza urbana, deve essere espressione e guida dei cittadini della polis, il suo orecchio, l'occhio della sua stessa mente.

Possiamo senza dubbio rintracciare come forma archetipica per il teatro il *bouleutèrion* e da questo partire per poter misurare l'evoluzione dell'edificio teatro nella storia. Attraverso il ricorso a questo tipo esemplare, infatti è possibile definire quelle forme-base capaci di far distinguere e classificare i numerosi fatti architettonici riducendoli a figure elementari, di cui è possibile verificare la persistenza – e la variabilità – nel tempo. Spogliando l'oggetto teatro è possibile individuare la sua essenzialità.

Il *bouleutèrion* è il luogo in cui la *boulè*, cioè il consiglio della città, tiene le sue sedute. Per una lunga fase queste riunioni si svolgevano in luoghi aperti o negli spazi ad uso teatrale, che, nelle città, erano le uniche strutture capaci di contenere un numero elevato di persone. L'evoluzione della tipologia del *bouleutèrion*, corrisponde alla progressiva conquista dell'uso dello spazio interno e della sua organizzazione distributiva.

I primi *bouleutèria* sono delle sale allungate, per lo più con una serie di sostegni centrali. Sono cioè ancora schiavi della pianta rettangolare, che fa riferimento al tipo originario del *mégaron* (il quale poteva svolgere, tra le altre, anche la funzione di sala per riunioni). E' intorno al V secolo a. C. che comincia a differenziarsi una tipologia specifica del *bouleutèrion*, secondo alcuni tipi differenziati, i quali però hanno in comune innanzitutto la forma geometrica della sala, quadrata o quasi quadrata, come nel *telestèrion*. E' possibile individuare almeno tre tipi: il tipo, forse il più primitivo, caratterizzato da un disporsi delle gradinate su tre lati dello spazio interno, in forma quadrata; il tipo caratterizzato da una disposizione dei sedili a semicerchio o secondo linee curve. Sia nel primo che nel secondo tipo la tecnica costruttiva tendeva, come nel teatro, a risparmiare la costruzione per i sedili, appoggiando la costruzione a un pendio naturale; dove il suolo non consente una disposizione delle gradinate in pendio, si impone il terzo tipo, come nel caso del municipio di Assos: una sala quadrata a base piana, nella quale – intorno a uno spazio centrale – vengono disposti dei banchi di legno probabilmente mobili. (per approfondimenti si veda [15]).

Dall'unione concettuale del tempio e del *Bouleutèrion* si genera il teatro.

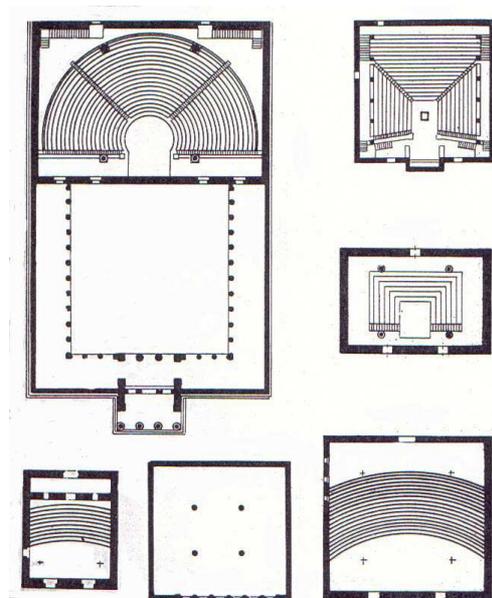


Figura 2: Bouleutèrion – Schemi.

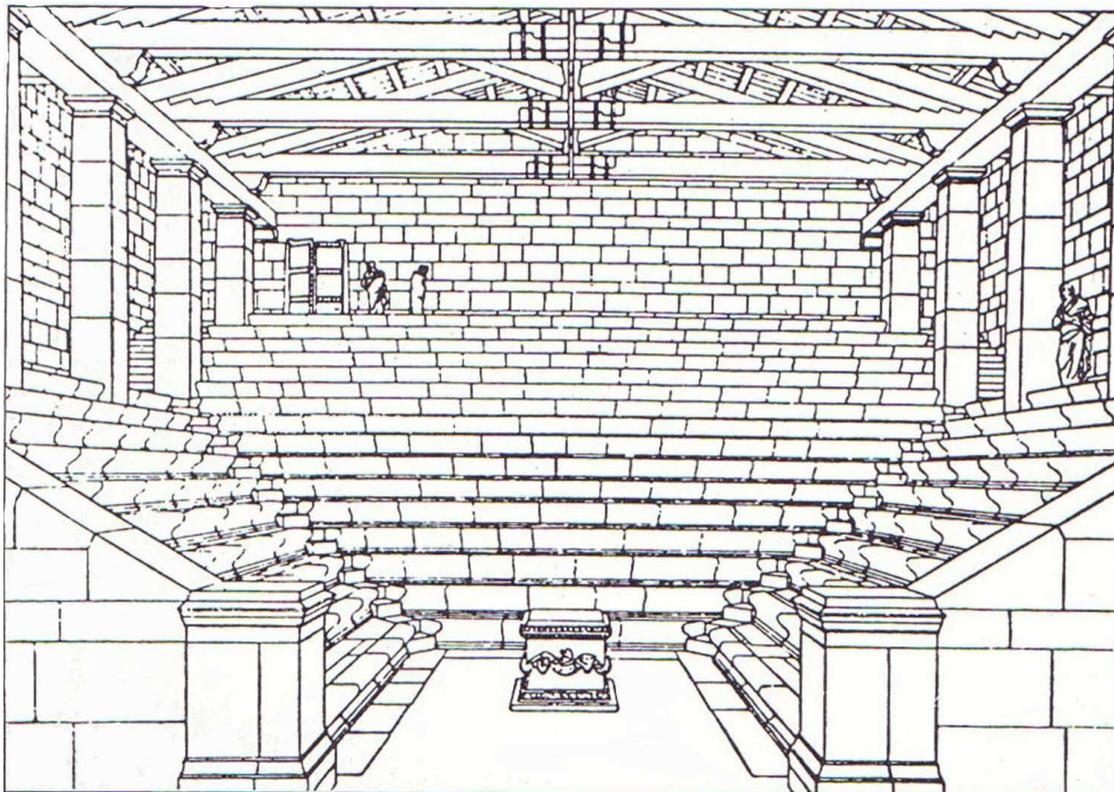


Figura 3: Ricostruzione del Bouleutèrion di Priene.



Figura 4: Bouleutèrion visto dall'ingresso, II secolo a. C. , Priene, Turchia (da: *La storia dell'arte, Il mondo classico*, vol 2, Electa Milano, 2006, pag. 211).

5.2. Lo spazio teatrale nella sistematizzazione vitruviana

La civiltà romana fa sua la tradizione culturale greca secondo cui l'universo è un sistema armonico regolato da precise proporzioni. Platone nel *Timeo* spiega la creazione del

mondo ricorrendo ad una serie di figure che costruiscono un articolato paesaggio mitico generato sinteticamente dal demiurgo che prende due sfere, le piega e comincia a farle girare in modo opposto: una è la sfera dei pianeti e l'altra è la sfera delle stelle fisse. Per i greci tutto quello che si muove all'interno di questo sistema produce suono. Pitagora aveva già individuato la natura di questi suoni, decodificandoli in intervalli che definiscono l'armonia del mondo: l'intervallo di ottava il *diapason*, l'intervallo di quinta *diapente* e l'intervallo di quarta *diatesseron*. Secondo i greci la musica aveva una funzione taumaturgica, ascoltare musica serviva ad accordare la propria anima corrotta o discordante o maldisposta con il giro delle sfere celesti. Nell'antichità la musica era una scienza e come tale aveva il suo fondamento nel numero. Vitruvio scrisse il suo trattato per meritarsi i favori del suo imperatore ma anche per salvaguardare la tradizione greca.

Nel *De Architettura* Vitruvio indica come curriculum per l'architetto la conoscenza di quasi tutte le scienze della tradizione culturale greca: la retorica, la grammatica, l'aritmetica, la geometria, l'astronomia e la musica, il tentativo di Vitruvio è di nobilitare la disciplina architettonica che è considerata un'arte meccanica. Infatti i retori greci che avevano definito il sistema delle arti non avevano mai considerato l'architettura come una scienza basata sul numero ma come un'arte meccanica basata sulla sperimentazione nel cantiere e priva quindi di un fondamento scientifico. L'utilizzo dello statuto scientifico della musica, delle proporzioni musicali, serviva ed era congeniale agli architetti prima e ai teorici dell'architettura poi, per nobilitare la disciplina ed elevarla dal rango di arte meccanica a quello di arte liberale insieme ad aritmetica, geometria, astronomia e musica da un lato (le arti scientifiche del quadrivio) e alla dialettica, la retorica e la grammatica dall'altro (le materie letterarie del trivio). Nel V libro del *De Architectura*, Vitruvio, soldato di Giulio Cesare, utilizza le proporzioni musicali pitagoriche per costruire gli edifici architettonici ed in particolare i teatri, con la differenza sostanziale che in questi ultimi, dette proporzioni non ispirano la composizione dell'intero edificio ma servono per il congegno acustico, quindi diventano risolutori di questioni legate al "funzionamento" della macchina teatro. Vitruvio infatti pensa a tutto un sistema per amplificare la voce con dei vasi di rame posizionati ad intervalli musicali dalla scena, ad intervalli di ottava, di quinta e di quarta, la voce degli attori giunge ad un vaso che amplifica solo se i vasi sono regolati dalla proporzione musicale. Solo più tardi a partire dal Quattrocento come osserva Tafuri il teatro "*quello che è il luogo della rappresentazione diventa la rappresentazione dello spazio*".

5.3. Il teatro gallo-romano.

Il teatro gallo romano è una struttura mista utilizzabile per spettacoli scenici, ma anche per ludi anfiteatrali, diffuso solo nell'area gallica. E' strutturalmente semplificato rispetto al teatro romano: i tre elementi, cavea, orchestra e scena sono staccati tra loro con una diversità di rapporti anche rispetto all'edificio greco. La cavea, chiaramente di forma semicircolare, è quasi sempre a segmento circolare che oltrepassa il semicerchio o con le ali che proseguono con due tratti paralleli. Abitualmente è addossata ad un pendio o ad un terrapieno artificiale, definita da muri di contenimento non sempre regolari, talvolta contraffortati, spesso alcuni muri concentrici interni contengono il terrapieno costituendo delle gigantesche casseforme, riempite di sabbia o terra. In tali circostanze molto frequentemente le gradinate erano lignee, ancorate semplicemente al declivio. Talvolta i gradini erano tagliati nel pendio, raramente vi è la *proedria* per i personaggi più di riguardo. Si accedeva alle gradinate nei teatri più grandi e costruiti da uno o più corridoi radiali e nei più piccoli abitualmente dall'orchestra, raggiungibile da brevi *paradoi* o passaggi variamente articolati, scoperti, ricavati tra cavea e scena. L'orchestra di forma variabile, che per lo più ripete quella della cavea, risulta spesso più ampia e allungata di quella romana, situazione che permette anche di farvi combattere gladiatori o piccoli animali. L'edificio scenico molto ridotto, è composto da un basso palcoscenico - *proscenium*- che invade lo spazio dell'orchestra e da una costruzione analoga rettangolare -*postscenium*- che sporge al di fuori del muro di fondo, nell'ambito delle categorie degli edifici da spettacolo misti, in cui si inserisce il teatro gallico-romano, troviamo anche il semianfiteatro a scena: l'edificio è caratterizzato da pianta ellissoidale e arena per ospitare giochi gladiatori e *venationes*, ma la cavea incompleta permetteva di montare una scena (in alcuni casi era addirittura in muratura) e di assistere a spettacoli teatrali.

6. TEATRO E RITO

In un recente seminario sul rapporto tra il teatro e il rito, tenutosi a Napoli il 19 marzo 2005, si è inteso affrontare le relazioni che legano questi due elementi, trascurando l'argomento solito che vuole il teatro generarsi attraverso il rito (argomento in parte affrontato nel capitolo 4 di questo testo). Di maggiore interesse, al contrario dell'usuale genealogia, è stato attivare un ventaglio di osservazioni interdisciplinari di seguito illustrate.

La necessità di richiamarsi al rito da parte dei grandi uomini di teatro del Novecento era legato essenzialmente alla domanda: *come restituire l'efficacia al teatro?* Efficacia che sicuramente il teatro aveva avuto nelle sue origini antiche, quando ancora si confondeva con il mito e si era appena distaccato dal rito.

Il sociologo Gian Marco Navarini ci spiega che, etimologicamente, la parola *rito* rimanda ad una serie di radici che ruotano intorno al significato di *ordinato*, di *strutturato* e di qualcosa di *armoniosamente composto*. La radice "r" indoeuropea indica invece il significato di "scorrere" e rimanda all'idea di un fluire cosmico, naturale e sociale. Mettendo insieme le due diverse radici etimologiche, ecco che Navarini compone il titolo del suo libro che è in fondo anche la sua interpretazione del rito che secondo Navarini è un "ordine che scorre". L'idea è che il rito sia da un lato un ordine, qualcosa di strutturato, che serve a conservare e a mantenere lo status quo (sappiamo che i rituali e le cerimonie sono state sempre usate in questo senso) e dall'altro un ordine che non ha una fissa dimora, che scorre, che fluisce e quindi è dinamico. "Il rito è uno dei più importanti veicoli di condensazione ma anche di mobilità e circolazione materiale del simbolico, i riti accompagnano tuttora la circolazione simbolica e materiale della cultura marcandone la presenza, rendendola visibile e palpabile, attribuendole una forma, e delimitandone temporaneamente i confini, in questo senso i riti sono dispositivi che riaffermano o rigenerano le culture". La cultura ha bisogno dei riti, perché "una cultura è fatta di rappresentazioni, è fatta di discorsi, di miti, ma è fatta anche di pratiche, di azioni", di pratiche sociali, in cui questi discorsi, questi miti, queste rappresentazioni, sono messe in pratica, sono trasformate in azioni, in qualcosa di materiale, quindi ma anche di grande forza simbolica, azioni che hanno la forza dei simboli e dei miti che traducono in pratica.

Navarini inoltre propone per il rituale la seguente definizione: "Il rituale propriamente detto, non va inteso come un atto formale vuoto di senso, come una mera cerimonia, ma come un'azione performativa: un'azione talmente impastata di simboli e di cultura, di materialità ed effetti morali, che cerca di intervenire codificando o comunque organizzando il mondo

in cui viviamo, il rito è un'azione efficace (che agisce e modifica) che deriva la sua efficacia dalle sue caratteristiche, quelle di essere azione materiale, fisica, concreta da un lato, che però coinvolge anche emozioni, passioni, sentimenti, e dall'altro attiva simboli, è impastata di simboli e cultura [16].

6.1. La teoria di Richard Schechner

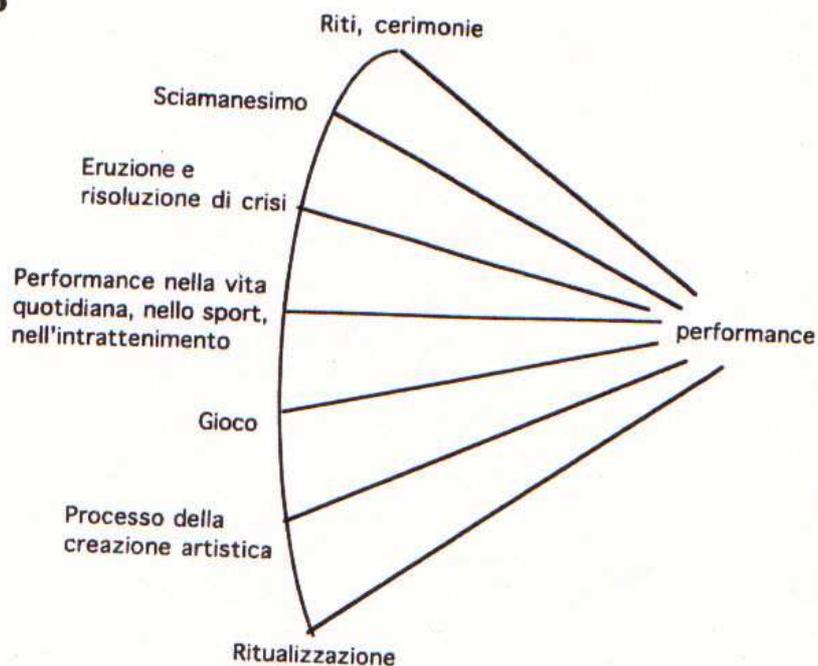
Il rito appare indubbiamente l'ambito deputato dell'efficacia. Possiamo anche affermare che il rito ha a che fare con il sacro e con il magico. Richard Schechner elabora da anni una teoria che ha chiamato "teoria della performance". Nel suo libro: *Magnitudini della performance*, ci propone quattro schemi che mettono in relazione i due ambiti del teatrale e del rituale. Il primo schema è composto da due colonne di tratti costitutivi che non vanno intesi come dicotomici ma come due polarità. Schechner ci dice che non c'è nessuna performance che potrebbe definirsi completamente efficace o completamente volta all'intrattenimento ma che i fenomeni performativi reali si dislocano tra questi due estremi e dipendono fortemente dal contesto in cui si svolgono, dal grado di partecipazione degli spettatori:

EFFICACIA	INTRATTENIMENTO
Rituale	Teatro
Risultati	Divertimento
Legame con un Altro assente	Solo i presenti
I performer sono posseduti in trance	I performer sono coscienti di quello che fanno
Il pubblico partecipa	Il pubblico osserva
Il pubblico crede	Il pubblico giudica
La critica è scoraggiata	La critica è caldeggiata
Creatività collettiva	Creatività individuale

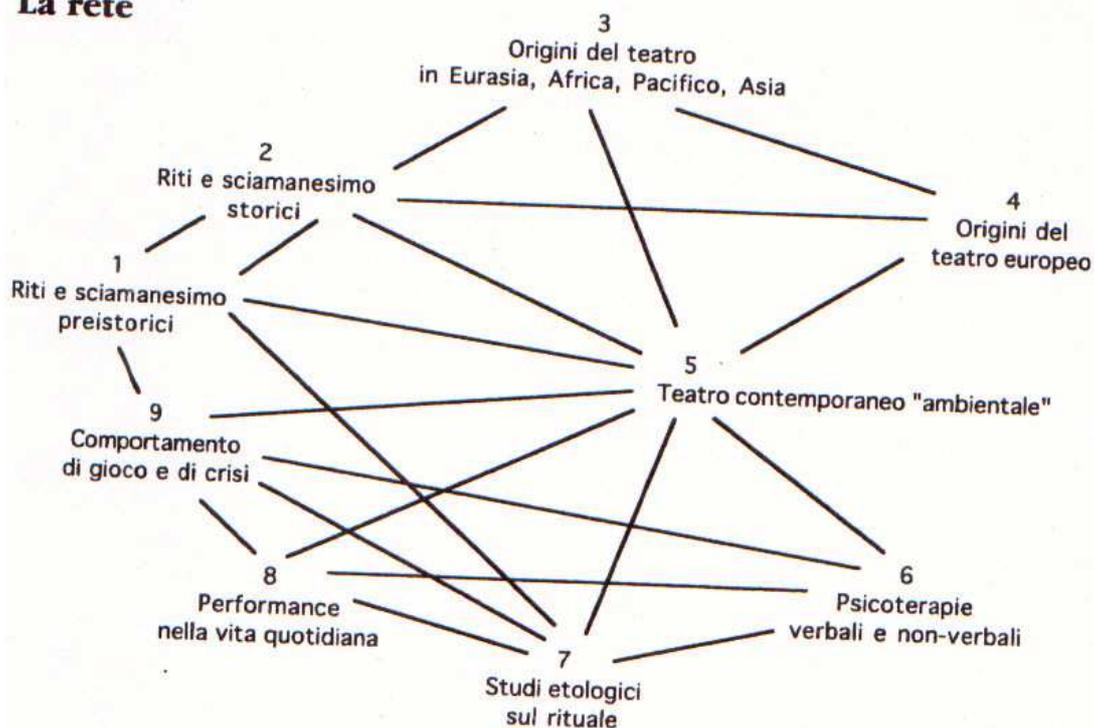
Nel secondo e terzo schema, chiamati rispettivamente: *il ventaglio* e *la rete*, Schechner si propone di visualizzare in modo diverso i rapporti dell'ambito spettacolare da quello che chiamiamo ambito del rituale. Il primo schema è più gerarchizzato, e ha come nucleo generativo il fenomeno della performance, elemento basilico profondo che andrebbe poi a precisarsi in superficie in tutta una serie di fenomeni che vanno dalla *ritualizzazione*, ai *riti* e alle *cerimonie*, passando per tutta un'altra casistica di fenomeni che si pongono tra artistico e sociale. Lo schema che Schechner chiama *la rete*, propone una situazione più disordinata, meno organizzata e gerarchizzato (si veda la figura successiva proposta dallo

stesso autore): parte dal n. 1, per arrivare al n. 9 e dispone per successivi passaggi e interrelazioni i riti di sciamanesimo preistorici sino allo sciamanesimo storico. Quindi l'origine del teatro in vari continenti, il teatro europeo, e così via.

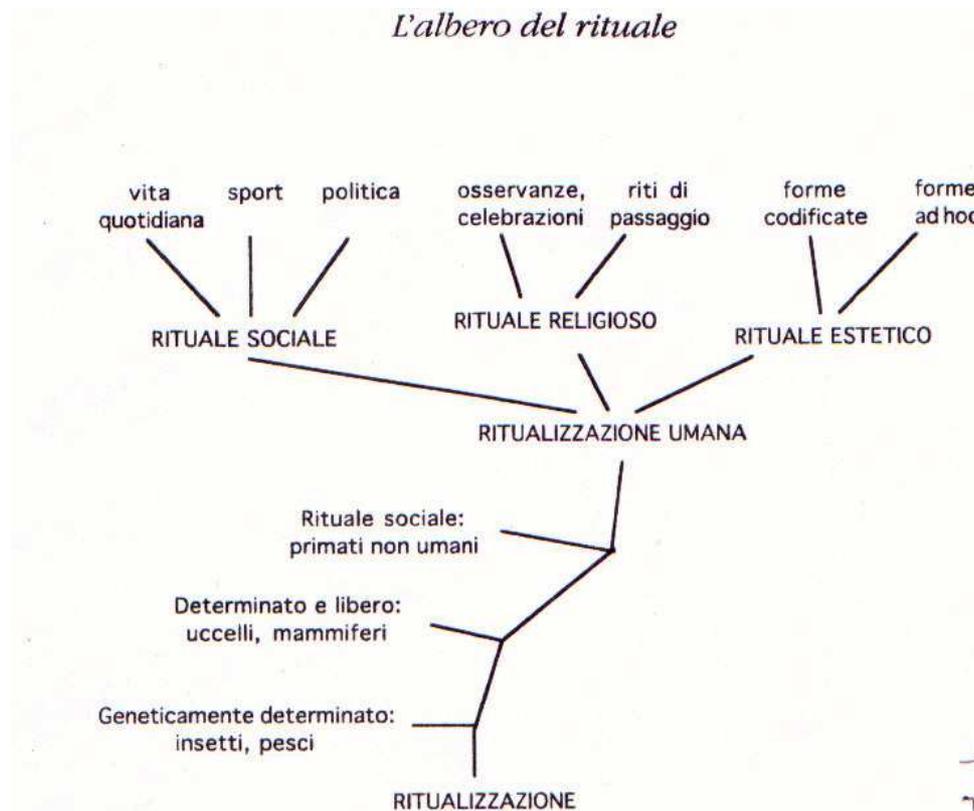
Il ventaglio



La rete



La prima valutazione è quella che vede rafforzata l'idea che il rito sia nozione molto precisa e molto vasta. Schechner ritiene errata l'abitudine di associare rito e rituale all'ambito del religioso, ovvero all'ambito del sacro nel senso religioso del termine, perché *con la parola rito e rituale siamo di fronte ad una nozione molto più ampia, che – dice Schechner – rischia di significare poco perché significa troppo.* [17]. Il quarto schema che Schechner propone nel capitolo chiave del suo libro *Magnitudini della performance*, e che intitola *Il futuro del rituale*, è lo schema chiamato *L'albero del rituale*. In questo schema Schechner propone, partendo dal basso verso l'alto, rispettivamente: le radici della ritualizzazione e la sua evoluzione sino alla ritualizzazione umana e alla "chioma" costituita dalle varie forme dei rituali "superiori" e quindi umani.



Questo schema è stato molto criticato dal teatrologo francese Jean Marie Pradier. Tuttavia è stato proposto perché, sebbene con i suoi limiti, esso sottolinea come il rito sia di competenza non solo degli antropologi, degli storici delle religioni, dei sociologi e degli artisti ma anche degli etologi, cioè di coloro che studiano la dimensione etologica nell'uomo, quanto cioè vi sia nell'uomo del comportamento animale.

Il rischio dello schema di Schechner è che è proprio degli schemi ad albero, ossia rigidamente gerarchizzato. E' che si possa leggere un'evoluzione lineare dei rituali e che

ci sia un'evoluzione che porti ad un certo punto il rituale a fuoriuscire dalla dimensione animale per sfociare in quella umana. Il rituale umano è un rituale in cui l'uomo sceglie, in cui l'uomo è libero, o se non lo è, non lo è a causa di condizionamenti di tipo socioculturale ma non per condizionamenti di tipo biologico o genetico. Mentre il rituale animale, per quante distinzioni possiamo fare, è nell'ambito del geneticamente determinato. Schechner sembra però liquidare in maniera semplicistica una questione piuttosto importante, e cioè quanto vi sia di biologicamente determinato, di geneticamente innato nei comportamenti umani, e quindi anche nei comportamenti spettacolari, rituali, teatrali.

6.2. Pradier e la sua teoria biologica

Jean Marie Pradier è uno degli alfieri di quella che potremmo chiamare la teoria biologica del teatro e dei comportamenti spettacolari. Pradier chiama questa teoria *etnoscenologia*. Il presupposto metodologico e teorico di base è che ogni ipotesi di evoluzionismo diacronico (i modelli evoluzionistici classici da Darwin in poi) vada sostituita secondo le indicazioni che vengono dalla scienza della vita, da modelli di evoluzionismo sincronico. La critica che viene mossa alla teoria di evoluzionismo diacronico, e ai modelli con struttura ad albero, è di disconoscere quanto nell'uomo e nei rituali umani c'è di animale e di geneticamente determinato. Cioè quanto nei rituali umani superiori è legato a reazioni biologiche arcaiche, a bisogni biologici primari. Come se il rituale, una volta fuoriuscito dalla dimensione animale, fuoriuscisse dalla natura e dalla biologia per sfociare nella cultura, affrancandosi da tutto quello che natura e biologia vogliono dire.

Gli scienziati del vivente hanno proposto l'idea di un evoluzionismo sincronico. L'evoluzione delle specie viventi viene analizzata secondo modelli di tipo piuttosto caotico, rinomatici in cui non c'è una stretta gerarchizzazione. Sono modelli che funzionano per complessizzazione, in cui a differenza di quelli evoluzionistici classici, non prevedano che il vecchio venga completamente sostituito dal nuovo, ma che il nuovo vada, almeno in parte, a coesistere accanto al vecchio e che quindi vi sia un fenomeno di coesistenza e di coabitazione tra il vecchio e il nuovo, mediante trasformazioni e co-adattamenti. Tutto ciò ha delle ricadute nell'ambito del teatrale e dello spettacolare. Pradier nella sua teoria biologica del comportamento scenico e della relazione teatrale (dove prende in considerazione sia gli attori in scena che gli spettatori che vi si relazionano) propone alcuni assiomi su cui basa questa sua teoria biologica. Il più importante è che occorre partire dall'idea di una spettacolarità pre-umana: anche gli animali fanno teatro, in qualche modo, e al rovescio quando noi facciamo teatro siamo animali in parte, ovvero

recuperiamo e lavoriamo su una nostra dimensione di animalità che continuiamo ad avere. *“Esiste una spettacolarità pre umana nel mondo animale, che è molto importante per gli organismi viventi, il cambio di colore della pelle, le danze di corteggiamento”*... *“la spettacolarità umana affonda le sue radici in questa spettacolarità animale, ha le sue radici, le sue parti biologiche e i suoi determinismi genetici in questa spettacolarità animale”* – ciò vuol dire che – *“tanto gli attori che gli spettatori investono nella relazione teatrale non solo bisogni culturali, artistici, spirituali, sociali ma investono anche bisogni biologici e quindi elaborano in questa relazione determinismi genetici, non meno di quanto elaborino comportamenti culturali appresi liberi e inconsapevoli. A teatro, oltre che essere umani pensanti, siamo anche animali o meglio siamo anche organismi viventi e ci comportiamo come tali; quando siamo messi in presenza di altri organismi viventi (attori), abbiamo delle reazioni particolari che non abbiamo in presenza di altri stimoli, gli organismi viventi stimolano negli altri organismi viventi reazioni sia di tipo fisico che di tipo cognitivo, per esempio l’empatia muscolare in presenza di un danzatore o la sinestesia che è la sensazione del movimento, la sensazione che il movimento produce in chi lo esegue ma anche in chi lo assiste se ha certe qualità, certe caratteristiche e una sua forza. In conclusione – dice Pradier – il comportamento scenico è il risultato di una elaborazione altamente specializzata di facoltà e bisogni innati, in cui si mettono in gioco determinismi genetici, biologici, qualcosa che è nell’ordine del geneticamente determinato ma che naturalmente si sviluppa e arriva ai risultati che sappiamo sulla scorta di apprendimenti culturali, estremamente sofisticati [18].* Questo dell’animalità è un tema estremamente interessante nel teatro, nel campo dello spettacolo e del rituale. In tutto il Novecento questo tema è stato trattato sottotraccia sia nelle teorie che nelle pratiche teatrali. Continua infatti a suscitare reazioni vivaci l’idea che nel comportamento umano ci sia sempre un’importante dimensione animale: ci portiamo dietro le radici giudaico cristiane e quindi la svalorizzazione o addirittura la colpevolizzazione dell’animale senza anima. La cultura dalla quale proveniamo ci ha portato a pensare il nostro rapporto con l’animale come qualcosa di totalmente separato, di estremamente distante, a pensarlo sulla base di una esclusione e di una differenza totale. Ciò scientificamente non ha alcuna base: per altri quella animale è una dimensione fondamentale per l’uomo, dimensione che abbiamo perso come civiltà. La rimozione di questa dimensione (e quindi la sua perdita) è causa di una serie di problemi, che possono arrivare sino a vere e proprie patologie mentali; l’insorgere di vere e proprie nevrosi e psicosi è spesso legato alla perdita del rapporto con la natura e con l’altro *non umano*, come dice Grotowski che per primo ha proposto questa nozione. Il rapporto con il *non umano* come rapporto compromesso, rimosso, negato, è al centro degli interessi di interi filoni scientifici del Novecento, a

cominciare da quello filosofico dove si è rimesso al centro la questione dell'animale e dell'animalità intesa come una risorsa, come una dimensione originaria perduta che andrebbe in qualche modo recuperata.

Il recupero e il confronto con la nostra dimensione animale è diventato un tema molto importante nel teatro. Dal Novecento in poi si fa largo l'idea che il teatro è il luogo in cui recuperare un'organicità e una vitalità perdute, che non si ha modo di contattare nella vita ordinaria. Un'organicità e una vitalità che lo stesso attore deve riattingere e deve riscoprire in sé per far fronte ai suoi compiti espressivi e creativi. Pradier si è fatto alfiere di questa linea scrivendo tra l'altro un saggio intitolato: *"l'animale è un drammaturgo"*.

Tra i grandi maestri del Novecento che hanno particolarmente sottolineato l'importanza per l'attore di fare i conti con il *non umano* ricordiamo: Mejerchol'd, il grande regista russo teorico della biomeccanica, Evreinov e Suzuki, regista giapponese che ha elaborato un training per l'attore sull'animalità. Mejerchol'd scrive nel 1919: *"noi uomini abbiamo dimenticato ciò che gli animali non hanno dimenticato, tutti i loro movimenti sono costruiti sulla base del ritmo, occorre che l'attore riacquisti una familiarità con il mondo animale che è rimasto sempre fedele al ritmo"*. Mejerchol'd diceva che una delle cose più difficili da acquisire per l'attore è la reattività e cioè la capacità di agire immediatamente. Riferendosi a questa grande dote, faceva l'esempio dei felini e in particolare della tigre: l'attore ideale doveva essere una specie di sintesi tra la macchina e la tigre, un meccanismo, nel senso della precisione e del controllo completo, ma anche con l'istintività, la reattività del grande felino. Evreinov costruisce una teoria basata sull'istinto, nella quale la teatralità fa parte del nostro istinto, appartiene alle nostre origini e al nostro potere animale, proprietà che vanno appunto recuperate, rimesse in luce. *Recuperare l'istinto teatrale significa lavorare su questa dimensione profonda, nascosta, perduta.* Secondo Suzuki: *di solito a teatro si lavora sull'energia non animale, a scapito delle potenzialità dell'energia animale.* Per recuperare questa energia, Suzuki, come accennato in precedenza, elabora un training che riguarda soprattutto la parte inferiore del corpo dell'attore, in particolare le gambe e i piedi, che più fa i conti con questo tipo di energia. Attraverso l'esercizio si crea un tipo di sensibilità che ha a che fare con la natura e con la cultura e che ha in sé gli elementi di universalità, di *trance* culturali.

6.3. La teoria antropologica di Turner

Abbiamo visto come il tema del recupero dell'animalità sia molto importante per l'intero Novecento. Da sempre associamo il rito a qualcosa di alto, di elevato, di umano e di iper umano, di trascendente, di divino. Si è voluto, per contrasto, mostrare quanto il rito affondi le sue radici anche nel pre-umano, in quella cioè che è la nostra dimensione biologica. Si è voluto mostrare come il rito abbia a che fare con la biologia non meno che con la sociologia, con la natura, non meno che con la cultura e con l'animale, non meno che con l'uomo e pur sempre con l'*homo sapiens sapiens*. Tutto ciò, in conclusione, per rimarcare il fatto che i riti e i rituali rispondono a bisogni e a esigenze che non sono solo socio culturali ma anche di tipo biologico. Abbiamo visto quindi come nell'analisi del rituale sono impegnati gli antropologi, i sociologi, gli etologi, alla luce di quanto detto occorrerà ulteriormente allargare il campo e fare entrare in gioco anche gli studiosi del cervello, i neurobiologi. Il cervello entrerà in gioco attraverso un antropologo, Victor Turner, i cui libri sul rito sono noti. E' interessante in questo ambito soffermarsi sull'ultima avventura di Turner, come la definisce Schechner, dove Turner dando una grande dimostrazione di onestà intellettuale, utilizzò le risultanze degli studi di una équipe di neurobiologi americani, nella sua teoria del rituale, rivedendola e correggendola in qualche misura alla luce non solo delle teorie del cervello ma anche degli esperimenti che questi scienziati avevano fatto. La sintesi di questo suo lavoro si trova in un ultimo saggio che chiamò: *Corpo, cervello e cultura*, saggio che si apre alla teoria onnicomprensiva bioantropologica. Il lascito di Turner viene poi criticato da Schechner in *Magnitudini della performance*.

Il rito - dice Turner - è uno degli strumenti preposti al tentativo di ristabilimento, di ricomposizione di un'armonia, di ritornare ad uno status quo, di ricomporre la lacerazione generata dal conflitto [19]. Tutto ciò fa il rito con la forza materiale e simbolica che ha. E quindi ritorna quello che diceva Navarini e cioè che il rito è efficace perché è una esperienza di sinestesia, che mette in gioco tutti i cinque sensi attraverso suoni, movimenti, odori, profumi, cibi. Il rito è fatto di movimenti ritmici, è fatto di tamburi, di danze, di canti, di musiche, di suoni, di profumi. Ogni rituale impone l'uso di incensi o altre essenze, spesso è fatto di assunzione di sostanze particolari, anche droghe, quindi è un'esperienza sinestetica che coinvolge più sensi. A differenza di altre esperienze, il rito coinvolge tutto il sensorio degli esseri umani, che viene iperstimolato ed è questo a dargli efficacia. Altra efficacia è data al rito attraverso il mettere in gioco credenze condivise, dalla celebrazioni di valori che sono propri del gruppo sociale e della comunità e che attraverso il rito vengono esaltati. Ma il rito non è una cerimonia, non serve solamente a

ribadire uno status quo, dice Turner. Qui scatta l'aspetto più innovativo della sua proposta, che pone l'accento su come funziona un rito, su come funziona un rito nelle società semplici, arcaiche, preindustriali. Il rito per Turner è un fenomeno liminale, è un fenomeno di soglia. Questa è una delle nozioni più importanti che Turner propone. L'idea di Turner è di applicare questa nozione non alla vita dell'individuo che vive tante vite, perché passa tante soglie nelle varie età, ma di applicarla alla vita del gruppo sociale e della comunità. Non solo l'individuo passa la sua vita a fare riti di passaggio tra una fase e l'altra, ma è la comunità che ha bisogno continuamente di passare delle soglie, cioè ha bisogno per svilupparsi, per cambiare, di trovarsi in situazioni di soglia, di *limen*: il rito è fatto apposta per questo. Il termine "operazione di soglia" sta per una situazione in cui si allentano le regole, dove la struttura sociale è meno rigida, le maglie si allentano e quindi il cambiamento è possibile. Il rito, in origine, non era soltanto il modo con cui si ricomponavano i conflitti ma anche il modo nel quale ricomponendo queste lacerazioni le comunità cambiavano, la logica del rito quindi cambia da qualcosa di statico, legato all'ordine, alla riconferma dello status quo della struttura, a qualcosa che serve alle strutture stesse per cambiare, per trasformarsi proprio attraverso questo allentamento delle regole della struttura, dei ruoli.

Il rito è un fenomeno liminare, la creazione di una liminarità permette il cambiamento. C'è tutta una costellazione di nozioni che Turner ha messo in campo per spiegare i significati del rito: il rito crea la situazione di *communitas*, una situazione in cui gli individui non si relazionano più tra loro nei loro ruoli ma in quanto esseri umani. Nel rito cadono le maschere dei ruoli e si entrerà davvero in rapporto come persone, come esseri umani. Una situazione di fusione caratterizzata, come direbbe Rousseau, dalla *trasparenza dei cuori* in cui si entra davvero in comunità, in comunione, in relazione, la *communitas*. L'altra nozione è quella che vede il rito come momento anti-strutturale, di rovesciamento della struttura sociale. Sappiamo quante feste, anche tradizionali, sono basate su schemi di inversione, pensiamo al carnevale, derivante dall'antica festa romana dei Saturnali. La festa dei Saturnali a Roma era la festa per cui, per due giorni, il servo diventava padrone e il padrone diventava servo, e quindi si invertivano i ruoli, era una valvola di sfogo. Analogamente, nel medioevo, il carnevale era un momentaneo sfogo, che permetteva alla gerarchia sociale e al potere di diventare tollerabili: si istituisce un momento di sfogo perché poi torni tutto come prima e più di prima. A ciò è collegata un'altra nozione, il *flusso*, di cui si rimanda la discussione. Traccia di questa analisi è presente nel libro di Turner: *Dal mito al teatro*. La cosa interessante per arrivare ad affrontare l'ultima avventura di Turner è quella dei fenomeni liminoidi, cioè il rito nelle società arcaiche come fenomeno liminale e il suo corrispettivo contemporaneo. Turner si è chiesto: cosa c'è al

posto dei fenomeni liminali nelle moderne società complesse, industriali, stratificate, in cui non esistono più i rituali e comunque non possono più avere la stessa funzione? La risposta è che in queste società contemporanee non esistono più fenomeni liminari ma esistono fenomeni liminoidi. Ad esempio, sono fenomeni liminoidi una partita di calcio, il carnevale di Rio, la festa di Halloween, cioè fenomeni in cui sopravvivono alcune delle funzioni e delle caratteristiche del rito delle società arcaiche semplici. La cosa più interessante è che Turner è andato a trovare i fenomeni liminoidi ai margini delle società contemporanee. E' andato a trovarli in quei fenomeni di controcultura che si sono manifestati in maniera significativa nel corso del Novecento, in quei fenomeni in cui piccoli gruppi vivono secondo modelli e valori diversi o in forte antitesi da quelli dominanti, dalle sette religiose ai movimenti dell'underground americano che proponevano forme d'arte completamente diverse da quelle prevalenti nel mercato.

Turner è andato ad incontrare anche certe esperienze teatrali del Novecento, in cui non soltanto si cercava di fare teatro in maniera diversa ma in cui il teatro, il gruppo teatrale, si faceva propositore di stili di vita, di modi di vita basati su valori diversi, da quelli dominanti. Tra essi citiamo il Living Theater, di cui discute lo stesso Turner, e più di tutti il teatrante Grotowski, che più lo interessò con cui ebbe un incontro non effimero.

6.4. Turner e Grotowski

In Grotowski, Turner vedeva l'ambizione di un teatro che non si vuole limitare a proporre una esperienza estetica, per quanto diversa e nuova comunque effimera, ma un teatro che cercava di incidere più profondamente sull'essere umano, di colpirlo, di toccarlo più a fondo, e di indurre in lui cambiamenti non effimeri, non transitori, influenzandolo spiritualmente. Ovvero un teatro critico che si proponeva, come ha detto Schechner, attraverso "*effetti iniziatori permanenti*", di toccare le persone, come iniziandole ad un nuovo modo di vedere la vita, ad una nuova consapevolezza, ottenendo così quei risultati caratteristici dei riti nelle società arcaiche anche nelle società moderne, industriali e post-industriali. Emerge una carica di sovversività e di trasgressività di certi fenomeni liminoidi sicuramente superiore alla carica di sovversività e di trasgressività che il rituale aveva nelle società arcaiche, dove era pur sempre un fattore dinamico, di cambiamento e non statico. La conclusione della vicenda di Turner è appunto quella del capitolo *Corpo, cervello, cultura*, in cui grazie agli studi di Newber e D'Aquili ed altri, che dagli anni Sessanta hanno cominciato ad analizzare cosa accade nel cervello umano quando partecipa ad un rituale, Turner arriva a riconsiderare la sua teoria. Accanto alle funzioni culturali e sociali che Turner aveva sempre assegnato al rito - di ricomporre i conflitti,

permettere alla società di cambiare, permettere l'affermazione di modelli antagonisti diversi da quelli dominanti in cui si cerca l'informazione attraverso gruppi di contro informazione e di avanguardia – si affiancano le funzioni biologiche, “*in qualche modo - dice Turner – attraverso il rito soddisfiamo dei bisogni che sono legati al modo in cui è fatto il nostro cervello*”. In poche parole: il nostro cervello è sotto utilizzato nella vita quotidiana, in tutti i sensi, si pensi in particolare alla teoria di Mc Leane che parla di *cervello uno e trino*, cioè fatto di tre stadi evolutivi dove vi è un *cervello arcaico* che è il cervello rettile, preposto al movimento e all'istinto, ai comportamenti istintivi, un *cervello paleo mammifero* che sta sotto la corteccia, che è preposto alle emozioni più importanti dell'amore, l'odio, l'ira; e poi c'è il *cortex*, la corteccia che è preposta al pensiero, parlato articolato e a tutte le funzioni più evolute.

Nel rituale si riattiva il *cervello arcaico*, il cervello rettile, quello stesso cervello sul quale si è anche soffermato Grotowski, che per le stesse ragioni parlava di un *corpo arcaico*, che l'attore cerca di recuperare quando cerca di riattingere alla propria organicità, al proprio flusso vitale, qualcosa che in genere è nascosto, al quale non possiamo fare riferimento e che dobbiamo lavorare molto per riaprire in noi, come se fosse un flusso. Grotowski parla di recupero del *corpo arcaico* e del corpo rettile citando il serpente adagiato alla base della spina dorsale, che nella cultura induista si chiama *kundalini*, ciò che simboleggia l'energia. Riattivare questo serpente, rianimarlo in noi è come recuperare questa dimensione dell'energia, che nell'individuo per tutta una serie di ragione è soffocata, compressa e inattiva.

Un altro esempio che Turner fa è quello dei due emisferi cioè della teoria bicamerale. Il nostro cervello è fatto di due emisferi, che non hanno lo stesso tipo di funzioni, c'è l'emisfero destro che è preposto alla creatività, al movimento, alla spazialità e l'emisfero sinistro che è preposto al discorso, al linguaggio, al pensiero analitico. Mentre quello destro è sintetico, il sinistro è analitico e discorsivo, legato al logos e alla parola. Con l'acculturazione, con l'educazione, crescendo, a partire da una situazione prenatale e neonatale di parità dei due emisferi, si innesca uno squilibrio a favore dell'emisfero sinistro. Quest'ultimo prevale e con esso il pensiero razionale, logico, analitico mentre l'emisfero preposto al movimento, alla spazialità, alla creatività, alla manualità, al pensiero sintetico, olistico diventa sempre più sotto utilizzato. Allora, come sottolineato da numerosi scienziati, accade che nel rituale, grazie alla iperstimolazione sinestetica, cioè al bombardamento di stimoli ai quali si è sottoposti in occasione dei rituali (anche un concerto rock, per intenderci, rientra nella categoria dei rituali) si verifica come un fenomeno simultaneo di rimbalzo dei due emisferi. Per effetto dell'iperstimolazione

sensoriale, viene meno quello che è il funzionamento quotidiano dei due emisferi, a “corrente alternata”. Nel rituale l’uomo attinge ad un funzionamento pieno del cervello che di solito manca nella vita quotidiana, abbiamo bisogno del rituale per riattingere, secondo Turner, a certi stati di coscienza.

7. EVOLUZIONE DELLO SPAZIO TEATRALE:IL TEATRO MODERNO

7.1. Lo spazio rinascimentale.

La cultura medioevale, pur esprimendo nell'atto teatrale uno dei riti culminanti della vita collettiva, non definisce uno spazio architettonico autonomo riservato agli spettacoli. Campo dell'azione teatrale, che coinvolgeva l'intera comunità cittadina, erano nel Medioevo la chiesa, il sagrato, o la piazza principale, dove si allestivano impianti scenici a carattere provvisorio che fungevano da cornice alla rievocazione delle sacre Scritture o del dramma della Passione. *Un'ambientazione policentrica e dinamica consentiva il dispiegarsi di un'azione corale dove la messa in scena di episodi lontani nel tempo e nello spazio sollecitava la partecipazione attiva ed emotiva degli astanti, rendendo vaga e spesso inesistente la distinzione tra area dello spettacolo e area destinata al pubblico, tra l'attore e lo spettatore* [20].

Nel Rinascimento il luogo dello spettacolo è il palazzo dell'umanista, la corte del principe, la sala dell'Accademia, ed è già questa collocazione spaziale, collegata alla funzione sociale del teatro, a delinearne le prime caratteristiche architettoniche, ponendo un freno alla configurazione di un edificio autonomo e favorendo le soluzioni provvisorie. Inoltre il carattere occasionale delle rappresentazioni generalmente connesse a celebrazioni festive (il Carnevale, le nozze principesche, le ricorrenze cittadine, i trionfi di guerra, ecc.), come già avveniva per il dramma medioevale, contribuisce ulteriormente alla provvisorietà e alla varietà tipologica. Le prime recite di drammi classici e d'imitazione fioriscono nell'ambiente accademico romano, protetto da papi come Pio II, Sisto IV, Innocenzo VIII, tutti impegnati nel riqualificare la funzione storica e politica di Roma nel segno del mito umanistico della *renovatio urbis*.

Con la riscoperta della tradizione classica riportata dal testo vitruviano, si avvia lo sviluppo del teatro come macchina della rappresentazione - uno sviluppo sollecitato dall'invenzione della scena prospettica, teorizzata da Serlio - che investe soprattutto il suo interno. *Il teatro di corte italiano pone un problema di arredamento, non di architettura; l'architettura è quella della sala o del giardino; e la partecipazione degli spettatori all'azione drammatica è assicurata appunto dalla presenza simultanea di spettatori e attori in uno stesso spazio, reso unitario dalla cornice architettonica* [21]:

Elemento acceleratore per la rifondazione dell'edificio teatrale fu, paradossalmente, l'affermarsi della scena prospettica. *Lo spunto è rintracciabile anche in questo caso dall'Antico, e precisamente da alcuni passi di non facile interpretazione in cui Vitruvio*

accosta la prospettiva alla scenografia, indicando una tripartizione delle scene a seconda del "genere" rappresentato: scena tragica (edifici nobili e regali), scena comica (edifici privati comuni) e satirica (paesaggio con capanne). La scena prospettica del Rinascimento - raffigurazione illusionistica di un ambiente fittizio – è ben lontana dalla columnatio ad ordini sovrapposti con fregi, nicchie e statue della scenae frons romana, nella quale gli scenari dipinti dovevano avere un valore accessorio e puramente evocativo [20].

Nell'Umanesimo si sancisce anche la scissione tra la rappresentazione colta che coglie le citazioni e penetra il significato delle allegorie, e quella popolare come la commedia dell'arte, che gode soprattutto dell'opulenza visiva e degli effetti scenotecnici.

A partire dal Rinascimento l'edificio-teatro è costruito sulla base della mirabile soluzione dell'Olimpico di Vicenza del Palladio, che per primo tenta una sintesi stabile della tipologia del teatro affrancandola dal carattere itinerante e provvisorio che lo aveva caratterizzato per tutto il Medioevo: il teatro ritrova sede nella città. *“Le strutture posticce con le quali le città vengono addobbate in occasione di feste o di ingressi imperiali, tendono a perpetuarsi nelle facciate delle case. L'intera città, nel corso di quelle feste diviene un immenso teatro e l'ipotesi classicista, fallita sul piano urbanistico, trova in esse una sua effimera occasione di espressione. E' contro tale tendenza che reagisce la concezione teatrale di Palladio [22].* Quando Palladio avrà l'incarico dall'Accademia Olimpica di costruire una sala per spettacoli all'interno di un edificio preesistente, egli vi adatterà un modello tipologico basato sui suoi studi sul teatro antico (teatri romani di Pola, Verona e Vicenza), culminati nelle illustrazioni e nella sua collaborazione al testo di Vitruvio commentato da Daniele Barbaro (1556).

7.2. Lo spazio barocco e l'ingresso del sipario

La raffinata ricostruzione filologica della *scenae frons*, di Palladio, subirà i condizionamenti di una prassi scenografica ormai consolidata. La scenografia, puntando sulla spettacolarità degli effetti, da quel momento in poi, imporrà un macchinario sempre più ingombrante e perfezionato. In seguito, nel Seicento farà il suo ingresso l'arcoscenico, come risultato residuo della *scenae frons* e della porta regia per garantire tutte le esigenze della scena mutevole e quindi la dilatazione della finzione scenica a tutto l'ambiente teatrale, come accade nel corpo del più importante edificio cittadino di Parma, un edificio colossale, un monumento chiuso, dove al primo piano i Farnese portano attraverso Giovan Battista Aleotti, “nella fragilità di un teatro, un mare finto - perché la

cavea si allarga in occasione delle Naumachie, le battaglie navali a sfondo mitologico che i Farnese organizzano - che riempie di acqua la cavea del teatro e consente di dare ad una città che ha sempre voluto il mare ma non l'ha mai avuto, un mare in scala: *quanto di più grande ci sia a parte il cielo!*, scriveranno le cronache del tempo" [23].

Nel Seicento si ha una ristrutturazione del teatro nel segno dell'illusorietà e la macchina scenica assume grande importanza. La scenografia, arte specializzata, vede una notevole produzione di manuali e trattati. Significativa è l'edizione del trattato di F. Galli, il cui titolo emblematico: "*L'Architettura Civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive*" segnala il momento in cui la scenografia cerca non solo di integrarsi nel raggio delle attività architettoniche ma addirittura di impadronirsene [24].

E' a questo punto che fa il suo ingresso il **sipario**: *Il sipario è stato presente nei teatri classici a partire dal 1640 ma non si abbassava all'intervallo. Alzato spesso, molti minuti prima dell'entrata dei primi attori, non escludeva necessariamente la presenza di alcuni privilegiati, seduti ai lati della scena, e si adattava benissimo alla scenografia simultanea ereditata dal teatro medievale, non ostacolando affatto la struttura unitaria del teatro classico: non era quindi lo strumento per realizzare i cambiamenti di tempo e di luogo che conosciamo oggi. Si è dovuto attendere l'inizio del XIX secolo e l'avvento del romanticismo perché il sipario fosse abbassato tra un atto e l'altro e servisse a nascondere i cambiamenti delle scenografie. (...) La nascita del sipario sulle scene italiane, all'inizio del XVI secolo, ha coinciso con la diffusione della "prospettiva" (nata nel secolo precedente) nella scenografia. La scena diviene sempre più una realtà pittorica: la prospettiva, l'invenzione dell'arco del proscenio, l'oscuramento della sala, l'illuminazione più intensa della scena, tutto questo rende ormai lo spettacolo un vero "quadro" scenico. Ora, è questa illusione propriamente pittorica che il sipario viene a completare. Anch'esso frequentemente dipinto, è la superficie di un'illusione esattamente inquadrata: ha il compito di "rivelare" la scenografia come un'apparizione magica e un'opera d'arte al tempo stesso. Questo contrasto è prezioso, perché definisce due mentalità, due "ideologie" molto differenti. Sulla scena classica la ricerca dell'illusione non escludeva affatto che si mostrassero i procedimenti illusionistici: il pubblico classico, anche molto tempo dopo l'istituzione generalizzata del sipario, pretese di potere assistere al cambiamento delle scenografie. Questo significa che il sipario era, in sostanza, lo strumento non di menzogna, ma di un trasporto: era il "segno" di un sogno, di una magia ricercata in modo esplicito. La scena doveva apparire magicamente (era la funzione del sipario) e trasformarsi, non meno magicamente, davanti agli spettatori (ecco perché il sipario non veniva abbassato durante gli intervalli) [25].*

Chi per primo coglie l'importanza della rottura della quarta parete sono i comici dell'arte ed in particolar modo Molière, come scrive Dario Fo [26]: *Orbene, la preoccupazione di rompere l'idea della quarta parete era già un chiodo fisso dei comici dell'arte. Lo stesso Molière aveva concepito il rinnovamento del teatro francese partendo dall'intuizione davvero rivoluzionaria dei teatranti italiani. Ho già accennato come il suo maestro fosse stato Scapino, maschera che Molière stesso aveva interpretato a sua volta. E partendo dall'esperienza fatta nel clima creato dai comici dell'arte, aveva capito subito l'importanza del coinvolgimento anche fisico dello spettatore. Per cominciare, aveva spinto il proscenio in avanti. Quando molti teatri – ad esempio l'Argentina di Roma – sono stati costruiti, il proscenio arrivava fino alla linea, oggi immaginaria, che unisce i primi palchi opposti fuori dell'arco scenico: è la posizione ideale per un attore che si trovi a recitare testi non intimistici ma, al contrario, epici e veramente popolari, in quanto lo proietta fisicamente verso la platea, in mezzo al pubblico, completamente fuori dell'arco scenico, esterno alla cornice che delimita e inquadra la scena propriamente detta. Questo spazio si chiama, infatti, “avanscena”, ed è qui che Molière ha prodotto l'avanzamento di tutti gli attori.*

Molière era solito ripetere: *“Un attore di talento non ha bisogno di elementi particolari che lo sostengano né di una scenografia complessa alle sue spalle, né di suoni ad effetto, né di rumori di fondo particolari. Se siete attori sensibili e di buon mestiere e se il testo è valido, è con la vostra voce e il vostro corpo che dovete far sentire che è l'alba, che fuori sta piovendo, che c'è il vento, che c'è il sole, che fa caldo o c'è una tempesta: voi, senza dover ricorrere a macchinari, agli effetti di luce, alle lastre di metallo scosse per fare il temporale o al rullo con dentro la sabbia per rifare vento e pioggia”.* Molière odiava tutti i punti d'appoggio del “pare vero”: *“Personalmente penso che tanti registi, oggi, dovrebbero imparare a fare a meno dei sofisticati impianti stereo e di apparati luminosi tipo guerre stellari. Braque ai suoi allievi pittori diceva: “Troppo colore = niente colore”.*

7.3. L'Illuminismo: il teatro come edificio autonomo

Sino al Barocco il rinnovamento della tipologia teatrale si attua attraverso nuove configurazioni della sala a partire dal suo interno; solo successivamente si pone il manifestarsi del teatro nella città come edificio autonomo. L'illuminismo formulò questo programma concreto di architettura pubblica: il tempio della riunione delle arti (parola, musica, scenografia, pittura, danza, mimo) [27]. Nella seconda metà del Settecento, come descritto dal saggio di Maria Isa Biggi sul concorso del teatro della Fenice [28], l'edificio teatrale assume nelle principali città europee un importante ruolo e un diverso valore simbolico. Parallelamente ad un nuovo spirito scientifico e sociale, frutto della cultura

illuministica, va affermandosi la necessità di una più diffusa educazione civile, che richiede luoghi appropriati dove esprimersi: il teatro si rivela l'ambiente più adatto allo scopo trasformandosi in una sorta di "tempio laico"; *a Parigi nel 1795 la commissione incaricata degli edifici pubblici li divide in sei classi e il teatro è collocato nella categoria degli edifici per l'istruzione* [29]. La trattatistica sull'architettura teatrale affronta il problema da diverse angolazioni: da un lato la riproposta moderna, dunque attualizzata, del teatro classico, che si rifà alla tradizione vitruviana reinterpretata da Palladio, di questa tendenza è sostenitore Francesco Milizia che esprime una chiara condanna nei confronti del teatro a palchetti come espressione di speculazione e di supremazia delle classi abbienti; dall'altro ancora una volta l'affermazione della tipologia all'italiana, fautore della quale è Pierre Patte che assegnando grande importanza alle leggi dell'ottica e dell'acustica accetta il teatro a palchetti, proponendo la forma geometrica ad ellissi come quella che garantisce i migliori risultati. Gli architetti francesi, rompendo con la tradizione del teatro illusionistico barocco, propongono invece una strada di mediazione tra le due citate posizioni pervenendo ad una forma mista, che propone l'adozione sia della cavea a gradoni che dei palchetti e delle logge alle pareti della sala. Troviamo applicate tali sperimentazioni con diversi pesi, nelle architetture di Claude Nicolas Ledoux nei teatri di Besançon nel 1775 e di Marsiglia nel 1785 ed Etienne Boullée nel progetto per l'Opéra, intorno al 1781.

8. LO SPAZIO TEATRALE NELLA RIFORMA TEDESCA

Quando la scena si allontana o si avvicina al cerchio degli spettatori, così come quando il corpo teatrale si concentra sulla propria tradizione o si articola per riscattare una certa parte della città, vengono in evidenza due estremi: quello della *introversa purezza* o quello dell'*estroversa organicità*. Queste due categorie introdotte da Julius Posener, serviranno in seguito, ad ordinare gli edifici contemporanei (alla prima apparterrà l'edificio del Mannheim di Mies, e alla seconda la Concert Hall di Los Angeles di Frank O. Gehry).

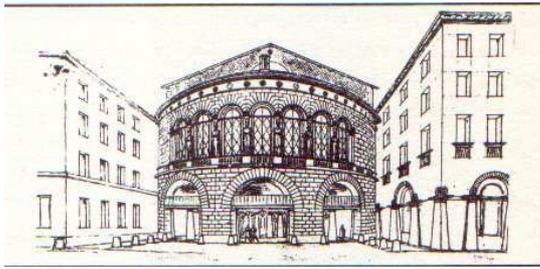
Julius Posener, nel suo articolo nel numero monografico della rivista *Zodiac 2* [30], pone la città di Berlino al crocevia del teatro contemporaneo.

Secondo Posener la riforma che di lì a poco avrebbe investito la forma del teatro contemporaneo, a Berlino risale a Friedrich Gilly che è a sua volta influenzato dal teatro francese del tardo Settecento.

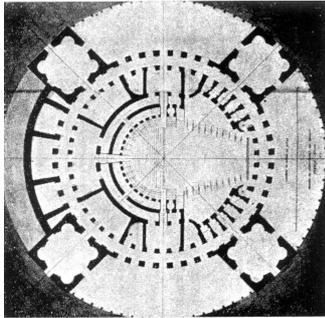
8.1. Gilly e l'esempio rivoluzionario francese

A Parigi Gilly aveva rilevato almeno 14 teatri; il suo disegno più noto è quello dell'esterno del Théâtre Feydeau, uno dei primi impianti dove il semicerchio risulta all'esterno, al quale segue lo studio meticoloso del Théâtre de l'Odéon. Questi studi influenzeranno la sua opera. Il primo riflesso di questi studi francesi è il suo progetto teorico di un *Théâtre à la manière des Théâtres grecques et romaines*, la cui forma esterna, in maniera un po' forzata, tentava di inscrivere nella figura del cerchio sia la sala con platea e gallerie sia il palcoscenico; questo ricorda il progetto dell'Opéra di Boullée, anche in quest'ultimo infatti era prevista una platea a semicerchio con galleria anfiteatrale che la circondasse.

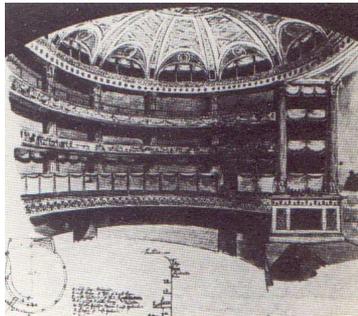
Gilly comunque in direzione del teatro antico va oltre rispetto a Boullée, che sopra questa galleria aveva disposto 4 ordini di balconate, in modo che gli spettatori delle ultime guardano sul palcoscenico attraverso i cassettoni svuotati di una semicupola a Pantheon! Gilly riuscì ad evitare questo compromesso di effetto grottesco con la forma tradizionale del teatro ma purtroppo imitò quasi fedelmente Boullée nella forma del palcoscenico. In entrambi, infatti, si ha il solito palcoscenico, dove la profondità è accentuata da quinte e celetti disposti prospetticamente: una forma quindi non adatta al semicerchio delle gallerie, e che proviene piuttosto dalla tradizione barocca del teatro a palchi e loggioni. Il palcoscenico del teatro antico era ampio e corto: quello che presto fu chiamato il palcoscenico in rilievo.



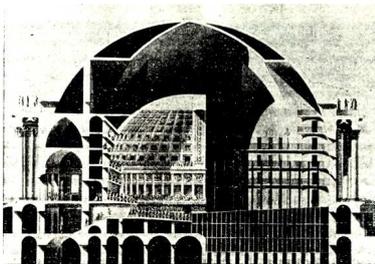
Friedrich Gilly, *Disegno di rilievo del Theatre Feydeau a Parigi, 1797.*



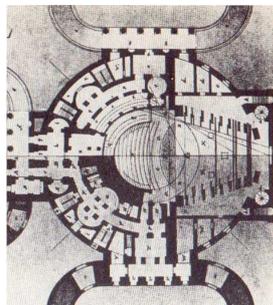
Etienne Louis Boullée, *Teatro, 1781*



Friedrich Gilly, *Disegno di rilievo del Theatre de l'Odéon a Parigi, 1797*



Etienne Louis Boullée, *Teatro, sezione, 1781*



Friedrich Gilly, *Essai sur la Construction d'un Théâtres grecques et romaines, 1797.*

Figura 5: Confronto tra gli studi di Boullée e di Gilly per il teatro.

In Boullée - e in Gilly – la tendenza riformatrice si fa evidente: il loro tentativo mira ad opporre al teatro di corte a balconate e logge, un teatro democratico, avvicinandolo il più possibile al modello antico. Questa tendenza coincide appieno con lo spirito della Rivoluzione francese. Gli studi di Gilly per lo Schauspielhaus riflettono pienamente questa istanza di riavvicinamento ai classici. Il suo teatro è di nuovo un anfiteatro, come nel suo progetto ideale: una platea con anello anfiteatrale leggermente rialzato che la circonda. Dietro questo anello si innalza per quasi sette metri la parete della sala, tanto che nel più riuscito dei suoi studi per lo Schauspielhaus essa è interrotta solamente dal palco reale, in posizione centrale di fronte al palcoscenico. Non ci sono altri palchi né, tanto meno, logge di proscenio. Al di sopra di questa parete però le gradinate ad anfiteatro continuano direttamente fino al soffitto, che ha forma di *velarium*, la tenda degli antichi. Il fronte del boccascena è a semicerchio. In uno studio precedente l'apertura del boccascena risulta ampia quanto il diametro maggiore della sala, e sarebbe addirittura più ampia se il boccascena fosse allineato sul proscenio.

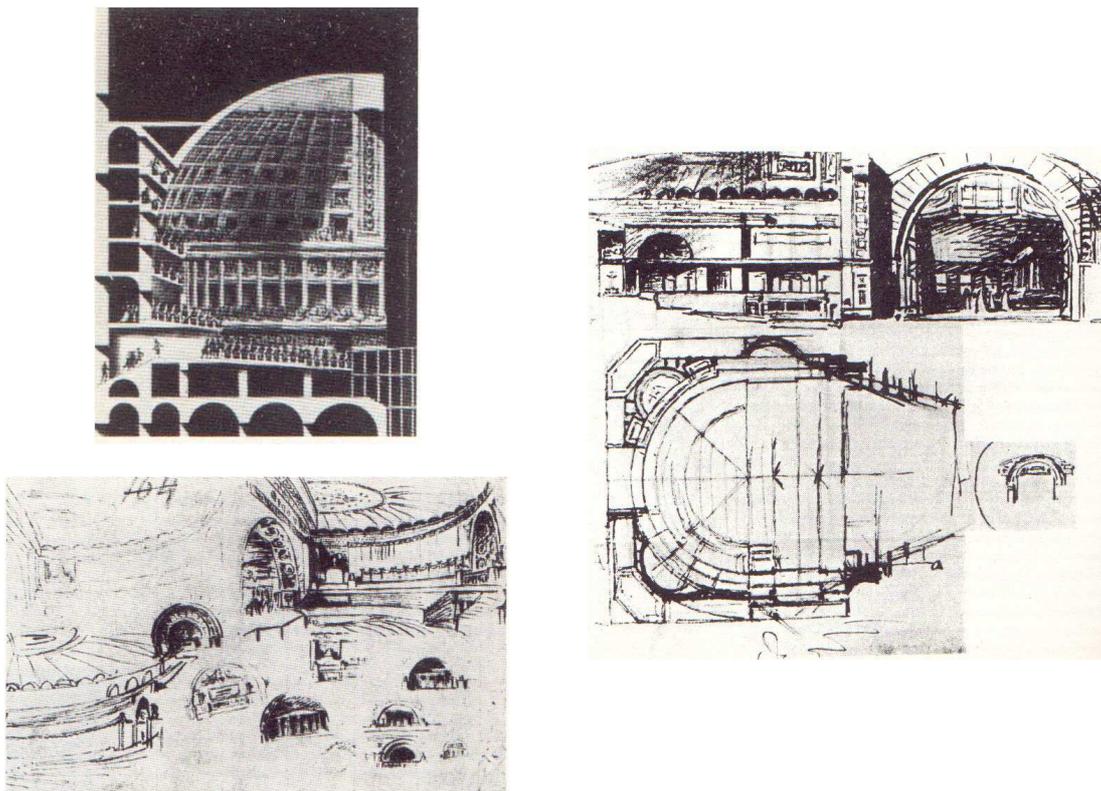


Figura 6: Etienne-Louis Boullée, Progetto per un teatro d'opera, 1781: sezione longitudinale.
Friedrich Gilly, Studi per la sala dello Schauspielhaus, 1798: schizzi prospettici e di dettaglio

La pianta che può essere considerata la versione finale mostra qualcosa di simile a palchi: esedre semicircolari ricavate nella parete della sala. In realtà non si tratta di veri e propri palchi, dato che le gradinate ascendenti ad anfiteatro proseguono fino all'interno di

tali esedre. Come nel Théâtre Feydeau, l'architettura esterna ripropone la forma a semicerchio della sala e questo semicilindro si ripete anche dietro al volume cubico del palcoscenico, cosicché esso sembra servire due sale contrapposte. In realtà in questo secondo semicilindro risultano contenuti il guardaroba ed altri locali. Anche in questo progetto il palco è profondo, e lo si nota dalle grandi dimensioni esterne del volume cubico. Tutti gli studi dell'interno però-e più esplicitamente nella variante che ho definito la più riuscita-mostrano un proscenio che si addentra nella sala. In questo caso ci troviamo di fronte ad una concezione "antica", così come la interpretavano gli architetti più progressisti del tempo (è legittimo rifarsi a modelli di riferimento, soprattutto quando si tratta di un'opera così originale: per quanto riguarda l'interno, crediamo di poterne indicare uno nella sala della *Chambre des Députés* ricostruita a Parigi nel 1795 da Jacques-Pierre Gisors).

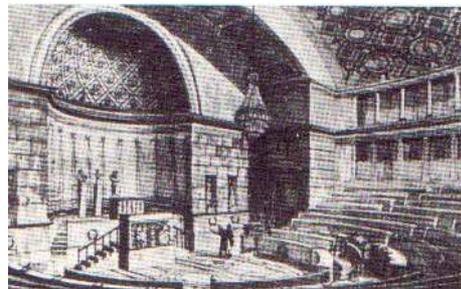
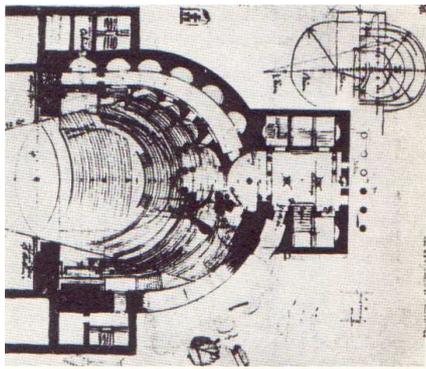
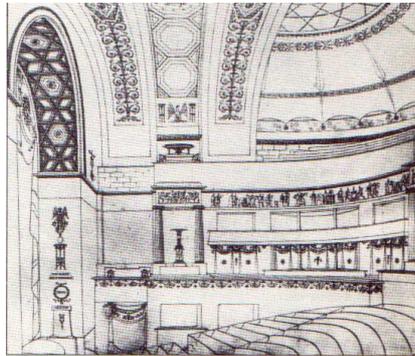


Figura 7: Friedrich Gilly, Schauspielhaus: veduta dell'interno della sala. Friedrich Gilly, Studio della pianta per lo Schauspielhaus, Bayreuth 6 settembre 1798. Jaques-Pierre Gisors, sala della *Chambre des Députés* a Parigi, costruita nel 1795.

8.2. Passaggio Gilly-Schinkel: il proscenio fisso

Un'altra reminiscenza classica che ricorre negli studi di Gilly è quella di un proscenio fisso, progettato architettonicamente che compare in un suo progetto di scenografia, nel quale salta subito all'occhio la somiglianza con quello che Schinkel avrebbe proposto più

tardi, nel 1813, per la ristrutturazione del vecchio Berliner Schauspielhaus (costruito da Langhans nel 1800-02). Dove la parete della sala quasi si dissolve in una serie continua di rientranze curvilinee che ricordano il progetto per lo Schauspielhaus del suo maestro Gilly.

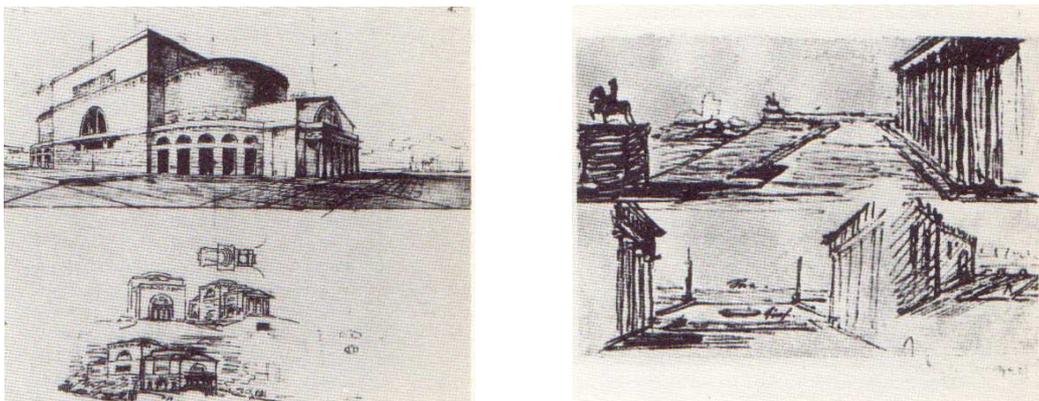


Figura 8: Friedrich Gilly, Schauspielhaus: schizzi dell'esterno; Friedrich Gilly, Schizzi per scenografie con proscenio architettonico.

Schinkel diventa l'esecutore testamentario dell'eredità artistica di Gilly, e la scelta del velarium per il soffitto del suo Schauspielhaus, nel 1819, ha a che fare con gli studi di Gilly.

8.3. La scena di Schinkel

Schinkel sviluppò idee per la scena di grande interesse. Egli parte con un proscenio profondo, un portico corinzio con quattro colonne su entrambi i lati del palco, e propone di rinunciare alla solita sequenza di quinte e celetti e di concludere il palcoscenico esclusivamente con un fondale dipinto (che raffigura lo stesso Schauspielhaus tra le due cattedrali gemelle del Gendarmenmarkt, 1821).

La mancanza di quinte e celetti e il fondale come unica decorazione fanno sì che gli attori si debbano muovere principalmente nello spazio delimitato architettonicamente dalle colonne del proscenio. In ogni caso essi non devono mai avvicinarsi troppo al fondale, in quanto la loro misura umana stravolgerebbe le proporzioni degli edifici e degli alberi dipinti. E infatti questa è una delle richieste di Schinkel: *“Il vantaggio conseguente [alla presenza del fondale dipinto] sarebbe però quello di poter sviluppare più artisticamente la rappresentazione scenografica e, ciononostante, di renderla meno staccata dall'azione, in quanto non si proietterebbe ostentatamente in avanti ma manterrebbe sempre, nella sua*

funzione di sfondo simbolico, una certa distanza, confacente alla fantasia. Se la scenografia dovesse assumere un carattere più elevato, il proscenio dovrebbe allora assumere il ruolo più simile alla scena fissa degli antichi e costituire una netta inquadratura di tutto l'evento drammatico, una cornice in cui l'azione fuoriuscendo dalla scena come in un punto focale proiettato all'esterno, stabilirebbe così il luogo più luminoso di tutta la rappresentazione”(brano contenuto nella lettera al conte Bruhl).

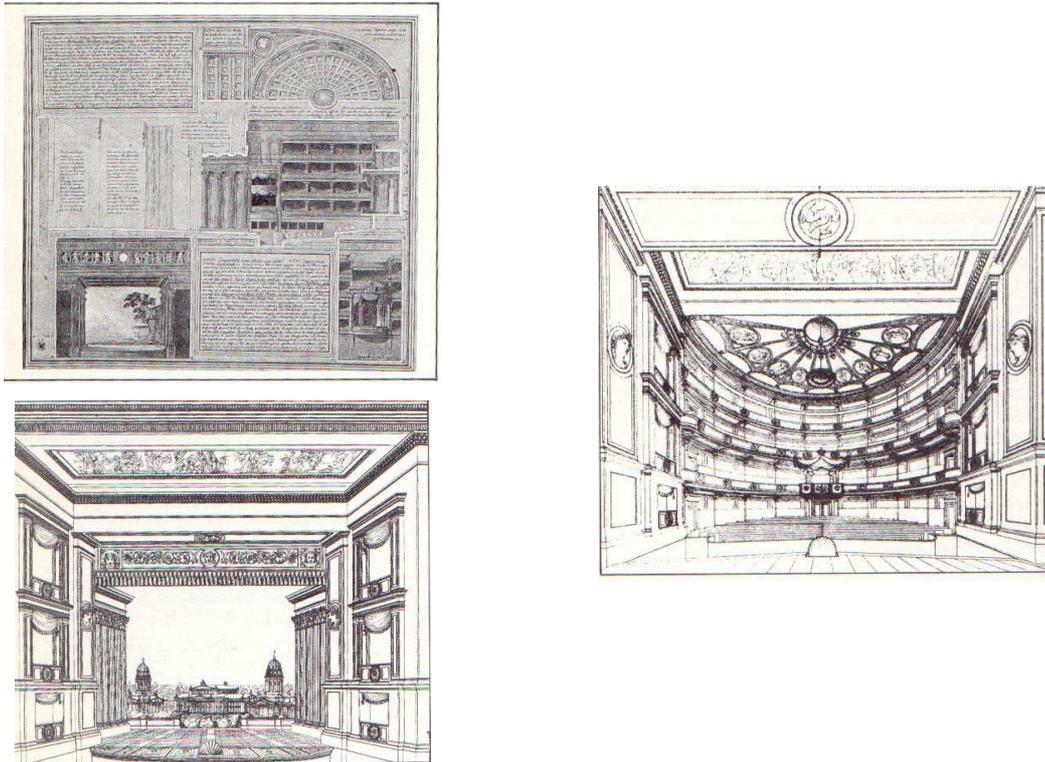


Figura 9: Karl Friedrich Schinkel, Proposta del 1813 di miglioramento della platea e del palcoscenico del vecchio Schauspielhaus di Berlino; K. F. S., Nuovo Schauspielhaus, Berlino, 1818-21: vedute prospettive del palco (con fondale per la rappresentazione inaugurale del 26 maggio 1821) e della sala.

Le riforme proposte da Schinkel, come reazione alla concezione illusionistica della scena, fatta di cartoni e colori, anticipavano le tendenze riformiste dell'era di Guglielmo II, ostili ad ogni tipo di naturalismo sul palcoscenico. Anche lo Schauspielhaus, che Schinkel dopo l'incendio del teatro di Langhans poté ricostruire sulle stesse fondazioni, non corrispondeva assolutamente al suo ideale: era un teatro a balconate ed egli dovette tornare a lavorare su un programma già prestabilito.

Quando sostiene di *“aver eseguito l'architettura della facciata- intendendo con ciò sicuramente l'intera architettura esterna- il più rigorosamente possibile secondo la maniera dei Greci”* si può ritenere che sia stato l'unico carattere classico che gli riuscì di

dare al teatro (in quanto anche il proscenio a portico corinzio, così come appare nella sua prospettiva, poi non venne realizzato).

Schinkel affida però le sue concezioni sul teatro ad alcuni schizzi che vengono considerati a ragione l'inizio della riforma teatrale del Diciannovesimo secolo, e dai quali è possibile ricavare quella linea diretta che li collega ai progetti di teatri di Semper e Wagner.

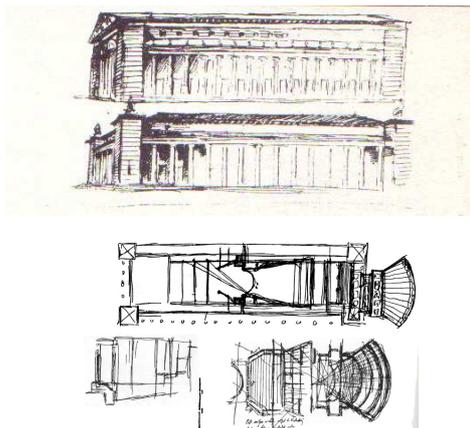


Figura 10: Karl Friedrich Schinkel, Schizzi per un teatro ideale, 1813.

L'impianto al quale egli pensa può essere definito ad anfiteatro prospettico, dato che le pareti laterali convergono verso il palcoscenico in modo tale da incontrarsi idealmente nella sua parte anteriore. In questi schizzi, inoltre, la sala ad anfiteatro è posta in un rapporto con la scena quale era impossibile ottenere nei teatri a logge e balconate, ma che non era stato realizzato neppure in quelli a semicerchio del periodo degli architetti rivoluzionari (Boullée, Gilly): il teatro a balconate e il palcoscenico profondo prospettico sono concetti inscindibili, così come inseparabili sono i concetti di anfiteatro a semicerchio e orchestra, cioè il cerchio del coro che termina con un "palcoscenico in rilievo" poco profondo. Il compromesso degli architetti rivoluzionari, che riproponevano il concetto di platea degli antichi mantenendo al tempo stesso la forma barocca del palcoscenico, era un ibrido.

8.4. Passaggio Schinkel - Wagner

L'innovazione di Schinkel- di riservare alla platea un'area a forma di settore circolare, le cui pareti convergenti sottolineano la parte anteriore del palcoscenico quale luogo dove si svolge l'azione e il fondale molto retrocesso che conclude la scena in maniera

illusionistica- apre le porte al palcoscenico di Wagner. Infatti proprio questa forma di sala sarebbe stata ripresa da Semper e Wagner per i loro progetti di Monaco e Bayreuth.

Schinkel nel 1813 sostiene: *“L’abbassamento di due piedi dell’orchestra è di grande utilità per l’effetto acustico della musica: in quello spazio chiuso, i singoli strumenti si fondono, si incontrano, si trovano più vicini e fuoriescono in perfetta armonia (...) Il canto, fino ad allora quasi coperto dal suono impetuoso della vicina orchestra, domina davanti alla scena non sono più di disturbo, ma anzi si crea un vantaggioso spazio di separazione tra pubblico e scena”*.

Wagner dal canto suo definisce l’orchestra come *apparato tecnico dell’emissione del suono*, la cui vista è di *ripugnante disturbo*. *“L’orchestra bisognava, dunque, riparla, senza coprirla, in una tale profondità, che lo spettatore potesse vedere direttamente la scena. Perciò venne subito stabilito che i posti degli spettatori non potessero essere che una serie di sedie uniformemente ascendente, il cui termine d’altezza dovesse essere fissato da niente altro che dalla possibilità di vedere distintamente il quadro scenico. Tutto il sistema delle nostre file di palchi venne perciò eliminato: data la loro disposizione elevata e occupante anche le pareti laterali, non si sarebbe potuta impedire da lì la vista dell’orchestra. Così la disposizione delle nostre file di posti assunse la sistemazione tipica dell’anfiteatro classico; solo che non poteva essere presa in considerazione una realizzazione alla lettera della forma dell’anfiteatro, coi due lati sporgenti tanto da superare perfino il semicerchio, perché, per noi, l’oggetto da offrirsi alla limpida visione non è più il coro dell’orchestra, che veniva racchiuso in gran parte da questo semicerchio, ma la scena, che agli spettatori greci veniva mostrata solo in una superficie emergente, mentre da noi è usata in tutta la sua profondità. Perciò eravamo completamente sottomessi alle leggi della prospettiva, in base alle quali le file di sedie potevano ascendendo allargarsi, ma offrendo sempre la vista diretta della scena. Sulla scena, poi, il proscenio doveva determinare ogni ulteriore sistemazione: la cornice propriamente detta del quadro scenico divenne di necessità il preciso punto di partenza di questa sistemazione. La mia esigenza di rendere invisibile l’orchestra ispirò subito al genio del celebre architetto [Semper, 1865-67], con cui per primo ebbi la fortuna di trattare di questo argomento, la maniera come sfruttare lo spazio vuoto tra il proscenio e le file di posti per il pubblico: noi lo chiamiamo l’“abisso mistico”, perché doveva separare il reale dall’ideale, e il maestro lo chiuse in avanti con un secondo proscenio più vasto, ripromettendosi dal suo effetto in rapporto al più piccolo proscenio posteriore la mirabile suggestione di un apparente allontanamento dalla scena propriamente detta, suggestione che consiste in ciò, che lo spettatore si illude che l’azione scenica si svolga a grande distanza, mentre la*

vede con la chiarezza della vicinanza reale; e da ciò poi deriva l'altra suggestione, che i personaggi agenti sulla scena gli appaiono in figura ingrandita e sovrumana".

Nella descrizione che Schinkel ci dà del teatro antico, il quadro dell'azione si allontana (*entrückt*) in seguito alla concentrazione in un unico punto focale, mentre in Wagner lo spettatore è soggetto a una illusione ottica accuratamente predisposta, che gli fa percepire la scena più lontana (*gerückt*) di quanto non sia effettivamente nella realtà. E non sono giochi di parole. Questo concetto diventa chiaro alla luce della differenza che vorremmo evidenziare: si tratta della distanza tra l'epoca di Schinkel e quella di Bismark, il distacco tra idealismo borghese post-rivoluzionario, con il continuo richiamo agli antichi, e la concezione di *arte totale* (*Gesamtkunstwerk*) come incantesimo che si oppone alla vita borghese. Poiché dalle parole di Wagner è evidente che lo spettatore va totalmente assorbito dall'arte: *"Non appena preso il suo posto, lo spettatore si trova in un vero e proprio "theatron", ossia in un luogo adibito esclusivamente al guardare, e a guardare in quella direzione a cui l'indirizza il suo posto. Tra lo spettatore e l'immagine da guardare non si trova nulla di evidentemente visibile, ma solo una distanza che un artificio architettonico mantiene quasi sospesa fra due prosceni, la quale, allontanando l'immagine dallo spettatore, gliela mostra nella inavvicinabilità di una visione di sogno, mentre la musica, misteriosamente salendo dall'"abisso mistico", simile ai vapori che sotto il seggio di Pizia sorgevano dal sacro grembo di Gaia, lo mette in quella condizione estatica di chiaroveggenza, per cui il quadro scenico contemplato diventa ora per lui l'immagine più fedele della vita stessa".*

L'onnipotenza dell'arte avrebbe quindi dissolto i legami sociali! Si può affermare che la riforma della attrezzatura di scena, che mirava ad accompagnare l'azione con una sorta di seconda musica, ha inizio dalla concezione dell'*opera d'arte totale* (*Gesamtkunstwerk*) di Wagner. Critica questa concezione Roland Barthes che scrive che "il Rinascimento fiorentino si è interessato a questo problema di prosodia lirica, ma fortunatamente non ha tentato di ricavarne una metafisica; l'idea di una *stimmung* tragica, fatta di una sintesi miracolosa tra musica, danza e poesia, è esclusivamente romantica. Nonostante la sua bellezza, niente è più discutibile dell'opposizione nietzschiana tra il dionisiaco e l'apollineo; la tragedia pensata da Nietzsche non è quella di Eschilo, è quella di Wagner, ovvero il contrario di una tragedia, perchè l'elemento musicale in essa ingloba trionfalmente tutti gli altri segni, e non c'è illusione più grande che credere a una fusione omogenea dei differenti livelli di pathos: in ogni arte civile (questo termine non implica un giudizio di valore), l'intelligenza è la condizione originaria dell'emozione" [R. Barthes, *Sul teatro*, Meltemi Editore, Roma, 2002, pag 57].

Tra la magia grandiosa di Wagner e questo gioco di atmosfera che , imponendosi infine sul suono e sulla parola, prende il sopravvento nella rappresentazione, c'è naturalmente una differenza: il cammino dal grande incantatore all'epigono diventa involutivo. Ma proprio a questi effetti scenici non voleva rinunciare la Berlino borghese che si recava a teatro; e d'altra parte fu proprio per il condizionamento frenante esercitato dall'opera di Richard Wagner che prese vita una nuova versione dell'anfiteatro, che ostacolava la forma del teatro e che di nuovo, come già era accaduto con Schinkel, portava a una soluzione ibrida. Si volevano introdurre cambiamenti, ma non si era disposti a rinunciare alle conquiste tecniche del palcoscenico. Questo atteggiamento, il desiderio molto comprensibile dei direttori di teatro di disporre di uno strumento che soddisfacesse tutte le esigenze allora esistenti -o per il momento anche solo ipotizzate- dell'arte teatrale determinò il carattere della costruzione dei teatri nell'età di Guglielmo II. Ancora Posener [30]: *“La riforma sin qui tratteggiata potrebbe esprimersi con le seguenti parole: anfiteatro contro teatro a palchi e a balconate, giacché questa opposizione comporta implicitamente anche le altre riforme; poiché lo spostamento dell'azione nella parte anteriore del palcoscenico, che Schinkel aveva ripreso dagli antichi, implicava naturalmente l'esaltazione della parola, della struttura drammatica rispetto all'eccesso scenografico del teatro-spettacolo. Infatti Schinkel aveva espresso anche questo concetto. Bayreuth aveva rappresentato l'arte più elevata per gli uomini più elevati, e questi, da parte loro, avrebbero potuto poi -come spiega Van De Velde- dare il loro contributo per una redenzione della vita attraverso l'arte.”*

Poi come tutti sanno, a Wagner i progetti di Semper non erano veramente piaciuti, questi progetti culminarono con la realizzazione nel 1876 del Festspielhaus di Bayreuth, qui le novità sono numerose, con la sala severamente articolata e con la gradinata priva di sfarzo e confort ma con un'esemplare visibilità, la fossa mistica che celava allo sguardo l'orchestra, ma anche con una carattere severo persino dimesso dell'architettura, con la muratura a vista e il piccolo portico di ingresso. Ma era soprattutto la collocazione urbanistica del Festspielhaus a impressionare infatti non sorge al centro della cittadina di Bayreuth ma al di fuori del centro urbano, sulla sommità di una piccola collina che sottraeva il teatro allo spettacolo mirabolante dei boulevard e delle piazze delle grandi metropoli europee, e conferiva al teatro la sacralità di un tempio isolato, al quale il pubblico ascendeva quasi abbandonando il mondo borghese della città. Il prototipo wagneriano resterà curiosamente, quasi per un quarto di secolo, una riflessione del tutto isolata e solo nel 1901, l'architetto Max Littmann realizzerà a Monaco di Baviera il Prinzregentheater nel quale le innovazioni cruciali della sala di Bayreuth saranno testualmente riprese in un grande teatro metropolitano.

Agli inizi dell'Ottocento il teatro a palchetti si confermerà come la forma per eccellenza della sala teatrale conoscendo i trionfi dei grandi edifici monumentali eretti in tutte le capitali europee: l'Opera di Dresda di G. Semper, 1873-75; l'Opera di Parigi di T. Garnier, 1861-73; l'Opera di Vienna, 1861-73. In questa forma si riconosce il nuovo pubblico borghese. In questi edifici è sottesa l'idea di teatro come luogo chiuso e di divisione di classe. Come fa notare B. Taut nei suoi scritti sul teatro, si inverte una separazione tra il luogo degli spettatori e il luogo della rappresentazione attraverso la sottile linea del sipario, che rompe l'unità spaziale realizzata magistralmente nel teatro antico nel continuum spaziale tra palcoscenico, coro-orchestra e gradinata per gli spettatori.

8.5. I disegni dei maestri

La storia della “riforma” del teatro sta tutta nei disegni, spesso dei semplici schizzi, di quegli architetti che animati da curiosità disinteressata ne hanno colto le infinite possibilità: (...) *la vera libertà creatrice, che visualizza le finalità artistiche di un'epoca, appartiene soltanto a quei disegni che nascono direttamente dalla fantasia dell'architetto, senza limitazione alcuna* [31].

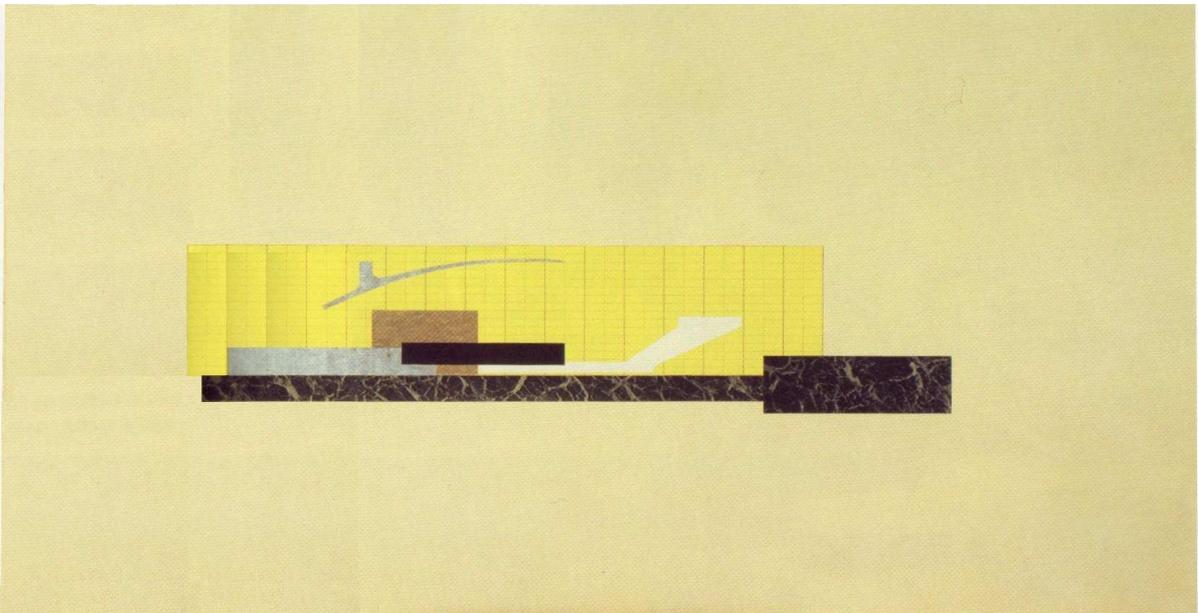


Figura 11: MvdR office, Collage del teatro Mannheim, 1952-53.

8.5.1. Il teatro di Mies van der Rohe. La vicenda del concorso del Mannheim

L'invito a partecipare alla competizione per il progetto del teatro nazionale di Mannheim giunge a Mies il 22 aprile 1952, proprio mentre si approfondiscono sempre più i suoi studi sul tipo ad aula. Nel 1959 alcune foto ritraggono Mies in visita al teatro di Epidauro. Secondo quanto riportato da P. Lambert, già da prima del concorso: "*Mies aveva l'ambizione di fare un teatro o una cattedrale, egli voleva fare qualcosa che avesse uno scopo culturale poetico più alto degli edifici per ufficio o delle case, tale desiderio nutrì il suo interesse per gli auditoria e specificatamente per la sala concerto che continuamente assegnava agli studenti per tutto il 1947*" [32]. A partire da questi studi Mies concepisce per Mannheim un unico edificio composto da due teatri come richiesto dal bando: uno grande da 1300 posti ed uno piccolo da 500, contenuti nel grande solido vetrato sospeso tra la copertura (80 m x 160 m) e lo sbalzo di 4 m dal suolo.

Attraverso la grande vetrata che delimita le facce del solido Mies apre al recupero del rapporto con il contesto e con la natura. Attraverso il costruito e grazie alla tecnica si confermano e si rinnovano i principi greci e romani. L'artificio, che l'edificio rappresenta, nell'ergersi come separazione dalla natura non la esclude ma la riammette nel ruolo di fonte ispiratrice nel suo "interno" chiarendola, inquadrandola.

Mies si pone il problema di garantire l'unità dello spazio del pubblico con lo spazio scenico, in modo da completare l'esperienza della collettività che assiste e fa l'evento stesso. Ottiene ciò grazie al rapporto tra la grande cavea che, come lo stesso Mies riporta nel 1953, "*sporgeva dalla base di calcestruzzo simile ad una mano dal polso*" e l'edificio scenico, che dispone dotandolo di tutte le funzioni che il rinnovato uso comporta (per l'individuazione delle particolari funzioni si rimanda al testo di Hilberseimer, 1956 [33]).

Attraverso l'edificio scenico ristabilisce il primato dell'architettura chiamata a completare l'esperienza dello spettatore con il testo teatrale. La "scatola" dell'immagine, coronata dalla torre scenica, così come probabilmente richiesto dal bando dell'amministrazione della città di Mannheim, non viene incorniciata: il boccascena risulta dall'interruzione della grande parete chiamata a segnalare con la sua presenza il luogo dell'antica scena fissa. La costruzione è contenuta nella grande aula "*che permette la riunione di un gran numero di persone intente a compiere un'attività che le accomuna (...). E qui Mies (...), porta l'analisi della funzione a un grado di approfondimento che supera ogni particolarità, andando alla ricerca non tanto dei tipi dei diversi edifici pubblici come il teatro, il museo, ecc., quanto di un tipo che li comprenda*" [33].

Il progetto è unico fra le sue strutture a grandi luci, dato che lo riempì invece che lasciarlo libero o, come egli affermò in altri termini: "Sono giunto alla conclusione che il miglior

modo per racchiudere questo complesso organismo spaziale fosse quello di occuparlo con una immensa sala libera da colonne, fatta di acciaio e di vetro colorato...[vale a dire] di collocare tutto l'organismo del teatro all'interno di questa sala". Siamo dunque in presenza di un doppio registro compositivo da un lato la messa appunto delle parti fondanti il teatro al suo interno: edificio scenico e cavea che Mies riduce ai loro termini essenziali; dall'altro l'edificio che li contiene: la grande aula. Mies e i suoi collaboratori mettono a punto un grande solido con sostegni esterni. A tal proposito P. Lambert, nel catalogo della mostra sull'opera di Mies in America, riporta una fotografia del 1953 che ritrae "*Mies con Hilberseimer e Goldsmith intenti nello studio del modello dell'edificio per la cui copertura Mies propone 7 cavalletti alti 8 m con scheletro a vista di acciaio inossidabile...*" orditi nel senso del lato corto di pianta. Ancora: "*I componenti del teatro sono liberi all'interno del solido vetrato secondo quanto già rappresentato da un collage del 1947* [32].

Il teatro per Mannheim, della cui redazione Mies è sicuramente soddisfatto, non entra nella seconda fase della competizione per la quale è avviato per via di alcuni cambiamenti nel programma da parte del committente e anche perché Goldsmith, collaboratore di Mies, è chiamato in Italia per altri impegni. Il progetto è evidentemente fermo ad una prima fase di approfondimento, esso potrebbe definirsi una *sound solution* alla quale manca la verifica puntuale dei vari aspetti della sua costruzione dal punto di vista strutturale, aspetti che attualmente presentano ancora delle indefinitezze sulle quali occorre fare luce. Comunque sia l'esperienza progettuale del teatro nazionale di Mannheim rappresenta ancora oggi il grado di riflessione più avanzato per analizzare l'edificio teatro e pervenire ad una sua definizione in senso contemporaneo.

Il progetto di Mies sistema i termini connessi al tema del teatro attraverso il collegamento con i grandi teatri dell'antichità che prende a riferimento, e al tempo stesso stabilisce nuovi rapporti per il procedere della ricerca sugli edifici pubblici. Come osserva Cacciari, le costruzioni di Mies sono "*mezzi per resistere e procedere, non rifugi, decisi dalla balia del 'contesto'. (...). Il principio degli edifici di Mies, di questi ritmi spaziali è dar senso dando luce, riflettere luce, (...): grandi attimi di luce di questa città (...). Il principio di trasparenza è qui capovolto: la luce non fa vedere dentro ma dà a vedere intorno*" [34].

8.5.2. Descrizione del Mannheim

Le conclusioni dei numerosi studi condotti sul tema del teatro (si pensi al Seminario di Progettazione Architettonica: "La città del teatro" a cura del Prof. C. Quintelli tenutosi a Parma nel 1998 [35], e gli approfondimenti apparsi su diverse riviste quali Parametro n. 14, Zodiac n. 2, Lotus n. 17, Casabella n. 431), evidenziano come la questione su quale

forma debba avere il teatro contemporaneo sia ancora tutta da esplorare. Partendo dal presupposto concettuale che il costruire teatri sia storicamente necessario e che nell'edificio teatrale è sempre inscritta una precisa idea di teatro, ci si accorge come la contemporaneità non abbia ancora espresso la sua "concezione" di teatro e che l'idea dominante sia ferma alla tipologia all'italiana diffusasi a partire dal Seicento.

Il progetto per il teatro di Mannheim di Mies van der Rohe rappresenta, per la quantità e per la qualità delle questioni sollevate, la prima riflessione in termini contemporanei sugli elementi costituenti l'edificio-teatro. Si sottolinea che il collegamento che si stabilisce con i riferimenti classici testimonia la volontà di continuità rispetto alle idee che essi esprimono e al metodo che essi adottano più che alle "cose" che essi trovano.

Riguardo al metodo, in un articolo che si riferisce al piano adottato all'IIT, Mies scriveva [36] *"Esso è radicale e conservatore a un tempo. E' radicale perché accetta la guida scientifica e tecnologica e le forze che sostengono la nostra epoca. Ha un carattere scientifico, ma non è una scienza. Si serve di strumenti tecnologici ma non è una tecnologia. E' conservatore perché non è soltanto interessato a uno scopo, ma anche ad un significato, poiché non è soltanto interessato a una funzione, ma anche a un'espressione. E' conservatore poiché è fondato sulle leggi eterne dell'architettura: ordine, spazio, proporzione"*.

8.5.2.1. Interno

Trattandosi di una composizione a doppio registro, distinguiamo un *interno relativo* ai rapporti tra pubblico ed evento spettacolare connesso alla funzione specifica dell'edificio, da un *interno assoluto*, esteso alla grande aula chiamata a rappresentare l'edificio pubblico. Relativamente all'edificio teatro il nucleo di senso dal quale si genera la forma è il rapporto tra l'edificio scenico, lo spazio-vuoto del palcoscenico e la cavea degli spettatori. Il rapporto tra questi tre termini essenziali definisce da sempre l'attività culturale legata all'edificio teatro. La ragione dell'edificio risiede nella presenza di un pubblico a cui viene indirizzata un'azione che si misura attraverso il palazzo della rappresentazione posto alle sue spalle (lo scenafrente antico), che ne costituisce il contesto necessario oltre a permettere, attraverso la sua articolazione, l'uso adeguato alle esigenze attuali. Il palazzo non è solo una parete simbolica né un mero contenitore di servizi e impianti ma uno spazio al quale è affidato il ruolo di *"supporto astratto a drammatizzazioni differenti; esso è il luogo immaginario per eccellenza"* [36]. La doppia natura concreta e allegorica del palazzo fa sì che esso stabilisca un rapporto di reciproca dipendenza con il palcoscenico e soprattutto con la cavea che gli fronteggiano, in modo da costituire con questi termini un tutto unico. In termini più generali l'ingresso al teatro più grande (1300

persone) è posto in asse su uno dei lati corti. Due scale gemelle simmetriche portano dal pianterreno al piano della scena, che aggetta maestosamente a sbalzo nello spazio libero del foyer alto 16 metri, “per fondere” di nuovo, secondo le parole di Mies riportate da Schultze, “il piano superiore e quello inferiore in un importante e festosa sala”.

8.5.2.2. Esterno

Appare evidente che la scelta di porre due teatri, come richiesto dal programma del bando, in un unico edificio determina lo sviluppo longitudinale del risultato finale. Lo spazio rettangolare si ottiene dall'accostamento di due quadrati, uno per ciascun teatro. Si configura così uno schema bifronte caratterizzato da un asse privilegiato di apertura longitudinale. (evidentemente Mies è interessato al quadrato e il Mannheim rappresenta una tappa rispetto alla sua ricerca sugli edifici ad aula che poi approderà all'edificio che potremmo definire come il Partenone contemporaneo rappresentato dalla Neue Nationalgalerie di Berlino; il museo di Berlino rappresenta tra l'altro la prima applicazione dal punto di vista strutturale dello studio sulle piastre di Grashof. Occorre inoltre considerare il particolare interesse che Mies nutriva nei confronti degli ultimi studi che andavano sistematizzandosi in campo strutturale: Love, *Treatise of Elasticity*, 1944; Timoshenko e Goedeck con *Theory of Plate and Shells*. Mies intrattiene rapporti di scambio amichevole con ricercatori strutturalisti).

L'ampia copertura (80 m x 160 m) che governa l'intera dimensione dell'edificio garantendone apertura e unità, si avvale del principio tettonico della trave poggiata su pilastri. Frampton [36] scrive: “*La caratteristica colonna di Mies del periodo tedesco era circolare o cruciforme; ma la nuova colonna ha assunto una forma ad H, che ora sta quasi ad indicare la sua firma personale. Era tipico della colonna del periodo tedesco che fosse chiaramente separata dai muri e dalle aperture, isolata nello spazio; ed è tipico nella nuova colonna che diventi un elemento connesso all'involucro dell'edificio, dove funge da piantone o da residuo del muro. La sezione della colonna comporta quindi, conseguenze drastiche per l'intero spazio dell'edificio.*”

8.5.2.3. Involucro

Il *paramento esterno* si declina come diaframma opaco e arretrato e in parte portante nel caso del basamento (contenuto nell'altezza di 4 m) e come diaframma trasparente e portato nel caso dell'aula. Il paramento posto a partire dalla base dell'edificio contiene l'atrio di ingresso del teatro al coperto e individua nell'asse longitudinale la direzione privilegiata per la sua apertura. Si distingue inoltre un ulteriore *paramento interno* che delimita e segnala il nucleo generatore formale rispetto alla sua delimitazione vera e propria che ne definisce l'edificio pubblico nella sua generalità.

8.5.2.4. Rapporto con il suolo.

L'edificio è posato su di una base arretrata rispetto al filo dello stesso lungo la direzione longitudinale; l'arretramento dovuto ai due ordini di sbalzi laterali di 8 e 4 m lo rendono passante evitando di evocare il peristilio. L'intera pianta e quindi l'alzato è governata da un reticolo il cui modulo rettangolare: 4m x 2 sottolinea l'asse principale nella direzione longitudinale ovvero la direttrice lungo la quale si organizza l'intero edificio. La pianta presenta una simmetria bilaterale.

9. IL NOVECENTO: SECOLO DI SPERIMENTAZIONI

La ricerca di unità stilistica, nella drammaturgia come nello spazio del teatro, che aveva caratterizzato la ricerca per tutto il Settecento e che nell'Ottocento approderà nella scelta del teatro all'italiana, nel Novecento non verrà confermata e si trasformerà nella proposta di in un ventaglio di sperimentazioni volte alla destrutturazione dell'unità dello spazio scenico tradizionale.

La spinta che sollecita un tale rivolgimento può essere ricondotta alla nascita della regia. Nel Novecento sarà Mejerchol'd ad inaugurare la grande stagione della regia. La sua fine violenta decreta il passaggio del teatro a uno statuto di rivolta in senso politico, esistenziale e spirituale. La figura del regista assume i ruoli inediti di artista, di intellettuale e di uomo della *pòlis* impegnato politicamente non solo a livello personale ma proprio in quanto uomo di teatro. Si pensi anche alle esperienze di Gordon Craig e Adolphe Appia, Antonin Artaud, Copeau, Julian Beck, Jerzy Grotowski.

Abbiamo già visto come il volano di ogni rinnovamento parta dai drammaturgi e dalla loro avvertita necessità di recuperare nel teatro la dimensione rituale e popolare, superando il carattere mondano e borghese del teatro ottocentesco. Il trattamento dello spazio non mirerà più da adesso in poi, a creare l'illusione della realtà, ma diventerà il mezzo per esprimere la struttura stessa del dramma. Sono quindi i registi più che i progettisti a sviluppare la riforma del luogo teatrale. Appia in Svizzera, Reinhardt in Germania, Copeau in Francia, Craig in Gran Bretagna, Meierchol'd in Russia, Grotowski in Polonia, cercano tutti di uscire dal costrittivo modello all'italiana formulando soluzioni differenti: dall'immensa arena con proscenio trasformabile (Grosses Schauspielhaus di Hans Poelzig) alla piccola sala senza arco scenico. Ognuno dei protagonisti della drammaturgia novecentesca utilizzerà un proprio metodo per attivare il rinnovamento riassumibile in tre categorie: teatro e lavoro su di sé (Appia, Artaud, Grotowski e Wilson); la fuga dal centro (Copeau e Etienne Decroux); il senso «politico» del teatro (Teatro d'Arte di Mosca con Stanislawskj, Living Theater, Odin Teatret).

Gli architetti affiancheranno spesso i registi in questa tensione di rinnovamento delle pratiche teatrali, arrangiando di fatto lo spazio per le loro esigenze. Da queste esperienze emergeranno quattro tendenze: *sale chiuse derivate dal modello all'italiana o dall'anfiteatro wagneriano*, dove il dualismo scena-spettatori è attenuato dalla flessibilità del proscenio; *sale derivate dal modello elisabettiano* o *sale cosiddette centrali integranti scena e sala in uno stesso spazio*; *sale trasformabili*, in cui il rapporto è ridefinito di volta in volta, si vedano le sperimentazioni a partire dalla scena circolare del Teatro Totale di

Walter Gropius e di Erwin Piscator del 1927, e dall'altra parte il teatro progettato da Michail Barchin e Sergej Vachtangov, per Mejerchol'd in Russia del 1930-32. Questi due progetti sono straordinariamente simili, nell'idea di fondo e delineano una sala teatrale dominata da un sistema di palcoscenici rotanti che consentono differenti configurazioni dello spazio, in particolare l'utilizzo di una scena centrale intorno alla quale sono distribuite in cerchio le gradinate per gli spettatori. In quello di Gropius, dell'anno 1927, un sistema di cerchi eccentrici permettono una continua variazione delle configurazioni dando forma ad uno spazio teatrale straordinariamente coinvolgente esplicitamente concepito come una macchina, funzionale al progetto peculiare di Piscator di un teatro politico. Anche all'esterno il carattere del tutto peculiare dell'edificio disegnato da Gropius è ribadito dalla rinuncia a qualsiasi dispositivo rappresentativo, per non dire monumentale e da una estetica che ridurrà di fatto l'edificio teatrale a grande macchina scenografica. Altra ipotesi di rottura con il teatro di tradizione ottocentesco è la proposta per le nuove drammaturgie di *spazi non strutturati* - dunque dotati di estrema flessibilità - arrivando a sostenere che si possa fare teatro ovunque, anche in un capannone industriale.

9.1. Esperimenti riformatori

Come Marco de Michelis osserva: *uno dei primi movimenti riformatori è quello tedesco per la rinascita del Ting, mitico teatro germanico all'aperto collocato intorno all'albero sacro della quercia, seguono gli esperimenti di un teatro popolare sviluppato per esempio in Svizzera con il Theatre du Jorat a Mezières del 1903 su iniziativa di Irene Morax.*

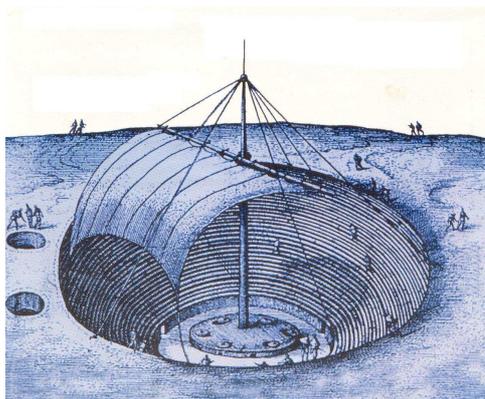


Figura 12: a sinistra: *De Amphitheatro liber*, di Justus Lipsius, Anversa 1584, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; immagine a destra: *Theatre du Jorat* a Mezières, 1903.

Costruito in un grande granaio di legno, accoglieva 1000 spettatori in una sala ad anfiteatro degradante e un palcoscenico largo 10 metri, collegato alla sala da una serie di

gradini, come suggerito da Appia grande scenografo con l'evidente intenzione di stabilire una continuità tra palcoscenico e spazio per il pubblico.

Potremmo parlare delle teoria formulate da George Fuchs nel suo Teatro del futuro del 1904, nel quale sosteneva che compito del teatro era quello di elevare lo spirito della collettività e non di divertire ma di costruire una comunità suscitando intense emozioni comuni. Fuchs insieme all'architetto Peter Bherens si occupò nel 1901 della leggendaria cerimonia per l'inaugurazione della colonia degli artisti di Darmstadt, dove la cerimonia aveva avuto come tema dominante il mistico matrimonio tra vita e arte, in nome di un segno cristallino, simbolo della funzione sublimata di attori sacerdoti. Osserviamo che il tema della scala, della distribuzione degli attori o del coro su uno spazio degradante verso quello del pubblico è formulato anche in questo che potrebbe dirsi Teatro di Occasione costruito sul fronte dell'edificio principale della colonia di Darmstadt. [39]



Figura 13: Cerimonia per l'inaugurazione della colonia degli artisti di Darmstad: Foto e spartito.

Il primo grande esperimento maturato tra il 1910 e il 1912 e subito prima lo scoppio della prima guerra mondiale è stata la costruzione del Festspielhaus di Hellerau, la prima città giardino tedesca costruita a partire dal 1906 nei pressi della città di Dresda. I fondatori di Hellerau avevano riconosciuto nella ginnastica ritmica di Emile Jaques Dalcroze, una pratica capace di dare forma artistica a quel ideale riformatore di ritmo e armonia sociale, igienica, artistica che era l'ideale che proponeva la città giardino. Dalcroze aveva colto l'invito di trasferire ad Hellerau l'istituto, perché convinto di potervi realizzare il progetto a lungo sognato con Adolf Appia, il progetto di una sala teatrale concepita appositamente

per un teatro musicale riformato, nel quale musica, movimento, spazio scenico potessero costituire una essenziale unità.

Heinrich Tessenow, il giovane architetto incaricato, aveva identificato nel nuovo Festspielhaus la possibilità di realizzare quella casa del popolo, nella quale la comunità riformata di Hellerau si sarebbe incontrata e si sarebbe riconosciuta come comunità, proprio attraverso l'esperienza del teatro e della danza. Come Bayreuth, anche il tempio di Dalcroze sorgeva fuori dalla città, ai margini di Hellerau, nelle forme di un tempio rarefatto ed astratto circondato dalle piccole case degli allievi e degli insegnanti, all'interno la sala non presentava nessuna distinzione tra spazio per il pubblico e palcoscenico. Un sistema di praticabili consentiva la costruzione di una vasta gradinata per il pubblico e dall'altra parte un altro sistema di praticabili coerenti con quelli costruiti per il pubblico permetteva la realizzazione delle scenografie concepite da Appia il cui compito non era di imitare forme naturalistiche del mondo esterno, quanto piuttosto di accentuare il significato e l'espressione dei movimenti degli attori danzatori. Nessun sipario divideva i due spazi, e la fossa mistica poteva scomparire completamente nel pavimento della sala, tutto attorno le pareti perimetrali e il soffitto erano completamente rivestite con una stoffa bianca impregnata di cera dietro la quale era celato un complesso sistema di migliaia di lampadine, la cui luce era regolabile attraverso un sistema di reostati comandati da un "organo della luce"- così lo chiamavano- in questo modo l'intera sala - questo è cruciale, non solo il palcoscenico ma l'intera sala – poteva passare dall'oscurità assoluta ad una luminosità diffusa e priva di ombre, utilizzando la luce non più come creatrice di effetti ma autonomo strumento espressivo al pari della parola, della musica e del movimento. Hellerau fu, nel breve intervallo di tempo che divise la sua inaugurazione del 1912, allo scoppio della prima guerra mondiale, nell'estate del '14, un successo straordinario al quale partecipava l'intera cultura europea da Strawinsky, da Strauss a Offmanstalt, da Bernard Shaw a Claudel, Kafka, Svoboda, solo per ricordarne qualcuno degli ospiti di quella epoca.

9.2. Le avanguardie novecentesche e la riforma degli uomini di teatro

Gli architetti delle avanguardie novecentesche non generano una nuova concezione dell'Architettura teatrale sebbene focalizzino con precisione le questioni. Come Walter Gropius riporta [38]: "*(...) importanza particolare per il nostro lavoro ha il problema architettonico dello spazio scenico, l'attuale palcoscenico in profondità che consente allo spettatore di vedere attraverso il boccascena, come attraverso una finestra, quanto accade nell'altro mondo, il mondo del teatro, o che lo separa da esso mediante un sipario,*

ha soppiantato quasi completamente quella scena circolare degli antichi che formava un'indissolubile unità spaziale con lo spazio dello spettatore e immergeva per così dire lo spettatore nell'azione scenica invece di tenerlo separato da esso. Il problema spaziale del palcoscenico in profondità incorniciato dal boccascena, rappresenta un piano ottico paragonabile allo schermo cinematografico o a un dipinto incorniciato. Fu Mejerchol'd a rompere per primo il quadro scenico attraverso attori che invadendo la platea spezzarono difatti l'illusoria solitudine degli spettatori e più tardi nel 1925 Pirandello accerchiò il pubblico, inventando l'entrata dal fondo della platea per i suoi «sei personaggi».

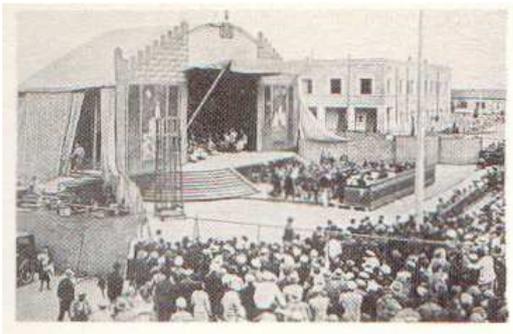


Figura 14: Mariano Fortuny e ing. Bassi, Teatro mobile "Carro di Tespi", Roma 1929. Hans Poelzig, Grosses Schauspielhaus, Berlino 1919-20

Abbiamo già fatto cenno occupandoci del teatro tedesco, all'azione intrapresa dopo la prima guerra mondiale, da Max Reinhardt, che attraverso l'incarico ad Hans Poelzig persegue un progetto di riforma del teatro in senso popolare facendo trasformare un grande circo coperto preesistente nel grande Schauspielhaus, caratterizzato da uno sterminato uditorio per 3500, secondo un modello sperimentato prima della guerra da Mariano Fortuny, nel triennio 1920-1922 il regista incaricava nuovamente Poelzig di progettare la nuova sede per il Festival di Salisburgo.

Ma l'idea reinhardtiana di un teatro popolare si rivelerà velleitaria. Difatti, i grandi spettacoli di massa, la grande ampiezza delle gradonate con il conseguente allontanamento di attori e pubblico disattende la ricerca di unità della sala così cara alle esigenze della rinnovata drammaturgia permettendo sperimentazioni sugli effetti monumentali della lontananza. Viceversa la piccola dimensione oltre ad essere più gestibile, è capace di rispondere a tali esigenze permettendo la sperimentazione di quali potessero essere gli effetti di una vicinanza tra attore e spettatore non prevista dall'ampio e ben scandito spazio all'italiana. Con lo scorrere del tempo assisteremo alla nascita nel teatro di situazioni spaziali singolari, come ad esempio nel 1947 la nascita del Living Theater da parte di Julian Beck e Judith Malina in una stanza del loro appartamento di

New York, o delle sperimentazioni spaziali di Jerzy Grotowski pensati per un pubblico di una cinquantina di spettatori, reinventati per ogni nuova rappresentazione. Come lo stesso Grotowski afferma: «Eliminando tutto ciò che si dimostrava superfluo, scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci, ecc. Non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita tra l'attore e lo spettatore. Questa, beninteso, è una vecchia verità teorica che però pregiudica, quando venga rigorosamente verificata nella pratica, la maggior parte dei luoghi comuni sul teatro.» [44] Per Grotowski in definitiva *la tecnica scenica e personale dell'attore è il nucleo dell'arte teatrale*.

Contemporaneamente a questo nuovo atteggiamento speculativo sulla pratica teatrale, assistiamo ad un progressivo abbandono della città o fuga dal centro, già teorizzati da Jaques Copeau e da Etienne Decroux, di cui il teatro wagneriano di Bayreuth era stato il primo esempio. Emblematica è la vera e propria acropoli del teatro progettata da Frank Lloyd Wright su incarico di Aline Barnsdall, una grande cittadella del teatro sul colmo di una collina sovrastante Hollywood, che avrebbe dovuto accogliere oltre al teatro stesso, le residenze per attori e registi, laboratori e scuola, accanto alla bellissima e misteriosissima villa della Barnsdall. Il teatro disegnato da Wright, non realizzato, era anch'esso caratterizzato da un grande palcoscenico semicircolare intorno al quale si disponeva l'anfiteatro del pubblico.

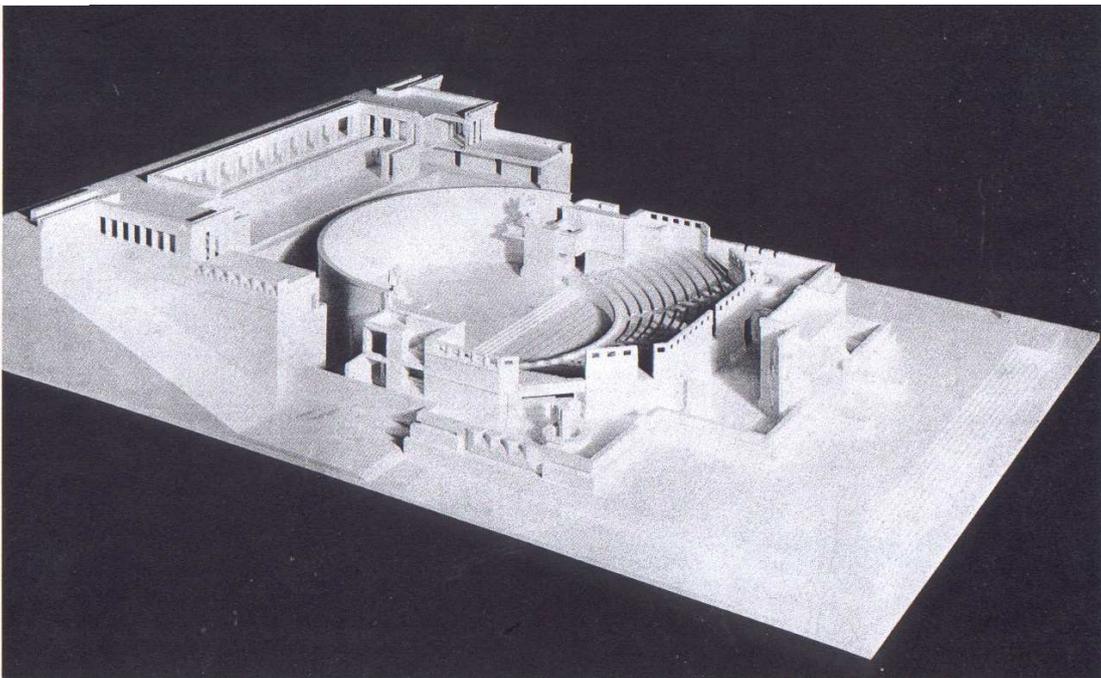


Figura 15: Modello del teatro disegnato da Wright

Aline Barnsdall, erede di una fortuna petrolifera, anarchica, comunista e animatrice della Defay Producing Company, aveva cominciato intorno al 1914 a sognare un nuovo teatro destinato a rinnovare le pratiche teatrali americane. In un primo tempo era stato il giovanissimo Bel Geddes, scenografo e architetto che avrebbe sviluppato per la Barnsdall il progetto di un teatro caratterizzato da una sezione semisferica che conteneva sia l'auditorium per quasi novecento spettatori che il palcoscenico; sostituendo la tradizionale torre scenica con un profondissimo sotto palcoscenico servito da elevatori idraulici.

A esperimenti costruttivisti e a quelli contemporanei sviluppatasi nell'ambiente neoplasticista di De Stijl, vanno ricondotte le vicende di un altro tra i protagonisti più complessi della scena artistica europea-americana degli anni 50: Friedrich Kiesler, architetto, artista, scenografo. Kiesler presenta a Vienna nel 1924, *Raumbühne*, per una scena nello spazio, in occasione della Internazionale Ausstellung neuer Theatertechnik, e il progetto Endless Theatre del 1925 a New York.

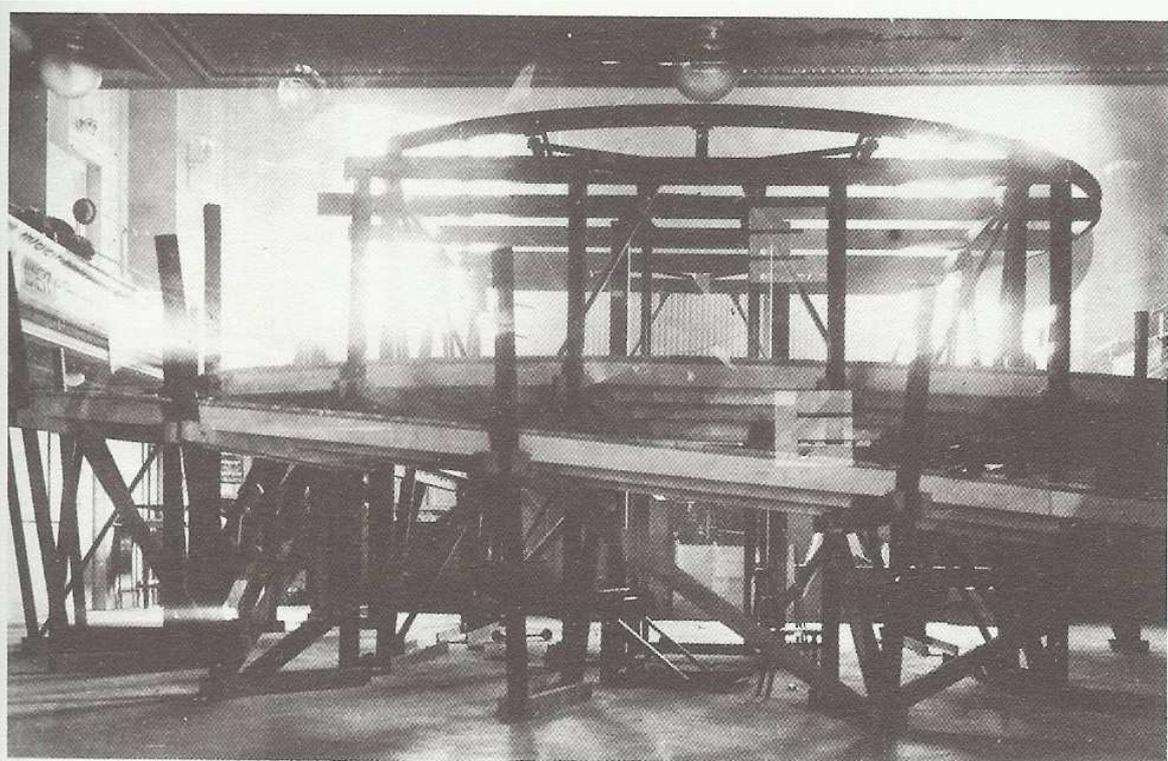


Figura 16: Friedrich Kiesler, *Raumbühne*, Vienna, 1924: vista dell'allestimento. Immagine tratta dalla rivista: Zodiac n. 2, Il semestre 1989, pag. 73

Un dispositivo nel quale l'intero sistema del rapporto scena-auditorio veniva messo in crisi attraverso una struttura dinamica e spaziale nella quale pubblico e attori modificavano continuamente la propria posizione reciproca, finendo per divenire entrambi protagonisti,

in ugual misura, pubblico e attori, dell'evento teatrale. Ancora alla fine degli anni '50, Kiesler proseguiva le sue, per lo più irrealizzate, sperimentazioni per un teatro infinito, dalle sagome organiche straordinariamente espressive e dai vertiginosi spazi interni nei quali il pubblico letteralmente incombeva sull'apertura del palcoscenico.

Altre due vicende sono estremamente significative dei tentativi di riformare lo spazio teatrale degli anni Sessanta, il primo esempio è il progetto dell'architetto inglese Cedric Price e dell'impresaria teatrale inglese Joan Littlewood per un complesso edificio che veniva definito *Fun Palace* (Londra 1961-65), un palazzo per il divertimento nel quale dovevano essere ospitate molteplici attività culturali, educative ed anche di puro divertimento quindi teatri, cinema, spazi espositivi, sale per conferenze e per concerti, bar e ristoranti, secondo un ordine che sovvertiva qualsiasi tradizionale gerarchia della produzione e del consumo culturale; l'edificio di Price era concepito come una macchina, o come un dispositivo spaziale, continuamente in trasformazione, secondo una logica dominata dai cambiamenti della produzione culturale e dei consumi ma anche sulla base di una concezione stessa dell'architettura che prevedeva un edificio fisicamente destinato a consumarsi secondo tempi programmati, costruito con materiali leggeri, strutture provvisorie, elementi mobili flessibili, in grado di assecondare qualsiasi innovazione di qualsiasi contaminazione presente, non si trattava dunque di un vero teatro ma di un edificio multi funzionale nel quale qualsiasi performance poteva avere luogo, adattando lo spazio costruito alla peculiarità del suo progetto, con profetica intelligenza Price aveva affidato alla scienza allora nascente della cibernetica, il governo di questo disordine programmato, determinato dalle dinamiche socio-culturali della produzione del consumo, e una commissione cibernetica, siamo nei primissimi anni Sessanta, della quale facevano parte allora, alcuni giovanissimi protagonisti del futuro sviluppo della cibernetica moderna, aveva lavorato a dei modelli continuamente adattabili di controllo della ricercata flessibilità permanente.

Va da sé che il Fun Palace, irrealizzato, costituisce il prototipo ben riconoscibile del futuro Centre Pompidou a Parigi, anche se questo ultimo appare quasi come una caricaturale riduzione estetizzata e monumentale della grande e sfortunata visione di Price. Se il Fun Palace appare oggi insostituibile proprio perché lega il tema del rinnovamento dell'architettura teatrale alla trasformazione radicale dei modi di produzione e di consumo dell'evento teatrale stesso, il successivo esempio, nasce invece all'interno di una strategia realizzativa originariamente molto convenzionale. Si tratta del progetto con cui Maurizio Sacripanti si aggiudicò, nel 1964, il concorso per il nuovo teatro dell'opera di Cagliari, Sacripanti, aveva allora, concepito una macchina teatrale completamente flessibile nell'uso e priva di qualsiasi fisionomia civile, conforme alla tradizione dei grandi edifici

pubblici urbani. L'interno della sala era strutturato attraverso due sistemi: pavimento e soffitto, composti di elementi mobili, con un sistema di martinetti idraulici che consentiva qualsiasi possibile configurazione dello spazio, sia per quanto riguarda il palcoscenico, sia per quanto riguarda lo spazio per gli spettatori, dalla classica configurazione con palcoscenico frontale, a quella ad arena con gradinate laterali ma anche a spazio espositivo o per manifestazioni fieristiche. La sala poteva anche assumere dimensioni diverse, occupando in tutto o in parte la superficie disponibile e la modularità degli elementi del soffitto prometteva l'ottenimento di differenti profili acustici in funzione del tipo di performance prevista. Si tratta, di un'invenzione straordinariamente geniale che purtroppo l'Italia agli inizi degli anni Settanta non era in grado di comprendere nella sua complessità e che non era soprattutto in grado di realizzare.

9.3. La seconda metà del Novecento

In Germania, o meglio a Berlino Ovest, agli inizi degli anni Ottanta si realizza un esperimento di imparagonabile complessità. Jurgen Sawada realizzava la ristrutturazione del bellissimo cinema progettato da H. Mendelsonn, sessanta anni prima, per ospitarvi le sale della Schaubuhne di Peter Stein, anche qui sistemi idraulici ed elementi mobili consentivano la configurazione di spazi teatrali concepiti contemporaneamente e coerentemente al progetto registico e a quello scenografico, esperimenti compatibili con un'idea di investimento culturale e con le risorse economiche di cui la nostra società oggi dispone. Se oggi, riconsideriamo nel suo complesso la lunga stagione della ricostruzione post-bellica dei teatri europei ma anche quella delle realizzazioni numerose sia in Europa che in America, balza evidente la straordinaria resistenza opposta ad ogni sostanziale cambiamento alla tradizione e alle convenzioni delle pratiche teatrali. Certo il sistema platea-palco è stato sostituito quasi dappertutto dalla costruzione di più democratiche gallerie sovrapposte su più livelli che garantiscono la migliore visibilità e la maggiore capienza possibile, apparentemente essenziale se si pensa ai costi produttivi dei teatri d'opera.

9.4. Posizioni dei registi dell'avanguardia

Anche negli esempi spettacolari più riusciti come il teatro di Aalto in Germania o il famosissimo teatro dell'Opera di Sidney del danese Upton, che hanno trasformato e caratterizzato qualche volta in modo indelebile la fisionomia delle città in cui sono stati costruiti, non si sono sicuramente prodotte nuove modalità di produzione dell'evento teatrale e nuove condizioni spaziali per la sua esperienza. I palcoscenici si sono fatti

sempre più complessi, le torri sceniche sempre più alte, palcoscenici laterali, posteriori e sotto palcoscenici consentono l'istallazione di più spettacoli contemporaneamente ma il sistema degli spazi le gerarchie ordinate degli ingressi, dei foyer, delle sale su più livelli, quelle sono rimaste pressoché immutate, come del resto immutate sono rimaste le pratiche e le procedure della messa in opera della realtà teatrale; è non è un caso che quando queste procedure di messa in opera dello spettacolo teatrale sono state messe in discussione dai grandi registi come Peter Brook o da Peter Stein con il suo Faust, o da Luca Ronconi, allora spazi non tradizionalmente teatrali sono sembrati più di una volta preferibili ai teatri tradizionali, ai suoi palcoscenici, e alle sue tecnologie. Probabilmente è da qui che dovremmo ripartire, da una riflessione ben articolata sulle pratiche diverse del teatro, dell'opera, del teatro in musica, del teatro in musica popolare, della danza, del teatro danza, della prosa, della irruzione inarrestabile di nuove tecnologie multimediali e virtuali e di tutte le contaminazioni tra questi generi che ne rendono la classificazione e le tassonomie sempre più confuse, e dovremmo ripartire anche da un ragionamento sul repertorio considerando che la forma, la struttura e la dimensione di un teatro d'opera sono evidentemente definite in funzione di un particolare repertorio che bizzarramente è quello del melodramma ottocentesco, quel melodramma tra Rossini e Puccini, per le loro orchestre quasi sinfoniche, le grandi masse dei cori, compagnie di canto articolate e attrezzate con prime voci di grande potenza non certo per i piccoli gruppi orchestrali del teatro barocco, ma neanche per i capolavori mozartiani.

La critica da parte dei registi allo spazio consolidato dalla tradizione ottocentesca ha un illustre predecessore in Jerzy Grotowski sistematizzata nella sua riflessione sul Teatro povero.

L' avanguardia teatrale nella sua ridefinizione concettuale, smitizza anche il cosiddetto "teatro di parola" che altro non sarebbe che una falsa convenzione derivando il vocabolo "teatro" dal verbo "vedere" e non da quello "parlare".

Il cinema mezzo concorrente al teatro sul piano visuale pone in primo piano il testo, il suo avvento attiva nel teatro una riflessione critica sulla propria identità espressiva, il teatro allora rinuncia al suo falso naturalismo, così come con l'avvento della tecnica fotografica la pittura scoprì l'astrazione. Negli anni Sessanta comincia la messa in discussione della parola e l'approfondimento del gesto dell'attore nello spazio, non necessariamente tradizionale. *Il gioco dei capovolgimenti prende il via col Living Theatre, con una compagnia che per un decennio aveva cercato di opporsi al consumismo della scena commerciale proprio con una rivalutazione della parola, attingendo alle forme del teatro di poesia.* (F. Quadri, Lotus 17, p. 110).

Con Carmelo Bene in Italia attraverso la recitazione viene attivata una vera e propria critica della parola. (...) Assieme alla parola si decompone una scenografia che non decora più ma è usata piuttosto come impedimento, una scenografia di ciuffi e di arredi usati che si personalizza distandosi con lo svolgersi della vicenda. (F. Quadri, Lotus 17, p. 112). La scenografia scompare del tutto, assieme con un testo letterario e predeterminato, nel Living dei Mysteries (1964), che segna il momento culminante dell'evoluzione del Living, e al contempo il punto zero della dissoluzione della drammaturgia e della rinuncia allo spazio deputato tradizionale.

9.4.1. Il teatro povero di Jerzy Grotowski

Anima la ricerca di Jerzy Grotowski il rifiuto del cosiddetto *Teatro Ricco*, come Grotowski definisce il teatro sintesi di discipline creative disparate – letteratura, scultura, pittura, architettura, arte dell'illuminazione, recitazione (sotto la direzione di un regista). Come egli stesso chiarisce: *Il Teatro Ricco nasce dalla cleptomania artistica, l'abilità di attingere da altre discipline, e di costruire spettacoli ibridi, congerie senza né spina dorsale né unità e presentati pur tuttavia come opere d'arte organiche. Riproducendo gli elementi assimilati, il Teatro Ricco cerca di sfuggire al vicolo cieco rappresentato dal cinema e dalla televisione. (...) Per quanto il teatro possa estendere e sfruttare le proprie risorse meccaniche esso rimarrà pur sempre inferiore sul piano tecnologico al cinema e alla televisione. Propongo perciò la povertà in teatro. Noi facciamo a meno dell'impianto palcoscenico-sala: una diversa sistemazione degli attori e spettatori viene ideata per ogni nuovo spettacolo. In tal modo, sono possibili infinite soluzioni del rapporto attore-pubblico.* Grotowski elabora in collaborazione con l'architetto Jerzy Gurawski una serie di soluzioni spaziali per il suo Teatro Laboratorio.

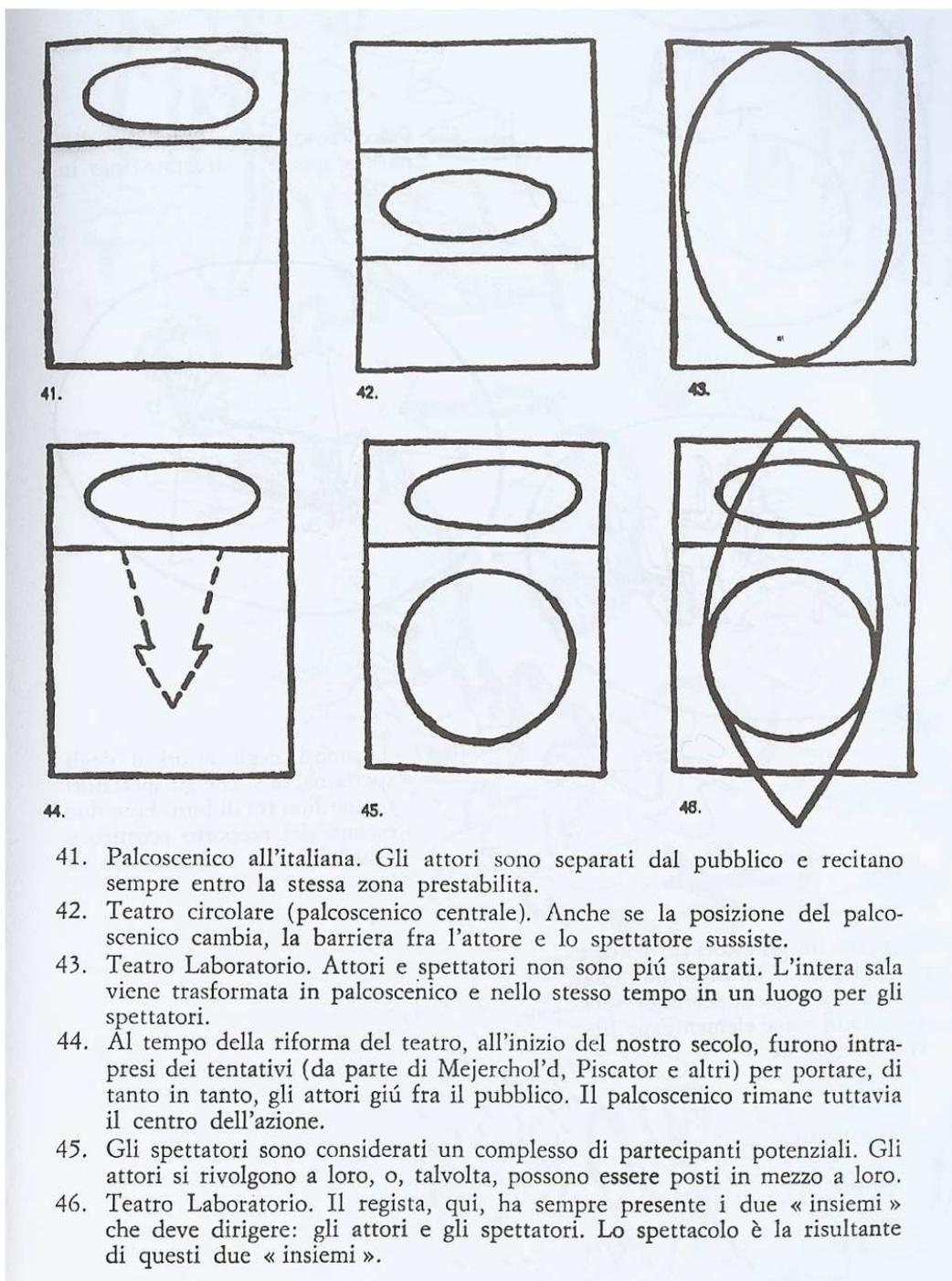


Figura 17: Schemi elaborati da Jerzy Gurawski per Jerzy Grotowski.

9.5. Lo spazio contemporaneo: le occasioni mancate dei concorsi

Di recente, moltissime sono state le costruzioni di edifici teatrali per i quali sono state bandite competizioni internazionali, alle quali hanno partecipato gli architetti più rappresentativi che la cultura architettonica produce, è accaduto in moltissime città europee, Oslo, Copenaghen, Dublino, San Pietroburgo, Gand, Milano, nella lontana Cina a Wanciu o a Pechino, a Barcellona. A Venezia o a Milano vengono ricostruiti teatri storici, anche in questo caso con l'intervento di maestri riconosciuti dall'architettura come Aldo Rossi, è un poco come se si riproponesse per i teatri la stagione non troppo lontana che circa un decennio fa coinvolgeva la costruzione di edifici museali quasi in tutto il mondo, ma l'approccio ai nuovi edifici teatrali ai quali viene affidata la stessa funzione rispetto ai nuovi edifici per i musei, sembra avere caratteristiche profondamente dissimili, se i musei più recenti, infatti, hanno spesso messo in discussione la nozione stessa di museo, sembra invece che ai nuovi teatri, quasi tutti teatri d'opera, sia stato invece assegnato il compito di perpetuare i riti e le convenzioni del teatro ottocentesco, rivilegiando la costruzione di forme spettacolari emergenti nel panorama delle città.



Figura 18: Zaha Hadid, Teatro lirico, Guangzhou, Cina, 2003, Rendering esterno e Rendering della sala

Se consideriamo alcune dei progetti più recenti vediamo come le ipotesi qui sopra formulate siano del tutto evidenti. Incomincio con il progetto di Zaha Hadid, inutilmente vincitore nel 1999 del concorso per la nuova opera di Cardiff, perché non dobbiamo dimenticarci che apriva una sua famosa conferenza dicendo: “io sono la Callas dell'architettura” l'analogia non è del tutto evidente. Il complesso progettato dalla Zaha risulta particolarmente complesso da un punto di vista urbanistico, con un edificio a corte aperta che avvolge il volume ad esagono deformato della sala e ne ingloba la torre scenica dando vita ad una piazza che si apre spettacolarmente su un lato verso la baia di

Cardiff, ma il vero auditorio per il pubblico con ben 1900 posti, si limita a interpretare goffamente l'organizzazione convenzionale di un teatro lirico con platea e due ordini di gallerie, proprio come viene descritto dai bandi di concorso e nei libri degli specialisti di architettura dei teatri. Per lo stesso concorso anche l'inglese Norman Foster, un altro tra gli architetti più apprezzati di oggi, aveva inserito lo spazio teatrale, il dispositivo teatrale, questa volta più affine al modello dei teatri di tradizione con tre ordini di gallerie che circondano la platea, all'interno di un involucro vetrato nelle forme di uno spicchio di serra che in questo modo produce uno spettacolare spazio interstiziale tra volume chiuso del teatro e la bella trasparenza dell'involucro vetrato.

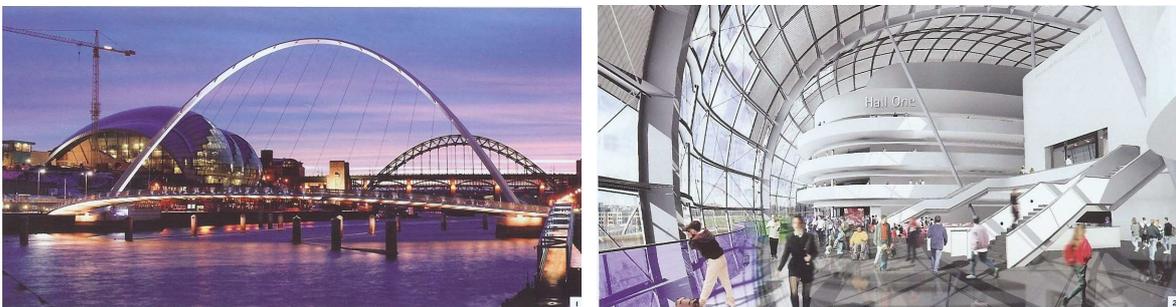


Figura 19: Foster and Partners, Il Sage Gateshead, Gateshead, Uk, 1997 - 2005.

Come si può notare l'unica novità di questo teatro è lo spazio del foyer. Questo tema della trasformazione del tradizionale sistema di foyer in uno spettacolare paesaggio semi pubblico che avvolge il vero e proprio edificio teatrale, sembra diventato un *leit motiv* più volte ripetuto nei progetti più recenti, è il caso del grande progetto del francese Paul Andreu per il gran Teatro nazionale di Pechino (2005) che comprende un grande teatro d'opera per 2500 posti, una sala da concerti per 2000 posti, una secondo spazio teatrale per 1200 spettatori, e un terzo piccolo teatro per 400 posti.

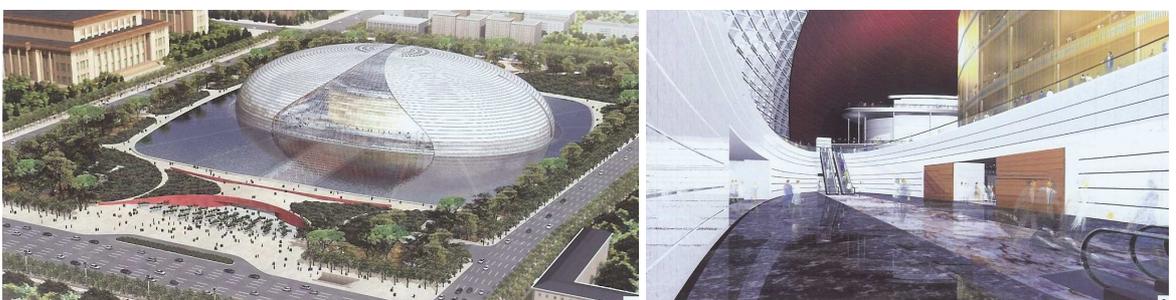


Figura 20: Paul Andreu Architecte, Gran Teatro Nazionale cinese, Pechino, Rendering di una veduta esterna e Rendering di una veduta interna.

Andreu ha riunito tutte queste strutture all'interno di un enorme bolla vetrata cangiante che varia i colori del rivestimento nelle diverse ore del giorno e che include una grande piazza coperta nella quale si affacciano i quattro edifici indipendenti dei teatri; si tratta di un dispositivo colossale nelle sue dimensioni e nella sua complessità che muta radicalmente il significato urbano dell'edificio teatrale rispetto alla tradizione del secolo scorso riconducendolo piuttosto a quello dello stadio sportivo, per dimensioni, forma e rapporti con l'isolato circostante ma anche in questo caso i dispositivi interni aggiungono poco alle convenzioni del teatro ottocentesco, guardando le piante riconosciamo al primo colpo qual è il teatro dell'opera, quale la sala per concerti, ecc. La medesima soluzione della bolla vetrata, questa volta nelle forme cristalline di un poligono irregolare dalla superficie dorata, è stata adottata da Rafael Vinoly per il Performing Arts Center di Philadelphia e dal francese Dominique Perrault in occasione del concorso per l'ampliamento del teatro Mariinsky di San Pietroburgo, ancora una volta prende forma un grande spazio pubblico coperto attrezzato con boutique, ristoranti, caffè e belvederi panoramici aperti verso la città ma il teatro vero e proprio resta chiuso in se stesso, rinchiuso nel suo scrigno foderato di marmo altero.

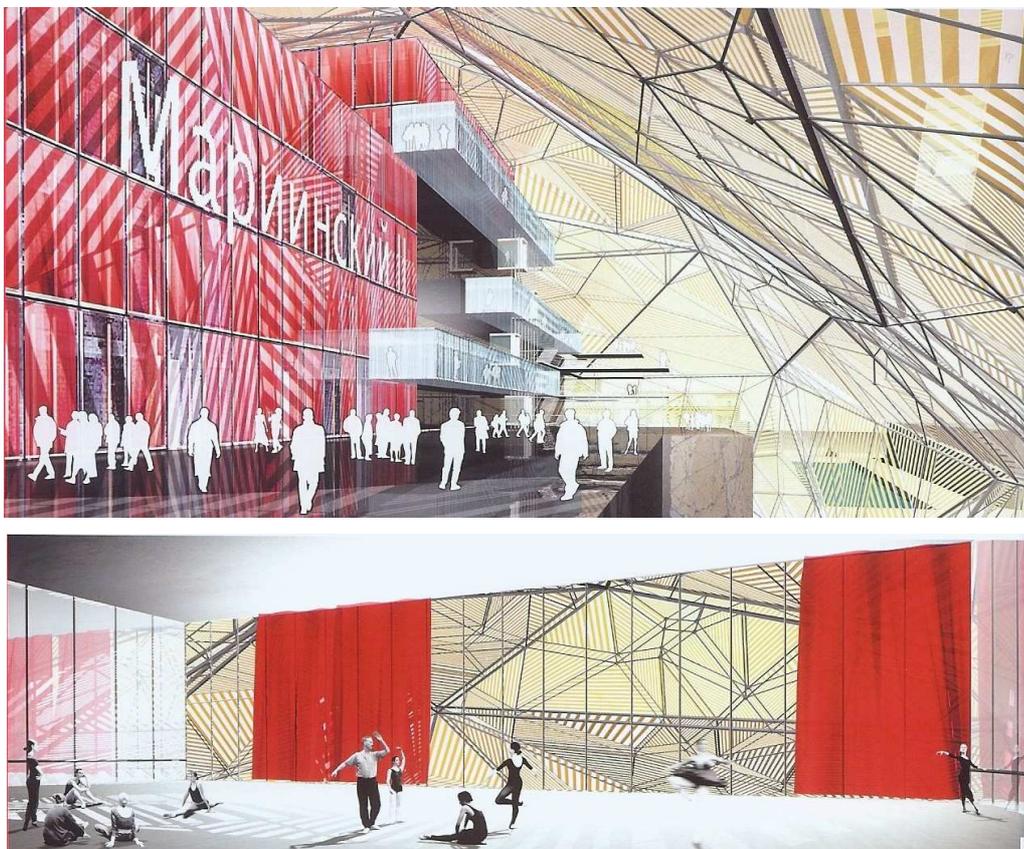


Figura 21: Dominique Perrault, Teatro lirico, Teatro Mariinskij II, San Pietroburgo, Russia, 2003-08. Studi per il “bozzolo dorato”; Rendering di una classe di danza.

Potremmo continuare con il progetto non convenzionale del gruppo Snohetta per il nuovo teatro di Oslo, affacciato sulle vecchie banchine del porto, destinato dunque, come spesso succede agli edifici culturali, a contribuire alla ri-urbanizzazione di un'area industriale abbandonata, della capitale norvegese, il progetto di Snohetta prevede due auditorium teatrali, rispettivamente per 1350 e 400 spettatori, inglobati in un basso volume che si solleva come una collina dal suolo e si protende verso lo specchio d'acqua antistante, ma anche in questo caso, esplicita risulta la scelta di concepisce la grande sala teatrale nel solco della tradizione ottocentesca con una pianta a ferro di cavallo, ottimizzata dal punto di vista acustico da una struttura complessa di palcoscenico.

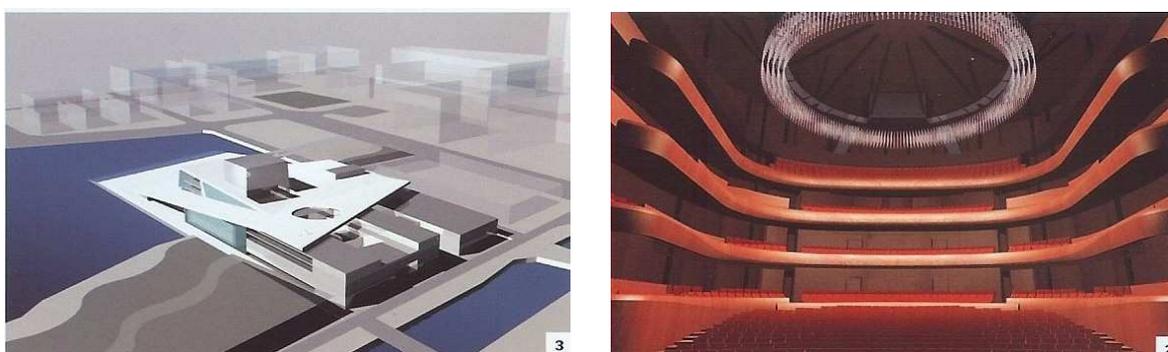


Figura 22: Snohetta, Teatro Lirico Nazionale, Oslo, Norvegia, Concorso, progetto vincitore, 2000. Rendering e rendering della sala.

9.6. Esperienze innovative contemporanee

In cerca di qualche stimolo innovativo dobbiamo guardare altrove, per proposte che esprimano o almeno suggeriscano la possibilità di concepire modi diversi di produrre teatro e da parte del pubblico modi diversi di godere dell'evento. Negli anni Sessanta il tedesco Hans Scharoun ha creato a Berlino con la nuova filarmonica, uno spazio musicale straordinario, la grande tenda, all'interno della quale si dispongono tutto intorno al podio le balconate del pubblico, con un effetto di straordinario coinvolgimento spaziale di vicinanza quasi tattile, quasi fisica tra pubblico ed esecutori ed ovviamente con tutti i problemi conseguenti ad un buon controllo dell'acustica ma non con una cattiva acustica. Da Scharoun sino alla Disney Convention Hall di F. Gehry a Los Angeles, innumerevoli sono stati i tentativi di riprodurre lo straordinario spazio musicale della Philharmonie riducendola malauguratamente alle regole acustiche ormai considerate ufficiali e immutabili della scatola rettangolare; di questa ricerca ha anche fatto parte il tentativo di mettere in discussione un carattere che sembra tra quelli più peculiarmente irrinunciabile

dello spazio teatrale e cioè il suo isolamento totale rispetto al mondo esterno, l'isolamento della sala all'interno di uno scrigno protettivo incantato nel quale la finzione del teatro può apparire simile alla realtà. La strada percorsa dai giovani dello studio londinese Foreign Office per la BBC Music Center a Londra in cui l'auditorium possiede sul retro della sala una grande vetrata affacciando verso lo spazio pubblico della città il segreto della sua attività, chi passa a Londra non riconosce solo un grande volume ma ne vede l'interno, ne svela il contenuto.



Figura 23: Studio Foreign Office, BBC Music Center, Londra. Foto del modello dell'autrice

Anche Renzo Piano nel nuovo Auditorium di Parma, ma soprattutto l'olandese R. Koolhaas nel nuovissimo edificio della Casa da Musica a Porto, sono ricorsi alla stessa soluzione. Qualche anno fa lo stesso Rem Koolhaas aveva sperimentato una simile soluzione in un piccolo teatro di New York il Second Street che si affaccia sulla brulicante vita di Times Square. Il teatro è ospitato in un grande edificio commerciale preesistente caratterizzato da grandi finestre lungo i due lati sulla strada, l'architetto olandese gli ha inserito al primo piano la gradinata per gli spettatori, predisponendo soltanto un tendaggio pesante lungo tutto il perimetro, in questo modo il tendaggio pensato come normale chiusura per fare teatro ha cominciato ad essere interpretato dai registi come una possibilità di aprire lo spazio, una possibilità da una parte di mettere Times Square come sfondo dell'avvenimento teatrale, ma anche come un voyeurismo ribaltato, un po' osceno, mostrare alla città il segreto dell'evento teatrale che vi si sta svolgendo all'interno. Un altro esempio in linea con quanto detto in precedenza, anche se meno ardito è il progetto per la sala concerti e congressi dello studio HLT (Hanning, Larsens e Tegnestue) ad Uppsala in Svezia del 2002-2004, dove ogni livello del grande monolito cristallino ospita delle sale: al primo livello una grande sala foyer, zona rinfresco; al secondo due sale rispettivamente per 350 e 100 persone mentre l'auditorium maggiore, per 1125 spettatori, si trova al

quinto livello e gode di una vista sul tipico panorama di Uppsala. Il grande volume rivestito di metallo presenta così un taglio orizzontale per permettere la vista della città, il suo profilo e gli importanti punti di riferimento.

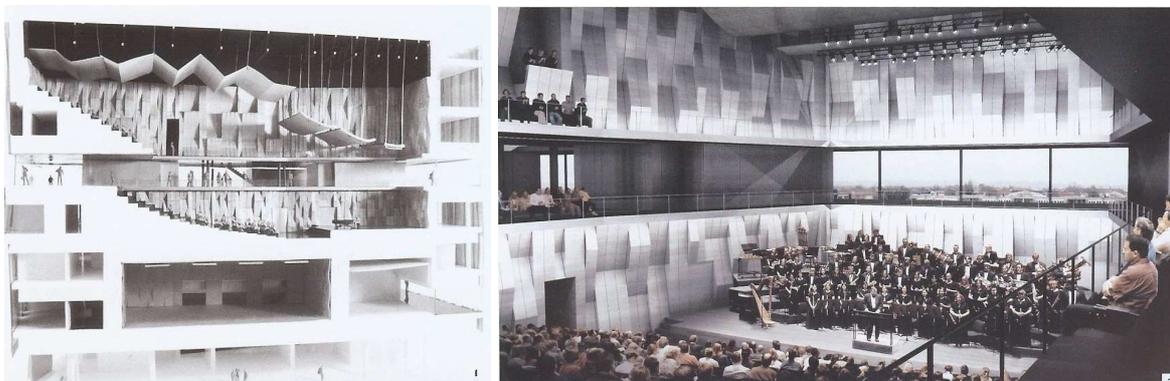


Figura 24: HLT, A/S sala concerto e congressi, Svezia, 2002. (in *Metamorph* – 9. Mostra Internazionale di Architettura – Fondazione La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia, 2004, ill. n. 1 e 2.

Può essere invece considerato di segno opposto a questo tipo di tematiche l'approccio degli architetti Diller & Scofidio, per il progetto del Lincoln Center di New York, uno dei più importanti Performing Arts Center, tempio del teatro moderno, qui la permeabilità tra teatro e città è assicurata non già dalla materialità trasparente del vetro ma da quella virtuale delle moderne tecnologie di comunicazione, attraverso sistemi di telecamere e grandi schermi montati all'esterno che riproducono in tempo reale oppure attraverso il tempo della memoria, lo spettacolo *live*. Si riproduce quanto avviene all'interno degli spazi chiusi delle sale teatrali, nelle strade e nelle piazze che circondano il Lincoln Center. L'evento teatrale che si svolge all'interno dell'edificio acquista rilevanza, rispetto alla città, non tanto per le valenze intrinseche legate alla specifica attività civile che rappresenta ma in quanto evento spettacolarizzato, reso comunicativo e visibile attraverso nuovi media. La portata rappresentativa dell'edificio pubblico si riduce di fatto a supporto, a schermo cinematografico, a superficie neutra per video-proiezioni.

10. CATEGORIE COMPOSITIVE. ANALISI E CLASSIFICAZIONE

10.1. Criteri per la catalogazione

Irrimediabilmente l'osservazione del reale e l'esigenza di ordinare in categorie la propria analisi impone l'adozione di una teoria. A meno che non si voglia rimanere sulla soglia della propria osservazione e catalogare i diversi punti di vista senza assumerne alcuno in modo particolare. Il punto non è di esprimere un giudizio di merito su ciò che si osserva ma chiarire che sistemi formali si tirino dietro delle opere rispetto a delle altre, stabilire una mappa di osservazione quanto più oggettiva possibile. Nell'esigenza di ordinare il patrimonio dei fatti storici costituenti le forme del teatro si fa largo la necessità di costruire un abaco concettuale, non solo cronologico attraverso cui catalogare gli edifici. Si intende individuare la natura dell'architettura che si mostra ovvero la concezione che permea le forme delle architetture prese in analisi. Tutto questo per rispondere alle domande: dove si dirige la modernità per quanto riguarda la forma teatro? Dove trae i suoi riferimenti?. Quali casi possono ritenersi capaci di centrare le questioni legate alla sua particolare funzione pubblica? Si osserva che quanto più un'architettura è considerata "avanzata", ovvero sinteticamente adeguata al tema e al suo tempo, attraverso i materiali e le tecniche che utilizza, tanto più essa affonda i suoi principi costitutivi nel passato e forte di ciò può spingersi in avanti. Può succedere che un'opera emblematica, ovvero in continuità con una certa tradizione di forme consolidate, riesca a diventare paradigmatica, per utilizzare le categorie di R. De Fusco. Ad esempio, il teatro di Mies si pone in continuità con le forme consolidate del teatro classico ma non è certo in continuità con la tradizione storica del teatro ottocentesco.

Ma da quali paesaggi di senso è animato il passato? E l'esigenza di aderirvi è scelta consapevole da parte dei progettisti o piuttosto bisogno di sicurezza? È senz'altro vero che il talento laddove esso si esprime cerca il rigore, la cultura, la storia. È possibile dedurre dall'osservazione e dall'analisi degli edifici per lo spettacolo un'idea di questa istituzione culturale valida e rinnovabile ancora oggi? Questa sezione intende indicare dei criteri di guida per l'analisi delle questioni accennate. Prima di tutto è possibile prendere in considerazione gli edifici che si propongono come paradigmatici e in quanto tali capaci di guidare una rigenerazione della forma legata alla particolare funzione, ma occorre osservare anche quelli emblematici che si pongono in una prospettiva di continuità con ciò che li ha preceduti, per questi si considererà il riferimento al quale essi si relazionano (si veda [40]).

Il Novecento ha dibattuto sull'idea di modernità, l'assenza di uno stile architettonico unitario è imputabile ad un dibattito, *ancora in fieri* nell'architettura, su quali siano i riferimenti da assumere come moderni e quindi sull'idea di storia.

E allora riflettere sul senso degli edifici può contribuire a ordinare un discorso nel merito delle forme, parlare di tipologia può rimettere al centro la disciplina compositiva e non considerarla derivata da altri saperi, che possono senza dubbio concorrere al metodo e alla conoscenza rimanendo al latere della disciplina che si fonda su analisi e pratiche consolidate; il richiamo alle strumentazione proprie della disciplina compositiva permette di ordinare l'osservazione nel merito e soprattutto di chiarire i significati che abitano le forme e di affermare con Canella che la tipologia è la "filosofia" dell'architetto.

10.1. il teatro come Tema

Nel caso dell'edificio teatro il *nucleo di senso* dal quale si genera la forma è il rapporto tra l'edificio scenico, lo spazio-vuoto del palcoscenico e la cavea degli spettatori. Il rapporto tra questi tre termini essenziali definisce da sempre l'attività culturale legata all'edificio teatro. La ragione dell'edificio risiede nella presenza di un pubblico a cui viene indirizzata un'azione che si misura attraverso *il palazzo della rappresentazione* posto alle sue spalle (lo scenafrente antico), che ne costituisce il contesto necessario oltre a permettere, attraverso la sua articolazione, l'uso adeguato alle esigenze attuali.

Il palazzo non è solo una parete simbolica né un mero contenitore di servizi e impianti ma uno spazio al quale è affidato il ruolo di "supporto astratto a drammatizzazioni differenti; esso è il luogo immaginario per eccellenza" [36]. La doppia natura concreta e allegorica del palazzo fa sì che esso stabilisca un rapporto di reciproca dipendenza con il palcoscenico e soprattutto con la cavea che gli fronteggiano, in modo da costituire con questi termini un tutto unico.

Appare evidente come sino al Barocco si possa parlare di sviluppo lineare delle parti che compongono lo spazio teatrale (vedi scheda 11.7.). Le parti che costituiscono l'unità spaziale a cui ci si riferisce sono: lo spazio dove avviene lo spettacolo, antica eredità del coro, lo spazio destinato agli spettatori, l'antica cavea e la scena che chiude l'orizzonte recitato. Queste tre parti costituiscono da sempre il nocciolo generativo della forma teatro. Fino a tutto il Barocco lo sviluppo come abbiamo visto interessa l'interno del teatro, coerentemente con il principio romano per il quale l'architettura non ha bisogno di stabilire relazioni con l'esterno ma è autoreferenziale ovvero risponde a logiche interne al suo corpo teorico e fisico. La necessità di contestualizzare l'opera in uno spazio naturale o urbano, viene sancito dal Settecento in poi e spinge all'esigenza di rappresentare anche

all'esterno l'edificio, e quindi di chiarire la relazione con l'esterno stesso. L'uso delle categorie: chiuso/aperto sono proprie di un organismo che cerca e crea relazioni con il proprio contesto di riferimento. Una parte delle schede dedicate all'analisi tipologica del teatro è dedicata alla descrizione di alcuni esempi progettati da architetti giapponesi di particolare interesse. Infatti, ci interessa osservare alcuni sviluppi dell'architettura giapponese sul tema del teatro perché alcuni edifici che essa concepisce, attraverso i suoi artefici, fondano la propria concezione spaziale nei significati archetipici dell'architettura classica occidentale. Ciò è reso possibile dal fatto che nel sistema culturale nipponico non si è mai rotto il sodalizio natura-artificio, come è invece accaduto e sancito nella nostra cultura; dove i due termini sono opposti inconciliabili. Si ritiene che proprio questa frattura epistemica possa costituire elementi di crisi di senso rintracciabile nella cultura urbana e architettonica occidentale. Per i giapponesi la natura rappresenta ancora la prima fonte di ispirazione tanto da rivestirla di significati sacri. In sostanza osserviamo i giapponesi come le architetture classiche poiché rappresentano la nostra infanzia!

10.2. Metodologia compositiva

La disciplina della composizione architettonica si occupa di governare le procedure attraverso le quali si perviene alla definizione spaziale di un determinato tema architettonico: una casa, un edificio pubblico, sino ad una parte di città. La ricerca il cui confine è così delineato oltre a ordinare attraverso opportune categorie una numerosa produzione di edifici per lo spettacolo, dall'antichità sino ai nostri giorni, si propone di fornire argomenti utili per la progettazione degli spazi futuri. La metodologia assunta, muove dal presupposto che il progetto architettonico sia il risultato di tre consecutivi passaggi conoscitivi che ne costituiscono altrettante componenti: l'ideazione, la costruzione e la composizione.

L'ideazione è il personale contributo che il progettista offre alla riflessione generale sul tema affrontato nella storia. Essa è il risultato dell'analisi sull'essenza dell'edificio, il quale è ciò che ogni edificio era e che, ricordato e trasceso, l'artefice deve di nuovo immaginare. Il nuovo edificio si esprimerà attraverso forme adeguate e reali, e trascendendo la funzione approderà a una nuova definizione del suo valore.

La costruzione è ciò che permette alle idee di farsi materia (e quindi di verificarne la sostanzialità) per entrare in dialettica con l'ambiente circostante; resistendo alle forze della natura la costruzione si dà per differenza e la sfida; la costruzione è ciò che permette all'edificio di strutturarsi in virtù di un consistere solido e durevole e si avvale del principio tettonico che distingue ciò che porta da ciò che è portato.

La composizione, infine, è l'insieme di regole che permettono di ordinare la materia in ragione di leggi di proporzione, ritmo e relazione armonica tra le parti. La composizione permette alla costruzione di farsi rappresentativa e di recare emozione per la sua capacità di testimoniare un equilibrio raggiunto.

L'edificio si costituisce attraverso le relazioni tra quattro unità spaziali: interno, esterno, paramento e rapporto col suolo. Queste unità si rappresentano attraverso l'impiego opportuno di elementi: colonne, setti, diaframmi vetrati, scale, solai, la cui combinazione complessa dà luogo alle parti che disponendosi in un certo ordine contribuiranno a definire la figura unitaria dell'edificio. L'edificio si costituisce attraverso quattro unità: 1) interno; 2) esterno; 3) paramento; 4) rapporto col suolo.

10.2.1. Interno

L'interno si costituisce attraverso un "nucleo generatore formale" risultato dell'analisi della ragione istituzionale dell'edificio da costruire e del suo uso adeguato e reale; per reale si intende la corretta rappresentazione linguistico-formale di entità e parti costitutive il manufatto e la sua definizione in senso contemporaneo.

Il nucleo generatore formale identifica il ruolo e il primato dell'edificio che involucra per significarlo quale aula consiliare, teatro, museo o biblioteca. Esso si costituisce attraverso punti, piani, superfici e i loro rinnovati rapporti; esso può semplicemente alludere ad ipotetici solidi, smaterializzandoli senza costituirsi come sostegno dell'intero edificio.

10.2.2. Esterno

L'esterno si dà per mezzo di "delimitazioni" orizzontali (la copertura), verticali (paramento esterno) e delle loro derivazioni. Tali delimitazioni concorrono alla definizione di una "grosseforme" planovolumetrica necessaria alla rappresentazione della costruzione.

Il ruolo dell'esterno è quello di mostrare - e mai mascherare - la ragione istituzionale dell'interno. L'esterno è rappresentato da un solido, finito o non finito, la cui altezza è determinata dalle necessità interne e dalla particolare attività umana che l'edificio è chiamato a rappresentare in relazione allo spazio-natura circostante (paesaggi, segni ed elementi del suolo).

10.2.3. Involucro

L'involucro definisce e media il rapporto tra l'interno e l'esterno dell'edificio. Può essere murario (portante e non portante), vetrato o parzialmente vetrato. Per la rinnovata tettonica l'involucro si riduce a paramento diventando un sottile diaframma, trasparente o meno, svincolato da ogni funzione portante grazie al principio dell'ossatura. Esso è perciò capace di istituire un nuovo rapporto fra l'interno e l'esterno attraverso il sistema dei

sostegni, quest'ultimo coincidente, appena arretrato o esterno all'involucro (o paramento o muro pieno o diaframma).

10.2.4. Rapporto col suolo

Nella prassi operativa dell'architettura la linea di terra (o piano di posa, o punto di contatto tra l'edificio e il suolo) è il principio su cui l'architettura si pone, consiste e si erge. Il fare contemporaneo rende "plurale" il rapporto col suolo. L'edificio può essere poggiato con base, poggiato con distacco, oppure sollevato e passante.

La figura dell'edificio risultato della somma dei rapporti tra le sue parti costituenti deve tendere all'unità.

11. SCHEDE

11.1. IL CERCHIO DELLE ORIGINI

11.1.1. Teatro Pre-Classico: Dittirambo: **cori ciclici, Atene, Grecia.**



Figura 25: Una *Danza tipica della Grecia salentina intorno a musicisti e cantori*, interno del castello Aragonese di Otranto, 21 agosto 2005, foto dell'autrice

I cori detti dittirambici erano composti da circa cinquanta coristi, diretti da un capo coro chiamato *corifeo*. I coristi si disponevano in circolo intorno all'altare: il Timéle. Il canto era accompagnato dal suono del flauto e spasso, da movimenti ritmici o danze, dei coristi stessi. Il popolo ad ascoltarli si addensava tutto intorno riempiendo la piazza e le prime pendici dell'acropoli vicina. I cori dittirambici furono perciò detti cori ciclici, ossia circolari o rotondi. Da questi cori dittirambici nacque, secondo Aristotele, il dramma e precisamente la tragedia. La tragedia greca, nella sua forma primitiva e classica, rassomigliava assai più al nostro dramma lirico, o all'"opera in musica", perché essa si venne svolgendo da un canto lirico corale.

Il LUOGO: Nella piazza, innanzi al tempio di Dioniso in Atene.

11.1.2. Teatro di Tespi

Il metà del VI sec. a.C. (536 – 534 a. C.). Grecia.

Il poeta Tespi o Tespide d'Icaria, al tempo di Pisistrato, rappresenta una forma di ditirambo differente da quella usuale, infatti il capo coro assecondato dai coristi, rappresenta un personaggio immaginario al quale se ne aggiunge un secondo. Questa variazione fece nascere il drama. La parte principale spettava al coro e al suo capo mentre l'attore aveva una parte secondaria. L'attore raccontava o descriveva qualche fatto leggendario, rispondendo alle interrogazioni del coro o del *corifeo*. Nato così il drama esso ebbe rapido svolgimento in Atene per opera di altri poeti, di Pratina, di Cherilo, di Eschilo, quindi Sofocle e Euripide. Il coro che da principio aveva la parte principale, andò man mano sempre più restringendosi e sempre più disinteressandosi anche all'azione drammatica, il dialogo si veniva sempre più allargando. La tragedia diventò ben presto lo spettacolo più desiderato e più gradito del popolo nelle feste dionisiache in Atene e ne formò la parte più caratteristica e sontuosa.

Tragedia: Tespi, VI sec. a. C. Con lo sviluppo della tragedia il dialogo prevale sul coro e l'attore affianca il corifeo e il coro.

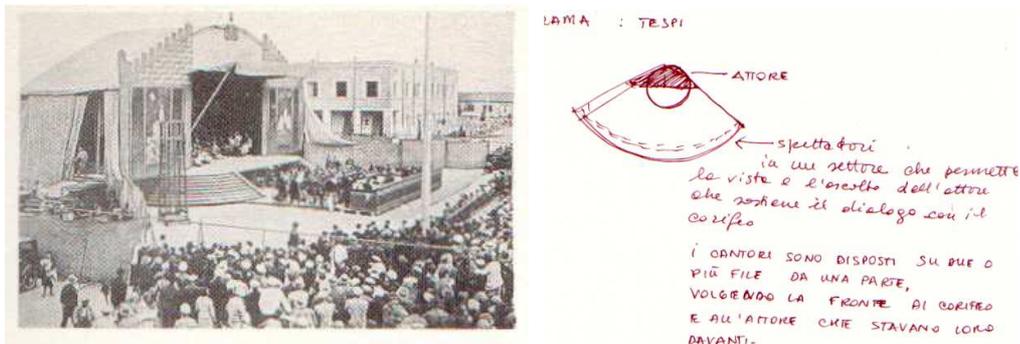


Figura 26: Mariano Fortuny e ing. Bassi, Teatro mobile "Carro di Tespi", Roma 1929. In AA.VV., *Zodiac 2*, rivista internazionale, Milano, 2° semestre 1989; Schizzo schematico dell'autrice.

Teatro provvisorio in legno.

Il LUOGO: pendio delle falde dell'Acropoli

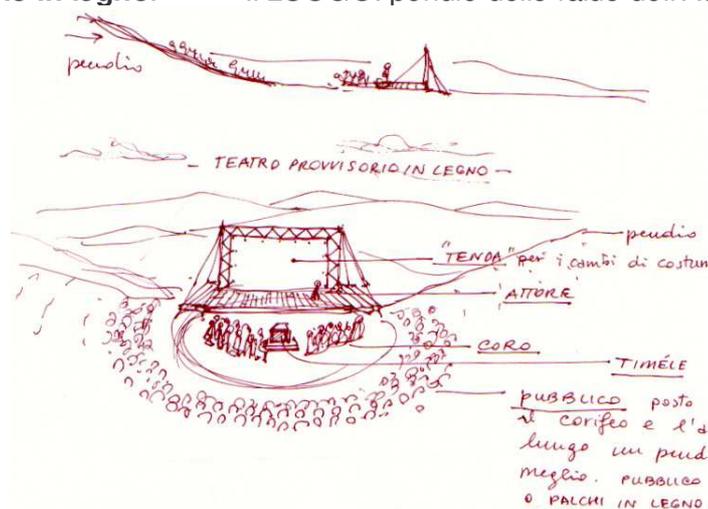


Figura 27: Teatro in legno del IV sec. a.C. Possibile ricostruzione del teatro provvisorio come dedotto dagli studi condotti da Emanuele Luzzati. Schizzo dell'autrice

11.1.3. TEATRO GRECO: Teatro di Dioniso

Il teatro di Dioniso di Licurgo, risalente al IV-V secolo a.C., è posto sul pendio dell'Acropoli di Atene, ed è il primo teatro stabile costruito in pietra e in muratura. Dopo 150 anni diventa in pietra e vengono fatti sedili permanenti. Licurgo era il tiranno dell'età 330 a.C.

La scena ha due ali; questi prosceni aiutavano a inquadrare la performance degli attori di fronte alle porte della scena fissa.

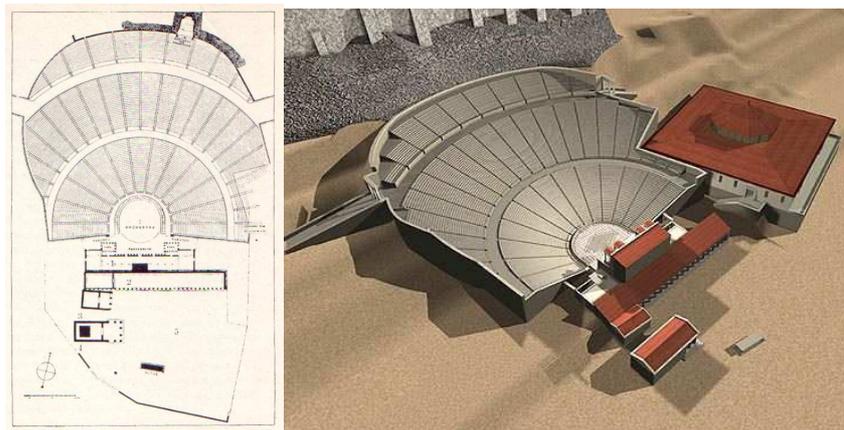
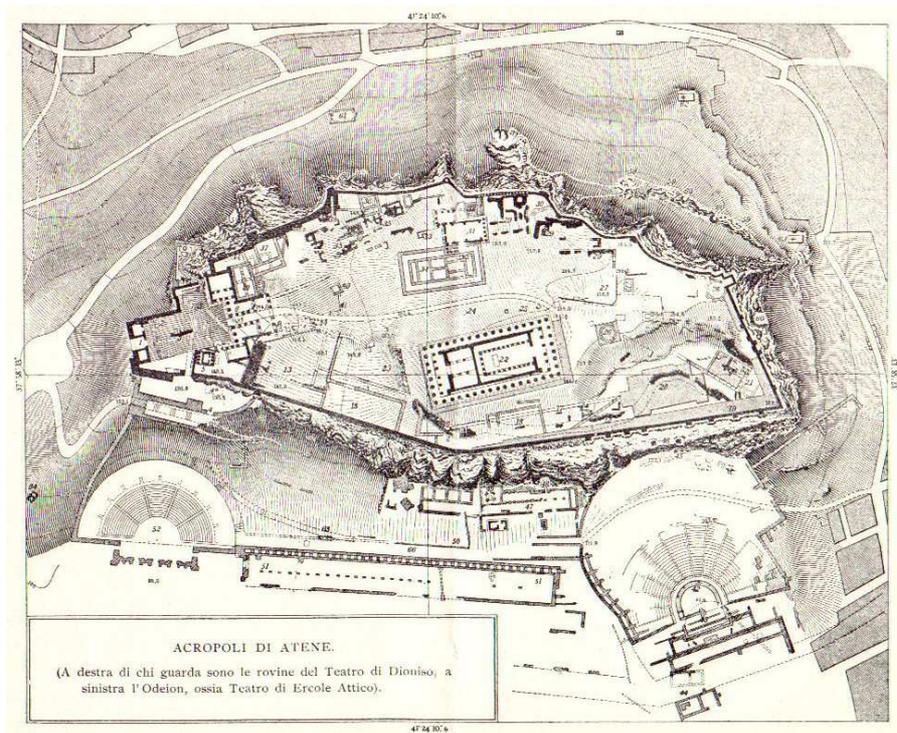


Figura 28: **Acropoli di Atene**, in Vigilio Inama, *Il teatro antico greco e romano*, Ed. Ulrico Hoepli, Milano 1910, ristampa dell'Istituto Editorial Cisalpino-Goliardica, Milano 1979, pag. XVIII; **Teatro di Dioniso** in Atene, col Temenos, nel IV secolo a.G.C., in Vigilio Inama, *op. cit.*, pag. 22; **riproduzione 3D di Dioniso**.

11.1.4. L'archetipo greco nel teatro romano di Pompei

Il teatro Grande di Pompei fu costruito a partire dalla cavità naturale del pendio naturale della collina, in età ellenistica, tra il 200 e il 150 a.C. Il grande teatro fu di seguito ampliato in età augustea, secondo il tipo architettonico del teatro romano e con l'aggiunta della galleria superiore e dei *tribunalia* al di sopra dei due ingressi laterali al piano dell'orchestra arrivò a contenere non meno di 5000 spettatori. La cavea è rivolta verso l'ampio e profondo panorama dei Monti Lattari. Nel caso di Pompei, è possibile distinguere elementi del tipo *stoà*, *Bouleutéria* che dimensionandosi danno luogo a forme architettonicamente definite, in base ai rapporti con la morfologia complessiva della composizione.

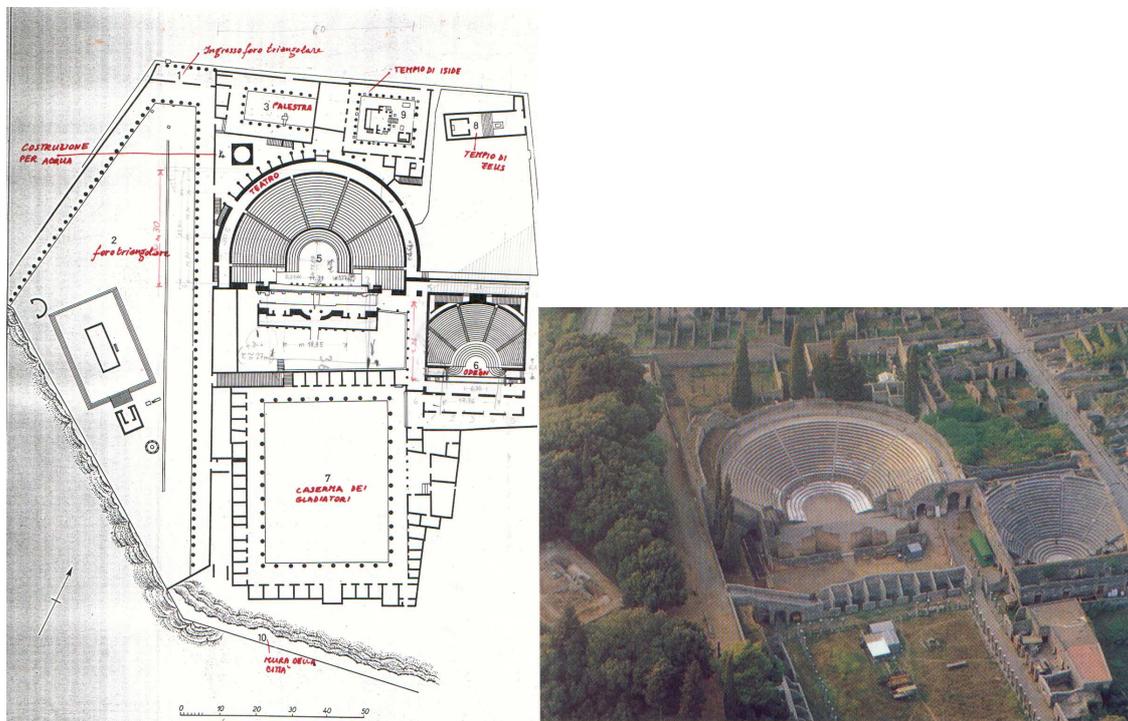


Figura 29: **Il Foro triangolare ed i teatri**, (Pianta), in Amedeo Maiuri, *Pompei*, XVII ed., Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato libreria dello Stato, Roma, 1986, pag. 27; **fotografia aerea**.

Odéon di Pompei, 80-75 a.C., 800/1000 spettatori.



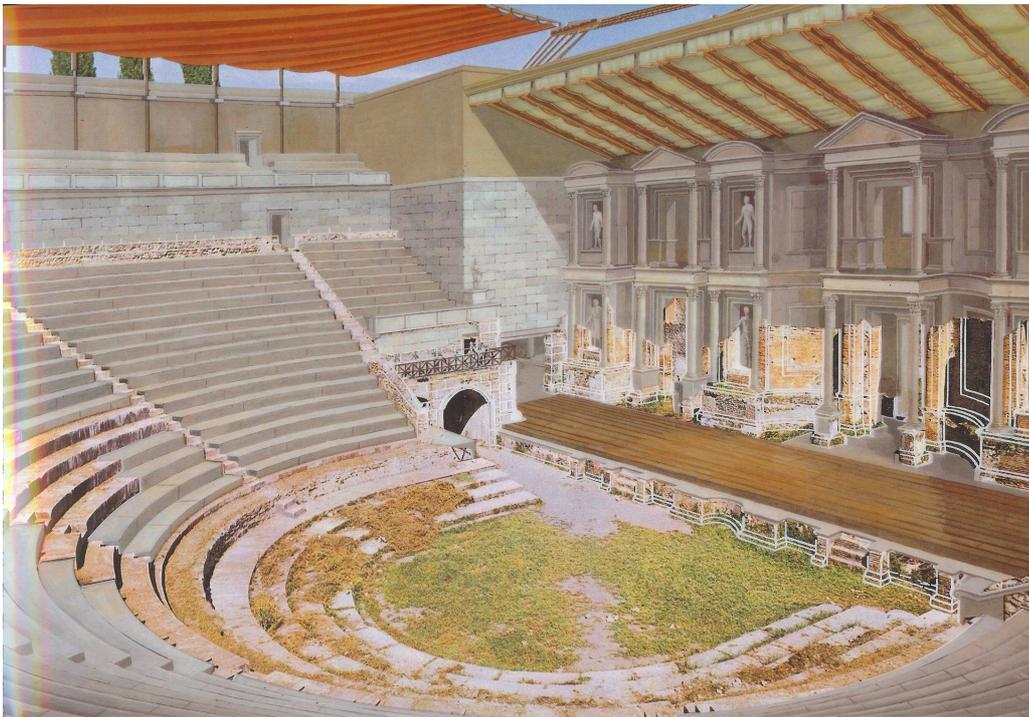


Figura 30: **Il Teatro grande: ricostruzione**, (fotografia a colori dello stato attuale e schizzo assonometrico a colori della ricostruzione), in A. De Franciscis-I.Bragantini, *Pompei, monumenti nel passato e nel presente*, Vision s.r.l., Roma, 1995, pag. 49;

11.2. Il Teatro Romano di Aspendo

FONTI delle IMMAGINI: scheda n. 2:

- 1) Ricostruzione del fronte della scena di Aspendo, (prospetto-sezione longitudinale), in Allardyce Nicoll, *Lo spazio scenico, storia dell'arte teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 1971, ill.n.44.
- 2) Ricostruzione del fronte della scena di Aspendo, (prospettiva), in Allardyce Nicoll, *Lo spazio scenico, op.cit.*, ill.n.45.
- 3) Veduta dall'alto sul Teatro, (foto a colori), in AA.VV., *Antalya*, guida turistica, NET, foto di Andrea Pistolesi, Edizione italiana Bonechi, Firenze, 1990, pag.32.
- 4) L'imponente fronte della scena del Teatro vista dall'esterno, (foto a colori), in AA.VV., *Antalya, op.cit.*, pag.33.
- 5) L'interno del Teatro di Aspendos: la galleria coperta in alto venne aggiunta successivamente e serviva agli spettatori in caso di pioggia o, in caso contrario, come riparo dal sole troppo caldo, (foto a colori), in AA.VV., *Antalya, op.cit.*, pag.34.
- 6) L'interno del Teatro di Aspendos: la galleria coperta in alto venne aggiunta successivamente e serviva agli spettatori in caso di pioggia o, in caso contrario, come riparo dal sole troppo caldo, (foto a colori), in AA.VV., *Antalya, op.cit.*, pag.35.
- 7) Alcuni scorci all'interno del teatro: si può notare la bella decorazione delle trabeazioni, la cui morbida pietra ben si adattò al prezioso «ricamo» degli scultori, (foto a colori), in AA.VV., *Antalya, op.cit.*, pag.36.

IL TEATRO ROMANO di ASPENDO

Periodo: 155 d. C.

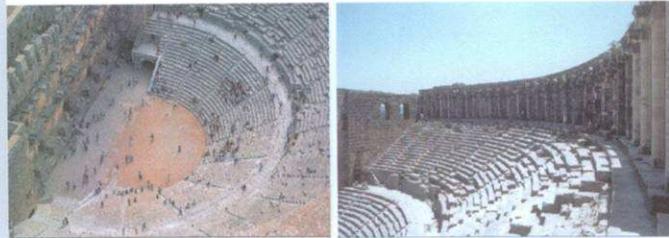
Autore: Zeno, figlio di Teodoro

Capienza: circa 7000 posti

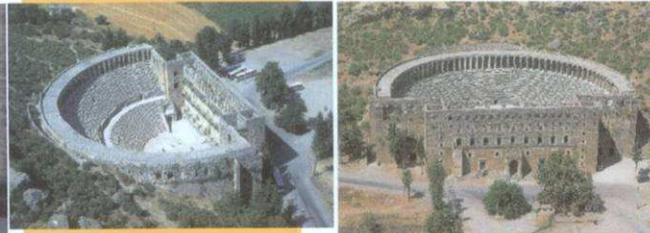
TEATRO DI ASPENDO

Teatro attualmente in attività

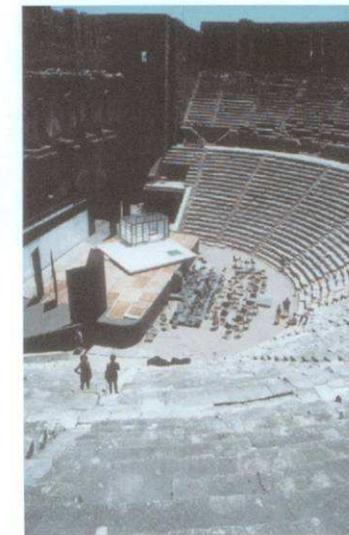
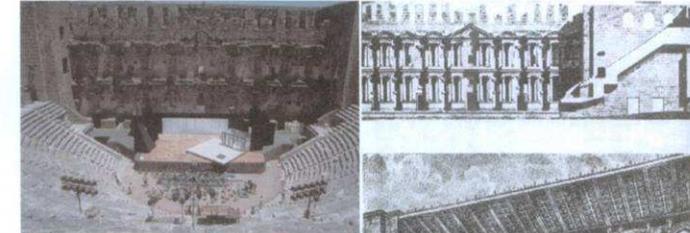
INTERNO



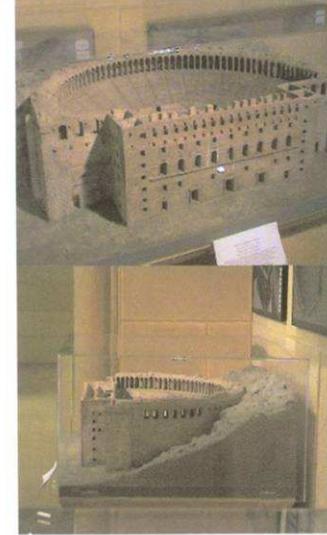
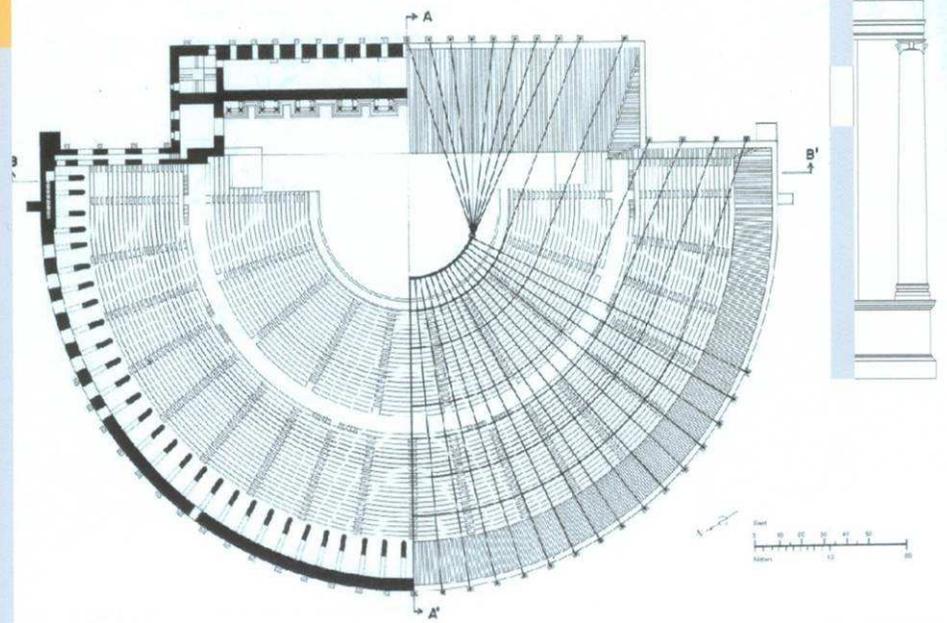
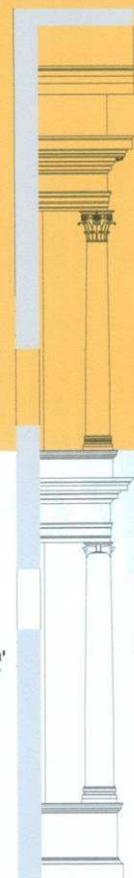
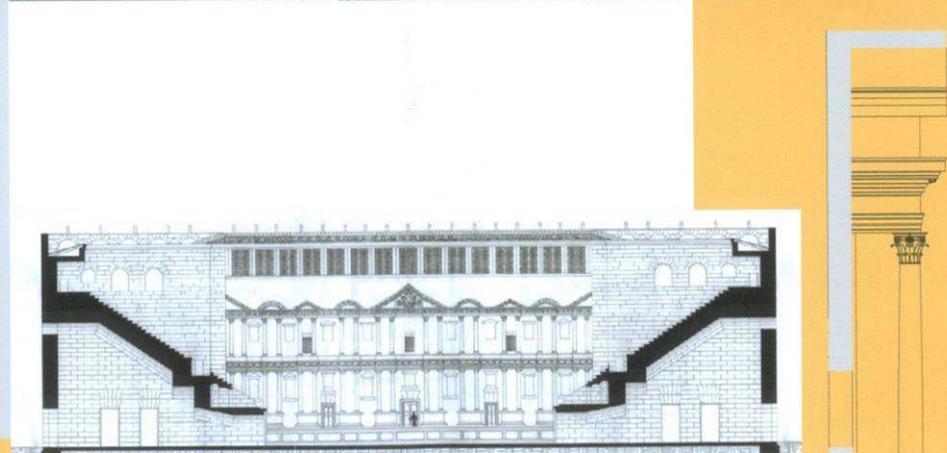
ESTERNO



SCENA

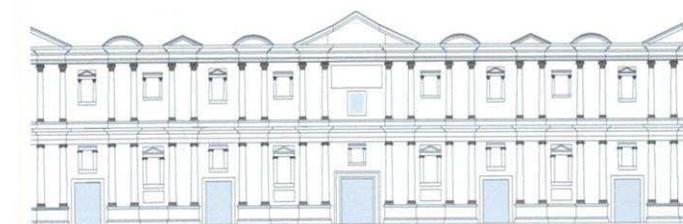
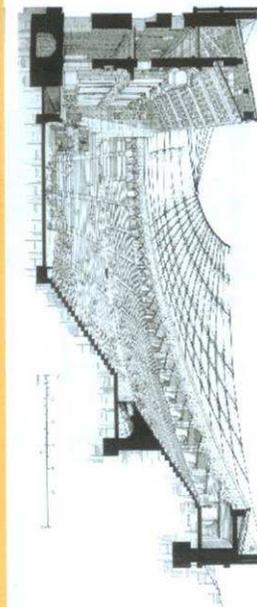


Ricostruzione del fronte scena
(In A. Nicoll, LO SPAZIO
SCENICO, Ed. Bulzoni, p. 208)



Modello

Fotografie di M. Massa



Ricostruzione del fronte scena di M. Massa

11.3. Il teatro Olimpico di Vicenza

FONTI delle IMMAGINI scheda n.3:

1) tav.I allegata, *Il teatro Olimpico (Pianta)*, in Ottavio Bertotti Scamozzi, *L'origine dell'Accademia Olimpica di Vicenza, con una breve descrizione del suo Teatro*, per Giovanni Rossi con lic. de' Superiori, Vicenza, MDCCXC, (ristampa in facsimile della I edizione del 1790, con nota storico-critica di Loredana Olivato, a cura dell'Accademia Olimpica nella ricorrenza del IV Centenario della morte di Andrea Palladio, 1580-1980).

2) tav.II allegata, *Il teatro Olimpico (Prospetto-Sezione della Scena)*, in Ottavio Bertotti Scamozzi, *op.cit.*

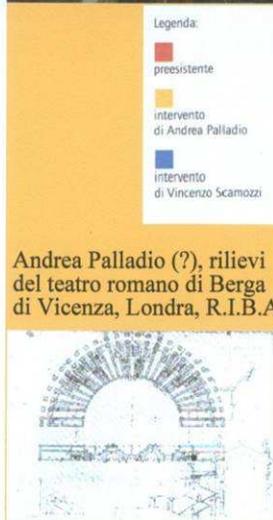
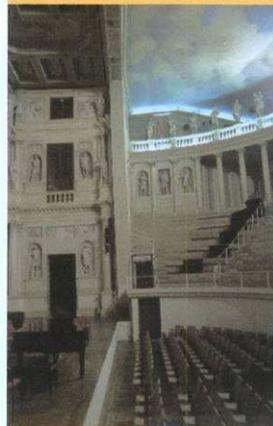
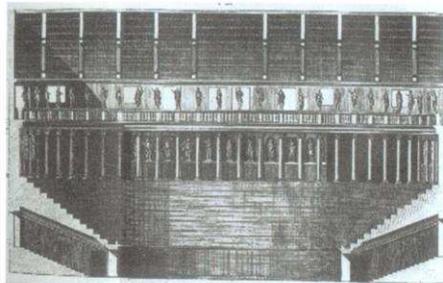
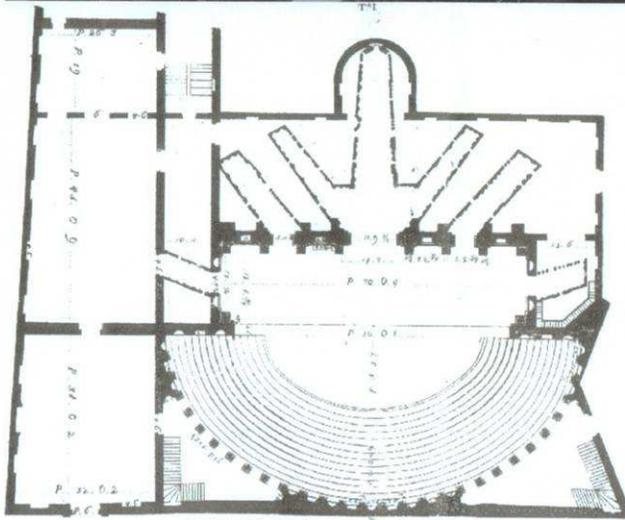
3) tav.III allegata, *Il teatro Olimpico (Sezione Longitudinale)*, in Ottavio Bertotti Scamozzi, *op.cit.*

4) tav.IV allegata, *Il teatro Olimpico (Prospetto-Sezione della Platea)*, in Ottavio Bertotti Scamozzi, *op.cit.*

TEATRO OLIMPICO DI VICENZA

1580/1585 Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi - Capienza: da 752 a circa 1500

INTERNO



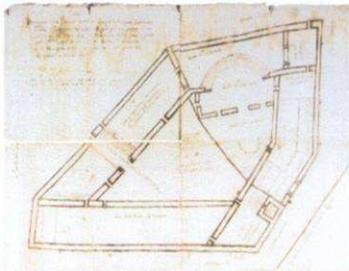
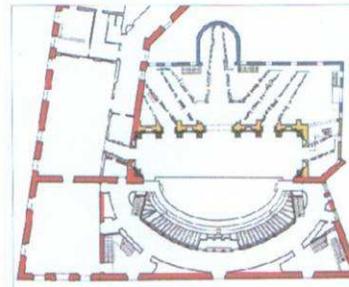
Andrea Palladio (?), rilievi del teatro romano di Berga di Vicenza, Londra, R.I.B.A



TEATRO OLIMPICO DI VICENZA

ESTERNO

CONTENUTO IN PALAZZO
PREESISTENTE



Legenda:
■ preesistente
■ intervento di Andrea Palladio
■ intervento di Vincenzo Scamozzi

Nel progetto del teatro stabile per gli Olimpici. Palladio si propone di realizzare un teatro "all'antica", sul modello di quelli della tradizione classica. Nonostante le dimensioni limitate dell'area ottenuta, egli ripropone lo schema del teatro romano teorizzato da Vitruvio, assecondato dagli Accademici. Palladio esprime la sua formazione culturale maturata in ambiente veneto Con Daniele Barbaro aveva collaborato all'edizione dei "Dieci libri" vitruviani pubblicata nel 1556.

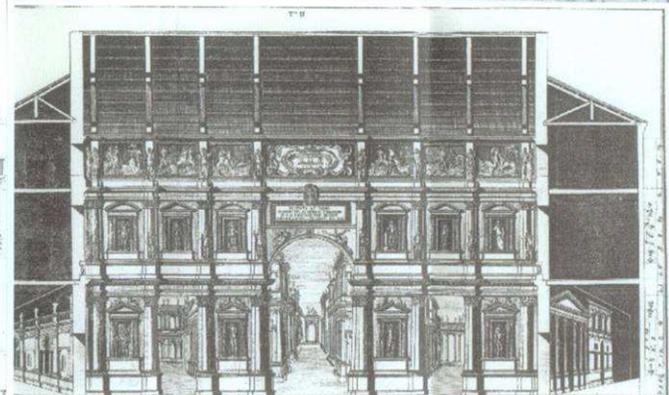
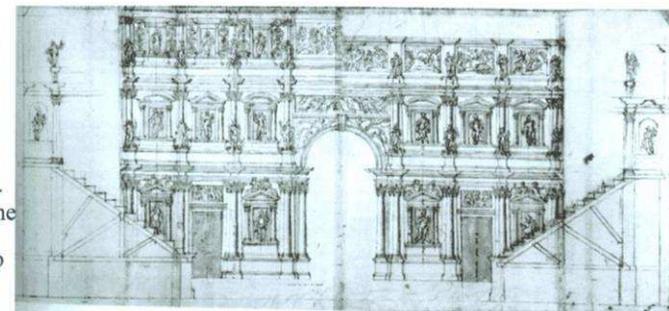
SCENA:

FISSA E A CORRIDOI PROSPETTICI



Foto della scena fissa (M. Massa)

Anonimo, "Disegno della Pianta de tutto 'l Corpo della Casa", 1585



11.4. Il Teatro Elisabettiano

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 4:

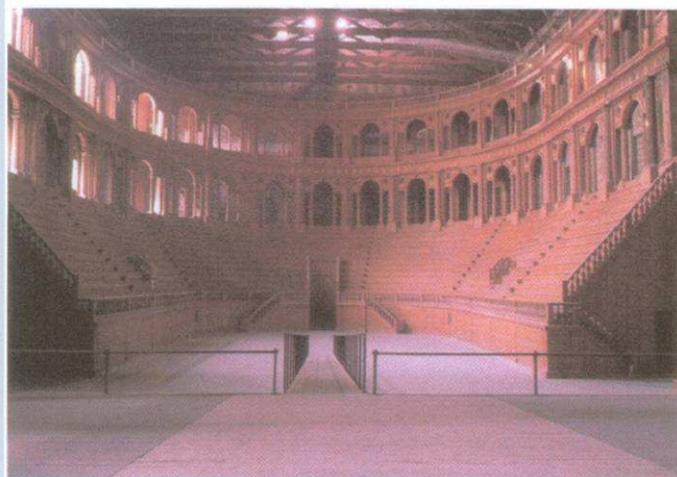
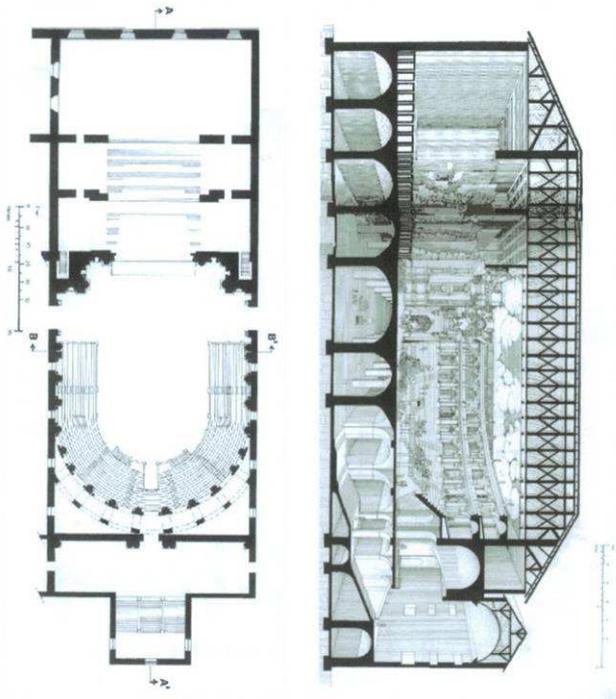
11.5. Il Teatro Farnese

FONTI delle IMMAGINI scheda n.5:

Pianta del Teatro Farnese a Parma, (Ente Provinciale per il Turismo, Parma) (disegno in b/n), in Michael Forsyth, *Edifici per la musica, L'architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento a oggi*, Zanichelli, Bologna, 1^a ed. 1987 (Buildings for Music, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1985), ill.n.3.4, pag.76.

TEATRO FARNESE
1618 G. Aleotti - Capienza: da 1474 a circa 2600

INTERNO



TEATRO FARNESE

ESTERNO

CONTENUTO NEL
PREESISTENTE PALAZZO
della PILOTTA di PARMA

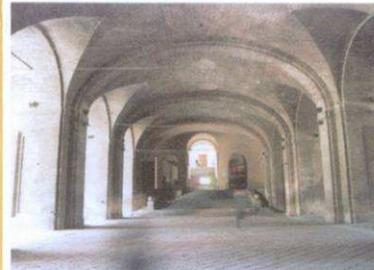


Foto del palazzo della Pilotta
e dell'ingresso per accedere al teatro

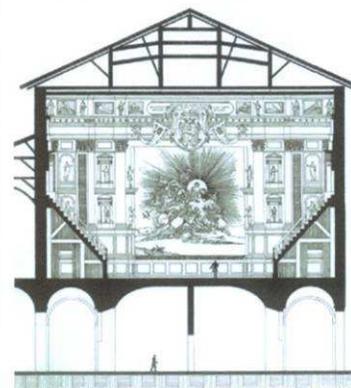
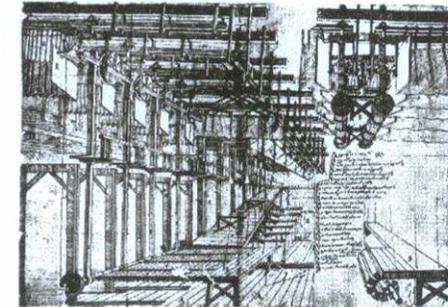
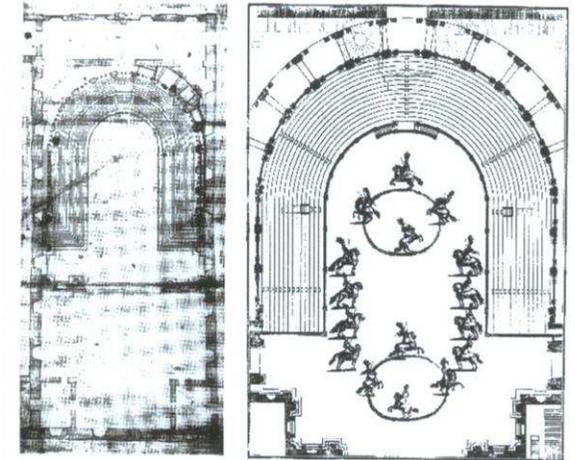


Foto della lexia di M. Augè nel teatro
Farnese, settembre 2005

SCENA:

INVENZIONE DELL' ARCO SCENICO



PERFEZIONAMENTO DELLA MACCHINA SCENICA



11.6. Archetipi classici / confronto dimensionale

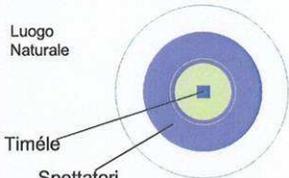
FONTI delle IMMAGINI scheda n. 6:

Teatro sul Campidoglio, 1953: Ipotesi di ricostruzione di A. Bruschi, (disegno in b/n: spaccato assonometrico), in Antonio Pinelli, *I Teatri, lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Sansoni, Firenze, 1973, ill. n.7 tavola fuori testo, pag. 79.

ORIGINI EPOCA PRECLASSICA

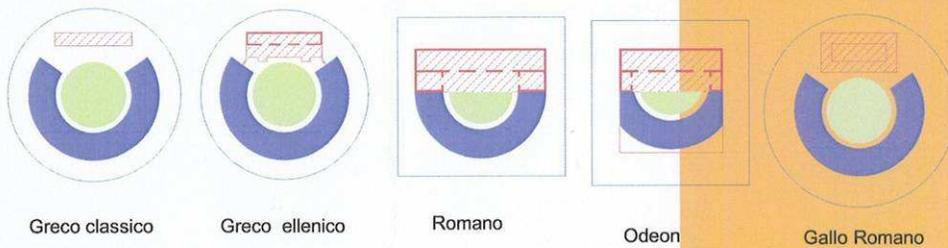
IL CERCHIO

Ditirambo: Cori Ciclici



Spettatori in circolo intorno ai cantori

- CORO/ ORCHESTRA
- PUBBLICO
- SCENA
- LUOGO APERTO/NATURALE
- CONTESTO URBANO
- LUOGO CHIUSO



Greco classico Greco ellenico Romano Odeon Gallo Romano

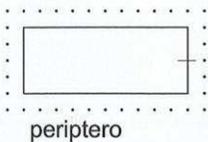
IL QUADRATO

Riferimenti vitruviani - ordine delle sfere celesti
ARMONIA MUSICALE
AL CERCHIO si sostituisce il QUADRATO

TEMPIO

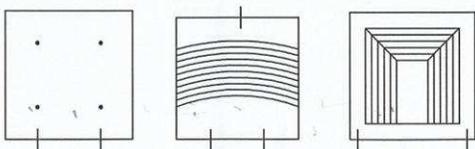


in antis anfiprostilo monoptero



periptero

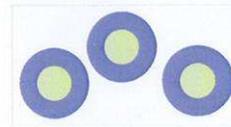
BOULEUTERION E EKKLESIASTERIA



TEMPIO +
BOULEUTERION E EKKLESIASTERIA = TEATRO

Evoluzione Storica

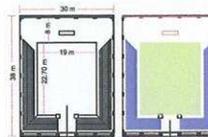
MEDIOEVALE



LUOGO: Sagrato / Piazza
Scena simultanea

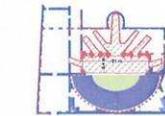
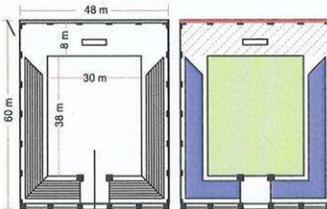
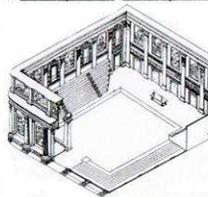
- CORO/ ORCHESTRA
- PUBBLICO
- SCENA
- LUOGO APERTO/NATURALE
- CONTESTO
- LUOGO CHIUSO

RINASCIMENTALE



1513 Teatro del Campidoglio
Provvisorio in legno

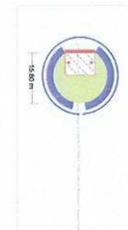
Trattamento delle pareti con decori quasi si trattasse di un cortile



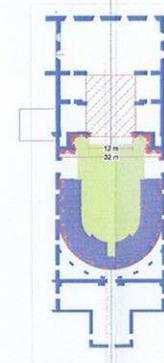
1579-80 Olimpico di Vicenza

1588 Olimpico di Sabbioneta

BAROCCO

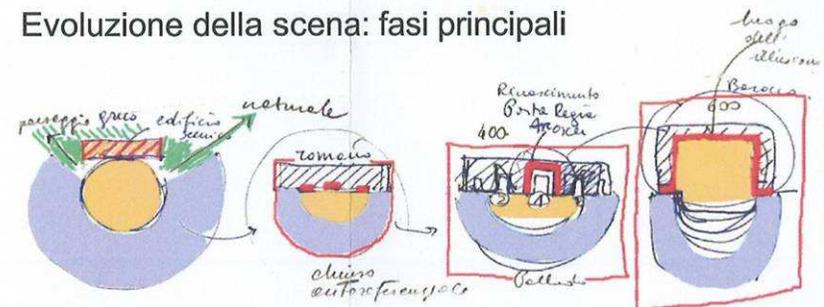


1600 Elisabettiano di Londra



1618-19 Farnese di Parma

Evoluzione della scena: fasi principali



11.7. Teatro sperimentale

11.7.1. Il Teatro Totale di R.Wagner e G.Semper

Festspielhaus (ex-Markgräfliches Opernhaus che Giuseppe Galli-Bibiena aveva costruito nel 1748), Bayreuth, di Otto Brückwald (sui principi di Wagner e di Brandt), 1872-76, Germania.

Il Festspielhaus fu progettato in funzione dei principi teatrali della musica di Richard Wagner; al Festspielhaus si giungeva attraverso la campagna fuori della città.

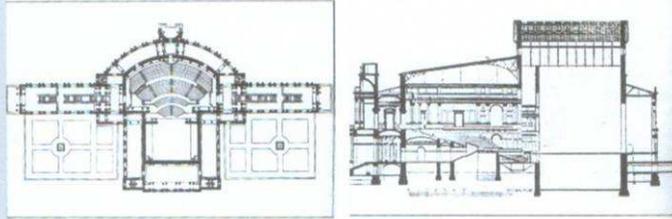
“(…) Il sogno di Wagner di costruire un teatro ideale non morì con il suo esilio, ma continuò ad agitarlo per tutto il periodo della seconda residenza in Svizzera. Nella primavera del 1871 fece un viaggio con Cosima a Bayreuth, città bavarese che aveva scelto perché opportunamente calma e campestre, per cercare un luogo dove costruire un teatro che la gente potesse frequentare specialmente durante i festival musicali. Il consiglio comunale fu felice di questa prospettiva e gli offrì il vecchio Markgräfliches Opernhaus che Giuseppe Galli-Bibiena aveva costruito nel 1748, sebbene fosse alquanto inadeguato. Wagner si fece inviare le piante di Semper da Monaco-esse erano proprietà del Re, ed egli disse prudentemente che servivano soltanto per una consultazione complessiva. Assunse un architetto di Berlino, Wilhelm Neumann, per consigliarsi sul luogo, ma su suggerimento di Karl Brandt (1828-1881), il suo consulente teatrale, lo sostituì con Otto Brückwald (1841-1904) di Lipsia, che finalmente costruì il teatro, in collaborazione con Brandt, anche se interamente su istruzioni di Wagner. Il luogo scelto si trovava su una collina fuori città e la prima pietra fu posta il 22 maggio 1872, giorno in cui Wagner compiva cinquantanove anni.

Wagner consumò molte delle sue energie in attività che servivano a raccogliere fondi, inclusi molti concerti. A metà della costruzione, il denaro era finito, (...). Solo il definitivo impegno di re Ludwig nel febbraio 1874, che concesse un prestito, rimborsabile, di 100.000 talleri, salvò la costruzione dal rimanere una struttura incompleta. Finalmente, nell'agosto 1876, il teatro fu inaugurato con una rappresentazione dell'*Anello*, diretta da Hans Richter (figg.5.19-5.21; tavola fuori testo 11)”; in Michael Forsyth, *Edifici per la musica. L'architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento a oggi*, Zanichelli, Bologna, 1ª ed. 1987, (Buildings for Music, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1985) pag.177, 182. Altri dati alle pagg.182-183.

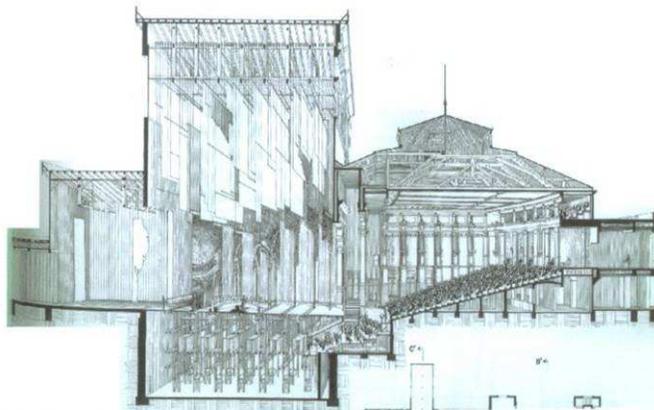
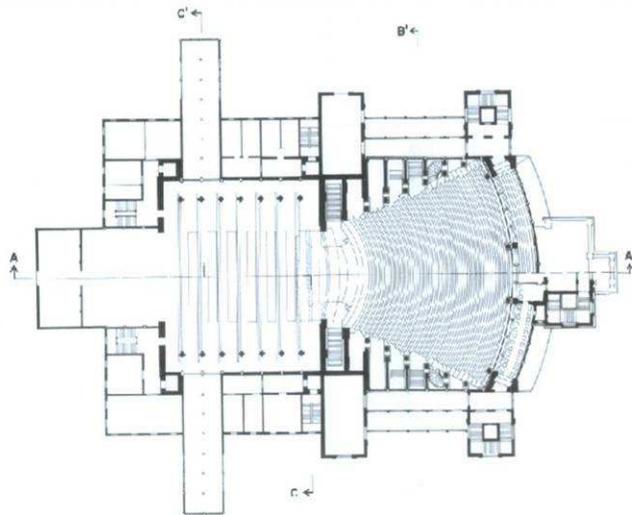
FONTI delle IMMAGINI scheda 7.1.:

- 1) Festspielhaus, Bayreuth, di Otto Brückwald, 1872-76: fotografia dell'epoca mostrante la struttura in legno. (fotografia in b/n: Nationalarchiv der Richard Wagner Stiftung, Bayreuth), in Michael Forsyth, *Edifici per la musica. L'architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento a oggi*, Zanichelli, Bologna, 1ª ed. 1987, (Buildings for Music, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1985), ill.n.11 in basso, tavola fuori testo.
- 2) Wagner tiene in equilibrio il Festspielhaus. (Richard Wagner Gedenkstätte, Bayreuth), (disegno in b/n), in Michael Forsyth, *Edifici per la musica*, op.cit., ill.n.5.19, pag.184.
- 3) Festspielhaus, Bayreuth, di Otto Brückwald, 1872-76: incisione dell'epoca (Theatermuseum, Monaco), (disegno in b/n), in Michael Forsyth, *Edifici per la musica*, op.cit., ill.n.5.20, pag.184.
- 4) Festspielhaus, Bayreuth: l'edificio fu inaugurato nell'agosto 1876 con la prima rappresentazione completa della saga di Wagner, *L'anello del Nibelungo*, durata quattro sere. L'illustrazione, di L.Bechstein, mostra *l'oro del Reno* durante la prima serata. (Theatermuseum, Monaco), (disegno in b/n), in Michael Forsyth, *Edifici per la musica*, op.cit., ill.n.5.21, pag.185.

INTERNO



Festspieltheater, Monaco 1865 - 66



Festpielhaus di Bayreuth, 1870/1876
Capienza: circa 1800 posti

ESTERNO

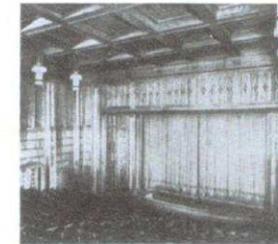
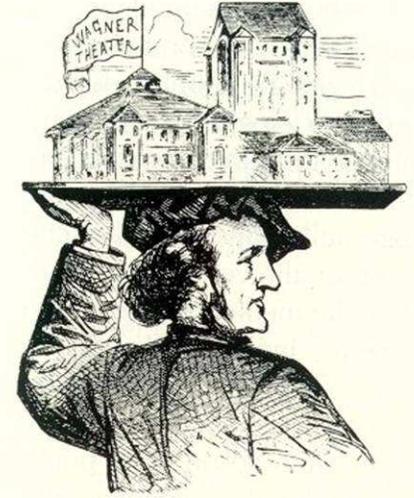


Carattere austero quasi dimesso dell'architettura
Posto fuori dal centro urbano sulla sommità di una piccola collina che conferiva al teatro la sacralità di un tempio isolato al quale il pubblico ascendeva abbandonando la città borghese.

Nel 1901 l'arch. M. Littmann realizzerà a Monaco un teatro metropolitano nel quale le innovazioni cruciali della sala saranno testualmente riprese.

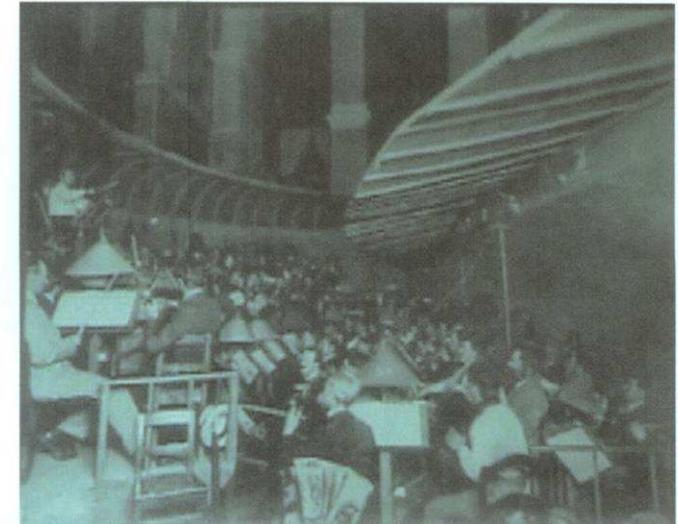


SCENA: per Richard WAGNER



Esemplare visibilità

Il golfo mistico dell'orchestra che cela allo sguardo l'orchestra



11.7.2. H. Poelzig e M. Reinhardt

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 7.2.:

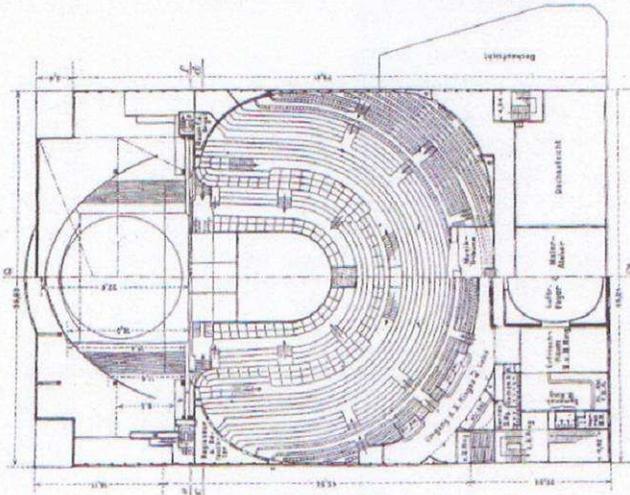
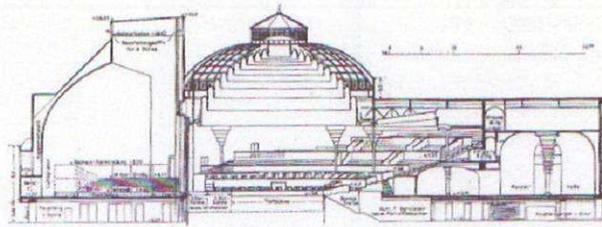
Grosses Schauspielhaus, (trasformazione di circo coperto preesistente nel Schauspielhaus), 1919-20, Hans Poelzig, (su iniziativa di Reinhardt), Berlino, Germania, 3500 spettatori.

1) Grosses Schauspielhaus, Berlino, , il boccascena, [1919], (foto d'epoca in b/n), in Marco Biraghi, *Hans Poelzig, Architectura, Ars Magna 1869-1936*, Arsenale Editrice srl, Venezia, pag.45.

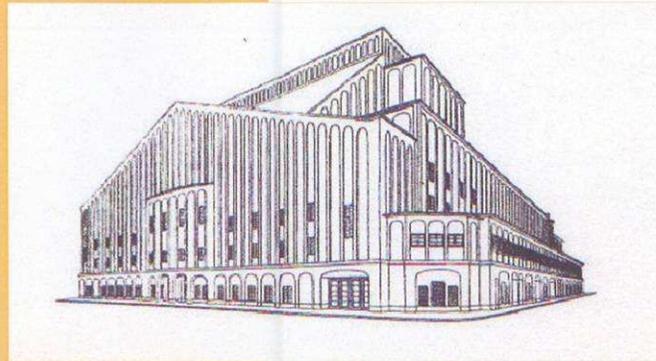
Festpielhaus, Sede Festival, Salisburgo, 1920-1922, Hans Poelzig, (su iniziativa di Reinhardt).

2) Festpielhaus, Salisburgo, , veduta a volo d'uccello, [1920], (disegno in b/n), in Marco Biraghi, *Hans Poelzig, Architectura, op.cit.*, pag.54.

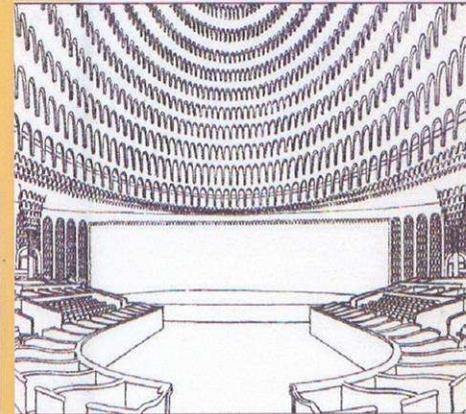
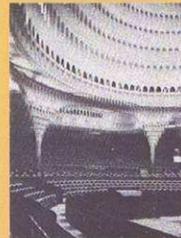
INTERNO



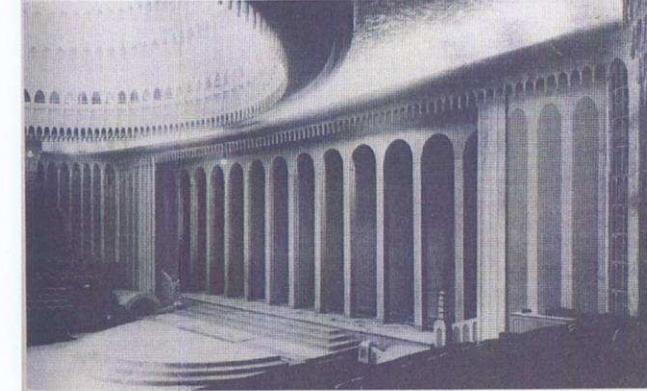
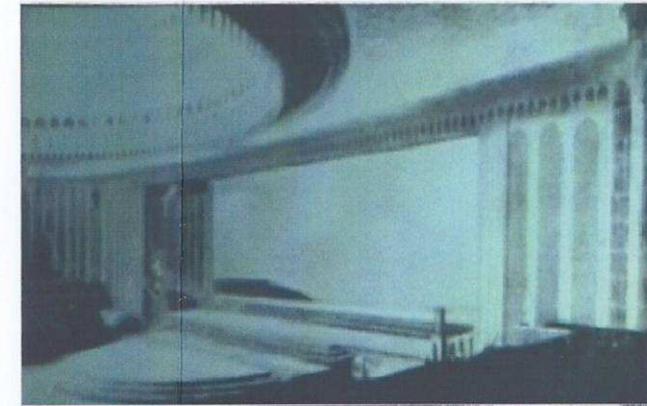
ESTERNO



Trasformazione di un grande circo preesistente nel teatro per 3500 persone.



SCENA:

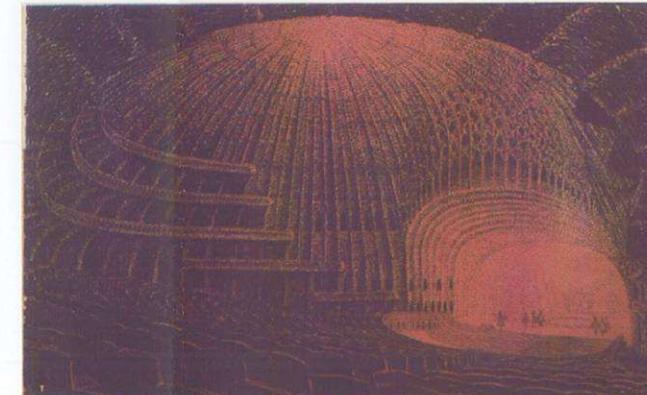
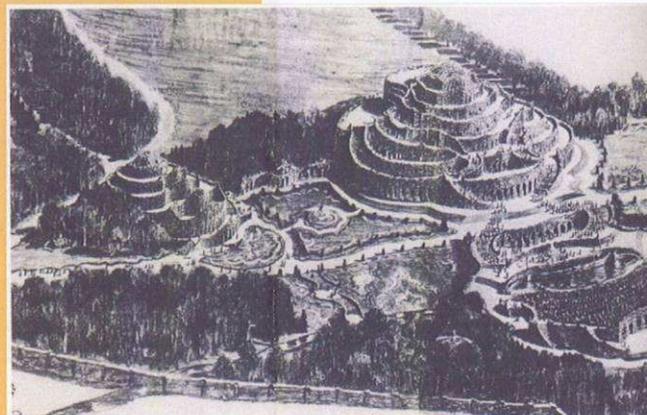


Il grande palcoscenico era caratterizzato dalla piattaforma girevole da un fondale e da una semicupola, secondo un modello già sperimentato da Mariano Fortuny, mentre la sala era dominata dalla cupola sospesa, con anelli sovrapposti a stalattiti destinate a migliorare l'acustica della sala. Il proscenio è largo 36 metri.

Secondo progetto di Poelzig per un edificio per il Salzburg Festival di cui R. Strauss era co-fondatore.



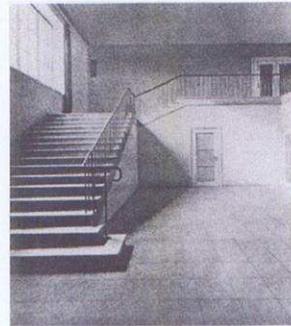
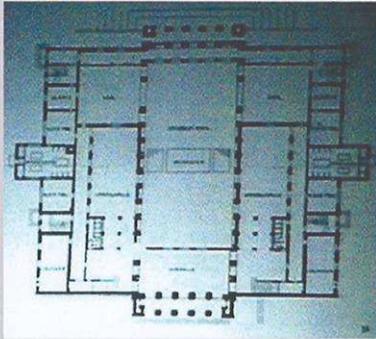
Poelzig concepisce tre progetti visionari con gli edifici teatrali dalla sagoma gradinata come torri di Babele distribuiti in un paesaggio collinoso, collegati tra loro da maestosi percorsi e scalinate e con l'interno della grande sala caratterizzato da uno spicchio inserito nella grande volta semicircolare.



11.7.3. Il teatro a Hellerau di Dalcroze e Appia

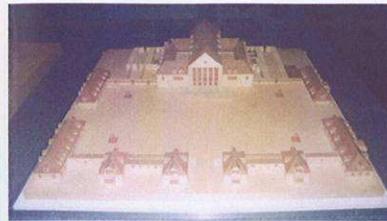
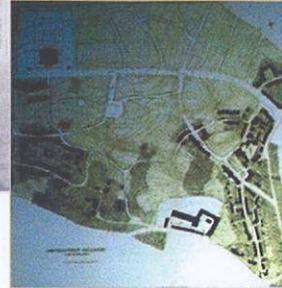
FONTI delle IMMAGINI scheda n. 7.3.:

INTERNO



Progetto di H. Tessenow (allora trentacinquenne)
Contribuiscono per gli aspetti socio-economici: Karl Schmidt
per gli aspetti culturali: Wolf Dohm;
per gli aspetti pedagogici e ritmico-musicali: E. J. Dalcroze;
per gli aspetti teatrali: Adolphe Appia, Alexander von Salzmann

ESTERNO



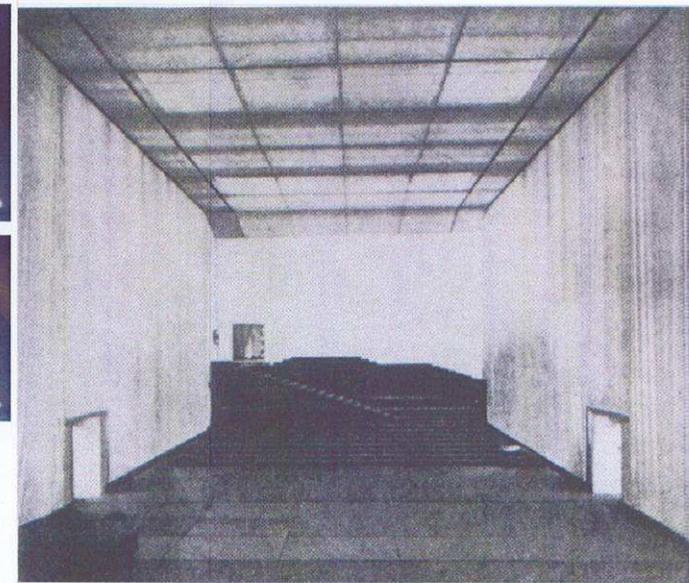
Il progetto dell'Istituto di ginnastica ritmica Jacques - Dalcroze a Hellerau rientra in un progetto riformatore più ampio destinato a investire tutti gli aspetti della vita e della società, e che si materializza nella costruzione della prima città- giardino tedesca a Hellerau.

All'interno di questo programma, l'istituto Dalcroze doveva assumere un ruolo centrale. Il complesso prevede un luogo centrale, una sala per feste, un'edificio modello concepito per l'esercizio della ginnastica ritmica e destinato alle manifestazioni della scuola ma anche, nelle intenzioni dei promotori, all'intera comunità di Hellerau; un'importante architettura civile, attorno alla quale si organizzano, formando una grande corte porticata, un grande spazio collettivo, le case d'abitazione per gli studenti e gli insegnanti.

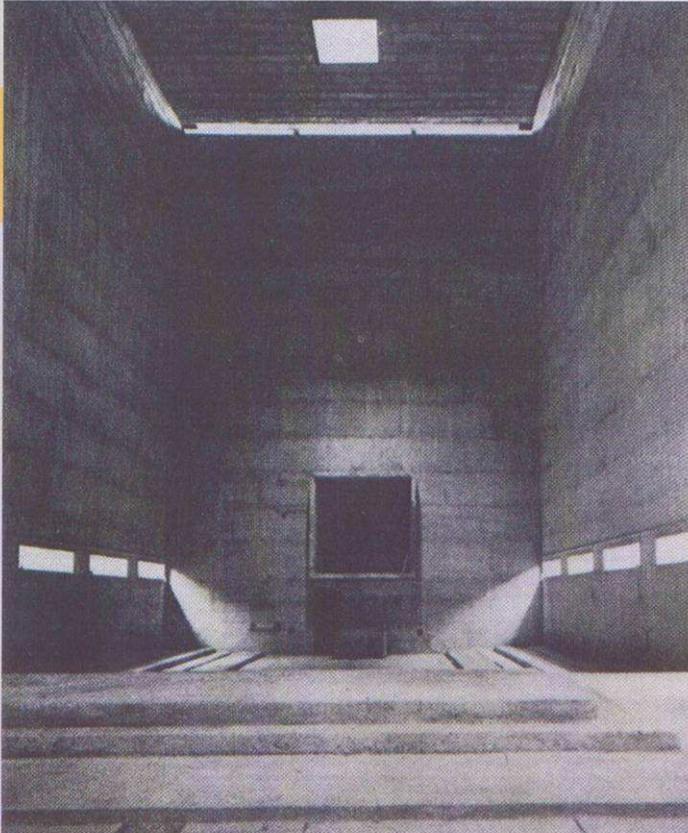
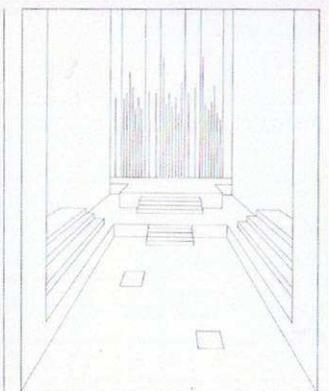
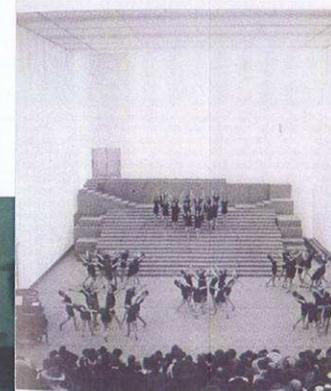
Severità e assenza di ogni ornamento architettonico nell'edificio dell'istituto, semplicità e caratteri domestici nelle case si armonizzano perfettamente e sembrano incarnare pienamente lo spirito che permea l'intero progetto.



SCENA



La sala delle feste è concepito come uno spazio teatrale modulare e flessibile, senza palcoscenico né sipario, in cui grande importanza assume l'illuminazione, studiata appositamente da Salzmann, in modo da ottenere una luce diffusa e priva di ombre.



11.8. Le Quattro tendenze del Novecento

Il Novecento esprime attraverso le sue sperimentazioni formali l'esigenza di pervenire ad una rinnovata idea di teatro basata sulla verità del suo interno.

Il trattamento spaziale infatti non mira più a creare effetti illusionistici ma diventa il mezzo per esprimere la struttura stessa del dramma.

Si notano quattro tendenze:

- 1) TEATRO CHIUSO: Teatro come scatola di derivazione dal modello all'italiana e senza relazioni con l'esterno
- 2) TEATRO come MACCHINA: spazio teatrale modulabile e flessibile
- 3) TEATRO di LUOGHI: In "spazi" non convenzionali
- 4) TEATRO APERTO: spazi all'aperto o in generale in relazione con l'esterno.

11.9. Teatro come Macchina

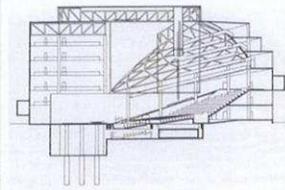
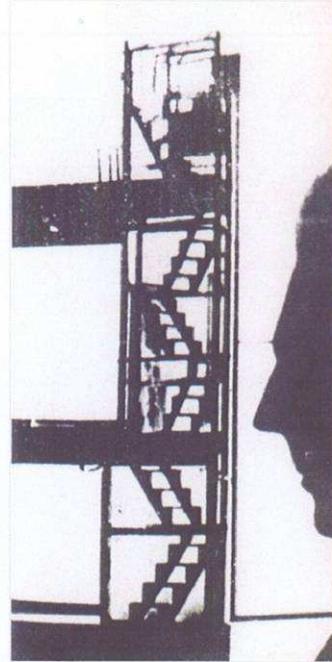
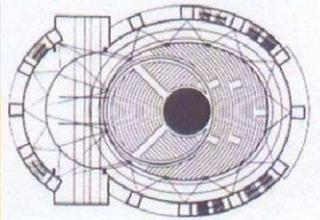
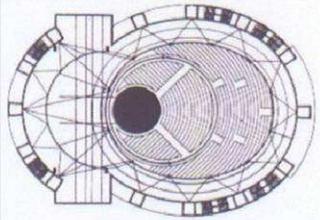
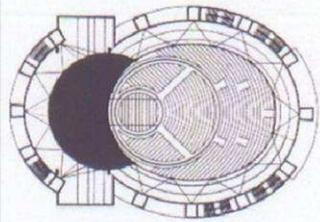
11.9.1. W. Gropius e E. Piscator; Mejerchol'd e la scena simultanea

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 9.1:

- 1) Walter Gropius, teatro totale per Erwin Piscator [1926], (assonometria esterna), in Marco Birago, Hans Poelzig, *Architectura, Ars Magna 1869-1936*, Arsenale Editrice srl, Venezia, pag. 48.
- 2) W. Gropius, Totaltheater per Erwin Piscator, 1927, (disegni in b/n: spaccato assonometrico e tre piante delle diverse soluzioni), in Manfredo Tafuri, *Il Teatro come città virtuale, da Appia al Totaltheater*, in Lotus international, n. 17, rivista trimestrale, Milano, dicembre 1977, ill. n. 34, pag. 49.
- 3) M. Barchin e S. Vachtangov, pianta e sezione per il nuovo teatro di Mejerchol'd, 1927, (disegni in b/n: pianta e sezione trasversale), in Manfredo Tafuri, *Il Teatro come città virtuale, da Appia al Totaltheater*, in Lotus international, n. 17, rivista trimestrale, Milano, dicembre 1977, ill. n. 32, pag. 48.
- 4) L. Lisickij, modellino per *Voglio un bambino*, di S. Tret'jakov, per il teatro di Mejerchol'd, (fotografia in b/n), in Manfredo Tafuri, *Il Teatro come città virtuale, da Appia al Totaltheater*, in Lotus international, n. 17, rivista trimestrale, Milano, dicembre 1977, ill. n. 33, pag. 48.

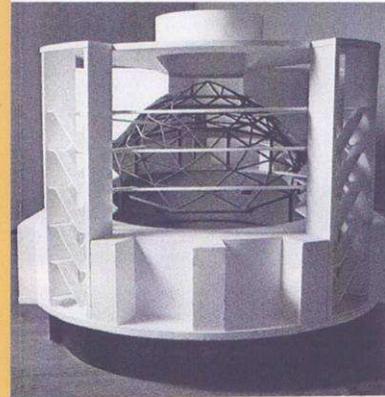
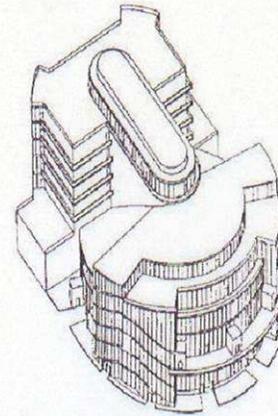
TEATRO TOTALE 1927
 TEATRO per MEJERCHOL'D in Russia 1930-32

INTERNO

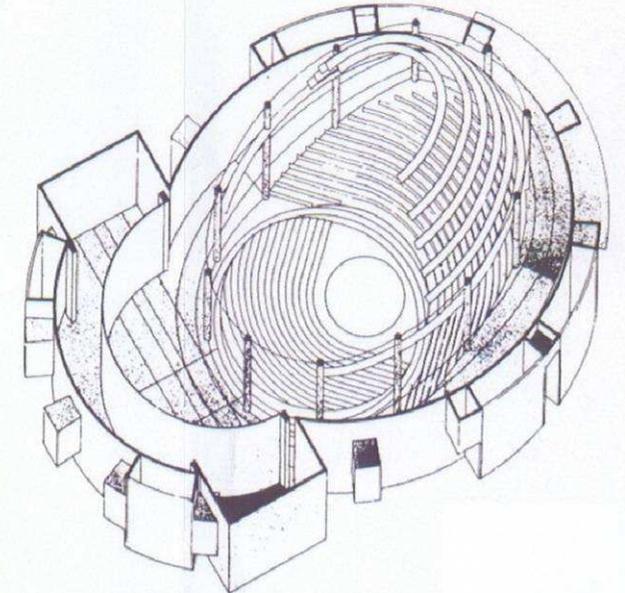


Walter GROPIUS e PISKATOR
 Michail BARCHIN e Sergej VACHTANGOV

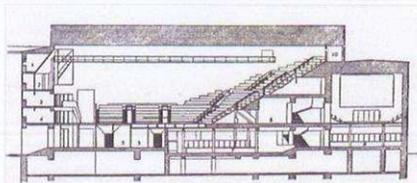
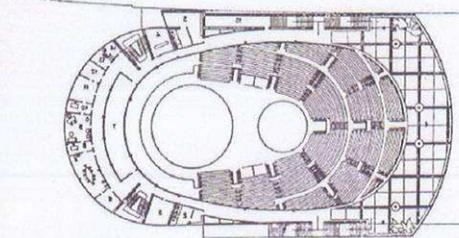
ESTERNO



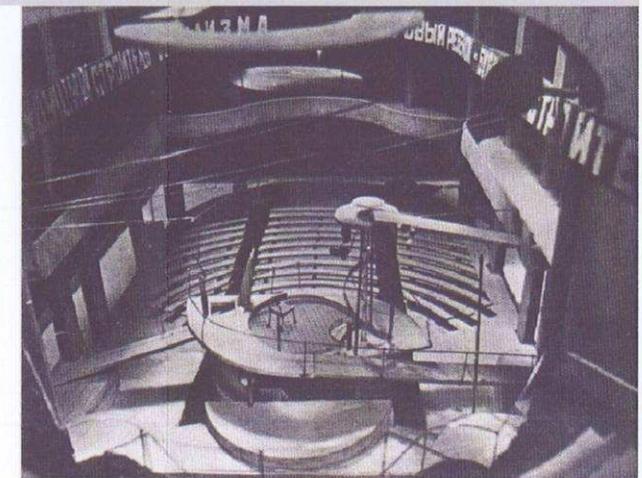
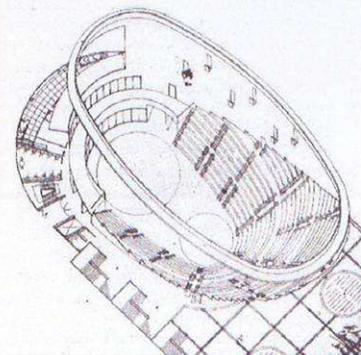
SCENA:



Un sistema di cerchi eccentrici permettono una continua variazione delle configurazioni dando forma ad uno spazio teatrale coinvolgente esplicitamente concepito come una macchina, funzionale al progetto peculiare di Piskator di un teatro politico. rare l'acustica della sala. Il proscenio è largo 36 metri.



Una sala teatrale dominata da un sistema di palcoscenici rotanti che consentono differenti configurazioni dello spazio, in particolare l'utilizzo di una scena centrale intorno alla quale sono distribuite in cerchio le gradinate per gli spettatori.

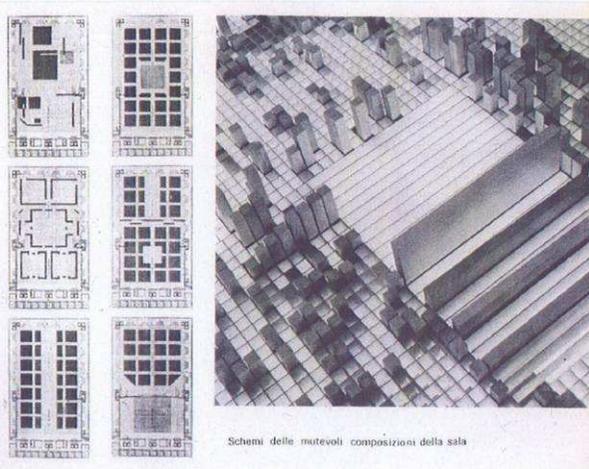


11.9.2. M. Sacripanti e il teatro di Cagliari

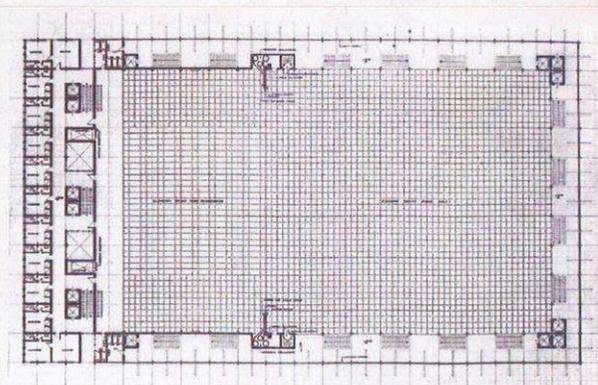
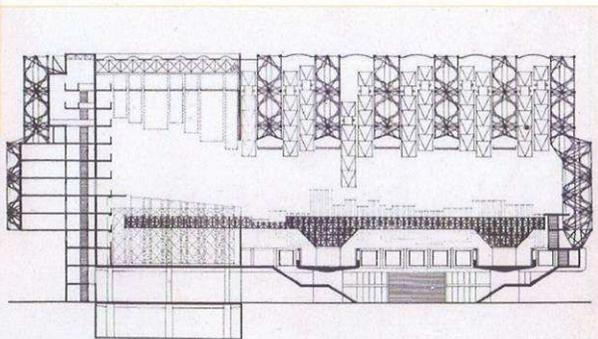
FONTI delle IMMAGINI scheda n. 9.2:

1) In Maria Garimberti e Giuseppe Susani, a cura di, Sacripanti, architettura, edizioni Cluva, Venezia, 1967, pagg. 49-60.

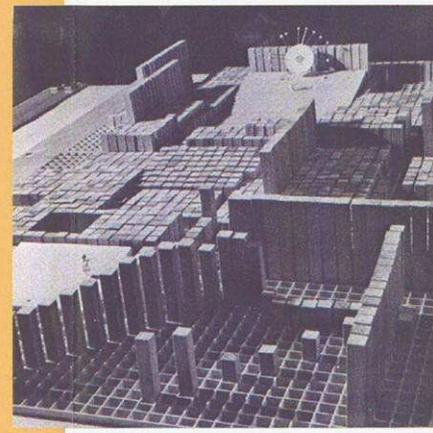
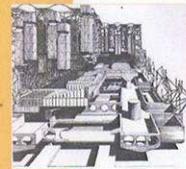
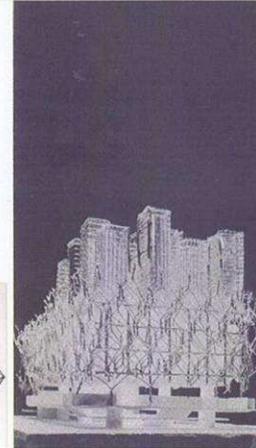
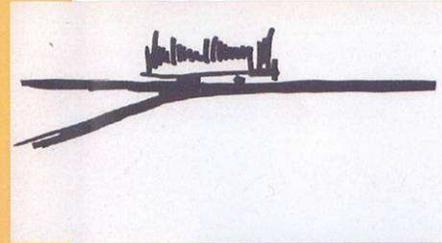
INTERNO



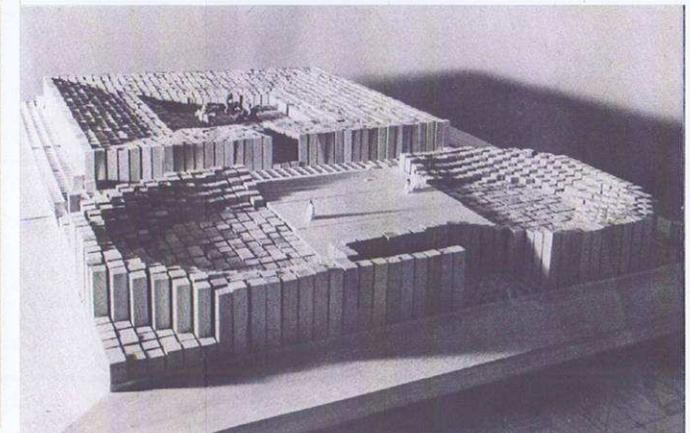
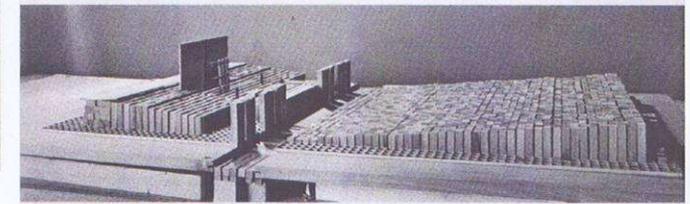
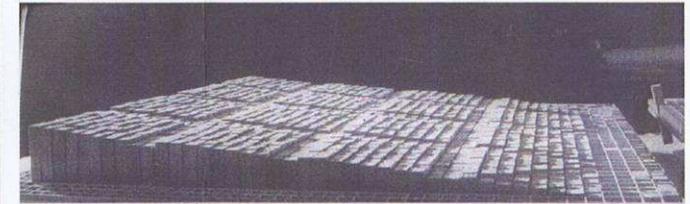
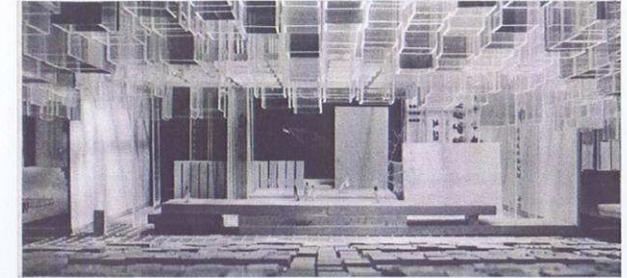
Nella tradizione del teatro come macchina, aldilà dei programmi, "tende a riconsacrare la ritualità collettiva del teatro tradizionale: organismi nuovi vengono avanzati per forme di produzione teatrale palesemente in crisi" [Manfredo Tafuri].



ESTERNO



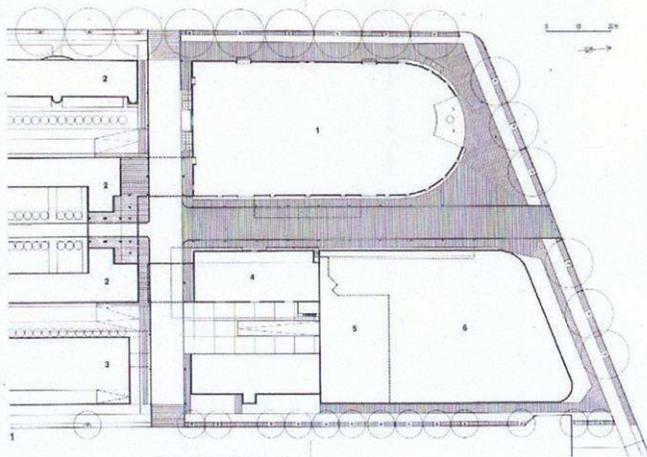
SCENA



11.9.3. La Schaubuhne di P. Stein

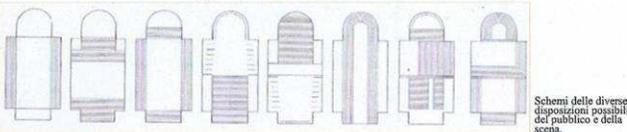
FONTI delle IMMAGINI scheda n. 9.3:

INTERNO



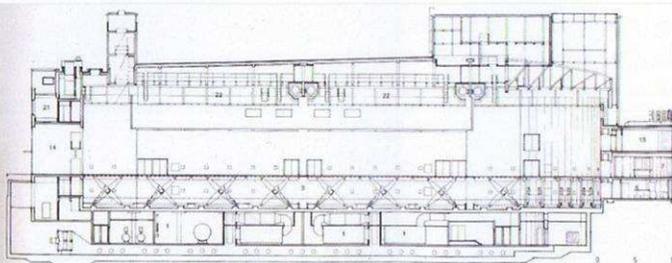
1. Teatro, nel vecchio cinema.
2. alloggi; 3. parcheggio;
4. laboratorio; 5. sala prove;
6. bowling, nel vecchio teatro.

La compagnia teatrale della Schaubuhne, costituita a Berlino nel 1967 attorno alla figura di Peter Stein, si è sempre tenuta dai luoghi tradizionali del teatro. La scelta era dettata dalla necessità di istituire un nuovo rapporto tra pubblico e attori di favorire l'integrazione tra gli stessi in uno spazio unificato



Schemi delle diverse disposizioni possibili del pubblico e della scena.

La Schaubuhne esprime l'idea di uno spazio adattabile alle esigenze di ogni messa in scena e l'idea di un'area teatrale omogenea e flessibile.

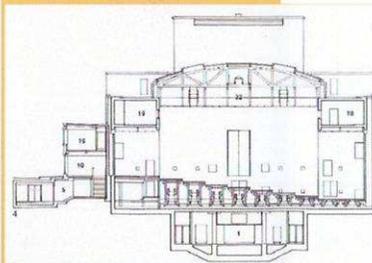


Il palcoscenico continuo è formato da praticabili in pino dell'Oregon, disposti su perni idraulici che consentono la regolazione dell'altezza. Il solaio tecnico in traliccio metallico nero composto di pannelli mobili è attrezzato con piccole gru a motore. Scatole di raccordo elettrico sono disposte a intervalli regolari sul soffitto, sulla graticcia e nelle pareti.

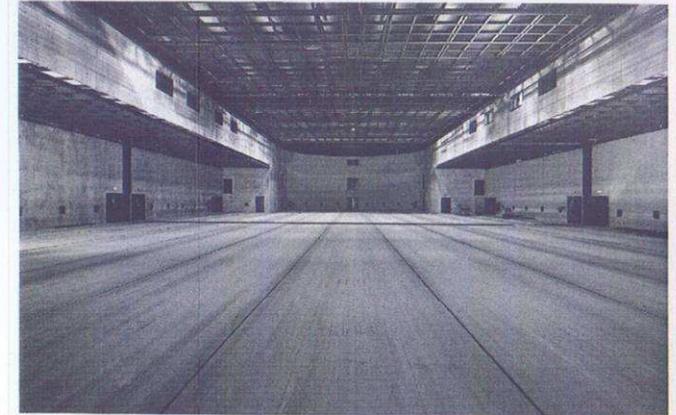
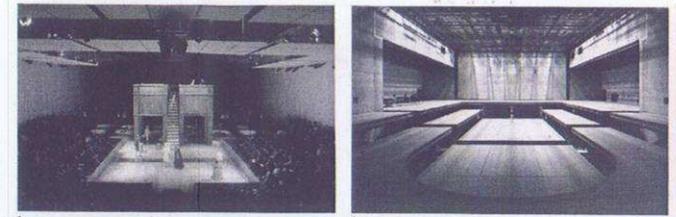
ESTERNO



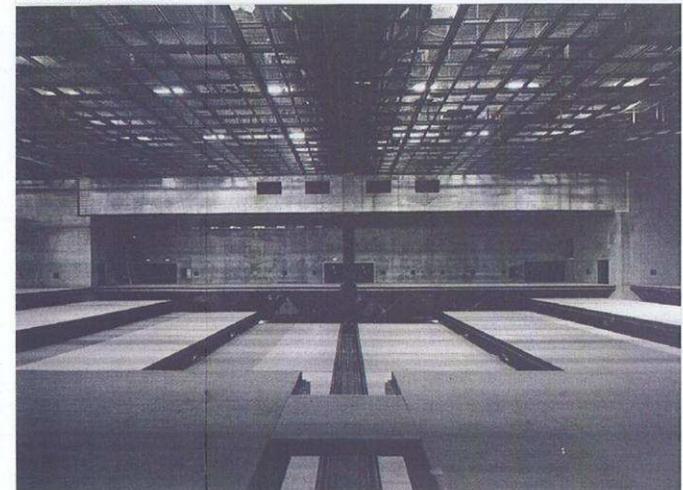
Località: Kurfurstendamm, Berlino.
Progettista: Jurgen Sawade
Collaboratori: Klaus Wever (scenografo)
Data di realizzazione: 1981.
Capienza: variabile; capacità massima: 300 posti (sala I); 500 posti (sala II); 700 posti (sala III); 2.000 posti (sale raggruppate).



SCENA CONTINUA



Scena continua, in quanto non vi è una chiara linea divisoria tra la zona dell'azione scenica e quella degli spettatori
Attrezzature modulari
Pavimento, muri e soffitto sono regolati da una maglia modulare retta da un quadrato con lato di un metro
Nei fori dei pannelli di parete di cls sono inseriti dei dadi di fissaggio che permettono l'aggancio di pannelli acustici o di scenografie; il sistema di divisori trasversali mobili è assicurato da porte industriali in acciaio galvanizzato comandate elettricamente.



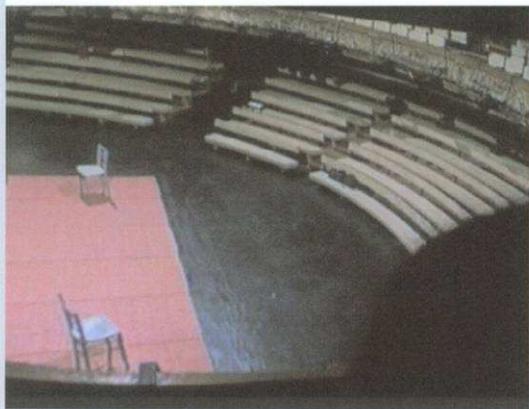
11.10. Teatro di Luoghi

11.10.1. Il Teatro di P. Brook: uscire dal teatro/lo spazio vuoto

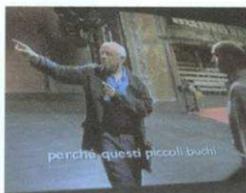
FONTI delle IMMAGINI scheda n. 10.1:

IL TEATRO DI PETER BROOK: USCIRE DAL TEATRO "LO SPAZIO VUOTO"

INTERNO



Distinguiamo due momenti: una fase di sperimentazione fuori dai luoghi convenzionali e una in cui ritorna allo spazio racchiuso de Le Bouffée du Nord

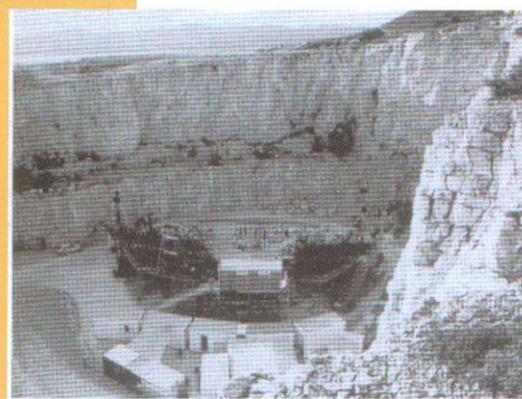


LO SPAZIO VUOTO

ESTERNO



VILLAGGI E DESERTI DELL'AFRICA



SCENA:



CAVE DI AVIGNONE

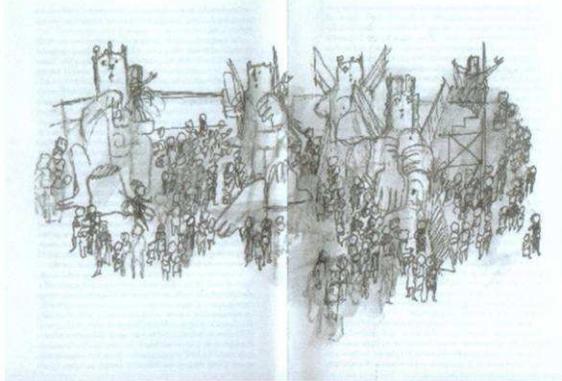


11.10.2. Il Teatro della Tosse di Genova di T. Conte

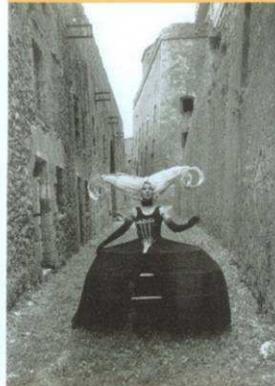
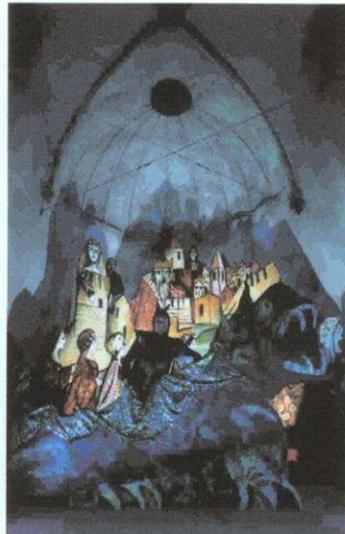
FONTI delle IMMAGINI scheda n. 10.2:

IL TEATRO DELLA TOSSE di Genova
di TONINO CONTE e LELE LUZZATI

INTERNO: NON CONVENZIONALE



DIGA FORANEA di Genova



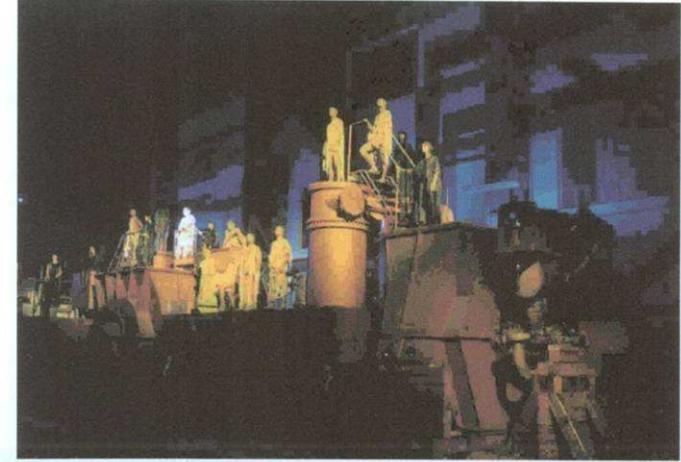
Forte Sperone



IL TEATRO DELLA TOSSE di Genova

ESTERNO

SCENA:



DIGA FORANEA di Genova

Foto di archivio del Teatro della Tosse
fornite da Tonino Conte



Fabbiano

11.11. Teatro Aperto

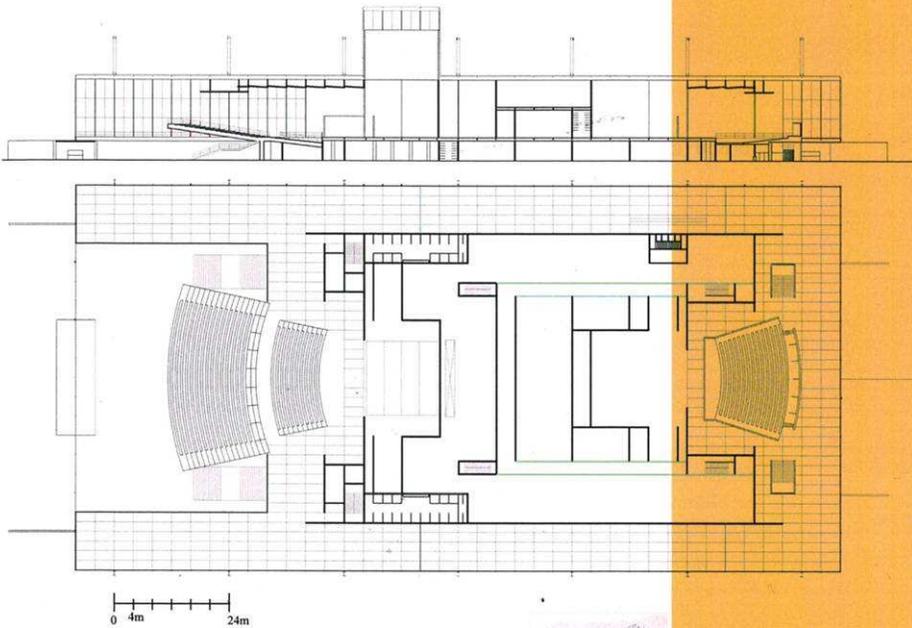
11.11.1. Il National Theatre di Mannheim

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 11.1:

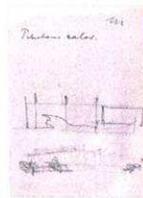
National Theatre, Mannheim, Mies van der Rohe, 1952/53 (concorso).

- 1) MvdR office, Elevations for seven clear-span buildings drawn to uniform scale [1969], (prospetti), in Phyllis Lambert, *Mies in America*, Canadian Centre for Architecture-Montreal, Whitney Museum of American Art-New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2001, ill.n.4256, pag.422.
- 2) MvdR, Concert Hall: perspective sketch for a seating shell and perspective of trusses [1942/43], (schizzi), in Phyllis Lambert, *Mies in America*, op.cit., ill.n.4262, pag.428.
- 3) MvdR, Theater: sketch section [1946/47], (schizzo), in Phyllis Lambert, *Mies in America*, op.cit., ill.n.4275, pag.436.
- 4) MvdR office, Theater collage [1947], (collage a colori), in Phyllis Lambert, *Mies in America*, op.cit., ill.n.4275, ppg.436-437.
- 5) titolo immagine, [data?], (tipologia es.schizzi), in Werner Blaser, *Mies van der Rohe, Lehre und Schule, Principles and School*, Institute for the History and Theory of Architecture at the Swiss Federal Institute of Technology, Birkhäuser Verlag, Basel and Stuttgart, 1977, ill.n.1234, pag.1234.
- 6) National, Theatre Mannheim. Main floor plan [1952-53], (disegno, pianta), in Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work*, Phaidon Press Limited, 2^a ed., London-New York, China, 1999, ill.n.222, pag.93.
- 7) National, Theatre Mannheim. Ground floor plan [1952-53], (disegno, pianta), in Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work*, op.cit., ill.n.223, pag.93.

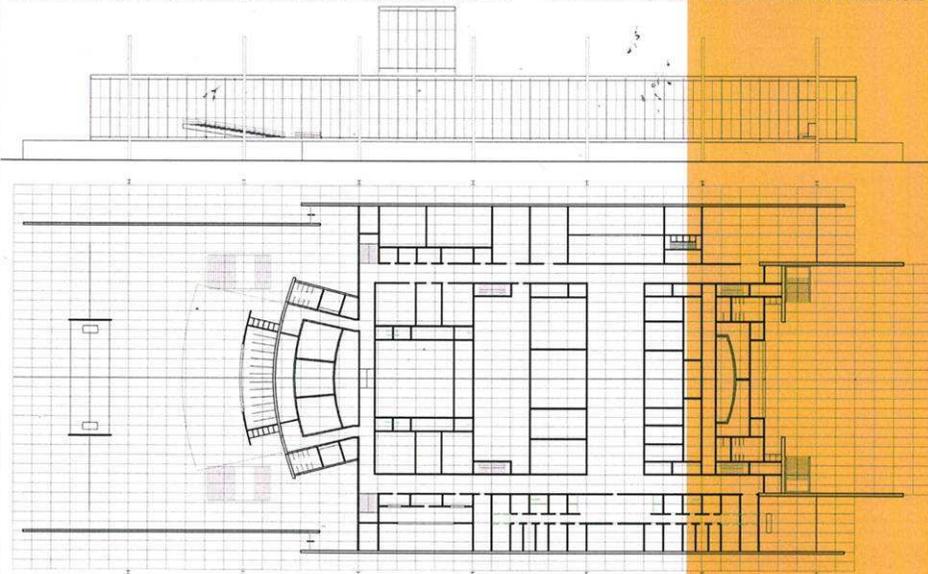
INTERNO



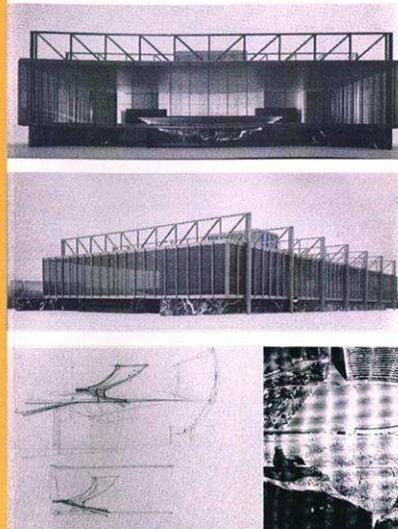
In comune con i precedenti progetti di MvR per una Concert hall e teatro, la sua proposta per l'edificio del teatro di Mannheim adopera anche - con uno spazio libero da colonne - cavee rialzate e aggettanti, muri di schermo e parati acustiche, per creare degli arrangiamenti da spazio teatrale aperto, che erano estremamente avanzati rispetto alla pratica stabilita in quegli anni per i teatri. Il piano principale dell'edificio, elevato e racchiuso dal vetro, conteneva 2 spazi teatrali, il più grande per 1300 posti a sedere, il più piccolo per 500; questi 2 spazi erano separati l'uno dall'altro da un fulcro libero che ospitava i volumi tecnici (le attrezzature, i riscaldamenti, gli strumenti) per entrambi. Le entrate per l'edificio sono localizzate nel piano sottostante, a livello stradale, dove sono previste foyers, bagni e funzioni amministrative.



MODULO: 4 m
DIMENSIONI DI PIANTA: 80 x 160 m
AREA PIANO PRINCIPALE: 12800 mq
ELEMENTO STRUTTURALE: 24 x 80m
TRAVE: 8 m
H PIANO PRINCIPALE: 12 m
H PIANO TERRA: 4 m
H LIBERA DEL FOYER: 17 m
H edificio sul PIANO TERRA: 18 m

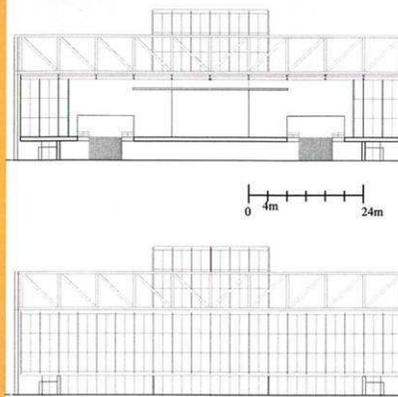
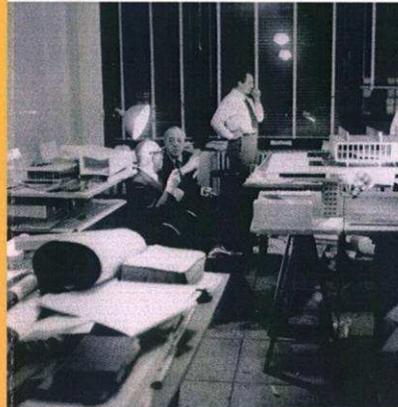


ESTERNO



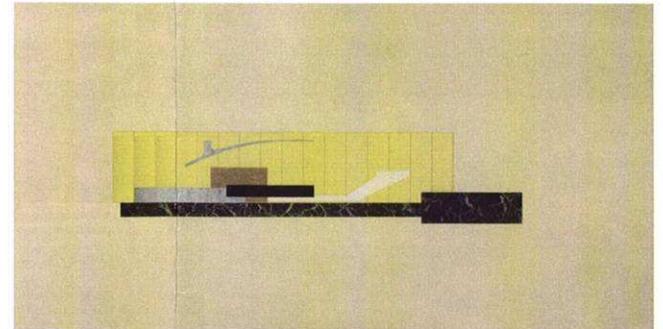
Schizzo di studio di Mies

Mies a Epidauro

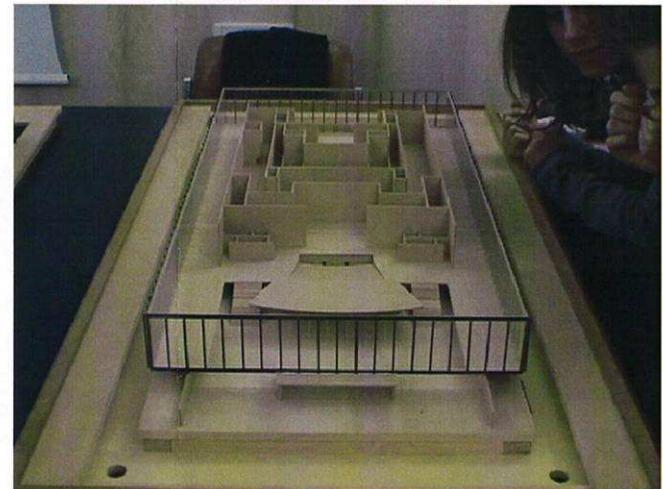


Sezione e prospetto su disegno di Mies (M. Massa)

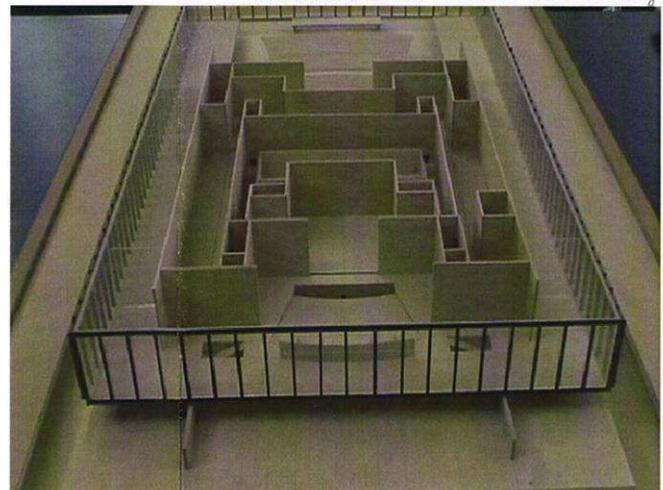
SCENA:



Collage a colori dello studio Mvdr, 1946/47



Modello: viste sulle due scene elaborato dallo studio Bizzozzi



11.11.2. *Foreign*, R. Koolhaas e R. Piano

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 11.2:

BBC Music Box, Londra, Foreign Office Architects–London: Farshid Moussavi e Alejandro Zaera Polo, (concorso 2003 - realizzazione 2006).

Bibliografia delle IMMAGINI:

- 1) rendering prospettico interno, (disegno a colori), in Foreign Office Architects, BBC Music Box, *London editoriale*, op. cit., pag.122.
- 2) veduta esterna, rendering, (disegno a colori), in Foreign Office Architects LTD > BBC White City, Centro per la Musica e Uffici, 2003, in SUPERFICI > TRAIETTORIE > METAMORPH, in *METAMORPH - TRAJECTORIES - 9.MOSTRA INTERNAZIONALE DI ARCHITETTURA* - Fondazione La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia, 2004, ill.n.2, pag.263.
- 3) veduta del modello sezionato, (fotografia a colori), in Foreign Office Architects, BBC Music Box, *London editoriale*, op. cit., pag.123.

BBC MUSIC CENTER di Londra;

Studio Foreign Office

INTERNO



Nel progetto per il Bbc Music Center di Londra gli architetti dello studio Foreign mettono a punto una sala il cui auditorium possiede sul retro della sala una grande vetrata che affaccia verso lo spazio pubblico della città il segreto della

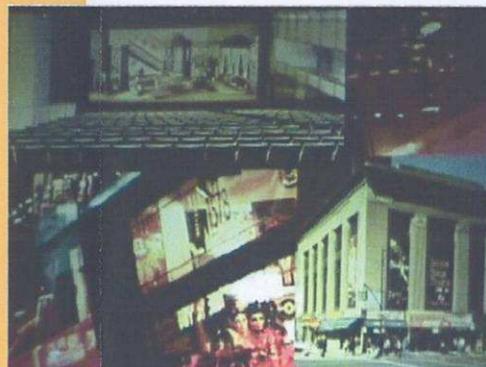
Anche Rem Koolhaas e Renzo Piano ricorrono alla stessa soluzione. In un suo precedente progetto per un piccolo teatro di New York sulla Times Square, l'architetto olandese propone per la prima volta questa soluzione. Il piccolo teatro è contenuto in grande edificio commerciale preesistente, caratterizzato da grandi finestre lungo i due lati sulla strada, K. inserisce al primo piano la gradinata

per gli spettatori, predisponendo soltanto un tendaggio pesante lungo tutto il perimetro, in questo modo accade che il tendaggio pensato come normale chiusura per fare teatro abbia cominciato ad essere interpretato dai registi come una possibilità di aprire lo spazio, da una parte mettendo Times Square come sfondo dell'avvenimento teatrale, ma anche dall'altro mostrando alla città il segreto dell'evento teatrale che vi si sta svolgendo all'interno.

CASA da MUSICA a Porto;

Rem Koolhaas

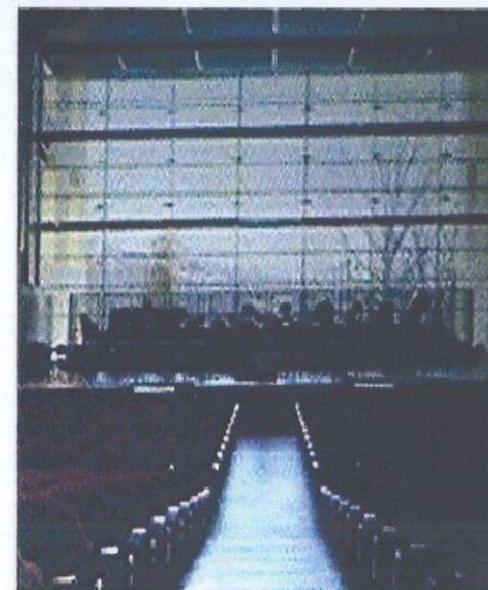
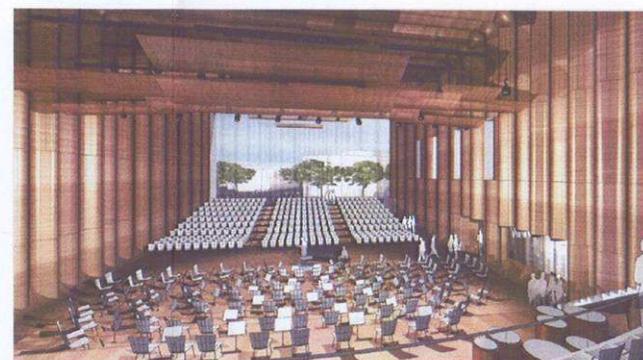
ESTERNO



AUDITORIUM a Parma

Renzo Piano

SCENA



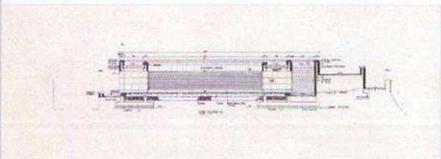
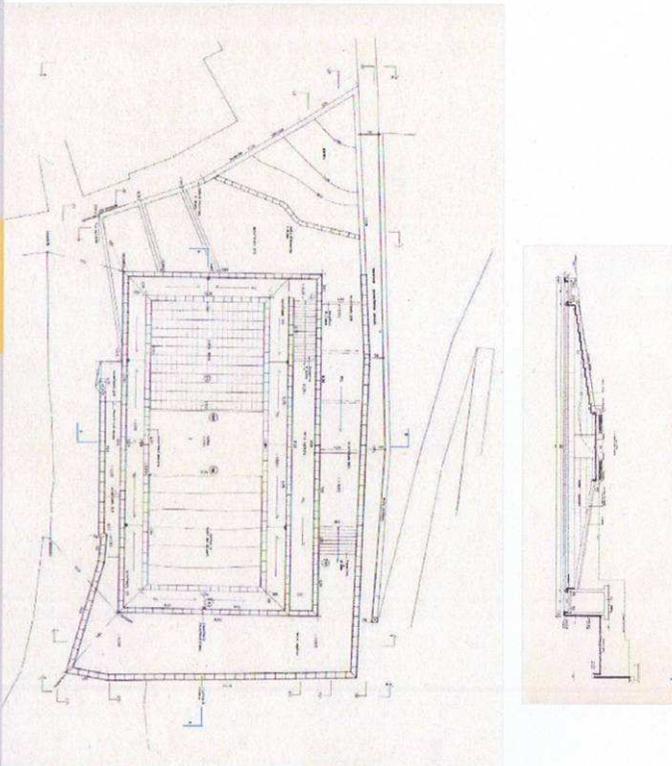
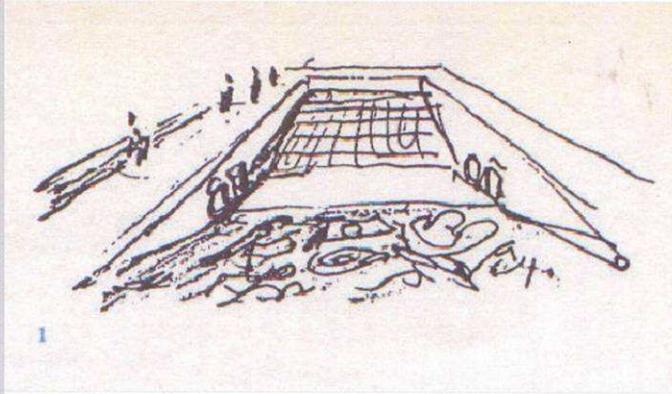
11.11.3. Il teatro aperto di Salemi

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 11.3:

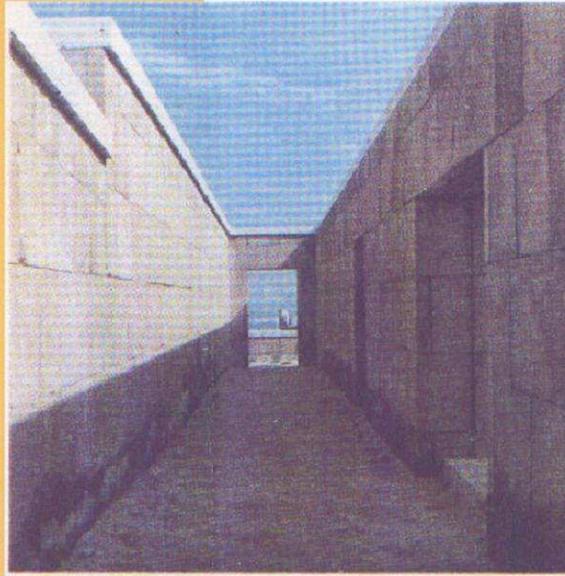
Teatrino all'aperto, Salemi, di Francesco Venezia, Marcella Aprile, Roberto Collovà, e con Oreste Marrone e Anna Ali, (quartiere del Carmine).

- 1) L'interno del teatrino con la città antica sullo sfondo, [1980-85?], (foto a colori di Roberto Collovà), in CASABELLA 536, Roberto Collovà, *Teatrino all'aperto nel quartiere del Carmine*, in *Pierre-Alain Croset, Salemi e il suo territorio*, Electa Periodici, Milano, Anno LI, 1987 Giugno, ill.n.2, pag.28.
- 2) Pianta esecutiva, [1980-85?], (disegno, pianta), in CASABELLA 536, *op. cit.*, ill.n.4, pag.29.
- 3) Sezione longitudinale, [1980-85?], (disegno, sezione), in CASABELLA 536, *op. cit.*, ill.n.5, pag.29.
- 4) Sezione trasversale, [1980-85?], (disegno, sezione), in CASABELLA 536, *op. cit.*, ill.n.6, pag.29.
- 5) Veduta verso valle, [1980-85?], (foto a colori di Roberto Collovà), in CASABELLA 536, *op. cit.*, ill.n.7, pag.29.
- 6) Il passaggio laterale, [1980-85?], (foto a colori di Roberto Collovà), in CASABELLA 536, *op. cit.*, ill.n.8, pag.29.
- 7) Il fronte laterale, con in primo piano il vecchio muro tagliato delle case preesistenti [1980-85?], (foto a colori), in CASABELLA 536, *op. cit.*, ill.n.9, pag.29.
- 8) Schizzo per il teatrino, [1980-85?], (disegno), in CASABELLA 536, *op. cit.*, ill.n.1, pag.30.

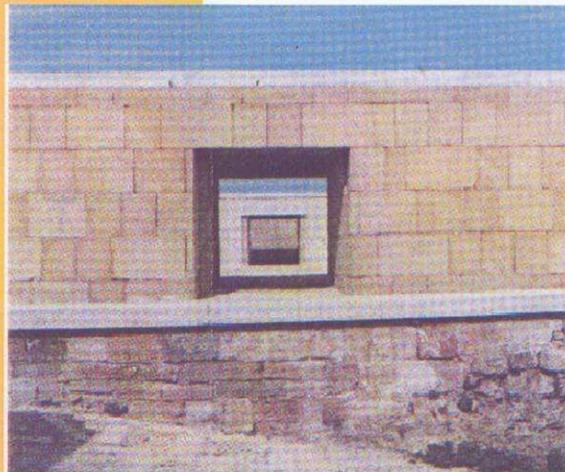
INTERNO



ESTERNO



*Redotto ai ferri e in cemento
una costruzione quasi ipogea*



SCENA



tratto da: Casabella 536, giugno 1987
pag 28-30



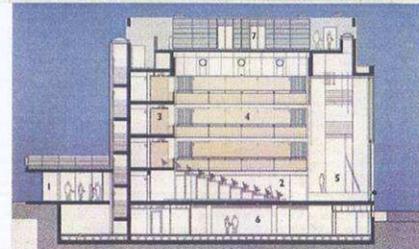
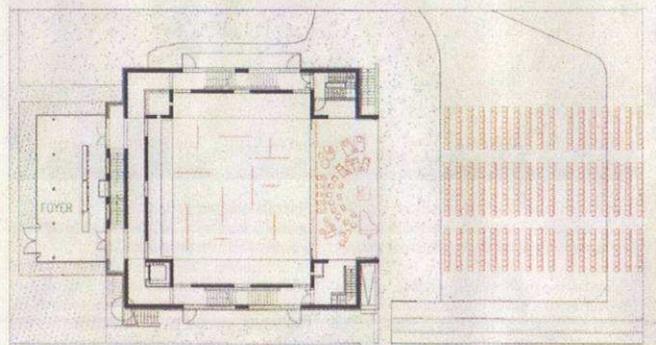
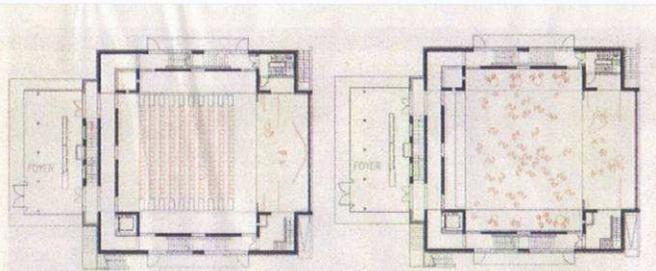
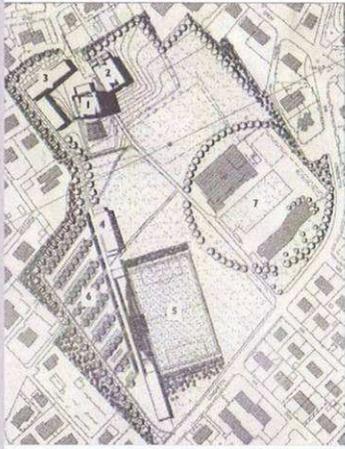
11.11.4. Il teatro di Botticino

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 11.4:

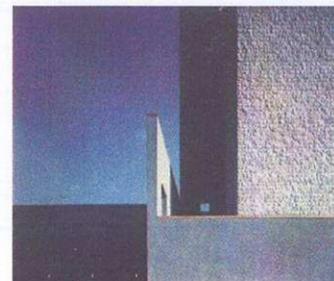
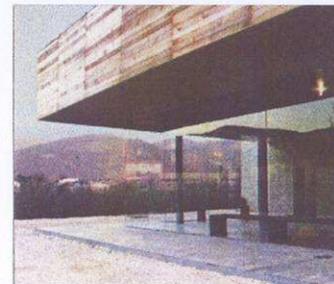
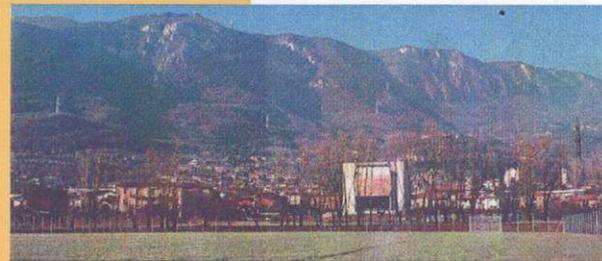
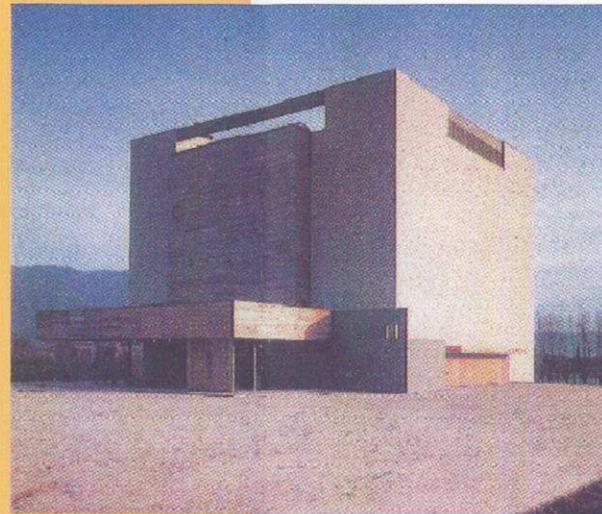
Il Giornale dell'Architettura, mensile di informazione e cultura, anno 2, n. 14 gennaio 2004, pagg. 18-19.

TEATRO a BOTTICINO

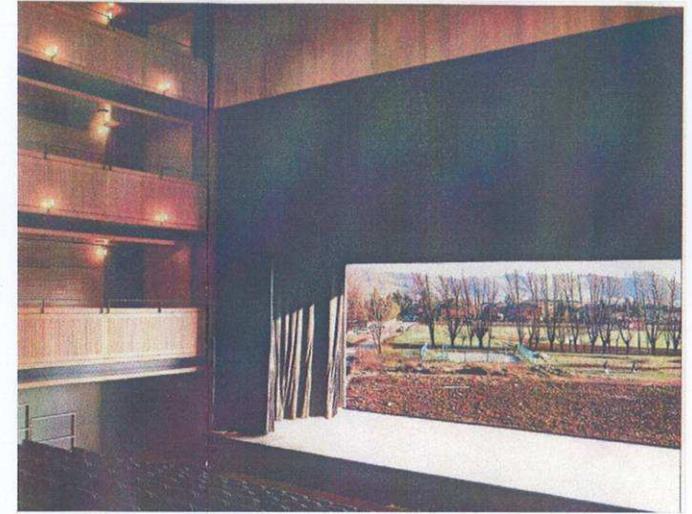
INTERNO



ESTERNO



SCENA:



11.12. Teatro aperto: le esperienze giapponesi

11.12.1. J. Yoshimura – Music Hall in Aichi

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 12.1:

Nella rivista: Ja-The Japan Architect, “JUNZO YOSHIMURA”(numero monografico sull’opera di) n° 59/ autumn, 2005.

A pag. 126-127:

Music Hall in Aichi Prefectural University of Fine Arts

Location: Nagakute, Aichi. 1966-1971

Principal use: University

Building area: 2,041.1mq

Total floor area: 3,389.0mq (includine pilotis area: 171.8 mq)

Structure: reinforced concrete and precast roof slab; 1 basement

And 3 stories

Completion works: 1969

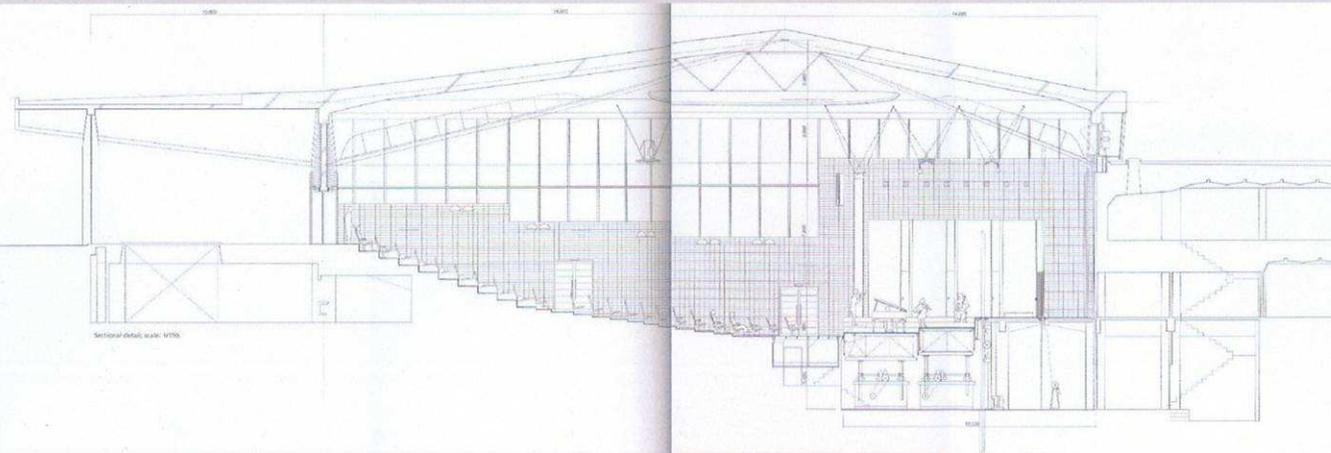
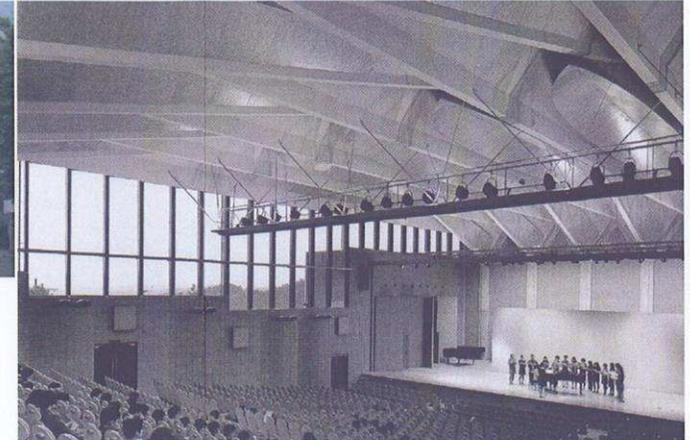
INTERNO

Utilizzando la topografia pendente, essa disegna il suo sviluppo in facciata secondo un unico piano continuo che va dal palco al foyer e alle sedute degli spettatori. La struttura del tetto di pannelli di cemento pre-compresso a falda è posta su mura indipendenti strutturalmente. Il terreno naturalmente collinoso si estende dalla navata lungo le parti superiori delle mura. La music hall è pensata come una estensione della vita quotidiana ed è possibile utilizzarla anche alla luce naturale

ESTERNO



SCENA FISSA



tratto da: Ja-The Japan Architect, "JUNZO YOSHIMURA"
"(numero monografico sull'opera di) n° 59/ autumn, 2005.
pagg. 126-127:

Location: Nagakute, Aichi. 1966-1971
Building area: 2,041.1mq
Total floor area: 3,389.0mq (includine pilotis area: 171.8 mq)
Structure:reinforced concrete and precast roof slab; 1 basement
And 3 stories
Completion works: 1969

11.12.2. J. Yoshimura – The Hall of Chamber music 1988

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 12.2:

Nella rivista: Ja-The Japan Architect, "JUNZO YOSHIMURA"(numero monografico sull'opera di) n° 59/ autumn, 2005.

A pag 128-137:

The Hall of Chamber Music, Yatsugatake

Luogo :Minamimaki, Nagano 1988

Location: Nagakute, Aichi.

Building area: 1,167.42mq

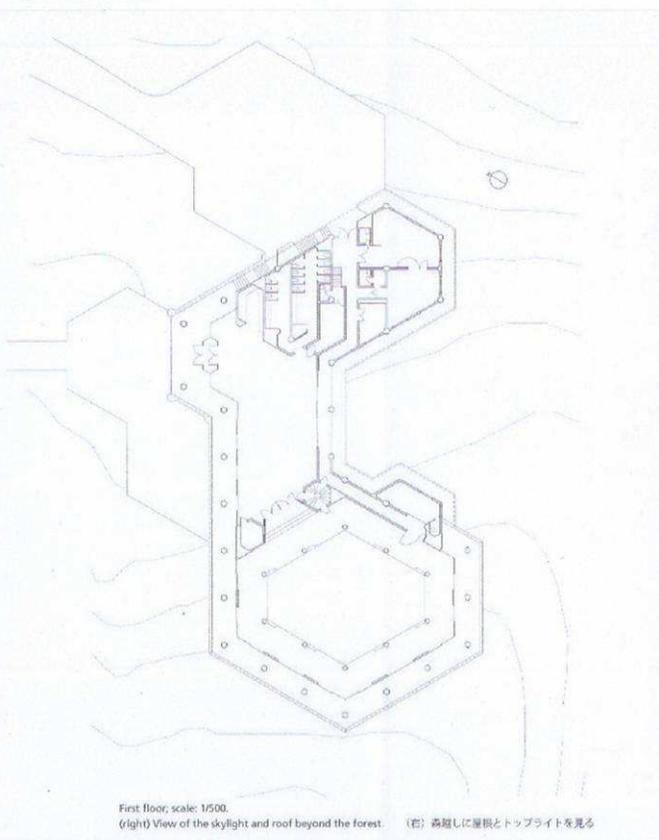
Total floor area: 1,275.58mq

Structure: reinforced concrete partly w; 1 basement and 1 story

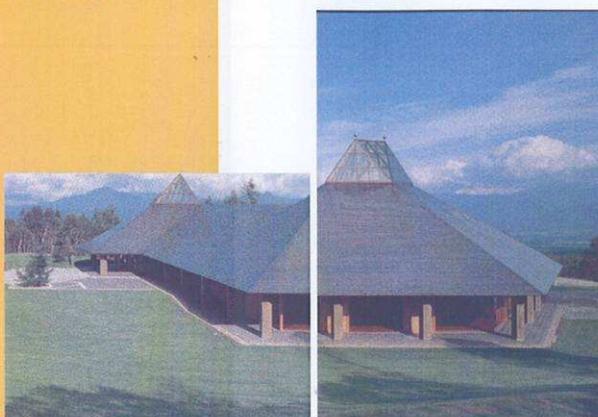
And 3 stories

Completing works: 1988

INTERNO

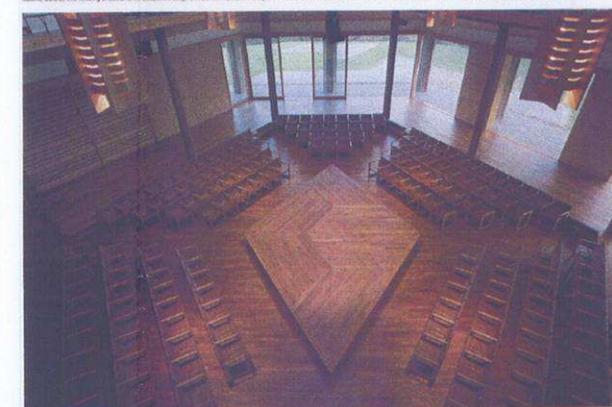
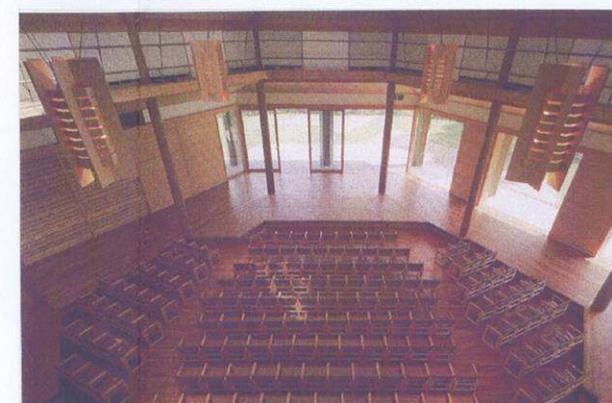


ESTERNO

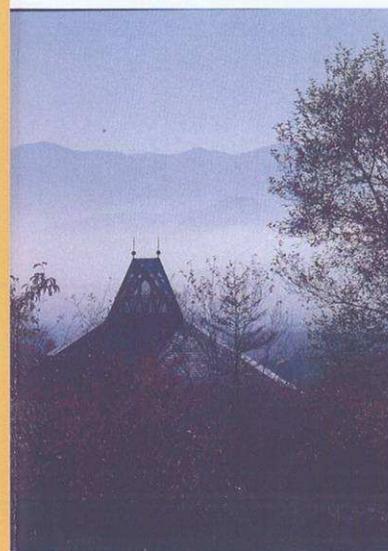


Si tratta di una sala in legno costruita all'interno di un contesto naturale posto su di una collina ai piedi della montagna Yatsugatake, ad un'altitudine di 1565 m. Un grande tetto sottolineato da costoloni allineati precisamente galleggia sullo sfondo verde dando una profonda suggestione ai visitatori. Avvolte da cornici di legno locale di larice le grandi aperture fanno della sala uno spazio per ascoltare ascoltare musica e letture o per tenere conferenze, mentre è possibile godere della natura circostante. Con un piano centrale incavata e una galleria circostante più elevata, sedie pieghevoli, appositamente progettate e un palcoscenico adattabile permettono funzioni multiple. Le caratteristiche acustiche della sala possono essere adattate per particolari eventi, mediante schermi di legno disegnati che incorporano una galleria circostante più elevata, sedie pieghevoli, appositamente no pannelli atti a regolare il tempo di riverbero di fronte alle porte di vetro e mediante la manipolazione di superfici delle pareti delle passerelle. Tutti questi dispositivi spaziali sono gestiti per evitare lo svuotamento dell'atmosfera interna. Keisuke Yamamoto

SCENA SFONDATA E FLESSIBILE



Funzioni multiple
Carattere della sala: aperto sul contesto naturale



tratto da: Ja-The Japan Architect, "JUNZO YOSHIMURA"
"(numero monografico sull'opera di) n° 59/ autumn, 2005.
pagg. 128-137:

Luogo :Minamimaki, Nagano 1988

Location: Nagakute, Aichi.

Building area: 1,167.42mq

Total floor area: 1,275.58mq

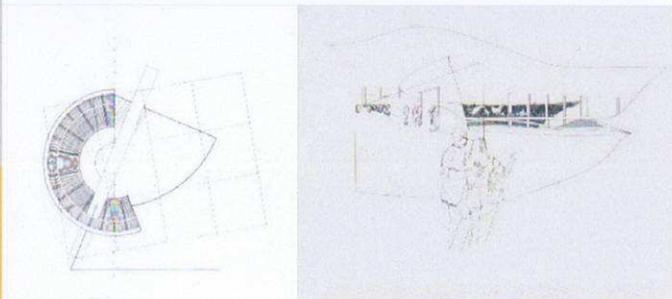
Structure: reinforced concrete partly w; 1 basement and 1 story
And 3 stories

Completion works: 1988

11.12.3. T. Ando – Awaji Yumebutai 1990

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 12.3:

INTERNO



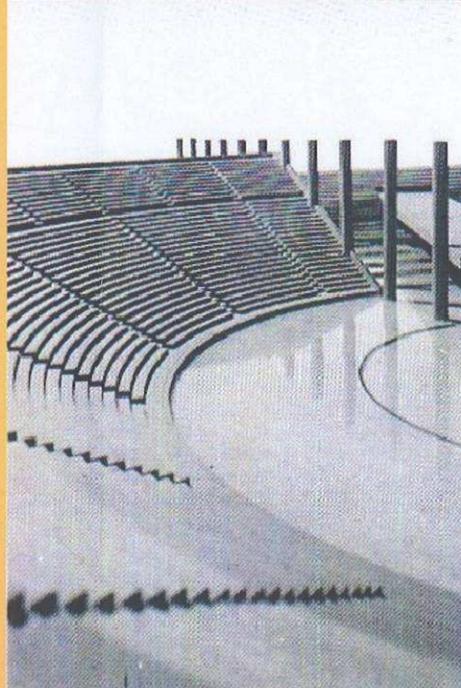
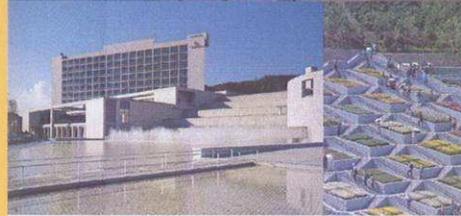
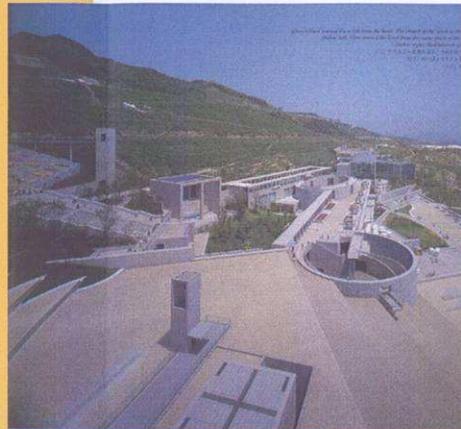
Detail of the chapel of the sea scale: 1:500

- A. MULTIMEDIA LABORATORY CENTER
- B. THE OBSERVATION ROOM
- C. THEATER
- D. THEATER HALL
- E. THEATER HALL
- F. THEATER HALL
- G. THEATER HALL
- H. THEATER HALL
- I. THEATER HALL
- J. THEATER HALL
- K. THEATER HALL
- L. THEATER HALL
- M. THEATER HALL
- N. THEATER HALL

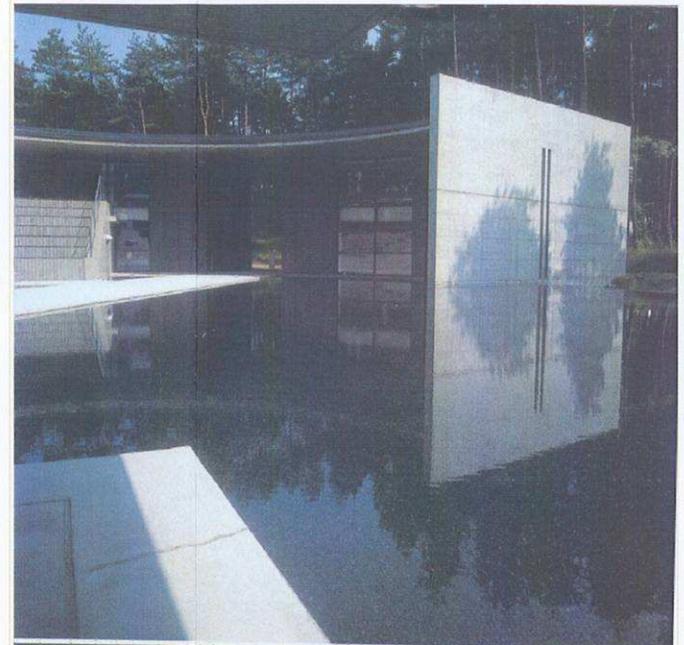


Site scale: 1:4,000

ESTERNO



SCENA:



11.12.4. Sanaa – De Kunstlinie Theatre Almere 1998

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 12.4:

Teatro e Centro Culturale “De Kunstlinie”, 1998 (concorso, primo premio), Almere, Olanda.

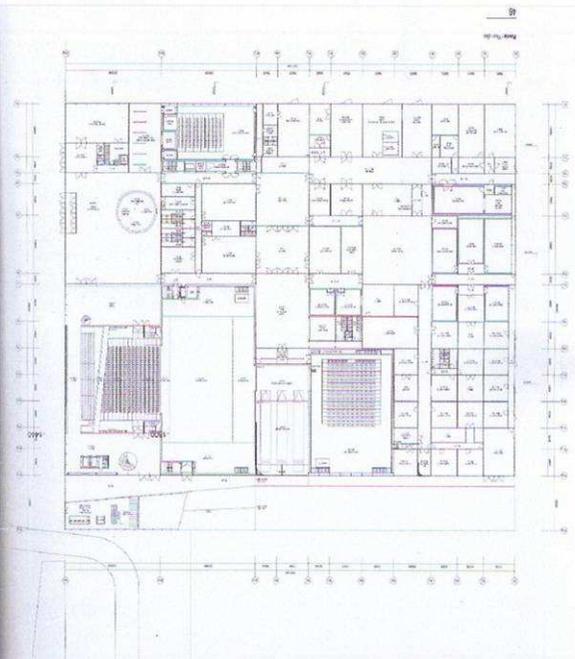
1) Veduta del modello (spaccato assonometrico), fotografia a colori, in *SANAA, KAZUYO SEJIMA – RYUE NISHIZAWA, 1998-2004, océano de aire*, El Croquis editorial, nn. 121/122, Madrid 2004, III-IV, pag. 43.

2) Auditorio pequeño (veduta del modello: spaccato assonometrico), fotografia a colori, in *SANAA, KAZUYO SEJIMA – RYUE NISHIZAWA, op. cit.*, pag. 45.

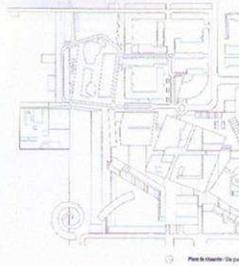
3) Sezione trasversale dell’Auditorio, (sezione “quotata”), in *SANAA, KAZUYO SEJIMA – RYUE NISHIZAWA, op. cit.*, pag. 46 in alto.

4) Pianta, (pianta “quotata”), in *SANAA, KAZUYO SEJIMA – RYUE NISHIZAWA, op. cit.*, pag. 46 in basso.

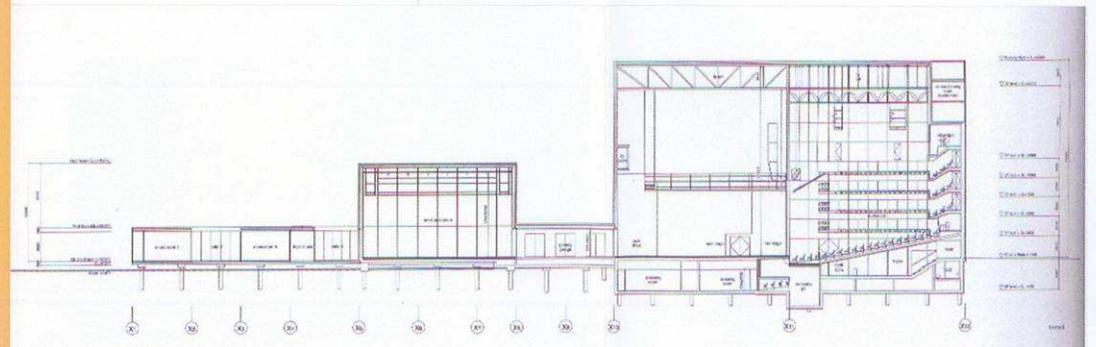
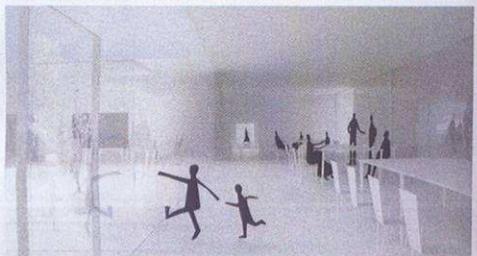
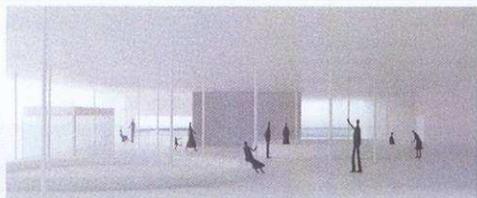
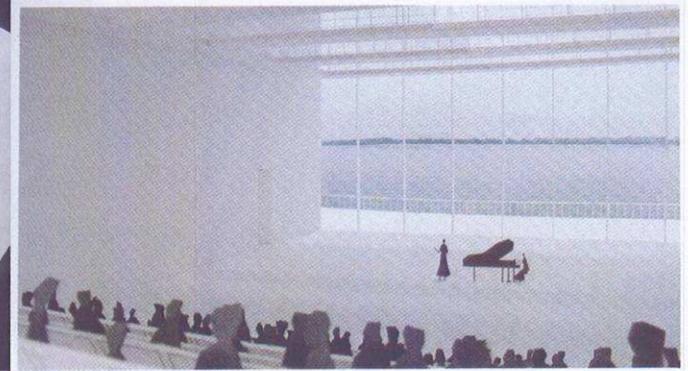
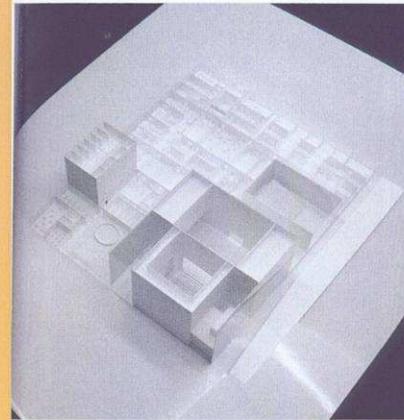
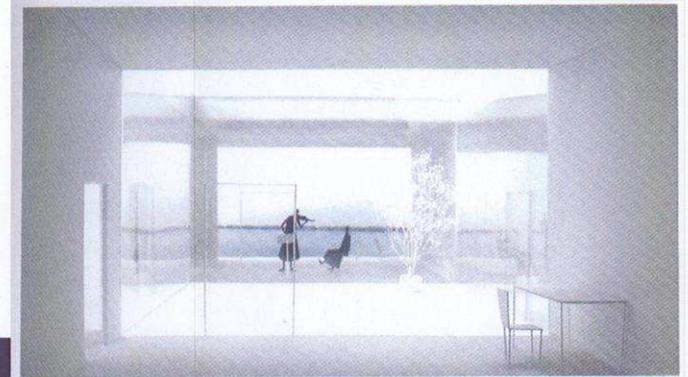
INTERNO



ESTERNO



SCENA

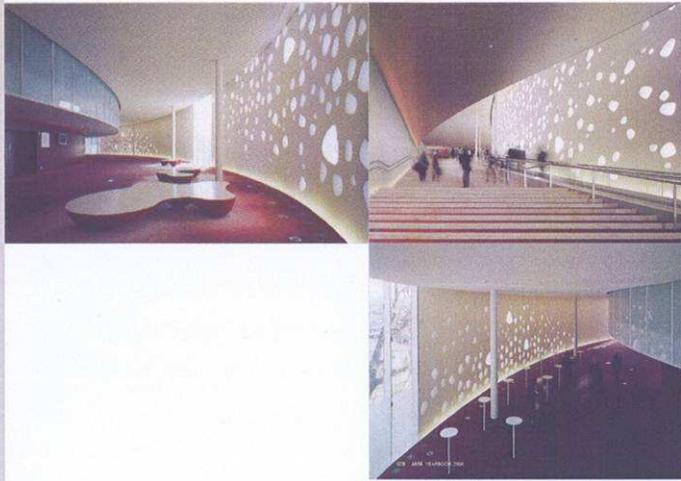


11.12.5. T. Ito – M Hall in Matsumoto 2001

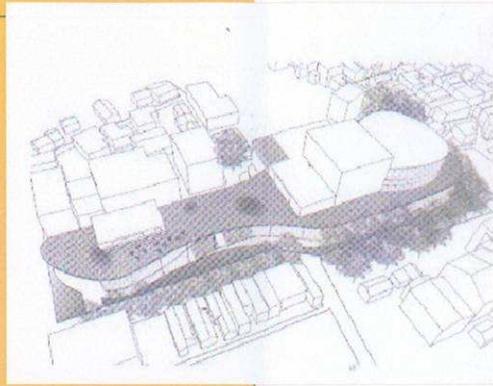
FONTI delle IMMAGINI scheda n. 12.5:

M HALL in MATSUMOTO 2001
TOYO ITO

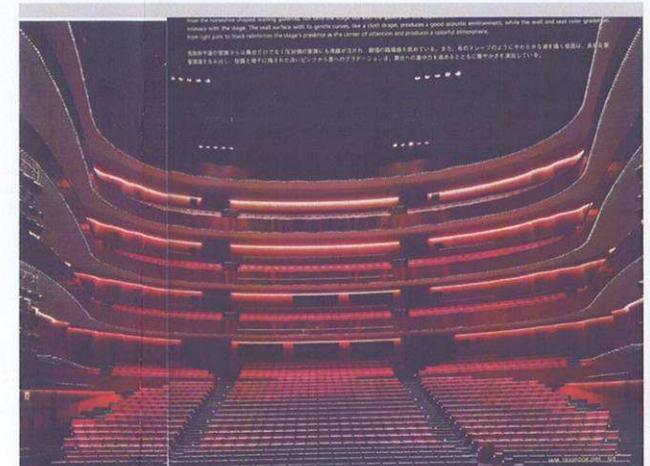
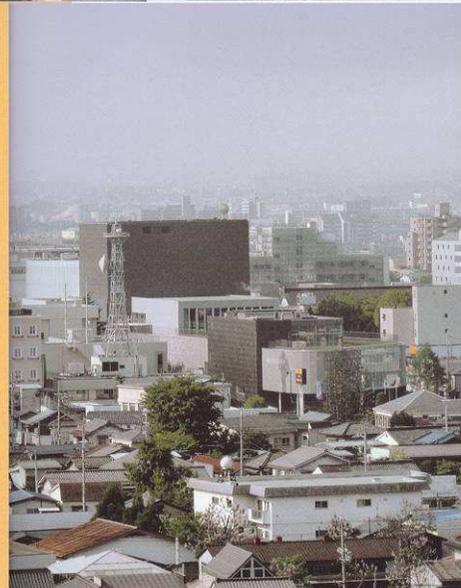
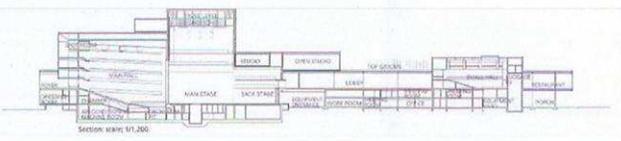
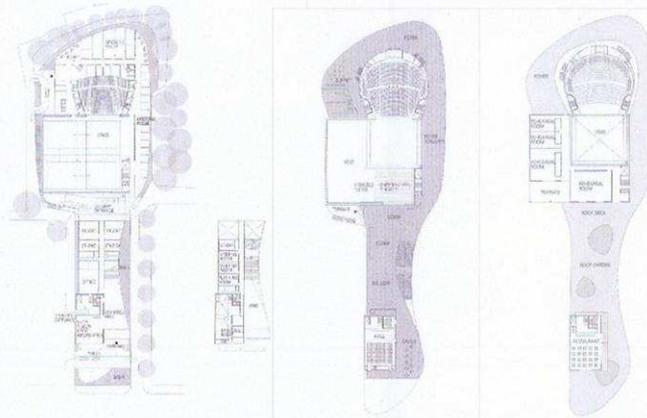
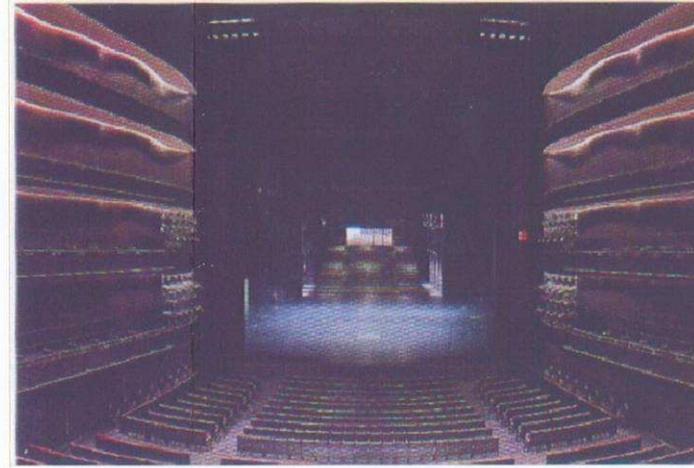
INTERNO: NON CONVENZIONALE



ESTERNO



SCENA per due platee

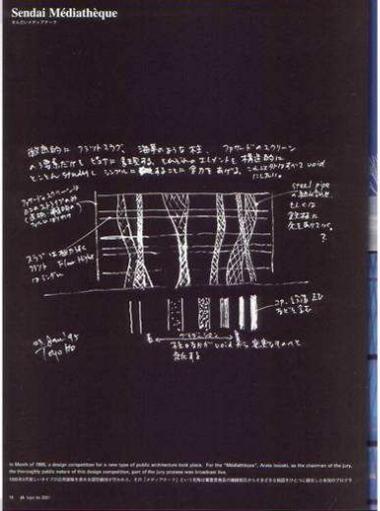
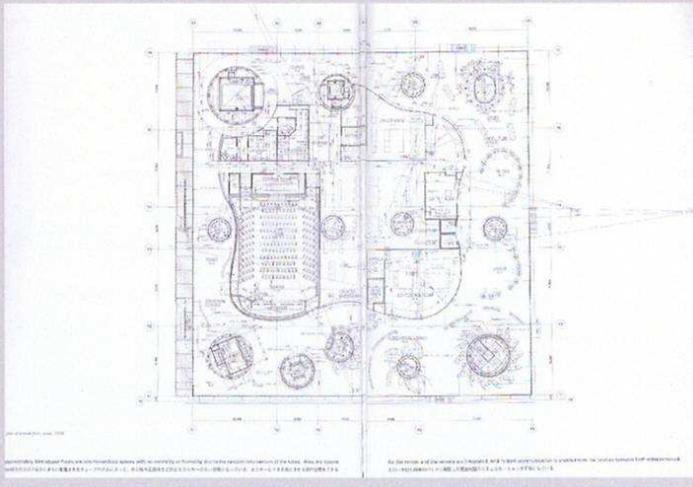


11.12.6. T. Ito – Sendai Mediateque 2001

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 12.6

:

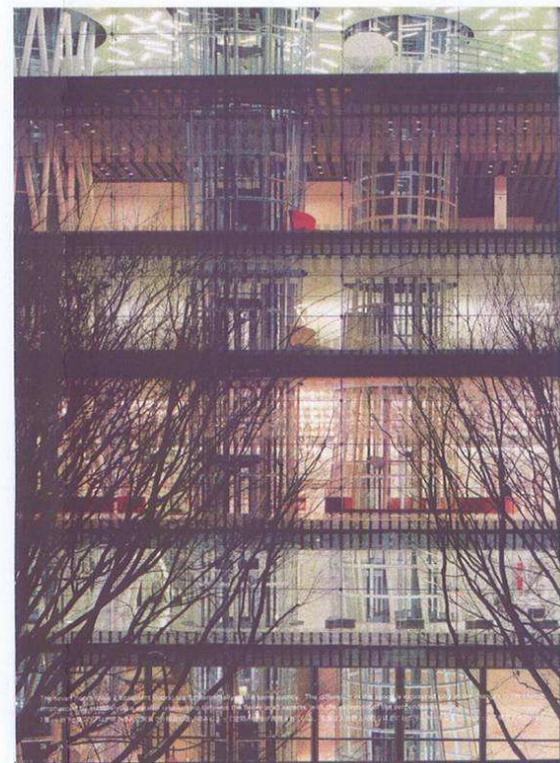
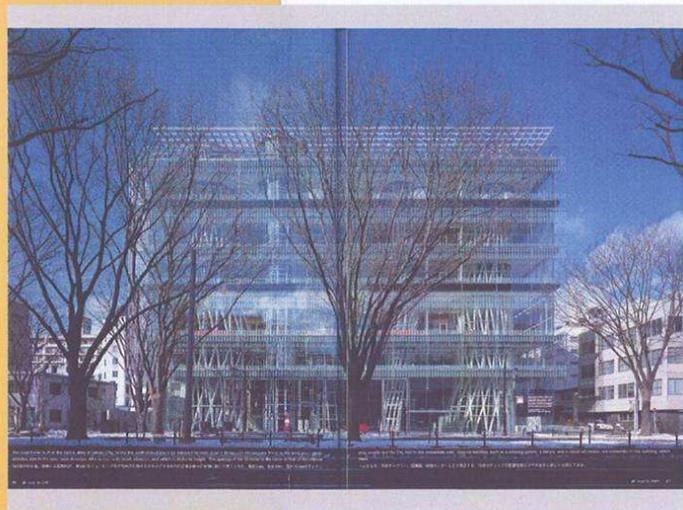
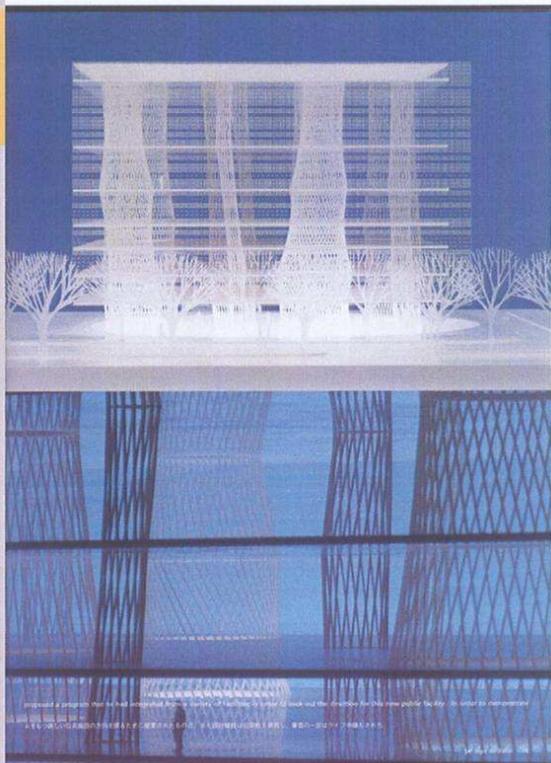
INTERNO



ESTERNO



SCENA:

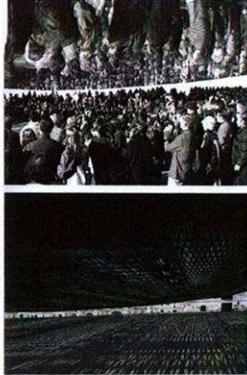
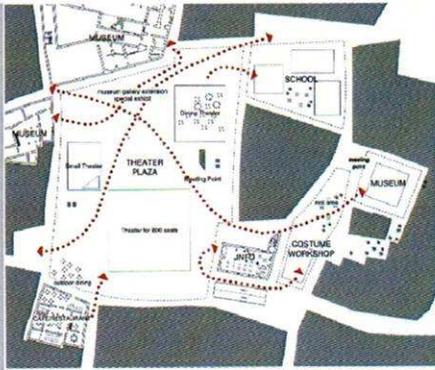


11.12.7. Sanaa – Città del Flamenco 2003

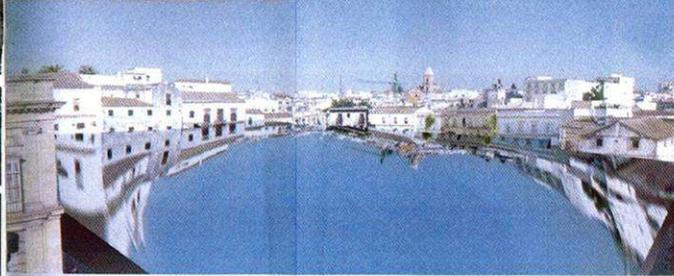
FONTI delle IMMAGINI scheda n. 12.7:

- 1) Piante (disegni), in *SANAA, KAZUYO SEJIMA – RYUE NISHIZAWA, op. cit.*, pag 218.
- 2) Veduta dall'alto del modello (fotografia a colori), in *SANAA, KAZUYO SEJIMA – RYUE NISHIZAWA, op. cit.*, pag. 219.
- 3) Estudio de la relación entre espacio y edificio, (disegno in b/n), in *SANAA, KAZUYO SEJIMA – RYUE NISHIZAWA, op. cit.*, pag. 220 in alto.
- 4) Estudio del uso del auditorio, (disegno in b/n), *SANAA, KAZUYO SEJIMA – RYUE NISHIZAWA, op. cit.*, pag. 220 al centro e in basso.
- 5) Veduta dall'alto de modello con la diversa disposizione del pubblico nei diversi eventi (fotografie a colori), in *SANAA, KAZUYO SEJIMA – RYUE NISHIZAWA, op. cit.*, pag 220.

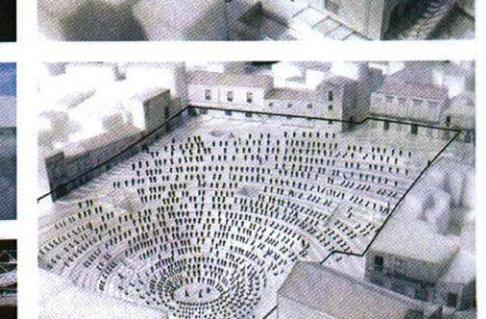
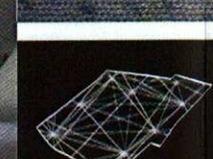
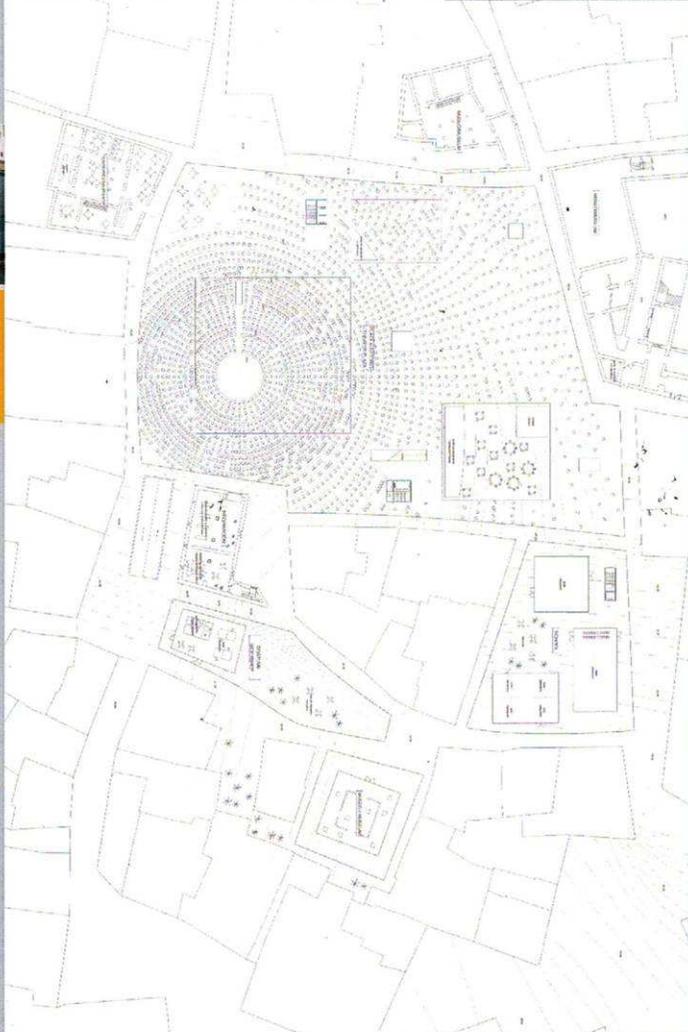
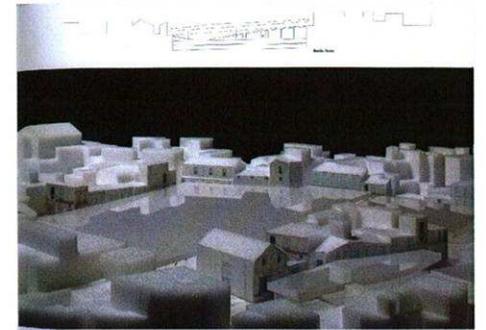
INTERNO/ESTERNO



ESTERNO/INTERNO



SCENA URBANA



11.13. Philharmonie Concert Hall di Hans Scharoun

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 13:

PHILARMONIE CONCERT HALL, di Hans SCHAROUN
Herbert- von Karajan- Strabe, Berlino, 1956-63

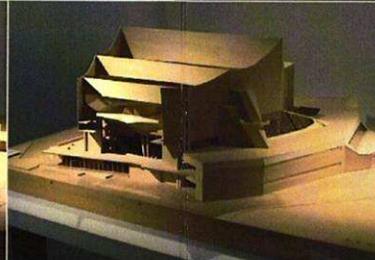
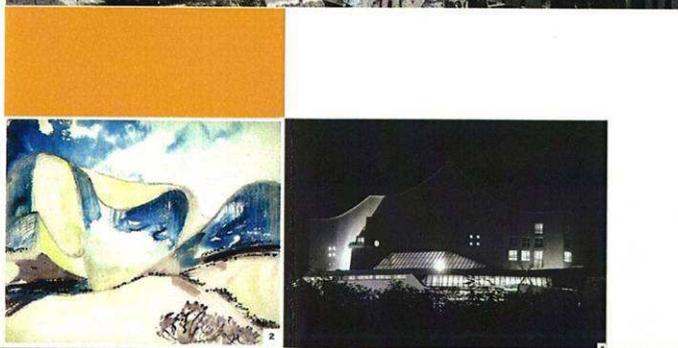
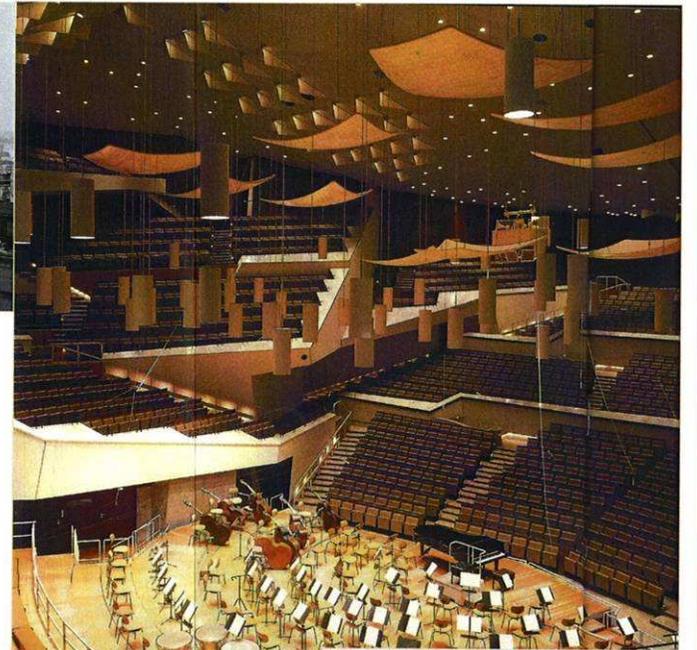
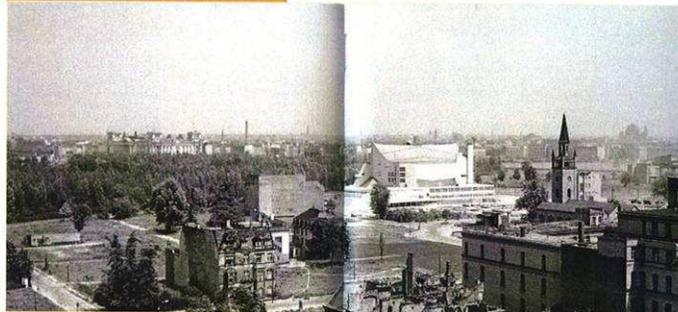
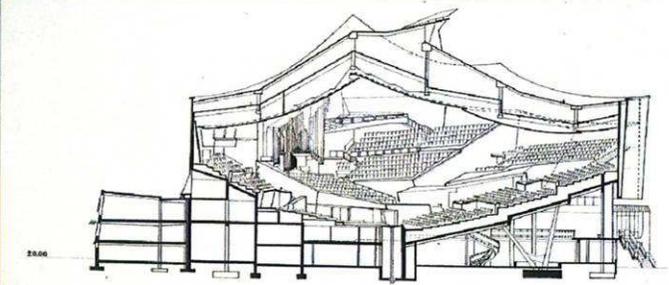
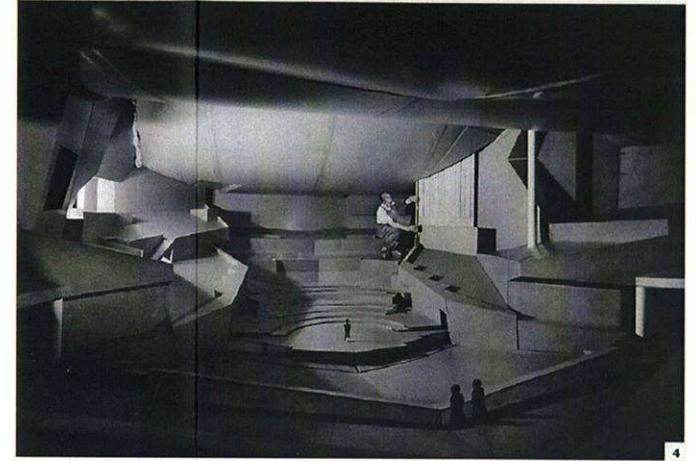
INTERNO



ESTERNO



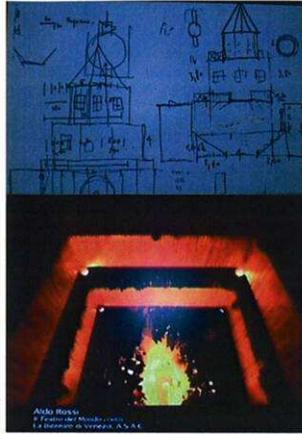
SCENA



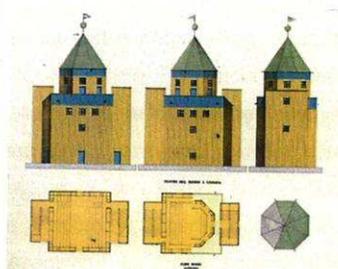
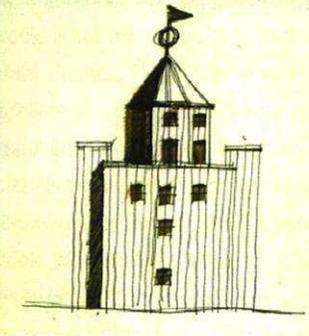
11.14. Il Teatro del Mondo di Aldo Rossi

FONTI delle IMMAGINI scheda n. 14:

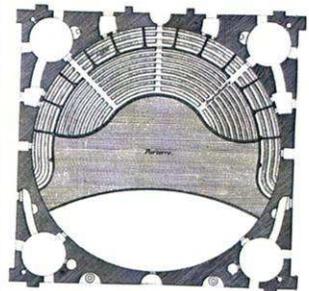
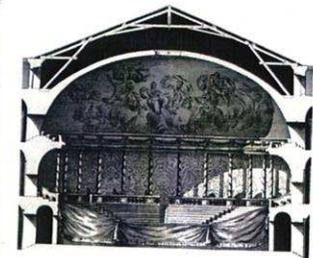
INTERNO



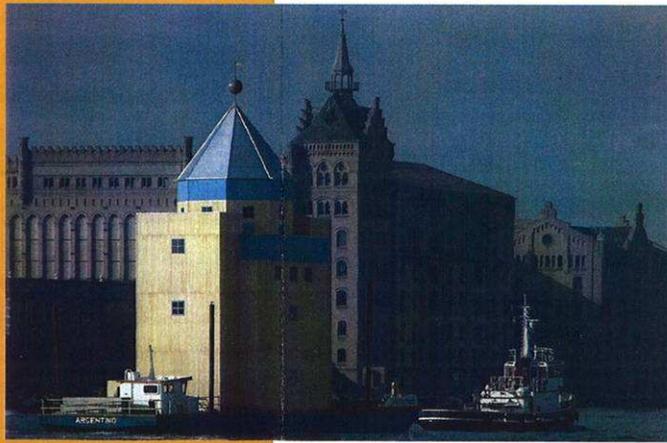
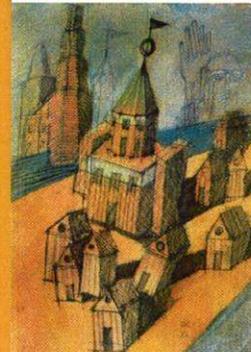
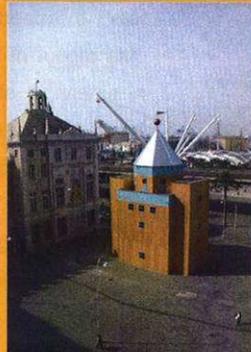
Aldo Rossi
Il Teatro del Mondo
La Biennale di Venezia, A.S.A.C.



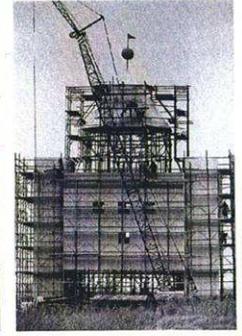
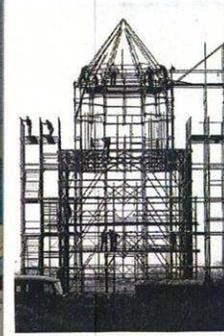
Aldo Rossi
Teatro del Mondo, Venezia, 1979



ESTERNO



SCENA



Aldo Rossi
Il Teatro del Mondo
La Biennale di Venezia, A.S.A.C.

12. COSA CERCA IL TEATRO DAL TEATRO

12.1. Il teatro degli uomini di teatro

Tutte le tensioni che caratterizzano le ricerche dei registi e degli uomini di spettacolo lungo il corso del Novecento partono dal rifiuto di quanto il teatro Ottocentesco rappresentava: un luogo chiuso, uno spazio che separa e isola quello che è chiamato a contenere. Gli aneliti di rinnovamento partono da questa premessa e possono essere riassunti come segue: per gli uomini di teatro del Novecento non è quanto accade in un edificio che rende *teatrale* l'evento ma come Copeau afferma “*solo l'azione drammatica determina la forma architettonica della scena*”.

Nel corso del Novecento distinguiamo una fase comune a tutti i registi sperimentatori quella della ricerca fuori dalle forme convenzionali dello spazio teatrale che non rappresenta più il proprio tempo. Si pensi al Living Theatre, a Peter Brook, il cui nomadismo è testimoniato da veri e propri viaggi intrapresi in luoghi altri. Quando Peter Brook si stabilisce in Francia, comincia un periodo di ricerca in parallelo ai suoi spettacoli: uno scavo alla ricerca delle radici del fenomeno teatrale, come il suo alter ego Jerzy Grotowski, prima di lui, attraverso un vero e proprio laboratorio scientifico-teatrale, pone al centro l'attore, il suo corpo, la sua voce e le tecniche (l'improvvisazione in primo luogo) che concorrono a perfezionare e indagarne il lavoro. Brook affronta con cura lo spazio scenico e lo rende sempre più aperto, nudo e trasparente. “Brook organizza lo spazio in rapporto all'attore, all'uomo, e rifiuta tutto ciò che rischierebbe di schiacciarlo, di renderlo subalterno” [41]

La costruzione di questo spazio, per il *Cirt*, coincide in un primo momento con il viaggio: condizione di nomadismo e di apertura verso l'esterno abbinata e necessaria a un intenso isolamento della compagnia: Persepoli (Iran), l'Africa, gli Stati Uniti.

Solo nel 1974 – dopo aver “scoperto” e recuperato il nudo teatro delle Bouffès du Nord – approda al nocciolo del fenomeno teatrale: il potere di comunicazione dell'attore.

Il ritorno a quelle stesse forme si renderà successivamente necessario proprio grazie a questo periodo di nomadismo sperimentale che permette un affondo nelle questioni di senso dell'attività teatrale e conseguentemente un suo sostanziale rinnovamento.

Esemplare in questo senso è tra gli altri il caso di Tadeusz Kantor che in una prima fase che va dal 1944 al 1978 è espressione piena dell'avanguardia che scompagina la scatola del teatro all'italiana sino a concepire una “*macchina d'annientamento*”, come lui stesso la definisce, che tende a distruggere lo spazio stesso, cercando luoghi non destinati al teatro. Successivamente assistiamo all'allontanamento da posizioni radicali e ad una fase di maggiore attenzione al significato ideale della messa in scena più che alla sua

rappresentazione. In un'intervista rilasciata nel febbraio del 1989 dichiara: "Ormai la scena è chiusa al pubblico ma deve restare un luogo unitario. La disposizione ideale è l'assenza di separazione fra sala e scena. Se le condizioni architettoniche permettono questo rapporto, tanto meglio. Ma è anzitutto l'atmosfera della scena che unisce attori e spettatori. L'azione dello spettacolo riguarda talmente il pubblico che questi vi partecipa, ma internamente. La realtà della scena supera la separazione, non in senso fisico, ma piuttosto in senso mistico.(...) Nei miei spettacoli (...) non c'è illusione (...) l'assenza di illusione crea questa unione psichica. Detesto andare in scena nei teatri all'italiana, ma a volte si è costretti a farlo. Accetto le condizioni dei luoghi nei quali siamo invitati. Quando eravamo a Sydney, in quello enorme teatro d'opera, il direttore mi chiedeva se il luogo non avrebbe distrutto la nostra idea. Avevo l'impressione che fosse piuttosto la nostra idea che avrebbe distrutto il luogo. Ormai, il luogo non è più un problema. All'inizio avevo una definizione: *il luogo che non è destinato al teatro, il luogo preso nella vita*. Con l'andar degli anni, ha perso importanza, come un indicatore stradale che avremmo superato. L'indicazione ha perso la sua necessità, il suo carattere ortodosso. E' dietro di noi, ma l'abbiamo sempre in mente. E' il mio modo di fare. Ho delle idee che sono terroristiche, come lo è l'avanguardia. Poi, le abbandono, sono troppo pesanti per continuare. E' il destino di tutti i movimenti artistici. Bisogna prima creare la formula, poi abbandonarla. Ma bisogna salvare sempre questa traccia, la traccia di questa radicalità" [42].

Moni Ovadia, chiamato tra gli altri ad intervenire nel seminario di Reggio Emilia, ha così concluso: *Da un teatro o da un luogo che non sia teatro, ma sia uno spazio in cui si svolge l'azione e lo specifico teatrale mi aspetto vita. Spesso facendo spettacoli minuscoli di canto e affabulazione, li trovo nelle mirabili, piccole piazze, che gli architetti del nostro o di altri paesi hanno costruito con quella sapienza di allora, quello è un teatro ideale non ha quinte, non ha macchinerie, non ha niente che appartiene al teatro come luogo tecnicamente inteso, eppure è un teatro ideale, c'è un pubblico che è accorso nella piazza, nell'agorà, il luogo dove è iniziata l'avventura del teatro, di qualsiasi teatro, cioè il carro di Tespi, che io trovo un teatro ideale, oppure nella fabbrica, oppure nella palestra perché non c'è niente di meglio. Ma quello che mi aspetto da quel luogo è una relazione di vita, non una relazione di sicurezza o una relazione di comprensione tecnologica, tutta la tecnologia mi va bene purché non mi sottragga senso, purché non mi sottragga vita, e lo spazio deve essere questo. So che ieri ci sono state roventi polemiche fra architetti e teatranti, potrei unirmi anche io, ne potrei dire di tutti i colori, ho sentito un architetto che ha ristrutturato un teatro che si vantava di non aver mai messo piede ad uno spettacolo, succede anche di questo, e come si dice il mondo è bello perché è avariato, (...) se parliamo dell'architetto che fa o che trasforma, mi aspetto da lui che viva la vita del teatro*

almeno per un periodo ragionevole. Perché il teatro è l'unica arte insieme alla danza che si colloca tra arte e vita. (brano tratto dall'intervento di Moni Ovadia al seminario *Architettura & Teatro*, del 24 Ottobre 2004, Reggio Emilia, Teatro della Cavallerizza. *Seminario internazionale sulle relazioni fra progetto di architettura dei teatri e arti sceniche*).

Alla domanda su come progetterebbe un teatro, Luca Ronconi risponde che l'idea di allestire uno spettacolo in uno spazio indeterminato lo paralizzerebbe. E aggiunge che "il motivo per cui un palcoscenico è più difficile di qualsiasi altro luogo per una rappresentazione è la sua estrema genericità, è uno spazio che può significare tutto. Il palcoscenico ti dice solamente che quello è il luogo destinato al teatro, la memoria che c'è dentro è di tanti altri spettacoli che vi si sono avvicendati. Qualsiasi altro luogo (...), è un dispositivo di memorie, non una dimensione, non una misura. (...) La memoria del luogo è qualche cosa che non può non far parte della rappresentazione". Interessante è anche il discorso che Ronconi accenna a proposito della committenza: "Esistono in questo caso due gradi di libertà, uno verso l'opera che fai, un altro verso la committenza. Una committenza la puoi adulare, la puoi ostacolare, le puoi creare difficoltà, puoi essere pro, contro ma comunque ti impone sempre un'assunzione di responsabilità. La drammaturgia è un patto fra una committenza, generalmente politica o amministrativa, una comunità e un artista, o meglio un manipolatore di materiali. Molto spesso, specialmente nelle esperienze più recenti, si è cercato di eliminare uno dei contraenti di questo patto, parlo proprio del committente. Credo che alla base di molto impoverimento del teatro contemporaneo, non soltanto italiano, vi sia il fatto che si è cercato di farlo diventare da un patto a tre, un patto a due e, piano piano, si cerchi di trasformarlo in un patto solamente con se stessi". [45]

A conferma della difficoltà di tirare delle univoche conclusioni sulle esigenze contemporanee di quanti lavorano per il teatro è la posizione del coreografo Frédéric Flamand che nell'espone la sua riflessione dall'emblematico titolo: *Faire danser l'espace*, sullo spazio scenico del teatro all'italiana legato alla visione prospettica e alla sua messa in discussione, descrive come in un primo tempo il suo lavoro è stato caratterizzato dal rifiuto della costrizione rappresentata da questo tipo di struttura, e dalla sperimentazione di diverse modalità di relazione tra spettacolo e spettatore in luoghi non teatrali. In un secondo tempo invece Flamand ha preso a lavorare proprio sulla costrizione determinata dalla visione prospettica, sviluppando collaborazioni con diversi architetti, tra i quali Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, Zaha Hadid, Jean Nouvel e Thom Mayne. Lo scopo non è stato quello di riconsiderare l'architettura teatrale, ma di prendere in considerazione

quella esistente, di interrogarla, rimetterla in discussione e stravolgerla appoggiandosi ad un dispositivo scenografico che entri in relazione con la coreografia.

L'edificio del teatro contiene un "materiale liquido", inafferrabile e sfuggente, fatto di azioni svolte in un tempo indeterminato, di memoria evocata, di tempo discontinuo. In conclusione il teatro chiede al contenitore teatro una necessaria nudità spaziale, una sorta di neutralità e *povertà di mondo del volume teatro* (Romeo Castellucci, 2004) che possa connotarlo come sfondo a disposizione di nuovi significati, di volta in volta incarnati dalle rappresentazioni messe in scena. Un luogo che permetta la partecipazione degli spettatori, che permetta la rivelazione più che la comunicazione.

12.2. Incontro con Tonino Conte

Intervista a Tonino Conte, regista.

Genova, Teatro della Tosse, 28 gennaio 2005.

D: Lungo tutto il ventesimo secolo si sono inutilmente ripetuti tentativi ed esperimenti per trasformare lo spazio teatrale moderno, oltre quella tradizione del teatro all'italiana che nel corso dell'Ottocento aveva conosciuto i trionfi dei grandi edifici monumentali eretti in tutte le capitali europee. Il motivo dominante di ogni esperimento riformatore era quello del superamento del carattere borghese, mondano delle pratiche teatrali ottocentesche e della riscoperta del teatro come rito collettivo e popolare. Quasi la totalità di questi esperimenti riformatori che hanno spesso ispirato concezioni spaziali diverse, sono generati dall'iniziativa dei grandi protagonisti del teatro contemporaneo piuttosto che dall'interno della cultura architettonica di quegli anni. **Quale crede sia oggi il compito del teatro contemporaneo?**

R: Partirei da quello che è successo, a cui io poi mi rifaccio sempre e cioè alla grande rivoluzione che ha fatto Pirandello, con alcuni suoi spettacoli, con alcune sue invenzioni; mi rifaccio a Pirandello più che a esperimenti del teatro futurista, o italiano o della Russia dei primi anni del Novecento, o in Germania, dove ci sono stati grandi momenti, molto interessanti; però mi interessa molto di più ciò che fece Pirandello perché egli è partito proprio facendo il teatro borghese, ma dall'interno ha fatto la sua rivoluzione, ha rotto davvero la quarta parete del teatro, veramente è andato in platea a fare agire i suoi personaggi in cerca più o meno di autore, in almeno non ricordo quanti ma almeno quattro o cinque spettacoli straordinari. E non solo mi interessa questo modo, perché Pirandello mi sembra che nasca proprio dalla nostra tradizione in sostanza, ma anche perché ho avuto a che fare con il Living Theater addirittura dal 1966, prima ancora di fare il regista, a Torino li ho invitati, li ho conosciuti, sono andato a Roma e dopo poco tempo a Torino dove li ho portati io al Piper, quindi li ho conosciuti davvero alle loro prime avventure italiane e loro mi hanno raccontato che hanno cominciato a fare teatro in casa loro, a New York dove abitavano, e facevano lui e la Malina teatro e facevano Pirandello, rappresentavano Pirandello in casa, per i loro amici e conoscenti, poi piano, piano, sono usciti di casa per l'appunto, sono andati nei teatri, sono venuti in Italia e hanno girato il mondo con questi loro spettacoli, che veramente sconvolgevano la platea, ho visto quello spettacolo a Torino dove venivano mezzi nudi in platea, ti saltavano sulla poltrona, ti passavano sulla testa, ti trascinavano in queste strane avventure, ecco io credo che abbia

avuto un'importanza straordinaria Pirandello proprio perché nasce, concludo rifacendomi a quanto ho detto all'inizio, nasce dal seno, dal corpo del teatro borghese, del palcoscenico tradizionale, per questo mi sembra così affascinante e così importante. Io poi per essere sincero e obiettivo, non ho mai trovato un Pirandello adatto al mio fare teatro, non ho mai messo in scena Pirandello, ma questo non significa niente, capisco bene cosa abbia significato per il teatro del mondo Pirandello, non è un autore ristretto al nostro panorama culturale.

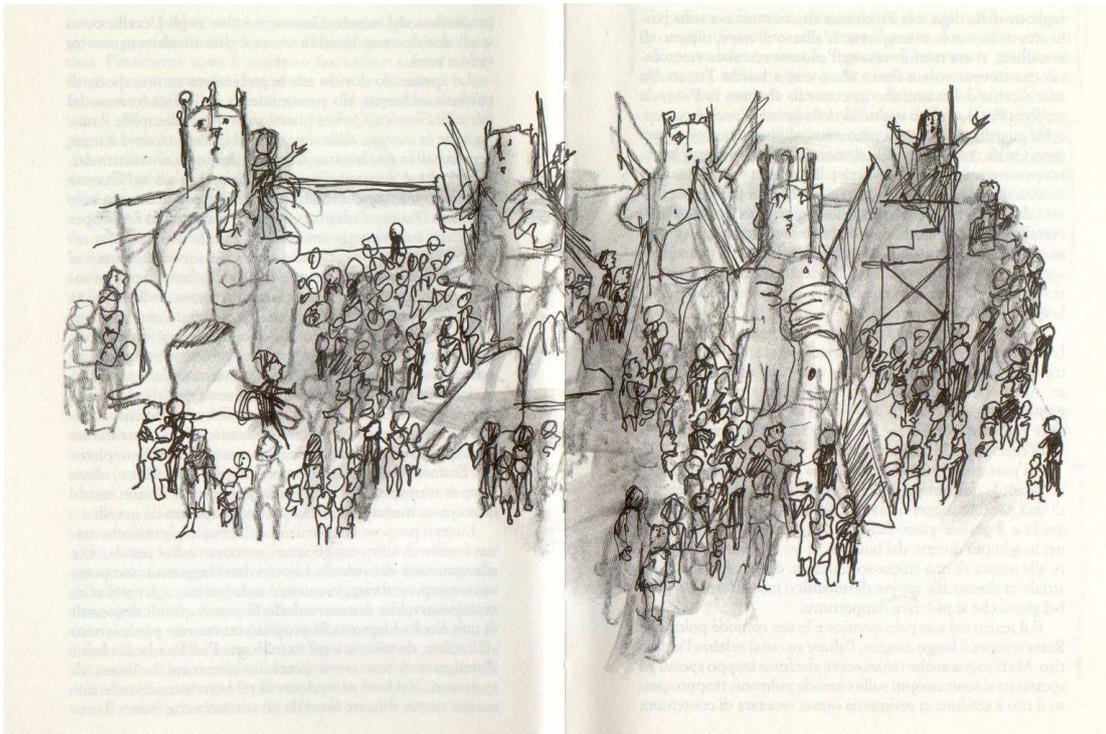


Figura 31: Disegno di Lele Luttazzi per la scenografia.

D: Quindi anche la tradizione italiana per fondare le proprie radici?

R: Ma più che di tradizione italiana, molti lo dicono ma io non mi ci ritrovo, io non mi riferisco e non sento questo legame con la tradizione italiana, del teatro borghese poco, ma nemmeno sento molto importante il teatro medievale, il teatro davanti alle chiese, il teatro a stazioni; venti, trenta anni fa, se ne parlava con grande entusiasmo, io quando penso al teatro nel suo percorso, non posso fare a meno di partire dai greci, faccio partire tutto da lì, sempre, ho sempre in mente questo percorso, ma direi di più, lo dico raccontando come si sono svolti i miei spettacoli all'aperto, a Forte Sperone, alla diga Foranea di Genova, nei posti più impensati, in grotte, caverne, spiagge, i primi tentativi che abbiamo fatto di ambientare uno spettacolo in un forte militare, semi demolito, hanno

avuto un successo di pubblico sorprendente, i primi giorni venivano cento persone, poi duecento, poi trecento, poi mille, millecinquecento, una cosa incredibile, veniva tanta gente, e questi spettacoli avevano una caratteristica, non era un palcoscenico o una pedana messa nella piazza d'armi del forte, no, c'erano storie che si articolavano in tutto il forte in tutti gli anditi, dove quasi sempre ci si ritrovava in cinquanta persone davanti ad un attore che raccontava una storia, faceva un monologo, era un personaggio, che veramente parlava al massimo a cento persone, per circa dieci minuti o un quarto d'ora, poi il gruppo di persone andava ad ascoltare un altro attore, c'era un movimento continuo, c'era un circolare continuo da un evento all'altro, quando abbiamo avuto questo successo, i miei collaboratori, i miei attori dicevano ma sai viene tanta gente perché c'è fresco, perché è estate, perché c'è la luna piena, perché è come una gita, io per un po' ho creduto a queste voci, a queste ragioni, poi ho capito una cosa fondamentale che questo tipo di rapporto tra l'attore che recita e i cinquanta o i cento spettatori, riformava quello che era un rito religioso prima dei greci, in cui un officiante, un sacerdote, uno sciamano, riuniva la sua tribù e aveva attorno un gruppo intimo di persone e si creava questa magia, questo dialogo, questo parlarsi, questo essere insieme, che secondo me è alla base del teatro di tutto il mondo, di sempre. Penso di aver intuito molto giustamente, perché io stesso venivo coinvolto da questi piccoli eventi, apparentemente così intimi, che poi consentiva alla gente di andarsi a cercare, di costruirsi il proprio percorso, erano molto liberi gli spettacoli ma anche molto rigorosi, perché arrivavi lì e venivi catturato da una magia, da una luce, da un attore che e si riformava questa situazione, questa atmosfera secondo me molto intensa, molto bella, e che dava qualcosa agli spettatori che andando in teatro e sedendosi in poltrona non avevano.



Figura 32: Foto: Diga Foranea di Genova. Archivio Teatro della Tosse.

12.2.1. Tonino Conte: Teatro senza teatro

Intervento in occasione del Seminario *Architettura Spettacolo* organizzato dal Dottorato di Composizione Architettonica, coordinato dal prof. Alberto Cuomo. Facoltà di Architettura, via Mezzocannone 16, Napoli, 18 febbraio 2005.

Comincio questa mia comunicazione raccontandovi i miei inizi. In particolare quando andai a vedere uno spettacolo con un vecchio attore di allora che era parente dell'Almirante politico, era un Pirandello divertente, interessante, però a me ha insegnato molto perché? Era una commedia messa tradizionalmente c'erano le pareti di carta, negli anni '60 le scenografie erano di carta e mi ricordo che quando si apriva una porta in teatro tremava tutto, io trovavo un po' stupido questo modo con gli attori con la parrucca bianca, non mi ha convinto, non mi ha preso; poco tempo dopo passeggiando la passeggiata dei disoccupati, dei nullafacenti ho incontrato un mio amico che mi ha detto guarda che c'è questo teatro dove si fa uno spettacolo che si chiama *La botte del re*, questa sera non c'è quasi nessuno a vederlo, stasera è gratis, in sostanza questo tizio raccoglieva spettatori. Sono andato perché non avevo di meglio da fare, facevano alla *Corte di Arlecchino* uno spettacolo: *Calderon, Il re muore*, mi ha colpito tantissimo perché era un ex tabarin, con dei tavoli veri, con un piccolo palcoscenico, il regista per dare l'idea di questo re che dialoga con il suo buffone fece una lunga scalinata, in cima c'era il re seduto sul trono, e in fondo sulla scala che saliva e scendeva c'era il buffone, un altro grandissimo attore. Cosa ho capito? Lì non c'erano le pareti di cartone, era tutto finto in sostanza ma sembrava tutto vero, tutto necessario, perché c'era un rapporto tra gli attori e lo spettatore con delle luci molto particolari, che mi ha affascinato tantissimo. Nel primo spettacolo che avevo visto era tutto come vero, c'era una stanza con disegnato il suo parato, le sue porte, la sua tappezzeria, più si sforzava di essere realistica e più era falsa. Per me è stato il segno che il teatro può essere anche un'altra cosa, una cosa che ti prende. In sostanza mi ha affascinato come quando leggevo un bel libro nella mia cameretta. La scena di quello spettacolino era di Emanuele Luzzati e il regista era Aldo Trionfo, Qualche tempo dopo, l'unico tecnico che lavorava in questo teatrino ha litigato con la prima attrice e mi hanno chiesto di lavorare lì e ho imparato altre cose. Soprattutto sono diventato amico di Trionfo, Luzzati e di quelli che lavoravano lì. La cosa singolare di quello spettacolo è anche un'altra che insieme a questo atto unico del *Calderon*, di un buffone e il suo re, molto affascinante, la seconda parte era costituita da una sorta di cabaret, di *Cafè Chantan* dove Paolo Poli e altri attori raccontavano le sue storie attraverso le canzoni, la cosa per dire dove arrivava allora un modo così insolito di fare teatro, uno di quegli spettacoli si chiamava: *Mamma mia io voglio il cielo* e raccontava

attraverso le canzoni, *Mamma mia io voglio il cielo* era una canzoncina popolare toscana, che diventava poi *Giovinazza*, cioè l'inno del fascismo, cioè riusciva a raccontare una stranissima storia dell'Italia attraverso le canzoncine. Lavorando in teatro nel '68 già padre di un figlio, senza avere una lira, mi sono trovato a fare il direttore di scena di una compagnia di giovani registi noiosissimi e venne il giorno dello spettacolo, in questo teatrino con dei bellissimi divani, le prove erano talmente noiose e io non avevo niente da fare che mi addormentavo su uno di questi divani, questi registi pensavano e stavano a parlare e io nel dormiveglia sentivo loro che dicevano qui ci vorrebbe questo, qui ci vorrebbe quello, alla fine seccato mi sono alzato e ho detto *qui ci vorrebbe un regista!*. Ed è diventata una battuta molto usata. Questi registi erano talmente fasulli che il giorno della prima uno è venuto vestito da generale Custer, e l'altro da marahaja indiano. E allora mi sono detto che se il teatro deve essere un'esibizione così imbecille da parte dei registi che non sanno fare i registi ma sanno vestirsi in maschera, io penso che comunque, qualcosa più di questi ne so e allora ho deciso, avevo ottocento mila lire di allora, mia moglie lavorava per fortuna guadagnava e allora le ho detto guarda io vorrei fare il regista, che ne dici? Va bene son d'accordo provaci mi disse lei. E ho cominciato con le mie ottocento mila lire a fare uno spettacolo teatrale, era affollato, era estate, d'estate la gente non lavorava e mi son detto provo d'estate. Cosa ho fatto? Sono andato da Luzzati e gli ho detto - senti Lele io vorrei fare uno spettacolo però i soldi sono pochi, la compagnia la mettiamo insieme con gli allievi, giovanissimi attori che non ho pagato, come faccio per fare la scena?- Lui mi chiede - ma che cosa vuoi fare? - Io ero appassionato di Alfred Jarry, mi piaceva *Ubu re*, - la cosa più semplice e più efficace - mi dice Luzzati - è di prendere dei tavolini da cucina e delle sedie che si trovano dai *derelitti* - come li chiamavamo noi, era un'associazione che raccoglieva i mobili vecchi di tutta la città, poi li esponeva in un grande magazzino e si pagavano quattro soldi, abbiamo preso tre tavoli bianchi da cucina di quelli classici, ho trovato uno sgabello da pianoforte, - come li uso? - Arrangiate - mi dice Luzzati che mi da delle indicazioni. Ho preso una pedana di sei metri per quattro, i tavolini li ho dipinti di nero e ho messo due scaletti, con questo semplicissimo apparato, due scale, uno sgabello da pianoforte e poco altro, usandoli, capovolgendoli, girandoli, muovendoli continuamente, sono riuscito ad imbastire questo spettacolo, questo *Ubu re*, per i costumi non avevo idea e Luzzati mi ha detto vieni con me a Bologna, perché a Bologna c'era una grande fiera dove si vendeva di tutto. Sono andato in questa grande piazza, ad un certo punto vediamo una montagna di camice da notte bianche, con qualche ricamino rosso, che erano sicuramente state vendute o raccattate da qualche convento, le abbiamo prese e queste camicione bianche sono diventate il costume base per gli attori. Per caso, io penso che bisogna avere, scusate il

termine, un po' di culo nella vita, perché se no non si fa niente e il culo ha voluto che girando per questi strani mercati ho visto una pelle d'orso, come si usava venti anni fa, una pelle d'orso bianca, con la sua testa; quindi prendiamo anche questo perché nell'Ubu appare l'orso, insomma attraverso questo assemblaggio di cose strane, il fatto concreto che è venuto fuori, ah! Un'altra data cosa per capire, mi era venuto in mente di presentare l'inizio dello spettacolo, volevo che venisse fuori un Ubu gigantesco, cioè sotto c'erano tutte le sedie organizzate e sopra un enorme mantello che coprisse tutti gli attori. Allora, a quei tempi, dall'America mandavano all'Italia, pensando che fossimo poveri ma anche un po' scemi, le signore mandavano dei pacchi doni che erano costituiti da vestiti da sera semplicemente orribili, blu, gialli, viola, delle cose tremende. Quando arrivavano in Italia, che non era poi così stupida, li mandavano a Prato dove c'è l'industria e li riciclavano, però io sono andato a Prato e ho preso un pacco dono, l'ho dato a mia mamma, dentro c'erano delle camicie da notte, dei vestiti da sera, delle cose assurde e mia mamma ha creato questo enorme mantello che ho messo addosso a tutti gli attori e lo spettacolo si apriva con questo grande mantello che poi si apriva, si buttava via e cominciava lo spettacolo. Questo spettacolo è stato molto apprezzato, ha vinto un festival, l'ho portato in tutta Italia, è stato l'inizio della mia carriera e mi ha portato bene. Ma cosa c'entra questo con gli spazi teatrali di cui dobbiamo parlare oggi? Adesso ci arriviamo. Con Ubu ho avuto una fortuna, quando ho cominciato il mio Ubu, fortuna che oggi forse non sarebbe potuta capitare, non avevo mai lavorato seriamente in vita mia, passavo le ore nei modi più strani, avevo già trentatré anni, faccio questo Ubu, da allora ho lavorato sempre in teatro tantissimo, guadagnato poco, ma lavorato tantissimo. Nel corso degli anni io ho avuto un piccolo teatro, abbiamo cominciato in un teatrino in mano a certi mafiosetti, ci sono anche a Genova non solo a Napoli, dopo un anno hanno litigato tra di loro e dopo un anno che avevamo questo locale gli hanno dato fuoco e da allora è cominciato un pellegrinaggio per trovare un luogo dove recitare siamo andati in un teatrino della siae poi in un teatrino aziendale, per farla corta siamo arrivati un giorno al manicomio di Guarda, che è un grandissimo manicomio con un parco meraviglioso, i matti mi volevano garantire che non erano matti, insomma era un momento di sconvolgimento totale; c'è stato possibile fare un teatro in questo manicomio, dove non c'era niente di attrezzato all'interno, ho fatto un *Gargantuà* di Rabeleis, nel parco all'aperto di nuovo Luzzati mi ha suggerito prova ad usare delle scale, e abbiamo fatto questo spettacolo tutto inventato su un prato muovendo delle scale a libretto, componendoli in vari modi venivano fuori tutte le esigenze sceniche ed era una cosa riuscita e funzionava tutto, questo spettacolo dopo averlo fatto nel manicomio ricevendo tra l'altro una critica straordinaria di Edoardo Sanguineti, un incoraggiamento notevole anche da parte di varie persone. Ci hanno chiesto di farlo nei

posti più assurdi, addirittura un giorno ci siamo trovati a fare questo spettacolo, eravamo in riviera, sulla spiaggia, tanto che al termine gli attori si sono tolti i costumi e si sono buttati a mare a fare una bella nuotata, ho imparato che il teatro si può fare bene, anche fuori dal teatro, tanto per continuare nell'aneddotica lo stesso spettacolo ci hanno chiesto di fare in un paesino di montagna in Liguria e l'unico posto dove poterlo fare era davanti al sagrato della chiesa, abbiamo chiesto al parroco che è stato d'accordo, quando il parroco ha saputo che il lavoro era di Rabeleis e che nel corso dello spettacolo c'era un parto, nasceva Gargantuà e che per Rabeleis nasceva dall'orecchio, allora il parroco ha ritirato il suo permesso e ci ha detto c'è il parto non si può fare, arrangiatevi lo farete al buio perché io non vi do la luce. Lo spettacolo quella sera dovevamo farlo per forza perché venivano a vederlo il futuro sovrintendente dell'opera e un professorone, che volevano commissionarcelo, allora abbiamo illuminato lo spettacolo con i fari del nostro furgoncino da una parte e dall'altra con i fari di una macchina. I due ospiti sono rimasti entusiasti, bellissimo, meraviglioso, e ci hanno dato una bella commissione per farne un altro. Vi racconto questo per poi arrivare a cose più terribili; nel senso che con il tempo Genova ha delle montagne, dei porti semi demoliti, mal combinati, era il 1989, anniversario della Rivoluzione Francese e ci hanno chiesto di fare uno spettacolo che ricordasse la rivoluzione, l'unico posto è il Forte Sperone, in mattoni, mezzo crollato, in quella occasione ho costruito degli episodi perché non volevo fare la pedana con il seggio ecc., volevo usare i luoghi del porto, piazzuole, c'erano tante possibilità ho fatto degli episodi per collocarlo nei posti più suggestivi, dove c'era un arco in mattoni, dove c'era la vecchia mensa, l'ho ambientato dove si poteva. Nei primi giorni di spettacolo la prima sera c'erano cinquanta persone, la seconda sera sono diventate cento, insomma nel giro di pochi giorni si è sparsa la voce e abbiamo avuto mille e passa persone a vedere questo strano spettacolo. Gli attori stupefatti quando discutevamo e chiedevo ma perché viene tanta gente? Un attore molto simpatico mi risponde vengono perché c'è fresco, un altro mi diceva ma sai è gente che non può andare in vacanza e allora viene a fare una gita a Genova in occasione dello spettacolo. Trovavamo le scuse più assurde per dire perché veniva tanta gente a questi spettacoli. Io non avevo un'idea precisa ma me la sono fatta quando ho fatto il secondo spettacolo, che poi è stato dato per dieci anni a questo forte, usando spazi sempre nuovi con percorsi insoliti, finalmente ho capito. Ho capito perché, che cosa succedeva che spezzando lo spettacolo in tanti episodi succedeva che il pubblico andava a gruppi di cinquanta, sessanta a scegliersi un isodio poi si spostava in un altro luogo e si alternava; erano spettacoli che poi hanno definito itineranti nel senso che c'era da camminare e da fermarsi con i tarocchi si costruivano i ventidue arcani, insomma era molto curioso. M la cosa che ho capito e che mi ha veramente

impressionato è che succedeva un fatto molto particolare, la gente era, non era come a teatro con le poltrone che si può dormire, i sipario che si apre, si trovavano i gente in gruppi di cinquanta, sessanta in un posto strano, suggestivo, non molto illuminato, si trovavano davanti ad un attore monologante o ad un breve dialogo e si ricreava quella comunicazione che c'era secondo me, sono sicuro di questo, che esisteva all'inizio del teatro, che proviene dai riti religiosi, il teatro greco è significativo in questo, si ricreava quella comunicazione tra un officiante e una comunità che la pensava allo stesso modo e c'era veramente qualcosa di particolare che si trasmetteva, erano insieme attori e spettatori, non erano più separati. Non so se voi ci andrete mai a teatro a me è capitato di andare tre anni fa con la mia fidanzata a Savona in un teatro convenzionale, tradizionale, ci siamo seduti in poltrona, uno spettacolo non molto buono ma insomma, davanti a me c'era un signore anziano che dormiva e russava, dall'altra parte ce ne era un altro, c'erano vari dormienti, la cosa curiosa è che quando siamo usciti nel corridoio, io non ho sentito perché sono un po' sordo ma la mia fidanzata che è piccolina e vispa, ha sentito il dialogo di due signore dove uno chiedeva all'altro ma ti è piaciuto lo spettacolo? E l'altro ma veramente non mi è piaciuto tanto perché dormivo, ma anche io ho dormito ma nei pochi momenti in cui ero sveglia ho capito che era un bello spettacolo, insomma un dialogo assurdo. E' ovvio che se io metto un attore che ti guarda e siete cinquanta, e se c'è un testo interessante e c'è l'atmosfera giusta non ti addormenti, sei anche in piedi e dormire in piedi è difficilissimo. Ma a parte questo fatto, c'è veramente voglia di ascoltare, c'è questa corrente tra attori e spettatori.

Succede un altro fatto strano, nello stesso tempo questi nostri spettacoli del Teatro della Tosse ne abbiamo avuti tantissimi, hanno anche un'altra caratteristica che apparentemente contraddice questo che vi sto dicendo perchè man mano negli anni sono diventati grandiosi, spazi veramente immensi, ma nonostante questo modo di ambientare gli spettacoli in posti incredibilmente ampi, suggestivi o complicati; c'erano due modi di vedere lo spettacolo, si vedevano due spettacoli, uno era questo meccanismo, questo mondo grandioso, qualche volta, e l'altro era che nello spettacolo c'era sempre il momento in cui si andava a guardare in cinquanta o sessanta per volta, un episodio e poi magari un altro episodio, insomma si conservavano i due modi di essere a teatro. Quando parlo di spettacoli così grandi mi riferisco soprattutto a quelli che abbiamo fatto nella conclusione di un percorso, in un certo senso, alla Diga Foranea di Genova, sul mare, sul porto. Il porto di Genova è chiuso da una lunga diga, altissima, massiccia che protegge da fine Ottocento il porto, su questa lunga diga all'interno verso il porto c'è una penisola artificiale piuttosto grande, che nel corso degli anni era stata, durante la guerra c'era stato costruito una specie di ponte con archi, dove c'erano dei cannoni anti aerei durante la

guerra che sparavano; poi c'erano non so perché un gasometro altissimo, dei contenitori più piccoli orizzontali messi da un'altra parte, c'era addirittura l'albero di una nave russa, in metallo, buttato lì non si sa perché, c'era un carrello dove tanti anni fa quando l'ecologia non esisteva, si metteva la spazzatura per buttarla in mare. Per farla corta siamo arrivati a fare questo spettacolo sul mare che è in realtà il secondo, dove il pubblico doveva arrivare su un battello, lo spettacolo si intitolava *Gli uccelli di Aristofane ed altre utopie*, in quell'occasione c'è stato veramente qualcosa di molto particolare, perché? Ne abbiamo fatto su Ulisse e uno su Aristofane. L'uso di questi spazi era formidabile perché per fare un esempio, su questo gasometro grandissimo che l'abbiamo dipinto, sopra ci abbiamo messo un attore che dall'alto raccontava una sua cosa e nell'Aristofane doveva 'apparire una messaggera degli dei: Iride, e allora siccome per fare i lavori nella diga avranno avuto bisogno di un elevatore a braccio di 20 metri, allora per farla apparire come una messaggera degli dei, gli ho detto sali su questa piccola piattaforma, con dei lunghi veli colorati, sali a 20 metri e da là con il microfono naturalmente parli e racconti delle cose, al porto d'estate c'è un vento straordinario che con questi veli che volavano hanno creato una suggestione incredibile. Insomma sono riuscito, siamo riusciti perché c'è stato bisogno di un lavoro di equipe non indifferente ad animare questo luogo in un modo che univa secondo me, questa grandiosità, questo uso delle cose più eterogenee, perché avrei potuto dire che un albero di nave non c'entra niente con lo spettacolo invece ci ho messo sopra gli attori ed è diventato un inizio, dall'edificio per cannonare gli aerei poiché c'era un arco là in cima, ho sistemato delle luci con un altro episodio, questi contenitori orizzontali son diventati un altro episodio, la diga stessa è stata usata, poi Luzzati ha voluto dare una mano proponendo degli uccelli inventati da lui alti 6 metri, con delle ali coloratissime, dove gli attori salivano per recitare degli altri episodi. Il concetto è che arrivati lì in un posto così suggestivo, il mio lavoro consisteva nell'usare quello che davvero c'era, mi sono inventato ben poco ma ho avuto la capacità aiutato sempre da Luzzati di inventare, capire cosa sono questi oggetti, di interpretarli insomma. E' ovvio che uno spettacolo come lo intendiamo noi del teatro della Tosse non lo puoi fare in una piazza moderna, perché fai una pedana e fai uno spettacolo convenzionale. E' ovvio che c'è bisogno di un posto che può essere assurdo ma deve avere un suo fascino. Di spettacoli in questo senso li abbiamo fatti in un paese medioevale usando tutte le stradine, in ville, parchi, un po' dovunque. Ma per tornare al legame che c'è dei tre tavoli, perché sono partito da là? Perché nella realtà tutto il lavoro successivo che poi arriva a questi spazi grandiosi e imponenti, ha il suo senso, il suo nocciolo sempre in quei tre tavoli e uno sgabello dell'Ubu, perché è da lì che io ho imparato a giocare con questi oggetti, viene tutto da lì, assolutamente, ne sono perfettamente cosciente, ed è veramente curioso come da una

roba fatta con quattro soldi, con poca esperienza, non me ne rendevo ovviamente conto ma quello era veramente il seme, da lì è nato tutto, da lì si è sviluppato. Se il mio primo spettacolo lo avessi fatto con un po' di soldi e con altri criteri forse non sarei arrivato dove siamo arrivati, a occupare questi spazi straordinari e a fare spettacoli. Questo è stato anche il nostro problema, veramente singolare, che nel panorama del teatro italiano siamo conosciuti, siamo riconosciuti, però questo tipo di lavoro che facciamo specialmente d'estate, noi abbiamo risolto uno dei drammi del teatro italiano che ha sempre dovuto andare a caccia del pubblico, il pubblico non è che va in massa al teatro, a Napoli pare che vada bene invece in Italia, in generale va malissimo, Di inverno gestendo un teatro di 500 posti abbiamo giorni difficili, abbiamo difficoltà come sala teatrale. Però ogni volta che siamo andati ad Apricale che è un paesino medioevale (in fondo alla Liguria al confine con la Francia, posto su un cucuzzolo) dove non ci arrivano le macchine in Liguria, da tredici anni che ci andiamo, a Forte Sperone, alla Diga Foranea di Genova, al capannone dell'Italsider dove abbiamo fatto i Persiani di Eschilo, abbiamo sempre avuto il problema contrario, della troppa gente, del flusso esagerato e venivano anche molte persone che non vanno al teatro abitualmente. Un aneddoto a tal proposito è il seguente: una volta ero lì alla cassa, arriva un uomo, tarchiato, tutto sudato e dice ma qui per farti una cultura ti fai più male che a scaricare dei sacchi! E noi non abbiamo mai fatto in tanti anni uno spettacolo con il divo televisivo o facile. Gli autori sono Aristofane, Rabeleis, Shakespeare, *La Divina Commedia* e *L'Inferno* di Dante, Boccaccio, Eschilo, non abbiamo mai fatto *La vispa Teresa*, abbiamo sempre scelto autori culturalmente validi per un pubblico eterogeneo e per tanta gente. Ariosto no! L'ha fatto Ronconi molto prima di me. Noi abbiamo avuto il problema che al Forte Sperone veniva troppa gente e abbiamo dovuto smettere di andarci perché non c'erano le condizioni di sicurezza. Io poi mi sforzo di trasferire anche sul palcoscenico l'esperienza che faccio in questi spazi un poco insoliti ad esempio sempre sul palcoscenico ho imparato da Trionfo e da Luzzati a non fare mai scene a quinte. Ogni volta che Luzzati per pigrizia mi ha fatto una scena di quinta io ho fatto spettacoli sbagliati, perché invece sul palcoscenico ricreiamo spessissimo un qualche cosa che è percorribile dagli attori, per esempio per uno spettacolo di qualche anno fa Luzzati ha proposto una semimontagna di seggiole che gli attori dovevano ripercorrere; naturalmente una struttura così non piace a qualunque regista, il mio caro amico Luigi Spazzina per fare quell'opera di Shakespeare dove c'è l'ebreo, Luzzati ha proposto una scena a vari livelli da usare e Spazzina cercava qualche cosa di più convenzionale, per Spazzina era così difficile che gli attori potessero usare la scena percorrendola lui pensava gli attori avanti e la scena dietro. L'unico che invece è un attore meno convenzionale del regista Spazzina si divertiva da matti, era l'unico che

saliva sino in cima, si sentiva più favorito nel recitare. Sempre i nostri spettacoli anche all'interno ha avuto un grande riflesso l'esperienza che si faceva in questi luoghi così insoliti e sempre dicevo prediligo delle scene che siano come i tre tavoli per l'Ubu nella mia prima esperienza, al punto tale che quando ho lavorato con un altro scenografo che mi ha messo una stanza con un tavolo e delle sedie intorno in una stanza con dei teli bigi, moderna ma tutto sommato di impianto convenzionale; quando ho fatto *Copy*, *L'omosessuale o la difficoltà di essere normali* fatalmente cosa ho fatto? Ho messo le sedie sul tavolo, quindi gli attori salivano sul tavolo, ho complicato tutto creando un movimento verticale anziché orizzontale, poi gli ho detto di non inchiodarmi la scena a terra ma di lasciarla un po' scostata, alla fine ho usato la scena come un vestito, gli attori se la mettevano addosso e la trascinavano come fosse un abito. Il sipario per me ha poco senso perché è una barriera, l'ha rotta Pirandello negli anni Trenta facendo degli spettacoli molto interessanti, ci sono tre o quattro opere di Pirandello che tentano di rompere la quarta parete si chiama. Lo spettatore seduto deve fingere che attraverso la parete trasparente vede quello che succede in una stanza; Pirandello ha rotto questo schema tanti anni fa e io cerco di tenerlo sempre a mente. Per esempio un'altra cosa che faccio spesso è che il sipario invece di usarlo per iniziare e chiudere come da tradizione, in questo *Copy* le attrici e gli attori se ne vestivano, lo usavano. Io non so più cosa dirvi.

Immagini proiettate:

DIGA FORANEA: Gli uccelli e altre utopie

1. La mano colossale di Luzzati per *Gli uccelli e altre utopie* di Aristofane, nella Diga Foranea di Genova, quelle che si vedono dietro sono le luci della città. La cosa più straordinaria al limite del ridicolo è che mentre si faceva lo spettacolo uscivano delle navi, e vedendo noi che facevamo queste strane cose facevano suonare la sirena o si mettevano a salutare. E sembrava far parte dello spettacolo.
2. Iside sull'elevatore alto 20 metri con i veli spinti dal vento,
3. Una gru dipinta di rossa dell'Ottocento dalla quale si sporge un attore con bombetta.
4. I due contenitori con una pedana che permette a una fila di attori vestiti di rosso di starci seduti sopra.

DIGA FORANEA: I persiani

5. Edificio con arco e installazione con attore
6. La diga con il carrello sopra e un gruppo di attori che la discende vestiti di rosso e attrici vestite di blu.
7. L'Ulisse con attori su sedie a sdraio sulla diga.

8. Ulisse attore con vestito rosso su parte dell'albero della nave russa, una struttura in metallo.

OFFICINE ITALSIDER

9. Isa Danieli nell'Officina Italsider che interpreta *I persiani alla Fiumara* di Eschilo

CHIESA SCONSACRATA

Jacopo da Varazze,

Questo è un gioco Sant'Antonio nel deserto, in questo episodio sono gli spettatori stessi a tirare il telo. Partecipano attivamente insomma.

FORTE SPERONE

1 sola Foto in B/N Attrice in una viuzza con grossa parrucca bianca.

Le foto che avete visto sono un accenno ma è meglio di quanto si vede, non per darmi delle arie, sono spazi così grandi che in fotografia si rischia sempre di andare a prendere un particolare mentre viste di insieme.

DOMANDE

Tonino Conte: lo vorrei anche sentire cosa ne pensate. Se ne avete voglia, se vi serve.

D.: Vedendo queste immagini mi venivano in mente alcune scenografie del costruttivismo (Tonino Conte replica: brava), noi ci troviamo ad affrontare l'idea di spettacolo non solo legato allo spettacolo, quindi tutte le problematiche e le molteplici interpretazioni della città come sfondo ma anche la spettacolarizzazione in se che l'architettura contemporanea rappresenta. Volevo sapere dal suo punto di vista di uomo di teatro che ha in qualche modo espedito anche fuori del teatro stesso qual è il tipo di architettura anche in relazione a interpretazioni drammaturgiche che tipo di architettura si presta, o da quale tipo di architettura è rimasto particolarmente colpito.

R: Ho capito la domanda mi chiede quale architettura? In realtà non è l'architettura ma è il risultato delle architetture. Perché è molto più suggestivo arrivare in una piazza dove c'è una chiesa barocca, un portone medievale, una cosa anche moderna, cioè è una suggestione che è un modo che puoi interpretare e che non si riferisce ad una precisa architettura quanto al risultato delle architetture. Poi devo dire anche una cosa antipatica la posso dire ormai? La cosa che vorrei pregarvi di studiare, molto più urgente e utile, secondo me, è **capire cos'è il teatro oggi** perché io ho notato che gli architetti quando fanno dei teatri fanno delle assurdità. Perché non si ha idea di quale siano le vere esigenze del teatro, vi faccio due esempio, ultimamente hanno restaurato a Genova un piccolo teatro fatto durante il fascismo, chiuso per molti anni poi è stato restaurato, questo

benedetto architetto ha fatto le poltrone bianche, una cosa da manicomio, una cosa inconcepibile, perché quando una persona va a teatro si sporca anche ma soprattutto quando c'è il palcoscenico è illuminato le poltrone bianche riflettono la luce. Nell'Ottocento i sipari e le poltrone erano rossi perché? Perché erano comunisti? No perché il rosso assorbe la luce. Sono andato a vedere uno spettacolo I Topi di Beckett ed era uno spettacolo cupo con delle maschere, veramente contorti, diabolici, in maschera, neri, il teatro era tutto bianco. (...) Il teatro Carlo Felice di Genova è una follia, io non ce l'ho con Aldo Rossi, ci sono i balconcini, la platea diventa una cosa io vi prego in ginocchio di andare a vedere qualche teatro e di guardare i teatri del passato, non è che dobbiamo fare i teatri come li facevano prima, è ridicolo, non si pretende questo, però delle nozioni bisogna averle altrimenti si va ad ascoltare delle esigenze tecniche molto importanti. Per dire un'altra bestialità inconcepibile, il Teatro studio di Milano, hanno fatto delle panche senza schienale, non si resiste un'ora e mezza senza schienale, diventi pazzo, dopo venti anni hanno messo lo schienale. Io penso che le cose che vi ho detto possono essere interessanti, curiose, un modo di far teatro, però io direi di studiare anche cos'era il teatro all'italiana. Uno spettacolo lo sono andato a fare uno spettacolo a Odessa e il teatro l'aveva fatto un italiano. Ovunque vai in Europa il modello, quello che è stato valido sino a cinquanta anni fa è quello del teatro all'italiana. Io penso che gli architetti dovrebbero proporre delle altre forme, io non sono in grado. Io sono un architetto honoris causa che non vuol dire proprio un tubo. Bisogna studiare per proporre nuovi modi per le sale teatrali, per esempio in Inghilterra che sono pratici, sono andato tanti anni fa, gente pragmatica, senza palle per la testa non avendo idee sconvolgenti, cosa hanno fatto? Tutti i teatri degli anni Settanta, Ottanta sono neri, con un impianto per mettere le luci a vista e una platea da cui si vede bene e dove c'è una buona acustica, meglio avere una cosa così semplice, povera se vogliamo ma che è uno strumento che ti fa vedere lo spettacolo piuttosto che fare delle architetture da architetti con delle invenzioni cervelotiche che non hanno senso.

Mariniello: L'architettura molto spesso compete con il teatro in quanto tende ad auto-rappresentarsi.

Bozzaotra: Tempo fa lei ha partecipato ad un convegno dove si parlava dell'omologazione dei locali del centro storico di Genova, e veniva esaminato il caso di tutti i centri storici, ho notato una contraddizione sul fatto che lei era da un lato favorevole che si popolasse il centro storico, dall'altro era contro l'omologazione di questi infiniti e diversissimi localini che nascevano, ora se lei stesso usa sistemi non convenzionali per mettere in scena il proprio tempo, perché non è possibile che lo creino nell'ambito di un locale al chiuso.

T. Conte: non mi ricordo neanche di essere stato a questo convegno francamente, io ho detto una cosa che forse ha creato un equivoco, ci sono tanti teatri a Genova validissimi, dal teatro stabile ad altri...

Bozzaotra: non si parlava di teatri. Una curiosità non h mai messo in scena *Il re muore?*

T. Conte: no. Non mi ricordo questa cosa. Ho detto ,dicevo, una cosa che può aver creato degli equivoci e cioè che alle istanze dei teatranti, dei miei colleghi, a un'alleanza tra tutti noi io mi sono sempre detto contrario, perché sono contrario al corporativismo, che è un modo fascista di pensare. La corporazione dei giudici, degli architetti, dei registi, in Italia ci sono centomila corporazioni. I giornalisti hanno una loro struttura e guai a toccarla, io ultimamente ho osato criticare un critico genovese che non capisce niente, mi hanno querelato, mi hanno detto che sono un verme e altre cose terribili, perchè la corporazione ha fatto blocco, sapendo loro stessi che questo non capisce niente. Io sono contro le corporazione ma anche contro questo spirito associativo, perchè io voglio essere in concorrenza, vorrei che i miei colleghi fossero anche più bravi di me. Concorrere non fare blocco chiedere le sovvenzioni ed essere dei privilegiati. Io penso che si debba competere lealmente. Altre domande? Ma solo i professori parlano?

G. Szanizlò: Volevo fare una considerazione perchè sono rimasto estremamente affascinato dalla sua lezione, dalla sua testimonianza, e penso come tutti perchè ci ha portato anche un'esperienza di vita. In particolare sono rimasto colpito anche sul contributo che Tonino Conte ha dato alla questione dell' Architettura Spettacolo, questo tema che il Dottorato si è dato per il progetto. Quando è stato proposto questo tema io avevo fatto una considerazione e cioè che era interessante parlare di architetture per lo spettacolo ma era anche interessante fare delle riflessioni sulla città intesa come città che fa spettacolo. La sua lezione rafforza un po' questa visione perchè tutti gli spettacoli che lei ci ha raccontato e fatto vedere in queste immagini testimoniano come il teatro riusa gli oggetti e le opere della città, contribuiscono questi oggetti e queste opere a fare lo spettacolo, allora penso anche le sue riflessioni aprono molte possibilità di approfondimento. C'è in particolare nel nostro Dottorato di Ricerca una ragazza che si sta occupando di linee ferroviarie dimesse, allora pensavo che la linea ferroviaria dimessa è un argomento interessante in questa questione perché dismettendo la ferrovia si presenta una scena particolare mai vista della città a cui si potrebbero aggregare tutte queste riflessioni. Attraverso le sue lezioni potremmo incominciare a ripensare questa possibilità di riuso per spettacolarizzare la città ma per creare scene teatrali.

T. Conte: Assolutamente sono convinto che sia la cosa giusta. Falla! Se poi mi chiami per fare una regia io pagato bene, vengo. E' importante studiare il luogo e lasciare. Io abito in una casa molto vecchia, ho comprato delle case rurali, una in riviera a quattro soldi, una

in Piemonte e nel mettere a posto queste case, io ho sempre cercato, istintivamente ci ho ragionato dopo. In questa casa di Genova ho dei travi nel tetto, ho buttato giù tutto e ho scoperto che queste travi, siccome a Genova non c'è bosco, le case le facevano andando a recuperare gli alberi di navi dimessi, andavano in porto dove c'erano gli alberi belli dritti di abete, infatti su una trave c'è scritto il nome della nave inciso, ho scoperto poi andava a comprare nel fare, arredare, pulire, mettere un po' a posto questi ruderi li ho rimodernati facendogli il bagno e cose moderne necessarie ma ovunque, senza ragionare, ho sempre lasciato tracce di quello che erano state queste case, poi ho capito che andava bene così perchè nella mia casa ci leggi un pochino di storia, c'è quella porta stretta perchè era la porta originaria, c'è il trave nel muro, c'è una nicchia, ho lasciato sempre qualcosa che raccontasse la storia. Penso che sia un concetto giusto, deve rimanere una stazione ferroviaria, però con tutti gli elementi per poterci svolgere uno spettacolo. Bisogna avere il coraggio e la fantasia per affrontarlo da questo punto di vista, non snaturarlo perchè è una follia. Se alle spalle dell'ex- stazione ferroviaria ci fai tutto cartongesso e la trasformi in una sala teatrale, non ha senso ma se si riesce anche a renderla agibile secondo anche esigenze di sicurezza e conserva il fascino della linea ferroviaria è una bellissima cosa. Mi sembra una fortuna potersi occupare di questa cosa.

G. Messina: Questo tema tira in ballo un'altra questione che è quella della permanenza della forma. La linea ferroviaria dimessa è la traccia che permane però la sua funzione cambia, quindi sta a noi capire come questa permanenza non diventa un fatto patologico, come diceva Aldo Rossi, come cioè possa diventare un elemento di trasformazione della città è solo in questo modo innescando un nuovo meccanismo ha senso che resti quel segno, se no quel segno resta solo fine a se stesso.

T. Conte: In presenza di un rudere prevale la figura dell'architetto. Mi sembra sbagliato mettere un segno troppo deciso su qualche cosa che viene usato da altri per altri scopi, non so come dire. Non è mica un regista Aldo Rossi è per l'appunto un architetto, un grande architetto.

A. F. Mariniello: A proposito di Rossi posso spendere una parola?

T. Conte: In favore anche dieci.

A. F. Mariniello: Rossi è uno di quelli che predicava bene e razzolava male, Rossi ha scritto in una parte della sua Autobiografia, molto interessante perchè va nella linea delle cose che tu pensi del teatro. Lui ha sempre pensato all'edificio architettonico, all'architettura costruita come un apparecchio, cioè a qualcosa che deve essere pronto e predisposto per poter accogliere tutti gli accadimenti, la vicenda, le vicende, e questo mi sembra molto in linea con quanto dicevi, poi Carlo Felice sarà un'eccezione, gli sarà scappato di mano. Però mi sembra che questa sia la linea un po' da seguire, cioè di

pensare, concepire e costruire uno spazio che possa essere pronto per poter recepire le innumerevoli possibilità di una rappresentazione.

T. Conte: Sono assolutamente d'accordo. Anche al di là di quello che vi ho raccontato. Non è che ce l'ho con gli architetti, ho degli amici architetti, poi come succede in tutte le professioni, io sono amico di Renzo Piano, gli architetti di Genova odiano Renzo Piano; per loro è un imbecille, dicono che non capisce niente, che è un cretino, strano che uno dei più grandi architetti mondiali sarà così stupido, non credo. In tutte le professioni, anche in teatro, anch'io sono invidioso, sono le stesse reazioni umane.

Prof. Alberto Cuomo: Renzo Piano ha realizzato un teatro a Venezia che è durato pochissimo tempo. Comunque volevo chiedere

T. Conte: Lo ha fatto con Luigi Nono

A. Cuomo: sì con Luigi Nono e che era molto nelle corde di una sua possibile regia, no?! Lei si schernisce un poco, fa finta che ha avuto fortuna in realtà c'è molto studio e questo volevo. La possibile somiglianza dell'architettura nei suoi lavori, è nel fatto che oltre la quarta parete viene rotta proprio l'unità di tempo che già aveva rotto l'avanguardia ma che nei suoi lavori credo che la temporalità che pure c'è nell'architettura moderna, così come nella architettura attuale non è proprio più una temporalità lineare del progetto ma è una temporalità che torna su se stessa, è un tempo di memoria, è il tempo della città, è il tempo delle persone, insomma è un tempo che non è più storico, sicuramente, quindi questo è molto simile a quello che accade nell'architettura, però la mia domanda, come dire vorrei provocarla su cose teatrali, perchè approfittiamo sul fatto che lei sta qui, sicuramente lei, gli anni Settanta sono molto significativi per il teatro italiano e internazionale e lei non è un naif che si trova a fare teatro, così come ha tentato di dire.

T. Conte: Recito un po' anche io.

A. Cuomo: E certo. Quindi c'è una relazione forte, non a caso con Ronconi, con Bob Wilson e con Carmelo Bene.

T. Conte: Ci ho scritto un romanzo su Bene. Sulla mia avventura con Carmelo Bene.

A. Cuomo: E appunto. Non abbiamo visto, almeno io, il Carmelo Bene di quell'epoca però abbiamo visto il film Nostra signora li turchi, che in fondo è questo gioco di memorie autobiografiche, spaziali e così via, ecco ci parli un po' di questo, della sua

T. Conte: ma di questo è un po' vago, Carmelo Bene, è ovvio che io ho questo aspetto, ci gioco un po' a fare il rozzo, in realtà ad esempio subito dopo la Borsa di Arlecchino degli anni Sessanta, Carmelo Bene, non lo sa nessuno perchè lui non lo diceva a nessuno, in realtà ha cominciato la sua carriera a Genova alla Borsa di Arlecchino e con me che organizzavo e quindi l'ho conosciuto molto bene, ho litigato molto con lui, perchè non eravamo d'accordo su niente e però è stato un grande del teatro, noi litigavamo per le

cose più spicciole, più banali, perché Carmelo Bene è stato veramente un fenomeno straordinario, formidabile, con tutti i difetti, tutti, dell'attore. Eravamo d'accordo in generale, nei dettagli dov'è che non ci si accordava, un giorno se ne esce con questa battuta bellissima: *vedi io ho un nome Carmelo Bene, che è perfetto per firmare, per apparire, perché è tre sillabe nel nome, quindi è veramente una cosa...*, e io gli ho detto scusa Carmelo ma anche io perché Tonino Conte ha tre sillabe nel nome..., si è girato dall'altra parte e se n'è andato. Per dire la sua mentalità e tutto con lui era difficile per queste cose. E' ovvio che io ho avuto, l'ho detto all'inizio io ho vissuto molto imbevuto della grande letteratura, l'ho proprio fatta mia, grandi autori, ho avuto la fortuna di lavorare con Aldo Trionfo, che è stato un grandissimo della regia, con Giannino Galloni che nessuno sa più chi è, con Luzzati, con Carmelo Bene, con altri, ho sempre avuto la fortuna di scambiare idee, per esempio raccontavo di Pirandello che per primo ruppe lo schema della quarta parete a teatro, ho avuto la fortuna di conoscere il Living Theater che ormai nessuno più sa, che è stato un momento straordinario dell'avanguardia del teatro, con Julian Beck. Addirittura quando nel '66 non facevo il regista ho diretto il Piper di Torino, dove venivano i ragazzi a ballare, i proprietari che erano architetti mi chiesero di fare anche qualcosa di culturale, e ho invitato il Living Theater, una cosa fatta con niente in mezzo alla gente, però io parlavo con Julian Becket, si discuteva ma sai noi da dove veniamo? Ovviamente dall'America ma come hanno cominciato a fare teatro, in un modo che mi ha sorpreso molto, noi facevamo i testi di Pirandello in cucina, in casa mia con la Judith Malina, eleggevano a modello Pirandello in casa invitando degli amici e poi man mano sono diventati autori di spettacoli straordinari. E' ovvio che ho imparato mille cose qualche anno dopo ho visto uno spettacolo a Torino del Living Theater, in cui gli attori nudi, andavano addirittura in platea addosso alla gente, tutti sporchi e puzzolenti, lo spettatore era veramente aggredito ma era necessario ed era importante. E' ovvio che io, mi parlava quella bellissima ragazza dell'avanguardia storica, del costruttivismo, ma è evidente, non è che io naif come sono mi sono inventato non è vero. Ho vissuto in un ambito culturale stimolante, ho imparato dagli altri, ho visto le cose e poi ho scelto un mio modo, guai a negare le parentele, gli influssi o le cose che si imparano, sono fortunato e contento di aver imparato da Luzzati, da Trionfo, da tutti quelli che considero i miei maestri o anche da quei movimenti culturali, che ho avuto modo di sentire, di leggere, di guardare. Non fate gli architetti che guardano solo all'architettura, io vi spingo, se posso osare, a guardare fuori dalla finestra, guardare per la strada, guardare al passato, guardare al futuro però non pensate di fare gli architetti e basta.

C. Bozzaotra: Questo è il motivo per cui è qui. Anche perché gli anni Settanta sono stati officina, laboratorio di questo, quello che faceva Julian Becket con il Living Theater che

era famoso, lo si faceva a casa di molti registi, io per esempio ho vissuto negli anni Settanta, stavo a casa di Leo de Bernardinis e ricordo che ogni cena era teatro.

T. Conte: lo Leo de Bernardinis lo conosco da prima, quando faceva teatro con altri sul Tevere, io ho partecipato, con Quartucci, e il duo che non ricordo, e dicevo avevano fatto un teatrino sul Tevere, è venuta una piena e si è portato via tutto il teatro.

Domanda: (...)

T. Conte: lo non dico che bisogna squartare i teatri storici e ignorarli, dico una cosa semplicissima, di entrarci tenendo conto di cosa è successo in tutti questi anni in tutto il mondo, è così cambiata la forma che non si può secondo me far finta che non sia successo niente cioè andare a teatro sedersi in poltrona, si apre il sipario, c'è una scena dipinta, si chiude il sipario e arrivederci. Io non so dare delle indicazioni precise, penso che bisogna avere coscienza di questa storia meravigliosa, non è che voglio distruggere il passato per l'amor di dio. Secondo me si sta esagerando anche con le regie d'opera, ormai la regia d'opera deve essere per forza una roba assurda, altro che costruttivismo, gli attori o sono nudi, o sono in frac, o sono tutti stesi per terra. Io vorrei essere preciso, sono per osare l'inosabile, sono per il cambiare tutto ma sempre, sempre, guardando cosa hai dietro, guai a dimenticarsi, anzi gli italiani stanno dimenticandosi una storia particolare che non esiste in nessun altro paese del mondo, l'opera è nata in Italia, i teatri sono nati in Italia. Dante Alighieri non è il poeta italiano, è il più grande poeta di tutti i tempi. Petrarca ha inventato la poesia europea, tutti i poeti del Cinque e del Seicento si ispirano a Petrarca. Sono per gli esperimenti più audaci.

Domanda: mi chiedo come mai a teatro ci sia sempre buio, a volte credo che quando esce l'attore possa cadere e farsi male tanto è buio. Perché si fa così, da dove nasce questa abitudine? Chi l'ha inventata questa cosa (Tonino Conte dice: è un rito), è ancora valida sta cosa?

T. Conte: Forse no. Io non l'ho inventata perché non c'ero. E' una cosa piuttosto recente perché nei teatri dell'Ottocento c'era una illuminazione particolare, un'illuminazione a candele, c'era luce anche nei palchetti, pare che mangiassero e facessero gli affari loro, questo rito del buio forse è stato influenzato proprio dal cinema. Ma non lo so esattamente non ho una cultura così sconfinata. Sicuramente è un rito non molto antico eppure come tutti i riti avrà la sua ragion d'essere. Senti ognuno fa quel che vuole, sembra che io sia qui per raccontare le mie nefandezze, per dire quanto sono in continua discussione con me stesso. Ho fatto l'Ubu incatenato al Teatro della Tosse in cui alla fine con una scena con pareti di carta, gli attori con una musica di tamburi travolgente, sfondavano la carta scendevano in platea, salivano su, se ne andavano, rimaneva il palcoscenico vuoto e c'era un cartello luminoso che ad intermittenza mandava: applausi, applausi,..e gli attori

se ne erano andati nei camerini, la gente rimaneva esterrefatta. Perché volevo rompere a mio modo ma non è che poi ho sempre fatto così. E' un esperimento, un tentativo, un modo di mettere in discussione, gli attori erano incazzati neri, perché dicevano alla fine dello spettacolo non andiamo neanche a ringraziare? Non erano contenti, però era di un'efficacia. Ma è un mio modo non posso imporre agli altri.

Domanda: Nei teatri antichi quello che noto dare molto fastidio è come vengono sistemate le luci, addirittura vengono presi dei palchi, al San Carlo al centro c'è addirittura una consolle, è un macello. Tenere conto principalmente del problema luce per le prossime sperimentazioni.

T. Conte: Dici una cosa che è fondamentale ma devi anche capire che queste cose di luce e di apparati moderni sono recenti in Italia, all'inizio della mia carriera lavoravo nel Teatro stabile di Genova, mi avevano incaricato di fare una regia per bambini, l'ho fatta, ho chiamato a collaborare l'amico Ivano Fossati, cantautore che tutti conoscono e Oskar Prudente che si è sempre occupato di musica con tutto il gruppo genovese. Quando siamo andati al teatro stabile di Genova negli anni Settanta, l'apparato sonoro per la musica era delle colonnine con degli altoparlanti e dietro il palcoscenico il giradischi con il Long Playing, quando l'ha visto Oscar Prudente ha detto ma questi sono matti, non si può usare questa roba e ne abbiamo parlato con il direttore e ha cambiato, ha cominciato ad usare. Le luci a teatro usate come si usano adesso sono una cosa recente, nella mia carriera confusa ad esempio sempre in quegli anni sono stato chiamato dalla Sovrintendenza per fare un po' di regia ad uno spettacolo musicale di Loredana Bertè ad i suoi primi esordi, ed era già conosciuta e sono andato, gli ho fatto una cosetta perché allora i cantanti venivano con il microfono, la giacchetta, due fari si mettevano lì e cantavano, erano gli anni Settanta non un secolo fa. Certe cose tecniche erano ignorate, sono nate da poco. Siamo andati a vedere un concerto di musica, è sbalorditivo, il progresso che c'è stato è incredibile, e in teatro purtroppo siamo indietro; prima avevano imparato dal teatro i cantanti e i gruppi musicali ma adesso siamo noi che dovremmo imparare l'uso fatto dai cantanti dei mezzi tecnici. Adesso diventano sempre più piccoli gli apparecchi. Prima le consolle erano lunghe otto metri, ultimamente tutto si è rimpicciolito invece adesso si sono molto ridimensionate, io ho l'impressione che con gli anni avremo piccoli strumenti e grandi risultati. Questo mi auguro. Ragazzi non ne posso più, l'ultima domanda. Ma quanto dobbiamo stare? Io mangio poco non è che ho fame.

Domanda: Concluderei con una domanda sul ruolo del teatro, sul futuro della comunicazione, non è una domanda da poco considerati gli sviluppi di televisione, internet e cinema. Cosa ne pensa anche di fenomeni di massa tipo Notre Dame de Paris, grandi fenomeni di massa e anche di marketing.

T. Conte: ha detto da sola la risposta. E' così non so cosa farci, io ho fatto un Pinocchio, che immodestamente posso dire che era un grande spettacolo, affascinante spettacolo ma l'avranno visto tremila persone, uno spettacolo così avrà un centomila spettatori, ma perchè è un'altra cosa, un altro genere, non è il teatro. Il futuro della comunicazione è molto complesso. Non ce l'ho con la televisione, non sono di quelli che odiano la tv. Sono convinto che il teatro ha un linguaggio specifico, ha una sua grammatica, una sua sintassi, non se ne può prescindere. Quando il teatro tenta di imitare il cinema o la televisione, non è più teatro, non è bel teatro. Io credo sulla scorta di quello che è successo ma anche tenendo conto anche di cosa c'è in televisione, o al cinema, ovunque, si può assorbire ma trasformarlo, in un'esigenza tipicamente di uno spettacolo dal vivo. Quello che è il teatro è un attore e degli spettatori, vivi. Io al teatro didattico non è che non ci credo ma ci andrei piano, perché io stesso mi sforzo di imparare, vedo alle volte delle cose che sono troppo didattico e poco teatro. Io mica sono un profeta, non so mica tutto, che cazzo ne so! Io faccio quello che posso. Grazie ragazzi.

12.3. Incontro con Lele Luzzati.

artista, illustratore, ceramista fondatore insieme a Tonino Conte del Teatro della Tosse di Genova. Incontro nella sua casa di Genova il 29 gennaio 2005.

Incontro Lele Luzzati una mattina piuttosto fredda nella sua casa di Genova posta sulla sommità di un'alta scalinata. Risulta piuttosto difficile definire le sue come delle semplici scenografie, esse sembrano piuttosto delle narrazioni parallele al testo. Nel libro dedicatogli dalla Laterza le sue vengono definite scenografie urbane.

DOMANDE:

1) *Il teatro non deve imitare la realtà ma deve reinterpretarla*, le sue opere sono spesso immagini tanto poetiche da costruire un'altra realtà altrettanto necessaria, la realtà immaginifica che cammina parallelamente a quella quotidiana e insieme a quest'ultima è capace di completare l'esperienza e di dare finalmente senso al trascorrere umano.

Qual è secondo lei, il compito della scenografia teatrale oggi,?

R.: Il compito della scenografia è di aiutare il pubblico a capire il testo, ad andare oltre il testo stesso e soprattutto la scenografia deve essere una parte dello spettacolo, bisogna che sia integrata, non può andar da sola. Una bellissima scenografia con una brutta regia e con attori che non recitano bene è perfettamente inutile. Quasi meglio sarebbe farla brutta anche quella se si può, perché deve essere integrata con tutti gli altri elementi.

Come scenografo non sono mai da solo. Tutto dipende dai testi e dai registi, da cosa vogliamo dire, come illustratore posso essere da solo ma illustrando il libro di qualcuno.

2) **L'uso di materiali assolutamente reperibili, il carattere giocoso dei suoi personaggi: Pulcinella, Ubu, Pinocchio, i paladini, sembrano appartenere ad ognuno di noi. La sua opera parte sempre da una storia, da un personaggio, dalla realtà e poi li trascende.**

R.: Anche lì dipende da che regista c'è, se il regista sa muovere queste cose, sa usarle. Se so che un regista non sa usarle preferisco fare una scena più semplice, magari più ricca di pittura ma meno di movimenti eccetera, se invece lavoro con un regista che conosco e con il quale si collabora insieme posso fargli un oggetto che è dipinto da tutte le parti in modo che lui possa girarlo, gli faccio vedere le possibilità, lui me ne troverà altre e così continua la collaborazione.

3) Quali sono i suoi riferimenti artistici? Il maestro Lele Luzzati quali maestri ha? E cosa ispira una sua scenografia?

R: Io sono stato rifugiato in Svizzera durante la guerra, ero a Losanna, quindi venivano parecchie compagnie francesi, io venivo da un'Italia molto chiusa e mi ricordo *la scuola delle mogli* di Louis Jouvet con le scene di Christian Bérard, che mi ha aperto veramente il mondo del teatro, mi ha fatto capire che cosa potrebbe essere la scenografia. Dal punto di vista pittorico è molto legato anche alle illustrazioni ma la scenografia è però un mondo a parte, perché la scenografia molte volte non ha bisogno di pittura, la scenografia è fatta di oggetti spesso rispetto al mondo figurativo

Non lo so noi prendiamo un po' dappertutto. Che da bambino mi abbia marchiato molto la commedia di Sergio Tofano cioè *Bonaventura*, io facevo sempre il signor Bonaventura, c'era un teatro sotto questa stessa casa dove abito a Genova dove Tofano veniva con tutte le commedie di Bonaventura e per me era il mio idolo, avevo un libro dove c'erano tutti i testi di Bonaventura e io lo sapevo a memoria, poi ho avuto l'occasione di lavorare con Tofano, di parlargli, ho fatto *L'avaro* di Moliere con lui, come protagonista, poi mi sono staccato ma all'inizio per me il teatro era quello di Tofano e di Bonaventura. *In fondo posso riassumere più o meno così l'evoluzione del mio lavoro: primo, la scena pittorica alla maniera di Bérard; secondo, la scoperta del teatro elisabettiano; terzo, con La Borsa di Arlecchino, scoperta dell'objet trouvé, patchwork, assemblaggi, Pop Art e autori come Ionesco e Beckett. Queste sono state le tre tappe fondamentali del mio lavoro agli inizi. Poi, negli anni, ho mescolato tutte queste varie fonti di ispirazione [43].*

4) Quanto e in che modo la sua attività viene condizionata dallo spazio in cui si trova a lavorare e se ha maturata un' idea di come dovrebbe essere lo spazio del teatro di prosa in cui lavorare.

R.: Ho lavorato all'interno di un teatro all'italiana, per esempio negli spettacoli di Paolo Poli dove il regista ha lui uno schema molto fisso, e bisogna seguirlo precisamente, allora si lavora per siparietti, per fondali. In un teatro classico parrebbe che la presenza della scena fissa non possa dar spazio a niente altro che all'architettura stessa, ma anche lì non bisogna dimenticare che la scenografia può essere fatta anche di oggetti. Io ho fatto spesso scenografie di oggetti, è l'oggetto che indica, non c'è niente di più bello che un tavolo moderno con delle certe seggiole nelle rovine del tempio di Siracusa, ma va benissimo perché si mettono in contrasto le due cose. Non bisogna aver paura. Oppure quando si è liberi di fare installazioni nella città; o nei piccoli teatri classici dove si lavora per pedane o superfici. La prerogativa è di avere un modo di lavorare flessibile che

risponda alle condizioni che di volta in volta si presentano, in modo da prendere il limite e convertirlo in occasione. A questo credo molto, non riuscirei a lavorare senza limiti.

5) C'è un lavoro che ricorda in particolare, che ritiene significativo per la sua carriera?

R. : Bisogna anche distinguere un po' tra prosa, compagnie di giro, compagnie stabili, lirica, che è molto diverso perché ha degli altri limiti e delle altre possibilità. Per esempio se dovessi dire lo spettacolo che mi ha più aperto un mondo perché non lo conoscevo è *Il flauto magico* di Mozart, però *Il flauto magico* di Mozart non ha girato, l'ho fatto per un festival inglese lo hanno dato dieci anni di seguito ma sempre lì, mentre quando ho fatto *La bisbetica domata*, ne dico uno con *la compagnia dei quattro* con Valeria Morioni e Mauri è lo spettacolo che ha girato di più il mondo, non solo in Italia ma è andato in Russia, è andato in Francia, è andato dappertutto, in teatri, non-teatri, piazze, insomma il contrario di un lavoro fisso, ci si adattava e la compagnia l'aveva talmente dentro che non c'era neanche bisogno che andassi sempre io a rimmetterlo a posto sapevano da loro come adattarlo, come entrare, cosa mettere e cosa non mettere; certe volte non si metteva niente e c'erano solo i costumi.

6) Spesso i suoi allestimenti sono usciti dal teatro e si sono spostati in luoghi-altri della città e in spazi non tradizionalmente teatrali **Che rapporto ha con la città quando deve inserirvi delle installazioni?**

R.: Quando si interviene nella città dipende molto, intanto dipende dal regista, perché bisogna vedere cosa vogliamo dire ecc. ci si può andare quasi senza farsene accorgere con piccoli elementi che stiano bene con la città oppure per contrasto, fare una cosa assolutamente estranea e che si mette lì, è un teatro che arriva e si installa in quella piazza o in quel dato luogo.

7) Al maestro di scenografia ora una domanda. Ho letto che lei è molto stupito dal fatto che molti dei giovani che le chiedono di frequentare la sua scuola per fare gli scenografi non siano spesso mai andati a teatro. La sua esigenza di parlare a persone che comunque fossero coltivate l'ha spinta a fare un piccolo test ai giovani aspiranti scenografi. Lo fa ancora questo test?

R.: Non è un vero e proprio test, sento da ognuno cosa ne pensa del fatto, non ho degli schemi. Nella scenografia non è necessario andare molto avanti come si farebbe da illustratori. Lo scenografo alle volte bisogna che si accontenti di fare uno scivolo e basta se è necessario. Cioè la scenografia visiva che per un'opera lirica forse può ancora

andare ecc. per la prosa oggi non la sia fa quasi più. Si fa solo una scenografia di oggetti più che altro. Il teatro impone di far parte di un disegno a più mani e anche cambia, non è mai uguale anche solo dopo dieci minuti.

12.4. Marino Niola su “Pulcinella e la maschera”

Pulcinella e la maschera, incontro con Renato Carpentieri e Marino Niola, Docente di Antropologia culturale, Suor Orsola Benincasa

Ridotto del Teatro Mercadante, Napoli, 22 Novembre 2004

(Atti degli interventi a cura di Maria Massa)

Introduce Renato Carpentieri con alcune domande:

Pulcinella è anche *“eroe inferico e carnevalesco, burattino e veggente, oracolo e matto villano, re della tautologia assurda e del non sense sapiente, animale parlante e indovino, insolente e malizioso, inferiore che umilia i superiori, così come avveniva nella più genuina tradizione carnevalesca, maschera satirica di villosa demone campestre, maschera e trigozzuto stregone conoscitore dei misteri alla rovescia”*, questa è la definizione di Bertoldo, quindi Pulcinella è il nostro *homo selvaticus* che deve per forza essere nato in campagna e che non poteva nascere a Napoli. Deve per forza essere nato ad Acerra, a Ponte Selice o altrove. La domanda è perché ha preso la forma nostra, perché è nato per il teatro? Mentre Bertoldo è nato per la letteratura, per il racconto. Perché c'è stata una forte presenza del teatro e quindi doveva nascere in questa forma qui? certamente la maschera nera con il bozzo è quella che suggerisce il *villosa demone campestre*.

Seconda domanda, nell'essere di campagna, Scafoglio dice una cosa interessante sulla impossibilità dell'identificazione con Pulcinella, e chiarisce perché *c'è sempre in lui qualcosa di noi che rifiutiamo e questa parte di noi che puniamo in lui lo trasforma in un capro espiatorio*

Terza domanda che mi viene da Starobinschij - e su cui possiamo fare una dimostrazione - che parla del saltimbanco, del clown: *il clown è colui che viene da un altro luogo, signore di un passaggio misterioso, il contrabbandiere che supera le frontiere proibite, e allora riusciamo a capire perché al circo e sul palcoscenico si sia da sempre attribuita tanta importanza alla sua entrata, non è solo per pigrizia mentale, un problema di tecnica nell'attore, questo problema tecnico da cui dipende la autorità di come l'attore sa imporsi al pubblico sin dai primissimi istanti, non è altro che il rovescio razionalizzato di un'esigenza ben altrimenti impellente, ogni vero clown viene fuori da un altro spazio, da*

un altro universo, il suo ingresso deve figurare un superamento dei confini del reale e sia pure in un clima di assoluta bonomia deve apparirci come uno spirito che torna (...), la sua apparizione ha come fondale un abisso spalancato, dal quale si slancia su di noi, l'entrata del clown deve farci sentire quel doloroso nessun luogo, evocato da Rilke, che è il luogo da dove il clown è partito e che ormai si è lasciato dietro le spalle. Questa dell'entrata è una questione interessante, noi abbiamo fatto due entrate che secondo me corrispondono a questa cosa, anche se poi nel corso della commedia viene giustificata la seconda entrata come il servitore del padrone del piano di sopra ecc... ma è una giustificazione drammaturgia per diventare realisti, ma la cosa fondamentale è che tutti e due i pulcinella vengono dal nessun luogo, dall'altro mondo se volete.

Marino Niola:

Io tenterò di rispondere, devo dire che questo è l'esame più difficile da quando ho sostenuto il concorso a cattedra ed allora tenterò di rispondere al "professor" Carpentieri, come si fa in questi casi tentando di imbrogliare, come fa ogni studente che non si sente sicurissimo, ribaltando ogni tanto i due ruoli.

Renato mi offre, con la sua finezza, dei temi che sono temi fondamentali e che abbracciano in se la storia del teatro, la teoria delle maschere, la semiotica.

Intanto sono stato conquistato dal titolo dello spettacolo, "*il ramo d'oro*", perché per un antropologo è lo zuccherino, è un'esca perfetta alla quale non ci si può sottrarre.

Vorrei cominciare a parlare di Pulcinella parlando di questo spazio "zero" -Pulcinella è questo poi tenterò di dimostrarvi perché - partendo dalla prima definizione, affrontiamo il primo blocco di temi: il demone campestre, perché demone campestre, perché Pulcinella non può nascere a Napoli? Soprattutto non può nascere in una città e in special modo in quello spazio dove l'urbano definisce nello stesso tempo una distesa spaziale fisica ma definisce anche uno spazio sociale e politico: l'*urbanitas*, tanto è vero che noi diciamo di una persona che è molto urbana, ma perché l'idea stessa della civiltà nell'Occidente, dalla *polis* in poi, si definisce su quella dell'uomo urbano che sta dentro il recinto della città e non su quella che sta fuori; d'altra parte tutto questo residuo che viene continuamente cacciato all'esterno e che noi tentiamo faticosamente, dico noi con le logiche delle scienze sociali, di dire con la nozione confusa di periferia, che è una delle cose che significa meno ma che tuttavia si continua ad usare, tutto ciò che viene cacciato nello spazio periferico del non urbano, poi assume diversi nomi e diverse forme, perché è un informe che prima o poi si ripresenta, come il rimosso di Freud, tutto quello che noi non vediamo o non vogliamo vedere e che quindi proprio per questo non elaboriamo, ad un certo momento si ripresenta sotto forme in parte decise da lui o che si sono decise a nostra insaputa o che

sono esattamente il rovescio dei nostri modelli di razionalità, se per noi l'uomo civile, urbano ha un viso, un modo di parlare, Pulcinella, la maschera in questo caso, demone campestre avrà un modo di dire, di parlare, di muovere il corpo, di atteggiarsi che è esattamente il rovescio simmetrico del mio, per cui mi starà a me come il rovescio del ricamo sta al dritto del ricamo, non sono due cose indipendenti ma strettamente legate, solo che io di questa operazione di rovesciamento non ho nozione proprio perché l'ho rimossa, ed è per questo che Pulcinella può assumere questa aria così perturbante, nel senso freudiano, infatti quando Freud parla di questa nozione che poi anche per gli storici e gli antropologi del teatro è capitale, una cosa è perturbante perché è estremamente familiare ma non so perché, essa è oscuramente familiare, tanto è vero che Freud lo chiama con un termine tedesco *unheimlich(?)*, noi lo chiamiamo così perché il primo traduttore di Freud, Cesare Musatti tradusse un *unheimlich(?)* con perturbante, il termine dal tedesco vuol dire *straniero*, straniero in patria, è una cosa che mi appartiene ma che però mi fa straniero a me stesso; la maschera, in questo caso Pulcinella, rivela la parte di me che è straniera a me stesso, che non controllo più e alla quale posso dare forma solo attraverso la maschera, è la mia notte, la notte della città, la notte della *urbanitas*, per questo è demone ed è diabolico, perché è pagano, ed è pagano perché i villani erano pagani perché abitavano il *valius*, lo Zanni della commedia dell'arte, il primo e il secondo Zanni, sono questo, una somma di tratti dove il villano e il pagano sommano i loro tratti, e viene fuori Pulcinella, Arlecchino con buona pace di ..., viene fuori lo Zanni che è la traduzione padana del nome Giovanni ed è anche un nome di diavolo e che ha a che fare secondo i folcloristici più fantasiosi dell'Ottocento, che a mio avviso sono quelli che hanno visto più lontano, ha a che fare con san Giovanni Battista, un demone campestre anche lui, un trasformatore proprio per questo può battezzare Cristo, anche Don Giovanni ha a che fare con San Giovanni Battista tanto che tutte le varianti più antiche dell'incontro tra Don Giovanni e il comitato di pietra avviene la notte di S. Giovanni.

Pulcinella abita alla periferia della città che è la città degli uomini e la città di dio, abita la periferia di quella città governata da un dio che abita in centro, e dio abita sempre in centro. E proprio per questo egli rappresenta quel aspetto del villano che non è umano ma che è anche pagano, tanto è vero che nella maschera c'è sempre questa regressione dell'umano verso l'animale, la possibilità che l'umano si risolva di nuovo in natura, in animale appunto; l'appetito di Pulcinella non è umano, ricorda molto l'appetito di Don Giovanni, ripeto, nel Don Giovanni di Mozart quando Leporello vede il padrone che mangia esclama: *che barbaro appetito, che bocconi da gigante*, cioè usa due cifre che sono del non umano, il termine barbaro per i greci designava il non umano per antonomasia. E poi l'inversione sistematica che Pulcinella fa di tutte le gerarchie

corporee, dell'alto e del basso. L'uomo urbano è definito dal primato dell'alto sul basso, quello che sta dalla cintola in su, definisce l'uomo civile, quello che sta dalla cintola in giù, e soprattutto l'esibizione di questo, definisce il barbaro, l'uomo incivile, il non umano, il non civilizzato; Pulcinella capovolge le gerarchie corporee l'alto improvvisamente retrocede, va giù e occupa il posto del basso, ricordo solo una battuta di Totò (il mio non è un Pulcinella filologico, trovo delle funzioni ovunque) che dice *questo viso non mi è nuovo*, e ricordate tutti di che viso si tratta. Pulcinella in questo senso è un disarticolatore di linguaggi e un azzeratore di codici, non a caso lui disarticola il linguaggio verbale esattamente come disarticola la compagine somatica del corpo, spesso si dice che la disarticolazione della maschera ha a che fare con una de-significazione del corpo, il corpo non significa più quello che significa correntemente, ogni giorno ma significa un'altra cosa in ragione di questa spezzatura. Bragaglia nel suo libro su Pulcinella, ci sono libri più organici, più ponderosi, più diligenti ma il libro di Bragaglia è a mio avviso quello più intelligente, anche perché Bragaglia vede Pulcinella dall'interno del teatro. Ora Bragaglia dice: Pulcinella è sempre due cose insieme, è finto intelligente e finto sciocco, maschio e femmina, uomo e animale, che significa? Significa che Pulcinella è monodiade non si può definire, non ha identità, è proprio l'averne due in una la sua specificità, lui è costitutivamente diviso e spezzato esattamente come il suo corpo, quando in molte pulcinellate dell'Ottocento c'è il gioco scenico bellissimo dove la mano destra di Pulcinella lavora indipendentemente dalla mano sinistra e l'una evangelicamente non sa cosa fa l'altra, lì si sta realizzando quella disarticolazione somatica che è l'essenza di questa maschera, spesso lui poi lavora sul piano del linguaggio e lo disarticola, da cui il quiproquò, l'equivoco, l'anagramma, cioè tutto quello che lui fa con il linguaggio lo fa anche con il corpo; si direbbe che le parti del corpo di Pulcinella, sia il suo che il corpo degli altri, quando lui riflette sul corpo dell'altro, che poi è sempre il corpo femminile, il corpo della serva, spesso chinata per cogliere qualcosa e che quindi si presenta a Pulcinella in tutto il suo splendore, il cortocircuito sta nel fatto che il massimo piacere per Pulcinella è costituito dalla serva che si china per raccogliere da terra qualcosa da fargli mangiare, e qui l'orale e l'anale fanno davvero corto circuito e allora in quella disarticolazione, nel fatto che il suo corpo è fatto per essere spezzato c'è un'altra analogia quella con il corpo del santo. A cosa serve un santo? Serve a produrre reliquie, non vorrei offendere la sensibilità dei credenti ma direi che il santo è come il maiale, del suo corpo non si spreca niente, prima e dopo la morte, anche il corpo del santo è fatto per essere diviso e spezzato, la sua identità è proprio quella frammentazione virtuale. Mi colpisce un particolare di molte storie di santi di età Barocca, non a caso, dove le diverse parti del santo sono dotate di una loro autonomia anche simbolica, ciascuna parte ha un suo

carattere e una sua espressività tanto e vero che la parte può fare miracoli indipendentemente dal tutto, è una reliquia appunto e ci sono episodi in cui è singolare come il corpo della santa o del santo rispondano al martirio gli si taglia la testa e la testa continua a parlare per convertire i carnefici esattamente come le sante il cui martirio consiste nell'ablazione della lingua continuano a parlare, in certi casi è la lingua da sola che parla, quindi sono metafore deificate. Tutte le persone di teatro che sono qui, si ricordano meglio di me, che in moltissime pulcinellate c'è un episodio dove Pulcinella viene fatto condannare a morte, alla decapitazione e dopo che la sua testa è stata tagliata fa un pernacchio ai suoi carnefici. Ci troviamo di fronte ad un interessantissimo parallelismo tra la costruzione del corpo santo e del corpo comico. Questo lo dice molto bene Bactin nel libro su Rabelais: la fonte per la costruzione del corpo comico fra il Rinascimento e l'età barocca sono proprio gli elenchi di reliquie che sconfinano nel comico. Anni fa lavorando ad un libro *Per i palchi delle stelle* lavorai su un manoscritto della Biblioteca Nazionale che si chiama *Catalogo dei santi corpi ed insigni reliquie che sono nella città di Napoli*, ci sono circa tremila pezzi elencati, scritti a penna da un domenicano del convento di Santa Maria della Sanità, dove ci vuole un cuore di pietra per non mettersi a ridere, c'è di tutto dai capelli della Madonna, al latte della Madonna che si liquefa in una chiesa di Pozzuoli, ai denti dello Spirito Santo, a parte il prepuzio del Cristo che è famoso. In tutto questo c'è un'idea di corpo che è frammentato per definizione e lì si va il corpo santo e il corpo comico; c'è una cosa che mi ha sempre colpito molto, abbiamo sempre l'occasione di guardare quella sorta di manuale di arte rappresentativa che è *Miseria e nobiltà* esposto in figura, c'è un momento in cui i pezzenti che devono fare i nobili entrano in casa del neo ricco, il finto principe di Casador entra come? Benedicendo, facendo con il gesto della mano destra il segno della croce, è una cosa che mi commuove addirittura, perché lì c'è il povero cristo che deve mettere in scena il potere cioè deve incorporare il potere e come fa? Il risultato di questo è il corpo sacramentale, cioè lui incorpora il potere nella forma del corpo sacramentale e benedice. L'entrata del Pulcinella mi sollecita moltissimo proprio su questa idea del clown, Pulcinella ha dei caratteri clowneschi, come ha anche dei caratteri lui secondo i manuali di arte rappresentativa è sciocco, ma la sua è qualcosa in più di una sciocchezza, questo lo dirà benissimo uno dei teorici della scena barocca Piermaria Cecchina, teorico e attore, fra i comici detto *Frittellino* e che nel 1625 scrive un bellissimo manuale di arte rappresentativa dopo vi leggerò una citazione, Pulcinella deve essere sciocco, e fuggire l'arguzia, questo lo dice anche Andrea Perrucci nell'arte rappresentativa, perché l'arguzia è una forma sublimata di razionalità, come l'ironia, mentre la sciocchezza è l'abbattimento dell'impalcatura della razionalità per far emergere quello che l'arguzia non fa emergere, perché intenta a

razionalizzare costantemente. Poi c'è un altro aspetto in Pulcinella è quello di essere *fou* nel senso elisabettiano, la sua è una vera follia che abbatte, che inverte i codici, nel testo che ho scritto anni fa su Pulcinella, mettevo insieme due frasi una è di Pulcinella e recita: *Fatto strummolo sono dal mio destino*, e l'altra *Io sono proprio lo zimbello della fortuna* in *King Lear*, re Lear poi diventa egli stesso pazzo, per cui la metafora del doppio si deifica per cui si rivela per quello che è. Questo venire da una specie di altrove, ha ragione perfettamente Renato quando dice che l'entrata di Pulcinella non è un espediente teatrale, infatti quella entrata è una messa in scena di un dramma, una partita metafisica dove si evoca l'altrove che di solito non si vede, si fa vedere solo la soglia con l'altrove che non si può vedere, fa vedere la soglia tra il qua e l'altrove, perché è un indicibile per definizione. Proprio perché è indicibile e non rappresentabile per mostrarlo occorre **la maschera**. La maschera non significa e non rappresenta, quando si dice che cosa rappresenta è come parlare di che faccia ha la Befana, anzi è più facile parlare di che faccia abbia la Befana, per un semplice motivo che la maschera non rappresenta per un semplice motivo: il suo specifico, la sua identità è la non rappresentazione, è fatta di vuoti e non di pieni come dice il più grande antropologo del Novecento Levi Strass, *la maschera è definita non da quello che rappresenta ma da quello che sceglie di non rappresentare*, dai suoi vuoti e quindi da questo punto di vista, Pulcinella, l'entrata del clown evoca una soglia ma evoca anche la porosità di questa soglia, la reversibilità di questa soglia, che la rende pericolosa e perturbante, perché fa vedere che questo altrove è tenebroso anche se è bianco come la tonaca di Pulcinella ed è bianco come la tenebra bianca di Conrad o di Elliot, che evocano continuamente un biancore tenebroso; nonostante la sua tenebrosità è vicinissima al punto tale che come la presenza dell'altrove può venire da me, quello stesso altrove può inghiottire me, perché rivela quella parte di me che attraverso la maschera esibisco e nascondo nello stesso tempo.

Renato Carpentieri mostra attraverso i due Pulcinella (Michele Dironghi e Sergio di Paola) le due entrate, la parte della terza mano e il racconto di Pulcinella a Felice su Zi Zimmere della villa Comunale.

Breve giro di Domande:

- 1) **Renato Carpentieri:** A me interesserebbe sapere in merito al trickster, il famoso mediatore.
- 2) **Lucio Allocca:** Dopo tutto quello che abbiamo sentito, e tutto questo mondo vasto, questi simbolismi e tutto il resto, come si pone l'attore che indossa questa maschera, perché abbiamo parlato di Pulcinella come se fosse un fatto astratto, uno

spirito ma dentro questo spirito chi da corpo, voce e anima è un attore, fino a che punto è conscio di tutto quello che fa e la diventa la magia e fino a che punto il suo fare è inconscio, fino a che punto, il confine tra l'uomo e la maschera. Io alle volte quando parlo della mia passione per la Commedia dell'Arte da artigiano perché di fronte a Marino non potrei dire altro tanto che gli ho confessato dopo quello che hai detto non so se stiamo montando una *stronzata* o meno! (N.d.R.: seguono echi che ne evidenziano ironicamente i segni ottimistici). Perché in Capace ci sono queste cose, ho affrontato un Pulcinella di esportazione e una difficoltà a rapportarsi con un cambiamento quindi il meccanismo che sto cercando con questo testo ed è per questo che ho scelto *La finta pazza* è proprio la difficoltà di rapportarsi ad una quotidianità, fino a che punto delle cose sono dentro, per cui la domanda di prima e fino a che punto sono inconscie. Fino a che punto questo sposarsi con la maschera è un fatto fisico, personale, mentale e fino a che punto si può entrare dentro. Faccio sempre questo esempio la maschera dell'Arlecchino, un altro della schiera dei diavoli, dopo un certo punto, elimina l'attore, cioè un attore di una certa età dopo un po' non lo può più fare perché la maschera esige, il Pulcinella segue un po' (...lo ha fatto a ottanta anni) e lo si può ancora fare. Perché mi domandavo? E dove finisce questa demonicità quando c'è il quotidiano del mestiere? Discutendo con Mario Santella abbiamo scelto la strada di entrare dentro il meccanismo di questi che in un momento di passaggio tra la commedia all'improvvisa e la commedia scritta devono adeguarsi ad una tecnica diversa quindi io vedo il Pulcinella prima come uomo, perché nel suo privato già c'è questa dimensione. Dopo aver letto l'articolo che ci ha retrocesso ad anatre, ho rimpianto *l'anelo al volo* di Pulcinella, che vorrebbe volare ma non riesce e che è purtroppo la metafora di questa città. (*meglio anatre che aquile!* Replica Marino Niola).

3) **Lello Serao:** Ti volevo chiedere riguardo a quello che ho messo in scena, io ho scelto un testo della mutazione così detta, l'avvento di Felice e la perdita della maschera, se questa necessità di noi napoletani e in generale del teatro di tornare alla maschera periodicamente è susseguente a periodi di crisi complessiva del sistema, cioè il ritorno alla funzione e all'uso della maschera se è legata a fenomeni storico, sociali particolari perché ho questa sensazione, lavorando con Renato in tutti questi anni l'ho verificato e cioè a noi periodicamente ci torna la necessità di ritornarci, proprio come fosse una necessità fisiologica di tornarci a ragionare.

4) **Giuliano** Solo una piccola domanda sulla maschera prima e dopo Petito,, perché l'unico che ha mascherato la maschera è Petito, nessuno prima di allora aveva mascherato Pulcinella da ambasciatore o da donna. Che significa è una mistificazione della maschera? Fatto sta che il Pulcinella di dopo non sarà più il Pulcinella borbonico, ma

dovrà fare i conti con questo che ha tentato di essere umano ma non si è mai tolto la maschera.

5) Una domanda in rapporto alla domanda fatta dal professor Carpentieri, Bertoldo va verso la narrazione, la letteratura narrata e Pulcinella viene verso il teatro, allora su questo io approfondirei un po' per gli etimi culturali e simbolici, e in fondo la tua lettura molto suggestiva e densa entra in una decodifica post-hegeliana, di una modernità che inizia con il Cristianesimo, considerando invece gli inizi del teatro, riguardando la stessa testimonianza di Aristotele ecc., non si può non notare che il teatro nasce con la partecipazione di esseri un po' terreomorfi, c'è all'origine un terreomorfismo come vediamo Bacco accompagnato dai Sileni, altre presenze, allora questa parte notturna che noi leggiamo anche con il sussidio freudiano, in chiave moderna non ha fin dagli albori un suo fondamento che riguarda il mondo estraneo, il mondo lontano dalla *polis*, dalla cultura, dalla città, cioè ciò che fa parte dell'*umpe*, dell'emarginato, del sotto, allora chiederei se non sia il caso di coniugare la questione anche con aspetti sociologici oltre che con l'antropologia.

6) **R. Carpentieri:** Mi sembra interessante soprattutto per le prove teatrali la lettura di questo brano: *non ci si affretti troppo ad assegnare a loro (ai saltimbanchi, ai clowns) un ruolo, una funzione, un senso, bisognerà lasciarli liberi di essere nulla altro che un gioco insensato. La gratuità, l'assenza di senso è la loro aria natale soltanto a prezzo di questa vacanza, di questo vuoto primario, essi potranno passare al senso che abbiamo scoperto per loro. Essi hanno bisogno di una immensa riserva di non senso per poter passare al senso, in un mondo utilitaristico attraversato dal reticolo fitto delle relazioni significanti in un universo pratico dove ogni cosa viene investita di una funzione, di un valore d'uso o di scambio, l'entrata del clown fa saltare alcune maglie della rete e nella pienezza soffocante dei significati ammessi apre una breccia, per la quale potrà spirare un vento di inquietudine e di vita.*

Risposte di Marino Niola

Intanto voglio ringraziare gli amici che mi danno la possibilità dopo questa sera di scrivere un saggio, in maniera molto parassitaria.

Comincio da Lucio che mi fa una domanda fondamentale che riguarda il teatro ma che riguarda l'arte in generale, la poesia, intanto il rapporto tra i simboli astratti e le pratiche, sicuramente le pratiche vengono prima dei simboli perché se un antropologo fa quello che sto facendo io stasera e cioè parlare di Pulcinella in questi termini è perché esistono delle pratiche, dall'osservazione di tutto questo nasce un tentativo di astrazione che è necessariamente riduttivo perché per quanti sforzi io faccia di catturare in questo gioco di

simboli che costruisco, ciò che succede nella pratica, la realtà sfugge quasi sempre. È un lavoro inadeguato perché chi fa la mia parte sarà sempre indietro rispetto al suo oggetto lo rincorre continuamente, perché la pratica va sempre più avanti. Da un tentativo di comprendere questa pratica non di spiegarla, nasce poi il tentativo di costruire questi simboli che più sono astratti più hanno la possibilità di farci stare dentro cose, perché sono meno compromessi storicamente. La questione molto legata a questa, che pone Lucio, è il rapporto tra questa teoria e le pratiche. L'attore è "consapevole" di quello che fa? lo dico sì e no contemporaneamente, è necessario anzi che non sia consapevole, se noi ogni volta che parliamo ripassassimo la grammatica non parleremmo più o parleremmo malissimo, diventeremmo incomprensibili, perché da linguaggio o scambio linguistico la comunicazione diventerebbe esibizione di grammatica, che poi non a caso è uno dei principi del comico. Siccome non vogliamo essere romantici e dare credito alla teoria del genio inconsapevole, io credo che comunque il poeta, e poeta vuol dire tutto, è chi pratica una poetica in generale nel teatro come nella letteratura come nelle arti, non è necessariamente consapevole ma è attraversato da qualcosa e proprio in quanto ne è attraversato ne diventa un testimone privilegiato, è come il pianista che suona quando sento Glenn Gould che suona le variazioni Goldberg, a quel punto non è più semplicemente Bach da una parte e Gould dall'altra ma è Gould che è attraversato dalla partitura al punto tale che ne fa una cosa sua.

R. Carpentieri: Sapere è riuscire a dimenticare. L'attore sa ma deve riuscire a dimenticare. Altrimenti si può interpretare che inconsapevole vuol dire che non deve sapere e allora diventa questa cosa che l'attore è uno ignorante, (ciuccio come si suggerisce in platea!). E' un ciuccio vero perché sa e riesce a dimenticare cioè riesce a giocare.

M. Niola: Come Andrea Calcese che si poteva chiamare ciuccio perché tutto era fuori che un ciuccio o come Fracanzani, sempre in tema di Pulcinella seicenteschi che viene fatto nobile di quattro quarti da Luigi XIV e poi si fa ritrarre con la maschera; questo sulla scena non gli impedisce di essere attraversato. Sapere è dimenticare, Platone dice che conoscere è ricordare, probabilmente conoscere per lo stesso motivo per cui è ricordare, è anche dimenticare. La domanda di Lello sociologicamente è molto forte, perché c'è la trasformazione in personaggio per cui Pulcinella perde questa sua ambiguità, perde la sua "tuttilità", perdonate il mio neologismo, cioè di essere tutto e nessuno e diventa personaggio, cioè lui smette di essere un demone campestre e quindi anche una ierofania, perché proprio per lo stesso motivo lui è una manifestazione del sacro e diventa un personaggio della piccola borghesia, diventa Don Felice Sciosciammocca e nello stesso tempo però poi c'è questa specie di pendolo della storia per cui la maschera non

scompare mai dall'orizzonte torna continuamente ad essere bussata. E allora questo, mi chiede Lello, è connesso con delle crisi storico-sociali? Per certi versi sì, c'è una connessione con la questione della scrittura delle identità in una città come questa, delle labilità delle identità sociali, essendo Napoli, una città che per motivi storici, non per motivi metafisici-ontologici, non è mai diventata una città dove i ruoli sono nettamente definiti, dove le identità sono scritte una volta per tutte, al punto che è difficilissimo distinguere dove c'è il proletariato, dove c'è il sotto proletariato, la borghesia che confini abbia, quale parte della piccola borghesia confini con il proletariato o addirittura con il sotto proletariato, anzi, scusatemi ma adesso non è *politically correct* dire sotto proletariato, si dice proletariato marginale che è come dire non udente invece che sordo, e allora tutto questo comporta quella labilità della definizione dei ruoli, che implica anche revocabilità per cui la maschera poi diventa sempre l'espressione di un surplus di un testo, qualcosa di oscuro che sta sempre accanto all'identità, come diceva Renato, che non si può dire se non attraverso la maschera. Questa è la questione fondamentale, la maschera non serve a rappresentare, serve a mostrare, è difficilissimo dire cosa rappresenta una maschera, è un oggetto comunissimo, esistono società senza ruota, non si dà il caso di una società umana senza maschere, è uno degli oggetti più universali ma nello stesso tempo è il più indefinibile, perché ha sempre a che fare con qualcosa di oscuro, come dicevamo prima, con il ritorno di qualcosa, che può essere il rimosso se lo vogliamo dire in termini secolarizzati, freudiani e quindi laici, o con il ritorno dei morti, la maschera è quasi sempre un ritorno. C'è sempre connessi alla maschera una solarità che si vede e che si dice e un resto che non si dice, che non si può dire e che solo per questo si può solo mostrare, dandogli un corpo attraverso la maschera. A dispetto del suo nome che in latino vuol dire persona, la maschera è esattamente quello che i linguisti chiamano non persone ovvero forme, sono oggetti o forme, funzioni vuote in attesa volta per volta di un insediamento di una soggettività, è solo nell'uso che questa cosa esiste, e che è un uso che mostra e che non spiega; la maschera è come il pronome personale, come la parola *io* che non si può spiegare, tutte le parole del linguaggio hanno un significato se voi dovete in termini linguistici dire cosa significa *io* potete solo indicarlo, non spiegarlo, per la maschera è esattamente così e proprio per questo raffigura gli irrepresentabili o gli indicibili, è la stessa funzione della parola latina *factio* che non vuol dire *mentire* ma *rappresentare*, come la finzione poetica che non nasconde delle cose, al contrario, mostra delle cose indicibili diversamente, come Leopardi che parla nella Ginestra: *nel pensier mi fingo, sovrumani silenzi, profondissima quiete*, Leopardi non ci sta prendendo in giro ma ci sta dando possibilità di avere nozione dell'infinito attraverso la maschera, la finzione è una maschera linguistica. Giuliano mi poneva un'altra questione non da poco e cioè che cosa

succede quando per un autore, come Petito, che fa da cerniera, che rappresenta un punto di non ritorno, la maschera diventa quasi personalizzata al punto tale che c'è un'altra cosa insieme alla maschera, questo mi ricorda quello che succede a Venezia nel Settecento quando l'uso della maschera non è più un uso teatrale ma diventa un uso quotidiano, al punto tale che se andiamo a prendere alla Biblioteca Marciana - l'ho fatto fare ad una mia allieva di Padova, quando insegnavo a Padova – l'elenco delle leggi emanate dal maggior consiglio della Serenissima, in certi anni, la maggior parte delle leggi riguardavano l'uso quotidiano delle maschere, allora l'idea che uno stato si metta a legiferare sull'uso quotidiano della maschera perché da quello derivava l'ordine pubblico e una serie di altre questioni, di fatto testimonia un uso quotidiano della maschera; la gente andava in giro sempre in maschera, addirittura ci sono leggi che decidono in quale misura il prete possa dire messa in maschera, il che vuol dire che i preti dicevano messa in maschera e c'è una legge che dice che non si può mettere una maschera sopra l'altra il che vuol dire che la pratica esisteva. Quando succede questo vuol dire che quello che è in questione è l'identità, cioè la possibilità di identificare nel senso del termine, probabilmente è qualche cosa del genere che si esprime attraverso Petito.

Il *trickster*, che è poi il tema che mi è stato assegnato da Renato. Il *trickster* è una parola che in inglese vuol dire briccone, imbroglione, chi fa burle, questo termine entra nella storia della mitologia comparata nell'Ottocento, per designare delle figure particolari che compaiono in tutte le mitologie di tutte le culture e che rappresentano un essere spesso buffo che sta accanto al dio all'essere supremo e lo accompagna nella creazione, un demiurgo, diciamo così, per cui il dio supremo dà le disposizioni e il *trickster* mette in pratica e di solito fa un casino, crea un mondo dove non funziona niente, però se leggete i vangeli apocrifi vi rendete conto che Cristo era un *trickster* e assomiglia a Pulcinella, seguendo questa strada ci interroghiamo su quel corto circuito che colpiva tanto i viaggiatori stranieri che arrivavano a Napoli, e narravano di un episodio che tratta del predicatore che nella piazza del Castello a Napoli occupava una parte della piazza insieme ai missionari mentre dall'altra parte c'erano le compagnie e gli attori dell'improvvisa, ovviamente la gente non andava a sentire le prediche, i napoletani sono storicamente sani da questo punto di vista, non sono buttiglioniani e andavano invece tutti a vedere la commedia perché era divertente, c'erano le donne e allora si racconta che padre Ruocco esce fuori dal traliccio dal quale predica e brandendo il crocifisso esclama *è qui che dovete venire perché questo è il vero Pulcinella*, la cosa colpì moltissimo Burney che fu il primo a raccontarla poi tutti i viaggiatori se la tramandano sino a Croce, Nietzsche la riprende e Lacan lo riprende in un suo famoso seminario parigino. Naturalmente la cosa colpisce molto e ci fa pensare che i due grandi poli della scena

simbolica italiana siano proprio Cristo e Pulcinella laddove però si dia per intesa che c'è una reversibilità tra questi due.

Il trickster è quindi un imbroglione ma tuttavia di carattere divina o semi divina, come certi personaggi della mitologia greca che spesso sono degli imbroglioni semidivini tanto è vero che sono metà di qualcosa e metà di qualcos'altro, pensate ai centauri, ai satiri che sono tutti personaggi tricksterici, possono ma possono fino ad un certo punto e quindi quello che fanno è sempre di tipo o negativo o grottesco, quindi mettono in discussione l'ordine dell'uomo e possono soprattutto segmentarsi. Il trickster ha questa capacità ha un corpo che si può fare a pezzi e ciascuna parte è autonoma, per cui non si può uccidere come il santo e come la maschera di Pulcinella appunto. Gli indiani d'America con una mitologia tricksterica molto sviluppata avevano degli esseri che non si potevano catturare in nessun modo, erano sfuggenti e assolutamente imprevedibili, addirittura loro dicevano che l'unico modo per catturarli era disporre sul terreno delle lunghe pertiche in modo che si sarebbero avvolti intorno ad esse essendo quasi del blob. Era un modo simbolico, i simboli hanno questa caratteristica dicono una cosa astratta attraverso una figura concreta, ed era un modo simbolico per significare l'imprevedibilità di una parte della vita, che solo in quel modo la puoi prendere, quindi il trickster è essenzialmente una figura presente ovunque che però prende forme varie nelle varie culture. Jung si occupò a lungo di questa figura e nella prima metà del Novecento, insieme ad un antropologo che studiava gli indiani di America scrivono un libro che si chiama *Il briccone divino*, dedicato proprio al trickster, non basta essere un burlone per essere un trickster, ma deve essere divino non come il dio supremo ma come un dio mediatore, più vicino, un po' come certi santi, ad esempio Francesco, definito giullare, non a caso,

R. Carpentieri: Nel teatro indiano la parte comica viene fatta dal bramino più alto.

M. Niola: Come nel teatro indonesiano dove il combattimento tra Ranga e Varon, il trickster ...a dimostrare che il bene non è mai una cosa a tutto tondo ma ha bisogno di questo ridicolo e ha bisogno anche di una strega come Ranga. Vi leggo una frase dal bellissimo trattato seicentesco, dal titolo *Trattato delle moderne commedie e avvisi a chi le recita*, sull'arte rappresentativa di Pier Maria Cecchini: *Pulcinella è il frutto di una disciplinata goffaggine poscia che ei fa un assiduissimo studio per passare i termini naturali, e mostrare un goffo poco discosto da un pazzo, e un pazzo che di soverchio si vuole accostare ad un savio* – come vedete procede per ossimori e mettendo insieme cose che di solito non si mettono insieme fa vedere che la natura di questo Zanni è una natura costitutivamente doppia, o è doppia o non è, ma questo, mi domando, non accosta Pulcinella che pure è quanto di più lontano ci sia dalla tragedia invece ad una figura tragica? Perché la doppiezza insanabile è la caratteristica del personaggio tragico che è

sempre due, che è dilaniato da due istanze che non sono assolutamente conciliabili, come diceva Frey (?), quello che definisce il tragico è l'insanabilità della questione, tanto che finisce sempre con la morte di tutti, è un gioco a somma zero la tragedia. Mi chiedo questa doppiezza di Pulcinella che mi ha spinto ad accostare Re Lear e Pulcinella non è proprio non è proprio una duplicità insanabile che poi per certi versi, che poi sta dentro, che possiamo collegare al luogo che lo ha espresso ovvero la città in cui si è incarnato storicamente? Qualche urbanista ha parlato di Napoli usando questa definizione: *paradigma di uno specifico carattere tragico di ogni habitat urbano*, non solo per le vicende di questi giorni.

Giuliano: In ogni storia di Pulcinella c'è sempre la morte, e lui rappresenta sempre la morte, si fa l'epitaffio da solo, per quanto farsa possa essere poi si muore tutti.

M. Niola: e nel teatro delle marionette, di animazione, c'è sempre il duello lui veste i colori della morte si confronta e vince.

Giuliano: la tragedia della vita anche nella farsa. C'è sempre una tragedia che viene richiamata che quindi è un fatto santo è sempre la duecentesca rappresentazione sacra.

M. Niola: è il santo diavolo. Combatte contro il diavolo ma ne ha le stesse caratteristiche.

Domanda di una giovane dal pubblico: E' un trickster Pulcinella? Anche se è un demone e non è divino?

M. Niola: guardate che tra demone e divino siamo noi che stabiliamo questa differenza perché siamo abituati da una religione che distingue il campo del divino dal campo del diabolico in una maniera netta, ma chi ce la dà questa distinzione? Basta pensare come si definisce il campo del diabolico dal Cristianesimo in poi dove tutte le divinità pagane vengono trasformate dal Cristianesimo in demoni. Angeli decaduti, in realtà siamo sempre all'interno di una potenza di cui si considera l'aspetto negativo o l'aspetto positivo, devo dire che sono d'accordo con il leader dei Rolling Stones perché anch'io come lui ho più simpatia per il diavolo, perché senza l'uno non ha senso l'altro.



Figura 33: a destra disegno dell'autrice, a sinistra disegno di un Pulcinella di Dario Fo.

12.5. Incontro con Peter Brook

Sala Italia, Castel dell'Ovo, Napoli, 2/02/05.

Di seguito sono raccolti alcuni brani significativi, dell'incontro che Peter Brook ha tenuto a Napoli, a cura dell'associazione culturale Alf Laila, in collaborazione con l'Istituto Grenoble, il Teatro Mercadante e Rai Sat (in occasione dello spettacolo *Tierno Bokar*), il 2 febbraio 2005, nella sala Italia del Castel dell'Ovo.

Parleremo di teatro e per parlare di teatro dovremmo vedere che siamo obbligati ad affrontare delle difficoltà, il problema fondamentale nel teatro è l'acustica, i greci avevano ragione, perché nel teatro antico greco i personaggi, non erano a volte, più grandi di 5 cm per lo spettatore ma con il suono era come se li avessimo in cuffia, quindi l'ascolto avvicina di più all'interno che non vedere con gli occhi, l'immagine è importante, quello che si produce con il cuore in immagine è importante, ma per sentire in profondità bisogna sentire, ma io sento anche in questo momento che per parlarvi non è abbastanza che ci sia il microfono e la traduttrice per sentire, ho bisogno di essere guidato dai vostri volti e dall'espressione dei vostri corpi. Si parla da più di mezzo secolo dell'espressione corporale dell'attore, che è diventato un cliché, per l'attore la cosa più importante, nel momento stesso in cui recita è l'espressione corporea dello spettatore e niente è più rivelatore di vedere se gli spettatori sono così, e a un certo punto...

Questa relazione nello spazio tra attore e spettatore è molto più importante di qualsiasi aspetto estetico del luogo, questo posto è molto bello, ma non ci aiuta assolutamente, nel momento in cui ci mettiamo in contatto per parlare

Molto spesso mi dicono di andare a vedere dei posti meravigliosi dove fare uno spettacolo ma è un'illusione e spesso si tratta di posti senza interesse, a volte un luogo bello può essere più gradevole, più comodo per starci dentro, più piacevole ma il vero studio parte da ciò che crea la vera relazione, un posto bruttissimo può dare l'impressione di essere veramente nella vita, ma se il contatto è brutto non serve a niente della demagogia. E un bellissimo luogo del XVII sec. o del XVIII sec., che crea delle separazioni tradizionali tra gli spettatori, non è un buon posto, dunque che cosa possiamo fare? Quello che facciamo adesso ovvero partire dalla realtà e farla a modello, è per questo che ogni lavoro teatrale che sia per attori, per autori o per regista, è sempre di cercare una relazione tra l'ideale e quello che c'è, che è presente, dunque non si può essere idealisti nel teatro senza essere allo stesso tempo pragmatici, se siamo idealisti siamo tra le nuvole e non nella realtà, ma se siamo del tutto a livello dello spettatore nella vita di ogni giorno, siamo in politica e non in teatro.

Ho cominciato a parlare senza sapere cosa avrei detto, ma abbiamo poco tempo e ho un bisogno assoluto di sapere quello che vi attraversa, stavo pensando a Petersburg nel periodo rivoluzionario del '68, a Parigi, ero invitato a parlare a degli studenti.

Domanda dal pubblico

D: Prendendo spunto dalla profezia di Grotowski degli anni Settanta del Novecento, di abbandonare lo spettacolo e non il teatro che cosa vuole dire per lei oggi fare teatro non facendo spettacolo, cioè usare il teatro come un veicolo?

R: c'è una risposta molto facile, adesso io sto zitto, rimango su me stesso, ci occupiamo in silenzio noi stessi della nostra propria meditazione interiore, e poi buonasera!

E' molto chiaro Grotowski era uno dei più grandi esseri, del nostro secolo, ha fatto un percorso molto intimo, molto personale, e ha cominciato con l'essere attirato per il teatro, lavorando con gli attori, le domande su questo organismo che chiamiamo corpo umano, qual è questo mistero che chiamiamo lo spirito umano, lo aveva affascinato a tal punto, che ha trovato durante i suoi studi a Mosca e la ricerca interiore di Stanislavskij, e la ricerca interiore che si esprime con il movimento interiore di Mejercol'd era di tale interesse che cominciò a cercare lui stesso con un piccolo gruppo di attori, poco a poco, il suo lavoro si è volto alla ricerca spirituale, ma siccome aveva un lato molto pragmatico, ha capito che in una colonia comunista non si poteva assolutamente parlare di spiritualità, se si osava parlare di dio allora ci si metteva in rivalità con il partito e con Stalin, e allora molto intelligentemente si disse: farò una ricerca scientifica, un po' come Pavlov, nel sistema sovietico molto rispettabile, ma per avere la pace andava sempre più in ritiro verso la foresta, per continuare nelle sue ricerche, e alla fine ha trovato per se stesso, una ricerca che esige le condizioni di un monastero, e il principio del monastero, è per avere una grande concentrazione interiore, bisogna dialogare con il mondo esteriore, allora nella seconda e terza fase della sua ricerca, ha seguito in maniera molto logica, questa convinzione che lui non aveva più bisogno di persone intorno. All'inizio faceva spettacoli con cinquanta persone, poi con venti persone, poi ad un certo punto mi ha detto di aver bisogno di una sola persona, e poi alla fine ha riconosciuto di non aver bisogno di nessuno. Oggi bisogna stare molto attenti a quello che potrebbe essere l'imitazione di Grotowski, è un uomo stupefacente che aveva molta sofferenza, è andato verso la solitudine un po' come Tierno Bokar il protagonista della pièce che stiamo facendo in questo momento che non chiede a nessuno di seguirlo in questa direzione. Ma quando si torna al teatro, la sola cosa che può nutrire ed equilibrare il lavoro, è il pericolo, l'aiuto, la provocazione e le correnti di energia che vengono dalla relazione con il pubblico. Allora per dire che possiamo fare del teatro senza pubblico, era totalmente necessario per Grotowski lui stesso, alla fine di un lungo viaggio duro e difficile per lui stesso, con molta

sofferenza e credo che oggi bisogna fare molta attenzione a tutti i tentativi di imitarlo. Quello che possiamo mantenere in modo utile di lui oggi, è qualcuno che amava tutti coloro che facevano teatro, di riconoscere la grandezza e la possibilità che questo lavoro da al mondo, e fino a che punto siamo così lontani dall'attenzione, che abbiamo bisogno di tutto l'aiuto costante, non siamo qui per incoraggiare il gusto di qualcuno che dice io sono autore, quando ho cominciato a lavorare per il teatro vedevo dei pessimi registi, che trovavano la gloria mentre dicevano: io sono il servitore dell'autore, poi ho visto degli attori ancora più vanitosi, che dicono: sono servitore del pubblico, e poi degli autori, degli attori, dei registi in rivalità che litigano, per dire chi è il più importante e invece di dire, sei tu, sei tu, sei tu, si diceva sono io, sono io, sono io, e continua ancora oggi, ma nel momento in cui si vede di che cosa abbiamo bisogno per raggiungere questo straordinario livello, di cui parlava Grotowski, per un momento, in un evento, abbiamo bisogno di aiuto e per questa ragione, l'autore ha bisogno del regista, il regista dell'attore, e tutti e tre hanno bisogno di tutti gli altri collaboratori, e la totalità di tutti ha bisogno del pubblico, perché così una volta per un solo momento, si può come suggerisce questa sala tendere verso l'alto, ed è per questo che per rispondere con molte parole ad una domanda semplice, bisogna riconoscere Grotowski come un aiuto per chiunque fa teatro, come il ricordo di una grande possibilità, ma non come un percorso facile da raggiungere, facendo un po' di esercizi al giorno.

12.6. Roberto Favaro. Spazio e musica: un rapporto incrociato

La questione del teatro in rapporto all'architettura, nella sua diramazione dell'incontro tra spazio fisico e materia sonora, impone una raggiera di riflessioni tra di loro strettamente collegate. La questione impone anche che i diversi elementi, gli attori di questo incontro spazio – sonoro – l'architettura e la musica, lo spazio e il suono – vengano considerati secondo prospettive di volta in volta capovolte. Poiché credo che questo tema, più di qualsiasi altro, vada considerato nella sua natura polimorfica, nella sua sostanza multidisciplinare. Questo, dal mio punto di vista, quello della musicologia, è un inizio irrinunciabile. Poiché la questione dei rapporti tra linguaggi dell'arte o della comunicazione non vive nella unidirezionalità, nell'andare da qui verso un altrove, dello spingersi della musica a intercettare il resto, senza ritorni, ma in quello che Roland Barthes chiamerebbe l'andirivieni del significato, della significanza, della reciproca permeabilità (e qui mi rifaccio a Lotman), tra testo e testo, e poi testo ed extra-testo. Vorrei, come obiettivo primario, contribuire alla riflessione oggi in atto su quale spazio per quale teatro o quale musica, focalizzando magari possibili, preferibili indirizzi ed eventuali vizi da evitare.

Il primo punto su cui ragionare lo indico in sintesi come “lo spazio della musica”. E’ la prima di queste prospettive. Va da sé che la storia dell’architettura per teatro e/o per musica, in uno sviluppo non necessariamente coerente o lineare, o nemmeno solo coincidente, mostra tuttavia il senso della correlazione. Mostra, soprattutto, la vivezza organica del processo evolutivo dei fatti culturali e artistici. In altre parole, e forse molto banalmente, la musica si è scelta, nel corso dei secoli e per una via di spontanea generazione, lo spazio adatto. E in fondo l’architettura stessa, dedicata o casuale, ha fatto sì che quella musica, proprio quella, entrasse dentro di sé, vi venisse creata, eseguita, consumata. Per via, aggiungo, della ovvia organicità dei fatti umani. Faccio solo un esempio: il teatro veneziano del primo seicento, il San Cassiano del 1637, per intenderci, vero e proprio prototipo di questa spazialità auto generativa della civiltà moderna, è il risultato di sinergie, di spinte, di richieste, di offerte (più indietro, e di molto, nel tempo, dovremmo considerare il caso del teatro greco, perfino più emblematico). Quali sinergie, spinte, richieste, offerte? Innanzitutto una civiltà tardo-rinascimentale che chiede, pretende perfino, una materia spettacolare dove si coniughino le due maggiori fonti di drammatizzazione ed emotività: il dramma teatrale e la nuova retorica musicale degli effetti. Ed è il primo, non gerarchico, fattore scatenante. In secondo luogo, ma alla pari col primo, una generazione di musicisti sperimentatori che indirizzano l’arte dei suoni a tradursi in tracciati di teatralità, dove musica e canto totalizzano lo spazio dell’azione scenica. In terzo luogo, ma siamo sempre alla pari, architetti e scenografi che pongono la questione di dove far nascere e vivere questo evento nuovissimo, dove poterlo vedere ed ascoltare, dove riuscire a scatenare la proliferazione dei diversi attributi di emozionalità. Qui si innescano a cascata, conseguenze su tutti i piani dell’evento spettacolare. Il luogo dell’azione, il luogo della musica, il luogo della visione e dell’ascolto. E ancora lo spazio di interazione, di esibizione dell’altro teatro che va mostrandosi di fronte alla scena, il teatro del mondo, della società che fa spettacolo di sé, da quei punti da cui vedere ed essere visti, in un infinito gioco di riflessi e tensioni che diviene così teatro al quadrato. Un teatro spazio che dentro di sé produce esplosioni culturali e che riesce a mostrarsi come dispositivo in grado di condensare in una cubatura limitata un universo sociale di gran lunga più vasto. Ma siamo già allo sviluppo del teatro all’italiana. E non si tratta che di un esempio. Un esempio, tuttavia, che spiega come questa organicità del rapporto musica-teatro-spazio, nella prospettiva specifica dello spazio della musica, sia un processo di auto-generazione, di spinte reciproche. E mostra come il risultato finale – questa musica per questo spazio, e questo spazio per questa musica – sia il prodotto non di una meccanica inclusione di un suono qualsiasi nello spazio casuale in quel momento disponibile, e nemmeno di una forzata elaborazione architettonica indifferente del

contenuto. Qui, come in altri casi che vedremo, la musica e lo spazio, ovvero lo spazio della musica, non sono fenomeni paralleli e congiunti. Sono, in realtà, un unico oggetto, appunto un organismo vivo. Che cresce, si forma, si trasforma. Per cui non si può isolare quella musica dal suo contesto spaziale e viceversa. Quella musica è così anche perché quello spazio l'ha spinto in quella direzione compositiva. E quelle forme del manufatto non sarebbero così progettate se quei suoni non ne avessero per così dire, fantasticamente, plasmato e modellato la forma definitiva. Voglio dire, insomma, che lo spazio della musica non è, non può essere solo quello materiale, fisico, costruttivo, il manufatto edile per intenderci. Lo spazio della musica è un concetto più ampio, o forse più denso: è lo spazio delle cose umane, dei gesti e dei pensieri, dei conflitti e delle tensioni. Insomma uno spazio volatile ma concretissimo, che contiene e al tempo stesso vive dentro ogni fenomeno progettuale, di architettura o di musica che sia.

Ora tutta la storia della musica, per teatro o solo strumentale, è una storia di questo tipo. Salvo che non sempre il rapporto sinergico è così immediato e pregnante. Talvolta, come nella storia delle sale da concerto, per musica strumentale insomma, si deve attendere tempo, adattarsi per decenni a utilizzare spazi casuali, o luoghi adibiti anche ad altro. Ma anche in questi casi, ciò è il risultato di una inevitabile relazione tra arte e realtà, tra economia e società, tra cultura e mercato, tra committenza e pubblico. E in linea generale, ogni musica, per quel che la compone (ritmi, melodie, armonie, timbri, strumenti coinvolti) indica uno spazio corrispondente, il suo luogo di nascita, i suoi spazi di crescita e maturazione. Con casi emblematici, Wagner e il suo teatro di Bayreuth, nato con la sua musica, dalla sua musica, per la sua musica. La chiesa, intesa come luogo di culto, quella dove sono nate le architetture monodiche del gregoriano prima, e poi le sofisticate ingegnerie polifoniche dal '300 in avanti, con strette, reciproche relazioni tra verticalità e orizzontalità, profondità e stratificazione, pieni e vuoti, luce e riverberazione.

Sono solo esempi. E poi c'è il Novecento, che come in tante cose è un termine di rottura o di riconsiderazione anche per la musica. E per la questione dello spazio della musica. Dove lo spazio diventa, come poche altre volte nella storia, fattore qualificante del risultato Compositivi finale. Perché la musica del '900, nelle sue punte più avanzate, da Charles Ives in avanti, a Varèse, ai futuristi, a John Cage, alla musica concreta, all'elettronica, alla Scuola di Darmstadt, a Boulez, a Nono, a Maderna, a Stockhausen, ecc., pone la questione relevantissima di uno spazio che compone la musica stessa. Uno spazio che vale, nella creazione musicale, al pari di armonia, timbro, ritmo, melodia, forma, ecc. Perché fondamentalmente si ipotizza una rottura della convenzione e della standardizzazione accolta dalla civiltà classico-romantica, di una frontalità del fatto sonoro e musicale. Questo tema riguarda già il secondo punto di questo intervento, cioè "la

musica nello spazio". Ma conviene partire già da qui dicendo che il '900 si interroga per la prima volta sulla idoneità, sull'adeguatezza dei luoghi adibiti e destinati all'evento musicale. E lo fa, il '900, in una stagione già matura, oltre la metà del secolo, quando la generazione della neoavanguardia post-weberiana chiede che lo spazio della musica preveda determinati dispositivi, sia organizzato in una data maniera, organizzi il vuoto volumetrico in modo tale da porsi adeguatamente al servizio della nuova musica e al tempo stesso secondo caratteri di flessibilità finalizzati a una sua costante modellazione, trasformazione, riconcezione, attiva partecipazione. Sì, perché la musica stessa impara a formarsi non più per generici ambienti standardizzati, ma per un luogo caratterizzato non solo sul piano dell'acustica, ma di una spazialità costruttività più articolata e complessa, trasformabile a sua volta, funzionale al risultato compositivi. Sarà tra gli altri Karlheinz Stockhausen a indicare una cinquantina d'anni fa in undici punti sintetici il senso di questa nuova idea di spazio e di musica. Li elenco per comodità: "1. Spazio circolare o quadrato, al fine di consentire una disposizione orchestrale in diverse posizioni, attorno e/o in mezzo al pubblico. 2. Nessun palco o pedana: a questo scopo un numero notevole di attrezzature mobili. 3. Un piano unico. 4. Disposizione dei posti a sedere modificabili a piacere: nessuna sedia fissa. 5. Tutto intorno alle pareti e sulla superficie del soffitto attacchi per altoparlanti e per microfoni. 6. Nicchie nelle pareti o balconate ad altezze diverse per piccoli gruppi strumentali. 7. Le porte di accesso alla sala non devono essere di ostacolo alla disposizione circolare dei gruppi orchestrali lungo le pareti (quante più porte possibili, distribuite a raggiera, nello spazio circolare). 8. Controllo elettronico della risonanza, adattabile alle diverse situazioni. 11. Sedie non in tessuto imbottito, ma di legno". Nella sintesi di questi punti si rintraccia un'intera filosofia dello spazio per musica e in proiezione si ritrovano tutti i caratteri peculiari di quella che diventerà alla metà degli anni '70 la sala modulabile dell'Ircam di Parigi.

Tuttavia, questa del '900 avanzato è solo, se si fa caso, una estremizzazione o attualizzazione del tema nato nel '600 a Venezia, o nella Grecia classica, o maturato in Germania con la filosofia spaziale di Wagner. Casi diversissimi. Ma tutti concretamente orientati a dare risposta alla domanda di organicità del rapporto spazio-musica: dove organico sta per attuale, coerente, interno e attivo nella dinamica di sviluppo dei fatti dell'arte e della società. Nel '900 il linguaggio musicale (e così le istanze che lo determinano) va nella direzione di una riconcezione globale del rapporto con lo spazio, perché innanzitutto lo spazio stesso è divenuto paramentro compositivi attivo, generante del risultato estetico conclusivo. Al pari, insomma, di melodia, armonia, timbro, ritmo, forma, intensità, silenzio. E questo spazio, immaginato dal '900 più avanzato, è organico alla sua cultura sperimentale. Ne denota il carattere. Ne esprime coerenza. Allora mi

preme aggiungere, qui, un altro riferimento storico, ovvio naturalmente, e noto, che rappresenta il precedente unico di una spazialità organica alla composizione musicale prima del '900: i cori spezzati di Andrea e Giovanni Gabrieli, e in sintesi tutta la scuola rinascimentale veneziana della Basilica di San Marco, dove la musica entra in rapporto per così dire osmotico con l'edificio sacro, ne subisce da un lato la conformazione architettonica, viene spinta a operare, grazie all'intelligenza di questi artisti, e grazie all'intelligenza attiva, musicale, che è nello spazio architettonico, una frantumazione esplosiva, rivoluzionaria, della compagine corale e strumentale, ricevendo dalla forma stessa del manufatto le direttive su dove collocare la fonte dei suoni non più frontali all'ascoltatore ma poste secondo una moltiplicata reciprocità sta infine nella funzione stessa di quella musica in quello spazio, la sua capacità di prefigurare all'ascoltatore un modo nuovo di ricezione e dunque di sollecitazione emotiva, ritualistica, affettiva, spirituale da parte di una materia sonora che lo circonda e lo attraversa.

Pongo allora subito un primo interrogativo. Lo spazio, gli spazi, che oggi vengono pensati e realizzati per la musica, per il teatro, per il teatro musicale, reagiscono attivamente a questa serie di istanze? Valutano la molteplicità dei fatti musicali nella loro natura spazializzante d'origine, intendendo quel concetto ampio di spazio come volume reale e come ambito di ramificazioni culturali di vasta portata? E poi soprattutto: lo spazio della musica oggi, vive questa natura sinergica, o meglio organicistica? Nasce insomma e si sviluppa realmente come processo di iterazione tra i fatti musicali concreti, ovvero tra la musica (concetto vasto e polisemico quant'altri) che oggi suona in tutte le sue forme più vive, e un manufatto che insieme a essa si va modellando, trasformando, trovando stabile e duratura identità? Ancora alcuni interrogativi: lo spazio della musica oggi, è lo spazio della musica di oggi? Intendendo dire che la musica di questo tempo, che diventerà evolvendosi la musica del futuro, di un domani, di un dopodomani, ma anche la musica storicizzata di allora. Ancora due interrogativi: questi spazi, sofisticati, specialissimi, vivono questa partecipazione come parte di un organismo vivo e in divenire, o inseguono soprattutto l'adattabilità al e del pubblico tradizionale, o settoriale della musica classica, o colta? E infine: questi spazi, non inseguono forse vanamente una perfettibilità acustica, un mito del suono puro, che è naturalmente un problema vero ma anche virtuale e parziale, instabile e soggetto a relativizzazioni forti, costanti, inevitabili? Insomma vorrei capire – ma il mio dubbio è per così dire retorico, ne intravedo già la risposta, che è negativa – quando l'architettura per musica oggi viva il processo di generazione attiva, di invenzione e ideazione organica al processo simultaneo di ideazione e maturazione della o delle musiche del mondo, delle ragioni che le determinano, dei contesti socio-dinamici e di pensiero che ne sono terreno e humus indispensabile, carattere genetico unico e

irripetibile, spazialità in quel senso più vasto che indicavo prima. E così mi interrogo su quanto la musica sia in grado oggi di vivere dentro, dal vivo, questo processo di simultanea progettazione spaziale, di essere parte attiva, di riuscire a indirizzare l'architetto di oggi a non edificare solo degli straordinari, ma talvolta astratti o solo virtuali, dispositivi altamente tecnologici in grado di condensare il meglio della scienza acustica.

Torneremo su questo tema. Il secondo punto riguarda la questione della "musica nello spazio". E' la prospettiva della musica che si orienta a occupare uno spazio, a stabilire una propria dislocazione del suono, un itinerario di diffusione delle onde acustiche in un dato ambiente. Non c'è sostanziale opposizione rispetto alla questione iniziale, quella dello spazio della musica. E' solo capovolta la prospettiva. Perché in definitiva si tratta ancora di riconoscere la natura aggrovigliata di questi fatti, dove lo spazio che accoglie vive la propria formazione a partire anche dal che cosa viene accolto, da come questo è costruito dal punto sonoro e compositivi, dalla quantità e dalla qualità, per intenderci, della musica proiettata. Il caso del Teatro di Bayreuth è forse quello che più condensa simbolicamente questo incontro di reciprocità. Un manufatto che trova quella specifica configurazione sotto la spinta di una materia sonora, ovvero composita, che ne determina il risultato finale: con quella platea, quella inclinazione, quella curvatura parzialmente emiciclica, quel golfo mistico così modellato in funzione degli impasti sonori. Qui la musica nello spazio è un fatto attivo, è una costruzione che incide fortemente anche sull'aspetto compositivi architettonico. E viceversa, sempre e comunque. Allora gli esempi qui si possono moltiplicare. E rinviando da un lato ancora all'esempio mirabile della Basilica di San Marco nella rivoluzione stagionale di Gabrieli: qui lo spazio suggerisce alla musica, ai musicisti, modi diversi di organizzarsi. Ma la musica stessa è nello spazio secondo un tracciato di masse, percorsi, movimenti, contrasti, echi, ecc., che infine aiutano quello stesso spazio a modellarsi, ad assumere una forma che è anche compositivi, che è anche abitata da onde di suono e non solo da pieni e vuoti di altezze, di larghezze, di profondità, di luce, di colore, di aria. E poi gli esempi, notissimi, più vivi ancora per ciò che attiene la questione della musica nello spazio, riportano alla stagione più moderna e innovativa del '900. Da Ives, per citare forse il capostipite di questa tradizione novecentesca, con la sua *Unanswered question, a Cosmic Landscape*, per orchestra da camera, del 1906, dove il quartetto d'archi suona "fuori scena", separato dagli altri strumenti, così come flauti e tromba, con incarichi drammaturgici precisi, vengono teatralizzati nello spazio esecutivo e di ascolto. E poi tanti altri esempi, diversissimi, appartenenti alla stagione della neo-avanguardia, dagli anni '50 in avanti. A parte John Cage, con le sue provocazioni, almeno i casi più significativi, moltiplicabili per numero ancora fino a tutti i nostri giorni: nel 1957 Karlheinz Stockhausen compone *Gruppen*, per tre orchestre disposte intorno al pubblico;

sempre Stockhausen nel '60 compone *Carrè*, per quattro orchestre e altrettanti cori; Luciano Berio, tra il 1961 e il '62, compone *Passaggio*, messa in scena su testo di Edoardo Sanguineti, per soprano, due cori e strumenti, dove il soprano sul palcoscenico costruisce un itinerario spaziale predefinito e articolato in sei stazioni, e mentre il coro A è situato in scena, il coro B è distribuito in sala, mescolato e mimetizzato tra il pubblico; sempre su questa strada di mimetizzazione, Iannis Xenakis compone nel 1969 *Nomos Gamma* per 98 musicisti disseminati tra il pubblico; e poi c'è tutto il percorso della musica elettronica, della musica concreta, fin dal *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen del 1956, musica elettroacustica spazializzata, per proseguire con il *Poème électronique* di Edgar Varèse, celebre sonorizzazione per il padiglione Philips di Le Corbusier all'Esposizione universale di Bruxelles del 1958. E ancora tanti, tantissimi casi, da Bruno Maderna a Giacomo Manzoni, o ancora *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono, e poi fino ai suoi *Caminantes*, in particolare con *La lontananza nostalgica utopica futura*, del 1988-89, dove il violinista dialoga con il proprio doppio preregistrato e produce un percorso seguendo la musica scritta su 8 o 10 leggi distribuiti nello spazio esecutivo. Sono esempi. Cui andrebbero aggiunti altri casi presi dai serbatoi della musica extra-colta della *dance*, della *lounge*, del *drum & bass*, del jazz, della musica etnica.

Molte esperienze architettoniche degli ultimi decenni si misurano, certamente, con queste problematiche. Sugerendo soluzioni che vanno genericamente sotto l'etichetta della flessibilità dello spazio, della adattabilità modulabile, della trasformabilità volumetrica oltre che delle disposizioni di palcoscenico (dove è previsto) e di platea (dove ancora si individua come tradizionale punto di osservazione e ascolto). Dunque esempi utili e importanti: tra questi, la sala della Cité de la Musique a Parigi, di Christian de Portzamparc (1984-95); la Sala Modulabile del Teatro della Bastiglia sempre a Parigi, di Ott, Saubot, Julien (1981); il Centro Manuel de Falla di Granata, di Garcia de Paredes (1978); ancora il Center for the arts alla Emory University di Atlanta, di Peter Eisenman.

Ma in molti altri casi, la ricerca del suono perfetto non si misura con queste variabili, non valorizza la potenzialità produttiva dello spazio in funzione compositiva, si ripiega in una autoreferenzialità mirata alla sola consacrazione della riproduzione di un suono virtuale, perfettamente udibile. Dunque due strade: la flessibilità del luogo espositivo della materia sonora, che è però solo un vestito che si allarga o si stringe, si allunga o si accorcia, in base alle esigenze ma senza quella partecipazione organica al progetto di nascita, crescita, formazione, sviluppo della cultura musicale; o santuari del suono, dove al perfetto dell'acustica risponde l'imperfetto delle potenzialità d'accoglienza di costruzioni musicali eterogenee, dove molte delle musiche che hanno segnato il '900 sarebbero quasi

ineseguibili, e dove le stesse forme del passato, date le grandissime differenze tra generi ed epoche (il barocco, il romanticismo, la grande orchestra sinfonica, la piccola orchestra barocca, il pianoforte solo, ecc., e poi Wagner o Mozart, Beethoven o Vivaldi, Mahler o Maderna, Gershwin o Bach) smascherano la mistificazione illusoria che sta nell'idea stessa della "grande, sofisticatissima cassa armonica", dello smisurato strumento musicale dove far vivere al meglio, ovvero consacrandola, la creazione musicale ecc. ecc. Il manufatto si presenta allora come corpo a sé, studiato e ristudiato, anche mitologizzato. Ma corpo a sé: rispetto alla musica e alle musiche, rispetto alla vita sonora esterna al suo guscio isolato. Rispetto al divenire in tempo reale, vivo dunque, dei fatti della musica e delle espressioni umane. Come corpo a sé, in cui la musica non risuona secondo un processo di compartecipazione al risultato finale. Ma in cui la musica per così dire si adatta ad assecondare e favorire la glorificazione del suono pulito, del tempo di riverbero, dell'assorbimento della risonanza ecc. Insomma, dove la musica è ospite, solo apparentemente esaltata nelle sue qualità. In verità, mezzo al servizio di un'altra disciplina e di un altro strumento musicale che sono il manufatto stesso, o la più avanzata scienza acustica. Due vie, insomma. Dove la prima, il modello di teatro flessibile e modificabile, sembra essere il meglio che l'architettura per musica ha prodotto in questo scorcio di storia, per questo momento di storia. Il secondo, la cassa armonica, il tempio del suono, è forse l'altra faccia del nostro tempo, fortemente incisa nelle cose e nei processi di ogni genere, cultura e arte compresa. La faccia dello specialismo asettico. La faccia del decostruire qualsiasi contestualità organica, del porre l'oggetto (architettonico ma anche sonoro) fuori dalla storia, dell'isolare l'evento musicale in una asetticità incontaminata, del ripulire l'atto esecutivo e il momento della ricezione dall'impura infezione del rumore, del disturbo, dell'interferenza. E' la faccia di un feticismo che nasconde vuoti e lacune.

E veniamo infine all'ultima prospettiva che mi preme qui suggerire. Quella della "musica dello spazio". Riguarda la questione del paesaggio sonoro. Ovvero, la musica dello spazio e il suono in cui viviamo, costantemente, nelle nostre diverse esperienze esistenziali, quotidiane. C'è un teatro di partecipazione, nella storia della nostra civiltà. Ed è un teatro che abitualmente scegliamo come modello archetipico del nostro fare teatro, nel senso dello spettacolo e del manufatto. Il teatro della Grecia Classica, il modello mitizzato di Epidauro, per intenderci (benché posteriore al V secolo a. C., ma resta questo il prototipo simbolico), concepisce il rapporto tra teatro come azione-esecuzione, teatro come visione e ascolto, teatro come edificio da un lato e polis dall'altra, secondo un principio di costante, inesauribile compenetrazione. Il teatro, aperto, senza copertura, è un megafono che parla alla città, intesa come spazio vitale e vissuto, ma anche come l'insieme degli individui che la vivono. Il teatro è anche un imbuto, che incanala dentro di sé, nel

momento dell'azione, un universo di suoni, il paesaggio sonoro del mondo circostante, che diventa parte attiva, viva, dell'azione stessa. C'è una linea di demarcazione, un limite tra il fuori e il dentro del teatro che acusticamente parlando è estremamente mobile, sfumato, talvolta invisibile. Roland Barthes ha scritto che *“questo teatro è un teatro liminare, che si svolge sulla soglia delle tombe e dei palazzi: lo spazio conico, svasato verso l'alto, aperto al cielo, ha come funzione quella di amplificare la notizia. [...] L'immersione dello spettatore nella polifonia complessa del plein air (il sole che oscilla, il vento che si alza, gli uccelli che spiccano il volo, i rumori della città, le correnti fresche) restituisce al dramma la singolarità di un avvenimento. Tra la sala oscura e l'aria aperta, non può esservi lo stesso immaginario: il primo è d'evasione, il secondo è di partecipazione”*.

Oggi, l'idea di teatro come edificio per musica è opposta. Il senso della disinfezione, della sterilizzazione della sala dai germi del rumore o dai difetti di diffusione del suono, sta tutto in questa ricerca estenuante e irraggiungibile di un puro che contrasti l'impuro del mondo, il suo paesaggio sonoro contaminato, inquinato, massimo pulito contro massimo sporco, una bolla anecoica, iperbarica per così dire, una navicella che vive fuori dallo spazio e dal tempo della vita sonora realmente vissuta. Il paesaggio sonoro, tuttavia, è il vissuto che acusticamente una civiltà, un territorio, una città, un quartiere, una casa, una stanza, una coscienza, producono e vivono realmente, nella densità complessa delle energie e dei conflitti. E nel paesaggio sonoro, ci sono le voci di una civiltà, della sua cultura. Ci sono le voci che dicono, ma anche le voci che suonano, che esprimono in base alle cose pronunciate ma anche al come la cosa risuona. E le voci sono anche i rumori, le impronte specifiche e inimitabili, le morfologie di suono di quella natura, di quel clima, di quella geografia e di quel territorio. Sono anche i rumori delle azioni umane, della tecnologia, degli incontri, dei movimenti, dei gesti. E sono, quelle voci, anche il senso di un contenuto strettamente musicale, sono le lingue che musicalmente vengono parlate in un dato luogo, sono le lingue musicali della società multietnica di oggi, sono un inesauribile processo di formazione e trasformazione che lega tra di loro e li modella i diversi attori di questo divenire: esecutori, compositori, ascoltatori. Sono le musiche delle culture che vivono, che sono parte di un paesaggio sonoro articolatissimo che è la colonna sonora del nostro mondo. Uno spazio per la musica, non dico più auditorium o altro, deve nascere da una fluida compartecipazione a questo mondo che è anche sonoro. Ma è anche sempre di più visivo, tattile, odoroso, termico, insomma multisensoriale. Deve essere, come nel mondo greco, megafono e imbuto, diffusore e ricettore, altoparlante e microfono insieme. Deve risolvere la questione del presente e del futuro, seguendo le spinte e le energie che inducono verso forme di espressione che potremmo semplificare con l'aggettivo

sinestetico dell'arte, del design, del *sound engineering*, delle installazioni multimediali. Deve essere, infine, un luogo che si forma con il formarsi della musica di oggi e di domani, con il riprodursi di quella di ieri. Oppure deve essere tanti edifici o spazi diversi, nuovi o rimodellati, fabbriche, discariche, cime montuose, boschi, sotterranei, piazze, ascensori, tetti, fondi marini, ecc. L'edificio, per riepilogare le diverse prospettive che vi ho proposto, deve riuscire a essere *lo spazio della musica*, deve permettere alla musica di vivere *nello spazio*, deve riconoscere e valorizzare *la musica dello spazio*. Non importa che sia un grande, un perfetto strumento musicale. Può essere un manufatto qualsiasi. Imperfetto. Instabile anche. Basta che riesca a essere soprattutto un grande orecchio in grado di ascoltare. Ecco, l'edificio per musica deve imparare ad ascoltare. O a comprendere. Perché, come avviene in psicoanalisi, si coglie il vissuto altrui solo attraverso le risonanze che da esso vengono destinate in noi, e perché "comprendere è fare spazio all'altro dentro di sé, entrare in risonanza con le sue più segrete emozioni" (Silvia Vegetti Finzi). L'architettura e la musica devono imparare, reciprocamente, a sentire le rispettive risonanze, a comprendersi, a entrare in comunicazione con le proprie più segrete emozioni. Così cito, davvero per concludere, una frase di *Un re in ascolto* di Italo Calvino, qui, credo, molto pertinente: "Il palazzo è tutte volute, tutto lobi, è un grande orecchio in cui anatomia e architettura si scambiano nomi e funzioni: padiglioni, trombe, timpani, chiocciole, labirinti; tu sei appiattito in fondo, nella zona più interna del palazzo-orecchio, del tuo orecchio; il palazzo è l'orecchio del re".

13. IL TEATRO DEGLI ARCHITETTI

Di fronte al tema compositivo del teatro si possono adottare due atteggiamenti: quello di perpetuare pigramente modelli consueti e probabilmente inadeguati e non ci interessa approfondire questo aspetto; oppure quello dettato dall'ambizione di riuscire a rappresentare sinteticamente in un'unica e risolta forma architettonica questa complessa attività culturale. Numerosi sono i tentativi degni di approfondimento che testimoniano l'esigenza di dare una risposta contemporanea alle rinnovate pratiche teatrali e in parte essi sono stati illustrati in questo studio ma proprio l'approfondimento ci porta alla convinzione che come scrive Canella "ci siano aspetti molteplici, diffusi e spesso latenti e itineranti dell'espressione teatrale, dei quali soltanto alcuni, in determinate circostanze, risultano convenzionalizzabili in caratteri tipici e, parlando in termini di architettura, tipologici". Tuttavia ci sembra degno di nota lo sforzo da parte di taluni architetti di cimentarsi nell'esplorazione di una possibile soluzione perchè sempre con Canella: "il teatro a misura per un regista piuttosto che stimolarne la poetica corre il rischio di imbalsamarla in una sorta di mausoleo; com'è accaduto per i progetti rimasti sulla carta di Gropius per Piscator nel 1926 e di Barchin e Vachtangov per Mejerchol'd nel 1932". Si ritiene ancora con Canella che "l'architetto sia tenuto a cogliere e formalizzare, punto a punto nella città fisica, l'espressione collettiva di una multiforme sacralità drammaturgica per quanto essa riesca ancora a sopravvivere nella società urbana di oggi" [35].

Marco De Michelis nel suo intervento al Seminario Teatro & Architettura, del 2004 a Reggio Emilia conclude dicendo che "bisogna ripartire da una riflessione per ora soltanto accennata sui significati molteplici dell'esperienza teatrale nella necessità di estendere le strategie e i repertori, di modificarne radicalmente le modalità materiali di produzione; il teatro non è soltanto quello del melodramma ottocentesco, nè soltanto quello del repertorio classico della prosa continuamente rivisitato nei teatri europei, sono sconfinati oggi i patrimoni soltanto marginali, patrimoni che provengono da altre epoche della nostra cultura ma patrimoni che appartengono soprattutto a culture ricchissime che non appartengono alla tradizione occidentale; queste culture propongono la necessità di riconsiderare le categorie concettuali del pubblico e del consumo culturale di fondere e mescolare tecniche e tradizioni diverse, probabilmente abbiamo semplicemente bisogno di tanti piccoli e semplici teatri".

14. ALCUNE ESPERIENZE ITALIANE

14.1. Sul Teatro del Mondo di Aldo Rossi

La struttura alta 20 metri, progettata e costruita da Aldo Rossi, è un edificio a cupola ottagonale la cui impalcatura è sostenuta da tubi metallici rivestiti in legno.

Il Teatro del mondo questa la denominazione data all'opera galleggiante è stato voluto dai responsabili delle sezioni Teatro e Architettura della Biennale del 1979; dai cantieri Fusina dove è stato messo a punto, giunse via mare alla punta della Dogana di Venezia, di fronte a San Marco dove fu attraccato. Nei successivi mesi questo singolare e suggestivo spazio scenico capace di accogliere un pubblico di 150 persone, che si richiama ad analoghe realizzazioni del cinquecento veneziano, fu la sede itinerante di una serie di manifestazioni culturali riguardanti rappresentazioni di prosa, concerti, balletti e performances varie, il teatro del mondo ospitante una mostra d'arte attraverso l'acqua risalì sino al Danubio toccando numerose località austriache ed ungheresi.

Affido l'approfondimento descrittivo direttamente al commento dei protagonisti di questa singolare impresa partendo dalle parole di Paolo Portoghesi, direttore della Biennale Architettura di Venezia, del 1979.

14.1.1. Paolo Portoghesi: La costruzione di un'idea

Ho conosciuto Aldo a Milano negli anni Cinquanta. Una sera conobbi lui insieme a Canella in un dancing poi con il tempo ho conosciuto l'architetto. Fin da principio ebbi la sensazione di una personalità forte, decisa, e anche molto originale rispetto agli altri milanesi, era il periodo in cui si maturava quella che poi è stata definita la *Tendenza*. Ma Rossi rispetto alla *tendenza* aveva una ricchezza di pensiero, un bagaglio di immagini molto fragrante che mancava alla maggior parte degli altri, quindi rappresentava all'interno della *Tendenza* non tanto un caposcuola quanto un outsider.

Il Teatro del mondo è una tipologia un po' misteriosa, da una parte si riallaccia ai teatri elisabettiani, e allo sviluppo del teatro nell'Europa settentrionale, dall'altro ha un capitolo estremamente interessante nel primo Cinquecento a Venezia, dove il problema della festa, il problema del coinvolgimento negli spettacoli del pubblico che ovviamente era fermo sulle fondamenta rende necessaria la realizzazione di qualcosa che è palcoscenico, ed è palcoscenico flottante.

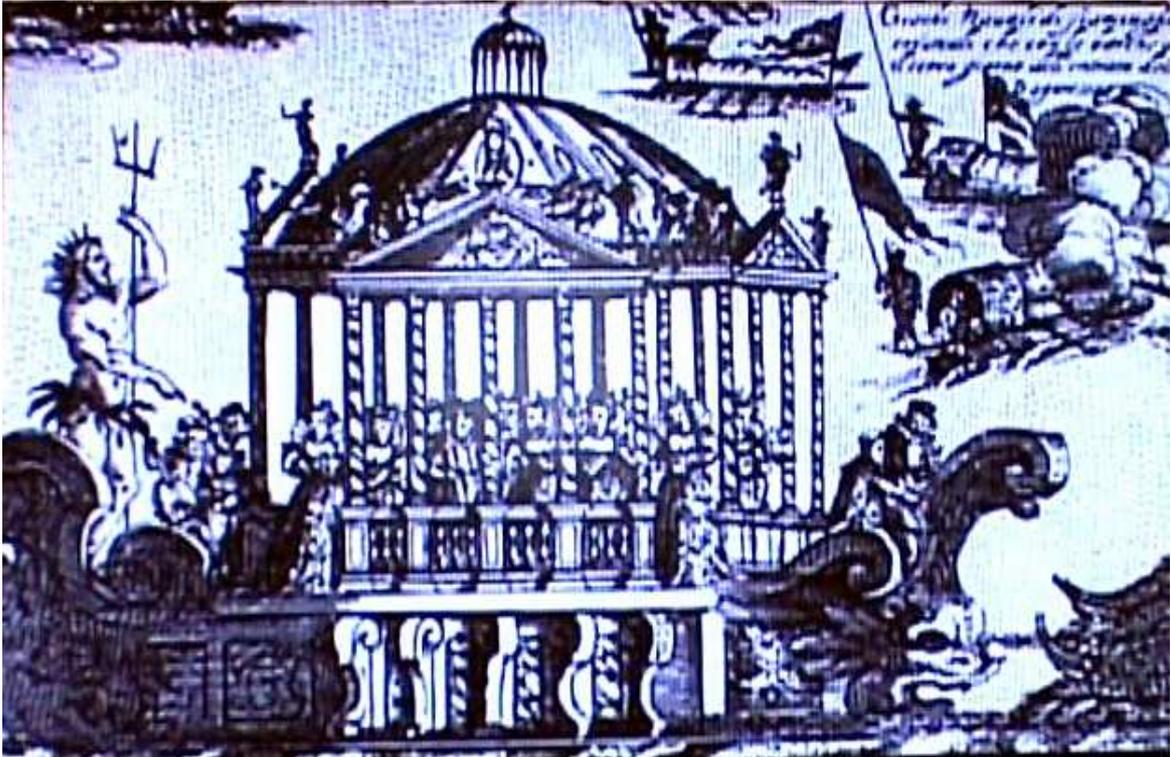


Figura 34: Il Teatro del Mondo, particolare di incisione del Cinquecento veneziano, tratta dal video.

Questo viene interpretato architettonicamente, di solito con una specie di portico o di tempio ma nell'iconografia veneziana ne abbiamo una quantità notevole di esempi e tutti quanti molto aperti, tutti quanti concepiti più come palcoscenico che come teatro vero e proprio.

La prima manifestazione del settore architettura e teatro insieme fu la mostra: *Venezia e lo spazio scenico* in cui Manlio Brusatin ebbe un ruolo di protagonista, grande veneziano, conoscitore di tutti i segreti della città, ci dette la possibilità in un tempo veramente da record di allestire a Palazzo Grassi, una mostra che è una di quelle dedicate a Venezia più ricche di spunti per il futuro.

Come è nato il teatro del mondo? La mia idea era essenzialmente quella che Aldo Rossi potesse esprimere liberamente le sue idee, non nascondo che quando andai a trovarlo a studio per vedere cosa aveva progettato rimasi molto perplesso e preoccupato, perchè mentre io pensavo ad un piccolo galleggiante con sopra una struttura architettonica in realtà Aldo aveva in mente che per confrontarsi con la punta della Dogana era necessario arrivare almeno ad un'altezza di venti metri e quindi aveva progettato un volume grandissimo, forse sproporzionato rispetto al galleggiante che noi avevamo a disposizione che riempiva completamente e che poneva sicuramente dei problemi non tanto al galleggiamento quanto all'eventualità di una tempesta di vento.

Rossi tra l'altro aveva una straordinaria capacità di adattamento mentre passa per un architetto indifferente verso l'esecuzione, forse lo era agli inizi della sua carriera, certamente non lo era più quando ha contribuito a costruire il Teatro del mondo dando delle indicazioni non vincolanti ma abbastanza flessibili. Ricordo per esempio che la struttura che doveva essere in legno e che ovviamente in legno avrebbe trovato una connessione più stretta tra interno ed esterno fu poi convertita in tubolari perché avremmo potuto non solo risparmiare ma avere dei tempi di esecuzione molto più brevi.

Io credo che effettivamente nell'opera di Rossi questo edificio rappresenta un momento importantissimo di svolta, forse proprio perché per la prima volta, senza inibizioni ha potuto esprimere le sue predilezioni, ha potuto mettere insieme i fari della costa del Maine, con le baracche alpine, queste sue finestre crociate del Gallaratese in un contesto tutto diverso, la sua idea di battistero, questa predilezione per i grandi volumi ottagonali della tradizione italiana. Tutto questo riuscire a metterlo insieme in un unico oggetto non era facile ed è stato un po' un miracolo. Miracolo che è avvenuto in un clima perfettamente congeniale con il gusto e con le immagini inventate da Rossi attraverso il disegno e la pittura.

Uno degli aspetti per me affascinanti dell'opera di Aldo è anche il suo rapporto con la grande tradizione dell'architettura dipinta che è uno degli aspetti caratterizzanti della pittura italiana, quante immagini architettoniche ci sono nella storia della pittura italiana, una quantità enorme che da sole potrebbero costituire una città, un paesaggio, un mondo. Aldo si ispirava a queste immagini architettoniche dipinte con compiacimento, perché una cosa fondamentale della sua poetica è il distacco. E il distacco è già presente nell'immagine dipinta, quindi l'immagine dipinta trasferita nella realtà tridimensionale ha una sorta di duplice distacco e questo era molto importante per Aldo che sosteneva che l'umanità dell'architettura non dovesse essere qualcosa di clamoroso, di scoperto ma qualcosa di nascosto. Lui parlava spesso della *calda vita* e dell'*architettura come sfondo della calda vita*, cioè l'architettura doveva limitarsi a questo, a fornire lo scenario in cui la vita si svolge, non doveva pretendere di imitare la vita o di arrogarsi il diritto di sostituirla e questo è probabilmente il segreto della qualità metafisica delle sue opere". (Video presente nel Teatro del Mondo ricostruito in Piazza Caricamento a Genova, in occasione della mostra *Arti e Architettura 1900/1968*, a cura di Germano Celant, Genova, Palazzo Ducale e dintorni 2 ottobre 2004 – 13 febbraio 2005)

14.1.2. Aldo Rossi: La tradizione ritrovata e il teatro del mondo

“Io credo che oggi nella formazione di un giovane architetto siano molto importanti tutti i mezzi di cui la nostra cultura dispone, credo che sia difficile, affrontare o parlare della città di oggi, di tutti i problemi che da essa sorgono senza avere ad esempio una discreta cultura cinematografica, noi conosciamo la città moderna, conosciamo le grandi periferie urbane attraverso i film di Pasolini, di Fellini, per citare degli autori che particolarmente ci hanno esposto in modo drammatico e convincente e anche dall'interno dell'architettura, le architetture per questi due autori particolari per la periferia romana, il Visconti per la periferia milanese, per il quartiere di Lorenteggio, o addirittura l'invenzione di un paesaggio architettonico come è il primo Visconti di *Ossessione*, lo stesso potremmo dire per la letteratura e per altro. Certamente il cinema è uno dei mezzi più buoni, più importanti per la formazione dei riferimenti dei giovani architetti”. [Intervento tratto dal video intervista del 1984; Archivio RAI].

“Per quanto mi riguarda, per quanto riguarda il mio progetto e la mia costruzione, la proposta di realizzare questo teatro è stata e mi è particolarmente congeniale. Ho disegnato un'architettura che mi è propria ma che nel contempo è un'architettura analoga con una Venezia, che a sua volta è una città analoga. Città legata all'Oriente e al settentrione, città di traffici che importa ed esporta una sua immagine e non sono estranee alla costruzione anche le impressioni che ho sempre avuto molto forti delle mie costruzioni, nella mia architettura, delle costruzioni provvisorie, delle costruzioni lungo il corso d'acqua, lungo il Ticino in Lombardia, lungo le spiagge. Costruzioni meravigliose in legno con torri e pontili che ho visto e annotato lungo il Rio Paranà, nei corsi d'acqua tra l'Argentina e il Brasile, dove vi sono queste costruzioni sull'acqua di legno che si vedono da lontano arrivando dall'acqua stessa.

Sul sistema della costruzione sento di dover dire qualcosa, è molto importante l'unione, la struttura del ferro che realizzato con un ponteggio molto usato in Italia per scopi industriali, per strutture provvisorie ma qui prende un particolare volto, un particolare aspetto; ho infatti cercato di sottolineare i nodi di questo ponteggio e questi nodi costruiscono all'interno del teatro come i punti di forza dell'architettura dell'interno, così come nelle chiese antiche i passaggi, i pennacchi, i passaggi delle varie dimensioni della cupola erano sottolineate da pitture e da statue, spesso da angeli dorati. Qui questi nodi hanno questa funzione di sottolineare il passaggio dello spazio e a questa struttura interna, metallica si affianca l'uso del legno proprio della costruzione marinara.

Il teatro è come una nave e al suo interno lo spettacolo risente di questo essere sulla nave. Ho assistito ad alcuni spettacoli ma la cosa che più mi ha impressionato e che credo più sia stata raggiunta dall'architettura era questa unione tra lo spettacolo, il

movimento dell'acqua e la visione di Venezia. Al passaggio di ogni vaporetto il teatro oscillava in misura maggiore; al passaggio di ogni motoscafo la struttura del teatro vibrava ed era come essere nel centro, all'interno della balena e quindi in uno spazio teatrale che aveva ed ha un effetto particolarmente singolare". [Intervento tratto dal video intervista a cura di La Biennale di Venezia, A.S.A.C. del 1980].

14.2. Vittorio Gregotti: Rappresentazione

Rappresentazione è un vocabolo largamente (e variamente) utilizzato in architettura, dove ogni edificio "rappresenta", in diversi modi, per aspirazione, alternativa o negazione, una condizione sociale, ipotesi ideali, religiose o civili. In un bel testo sull'architettura del Rinascimento Manfredo Tafuri affronta la questione della crisi della capacità di rappresentazione dell'architettura, come crisi del referente in quanto essenza del progetto architettonico è sempre la costituzione di una distanza critica dalla realtà e quindi di un'ambiguità rispetto ad essa.

I processi della rappresentazione teatrale sono in questo senso doppiamente rappresentativi: di una realtà rappresentativa del teatro e della rappresentazione del testo. L'architettura inoltre è comunque teatro o almeno sfondo scenico dell'esperienza umana. Certamente essa, assai più della natura naturale (è la presenza dell'uomo che rende architettura la stessa natura), è il luogo privilegiato degli accadimenti, ma nello stesso tempo è separata da essi. In quanto pratica artistica essa è, autonomamente, fame di esperienza percettiva, simbolica e di uso e quindi bisognerebbe chiedersi quale sia, se esiste, un rapporto tra i due aspetti: se cioè l'esperienza umana ed in modo altamente simbolico il testo teatrale e la sua messa in opera prendano uno speciale senso dalla rappresentazione architettonica.

Inoltre, il teatro, come l'architettura, è una pratica artistica collettiva dove, autore dei testi, attori, regia, luci, suoni, scenografie devono convergere in un'opera. Ambedue si misurano poi con la questione del luogo e del contesto, ma per l'opera teatrale il luogo è in ogni modo l'architettura, così come per l'architettura la rappresentazione del dialogo contestuale è uno degli inevitabili contenuti.

Il teatro, poi, in quanto edificio, è, nella città, monumento dotato comunque di una certa capacità di rappresentazione collettiva, e quindi di continua reinterpretazione anche contraddittoria di quella originaria internazionalità. Il teatro cioè gioca nella città un ruolo urbano speciale non solo in quanto particolare tipo edilizio con articolate connessioni col sistema urbano, ma anche segna un luogo collettivamente rilevante.

Anche da questi punti di vista il teatro come edificio dovrebbe essere il luogo della prova della natura della relazione tra pubblico, architettura e ciò che si rappresenta. Ma tale

relazione sembra soggetta a condizioni interpretative assai variabili, sembra comunque debolissima, salvo forse al momento della costituzione dell'architettura di quello specifico teatro, quando le intenzionalità della cultura sembrano convergere con quelle di una parte della società che lo ha voluto per testimoniare una speciale condizione storica della cultura. Caso estremo è quello ben noto del teatro palladiano di Vicenza (anche se è privo dell'architettura esterna dell'edificio) dove sembrano coincidere almeno ai nostri occhi, le qualità degli spazi architettonici, del pubblico e del palcoscenico scenograficamente allestito in modo coerente con la morfologia generale dell'edificio, con ciò che immaginiamo potesse in quegli anni esservi recitato.

I modelli dei teatri sono, tutto sommato, abbastanza pochi: quello greco, il teatro romano dei primi secoli della nostra era, la piazza medioevale in cui la scena è lo stesso spazio urbano, il Globe, il teatro palladiano, il teatro italiano del XVII e XVIII secolo, quello tedesco della seconda metà del XIX, il teatro totale del movimento moderno, quello della natura tecnologizzata dei grandi concerti rock ed infine il modello cinematografico: quello dello stadio è in realtà modellato su quello antico del Colosseo.

Su di essi si sono generate infinite varianti, combinazioni, ammodernamenti si sono sovrapposti motivi economici e gestionali, si è sviluppata la passione per i luoghi di spettacoli "impropri" resi significativamente teatrali proprio dalla loro "improprietà", sino al teatro di strada, che fa della propria condizione ambulante il carattere del proprio "teatro".

L'ampliamento infinito della possibilità di luoghi teatrali o l'edificio come puro contenitore della macchina di scena sembrano comprendere l'annullamento del teatro in quanto edificio architettonico significativo: o al contrario esso rappresenta l'ostacolo necessario la cui violazione diviene uno stimolo importante al montaggio dell'opera teatrale.

Naturalmente può anche avvenire il cammino inverso, che sia cioè la sequenza architettonica a farsi sequenza teatrale, fissando una o più direzioni di sviluppo e proponendo un rapporto con il tempo dello spettacolo teatrale.

Alcuni spazi espositivi museali o commerciali hanno tentato, soprattutto di recente, questa via; i sistemi multimediali rappresentano per ora un ibrido episodico non ben risolto, ma sovente tentato nella stessa direzione. Talvolta l'edificio teatrale diventa tanto esibitorio da farsi spettacolo di sé stesso, esibizione di tecnologie bizzarre come dimostra la recente brutta esposizione su questo tema alla Biennale di Venezia.

Quaranta anni or sono ho avuto in questa direzione di ricerca un'esperienza che credo vada brevemente ricordata. Alla Triennale del 1963 sono stato chiamato insieme a molti amici (Eco, Berio, Vignelli, Balestrino, Brass, Fontana ed altri) a mettere in scena il tema del "tempo libero" e la sua critica. Accettammo l'idea stessa di "messa in scena" sviluppando nello spazio un racconto teatrale con l'aiuto di musica, proiezioni, discorsi,

illusioni e costruendo un ambiente totale che lo spettatore attraversava, anche con scelte alternative di percorsi, Negli ultimi quindici anni ho anche progettato tre team in condizioni contestuali assai diverse con diversi obiettivi sia in quanto "macchina teatrale" sia in quanto monumento urbano.

Assediati da una cronica crisi finanziaria e da un alto costo edilizio i nuovi grandi teatri europei sono stretti da alcune necessità comuni. Anzitutto essi devono essere adatti ad una gamma vasta di prestazioni, dal concerto all'opera lirica, dal balletto sino alla musica elettronica secondo un ventaglio che deve affrontare efficacemente Händel o Wagner, Gluck o Stockhausen. In secondo luogo è necessario che il numero dei posti sia sufficientemente alto, commisurato con una domanda capace di stimolare un pubblico ampio e nuovo, possibilmente con il limite dimensionale di un'acustica naturale ma flessibile fino all'elettronica. Vi è poi, oltre al limite acustico ed un limite culturale assai discusso verso generi diversi di attività musicali.

In terzo luogo sembra necessario rendere la macchina teatrale tanto efficiente da produrre oppure ospitare un alto numero di spettacoli all'anno. E questo sembra trovare un difficile equilibrio nei confronti di un'eccessiva complessità e fragilità dei meccanismi teatrali.

Infine vi è un problema gestionale che può influire fortemente sulle funzioni, presenti o meno, nei servizi teatrali ed in quelli accessori sempre più importanti e nella loro logistica in quanto efficienza di sistema. Dopo alcuni concorsi andati a vuoto, il primo teatro è stato da noi costruito alla fine degli anni 80 all'interno del Centro Culturale di Belem a Lisbona.

Un teatro per lirica e concerti per 1.800 persone interamente rivestito in pietra all'interno, con un canopo mobile in legno (una specie di macchina rinascimentale) ed una forte presenza architettonica. Il foyer era poi pensato come uno spazio sollevato tra due piazze pedonali ed una vista sul Tago, spazio in comune con il secondo teatro di 600 persone per commedia con palcoscenico centrale o sullo sfondo e soffitto tecnico in vista.

A distanza di un decennio vi è poi stata l'occasione di costruire il Teatro degli Arcimboldi, dove la Scala ha trovato rifugio per qualche anno. Oltre alla notevole dimensione (si tratta di un teatro per 2.500 persone) l'aspetto più interessante è a mio avviso quello di affrontare, a partire dalla sua localizzazione territoriale, un pubblico nuovo che ha risposto con entusiasmo alla possibilità (prima assai difficoltosa per molte ragioni) di poter accedere facilmente agli spettacoli scaligeri. Infine cominceremo il prossimo mese a costruire un teatro per 1.800 persone per il prestigiosissimo Festival di Aix en Provence, teatro che si inaugurerà all'inizio del 2007. Questo presenta una sfida architettonica assai complessa con l'idea di trasformare l'edificio stesso in un suolo teatrale a più livelli, una

sorta di metafora del Mont Saint Victoire cezanniano offerto alla rappresentazione teatrale ed alla rappresentazione dell'architettura come *landscape*.

Un gioco di specchi ancora una volta assolutamente teatrale.

(Intervento in occasione di *Architettura & Teatro*, Seminario Internazionale sulle relazioni fra progetto di architettura dei teatri e arti sceniche, tenutosi a Reggio Emilia, Teatro Cavallerizza il 23-24 ottobre 2004,)

14.3. Mario Botta: La Ristrutturazione del Teatro alla Scala

Nell'autunno del 2001 il Consorzio Cooperative Costruzioni di Bologna vincitore del concorso d'appalto indetto dal Comune di Milano per la ristrutturazione del Teatro alla Scala, mi ha chiesto di occuparmi del progetto esecutivo. I lavori di ristrutturazione e restauro del Teatro prevedevano due interventi distinti: un primo con i lavori di "restauro conservativo" da eseguirsi sulle parti storiche (il corpo della sala del Piermarini, il volume ottocentesco dell'ex ristorante Biffi e le quinte sui fronti stradali lungo via Verdi e via dei Filodrammatici), un secondo intervento con la ricostruzione di tutti i volumi edilizi interni al perimetro dell'isolato urbano fino al limite nord a confine con la proprietà di Mediobanca.

Il "progetto esecutivo", quindi, doveva essere elaborato entro questi vincoli con un programma tecnico-funzionale definito ma soprattutto all'interno di scelte progettuali dove era già stato separato quanto si doveva conservare e ciò che si sarebbe dovuto demolire e ricostruire. E' all'interno di questi margini operativi che ho accettato di occuparmi di questo progetto.

Mi è parso subito evidente come le parti "monumentali" del Teatro (ingresso, ridotti e sala) potessero continuare a svolgere le proprie funzioni con poche modifiche e quindi rappresentare il teatro nell'immaginario dei cittadini.

Il Teatro alla Scala, pur avendo subito importanti stratificazioni architettoniche fin dalla sua fondazione (1778) con la sua struttura neoclassica, ha retto egregiamente i differenti aggiornamenti che gli hanno permesso di svolgere un ruolo storico-urbanistico importante. I lavori di "restauro conservativo" che hanno cercato di sottolineare i differenti periodi storici delle trasformazioni, soprattutto all'interno del teatro, sono stati seguiti dall'architetto Elisabetta Fabbri con la consulenza della Soprintendenza ai beni architettonici e ambientali di Milano.

L'immagine che i milanesi ritroveranno dopo l'apertura del 7 dicembre 2004 sarà all'interno del Teatro simile a quella esistente prima dei lavori poiché sia il restauro, sia il rifacimento degli impianti tecnici e le migliorie acustiche approntate (con il rifacimento in legno dell'intera platea) non hanno scalfito l'immagine composita ed eclettica propria della Scala che dalla situazione originaria di fine settecento ha visto numerose trasformazioni, alcune importanti come quella della ricostruzione post-bellica fino all'alba del XXI secolo.

Diverso è il discorso per l'edificazione dei nuovi volumi edilizi all'interno dell'isolato, oltre il boccascena del teatro, in contiguità con via Verdi e lungo il fronte di via dei Filodrammatici. La ristrutturazione architettonica richiesta si è dimostrata importante fin dall'inizio del progetto, interessando circa centoventimila metri cubi da demolire e centotrentamila da ricostruire. Le premesse a questo massiccio intervento sono molteplici

e alcune devono essere fatte risalire ai precari lavori di ricostruzione in seguito ai bombardamenti dell'ultima guerra mondiale.

Il Teatro alla Scala, come molte altre strutture teatrali neoclassiche, ha continuamente aggiornato i propri spazi per far fronte all'evoluzione della tecnica dello spettacolo. Il Teatro del Piermarini costruito alla fine del settecento nel breve spazio di due anni (1776-1778) sul sedime della vecchia chiesa trecentesca di Santa Maria alla Scala, ricalca i canoni tipologici dell'epoca con la platea libera (gli spettatori in piedi), i palchi addobbati secondo i gusti delle differenti famiglie proprietarie e la profondità scenica del palco disegnata per ricevere scenografie bidimensionali che scorrevano lateralmente; lo spettacolo ovviamente, avveniva al lume delle lampade ad olio. A partire da questa condizione settecentesca con l'evolversi della tecnica e del gusto, il teatro ha affrontato molte trasformazioni che hanno modificato anche la sua configurazione.

Per il Comune di Milano alla fine del 2001 venivano a scadere tutte le proroghe concesse che chiedevano la chiusura dell'edificio in quanto inagibile per ragioni di sicurezza; oltre alla mancanza di vie di fuga per gli spettatori, il teatro mostrava evidenti limiti anche per il suo funzionamento. La macchina scenica progettata dall'ingegner Secchi fin dagli anni '30 era stata il cuore del sistema scenico ma ora appariva inadeguata per le nuove esigenze teatrali, inoltre il moltiplicarsi negli ultimi decenni delle strutture precarie erette in continue situazioni di emergenza (impianto elettrico, generatori, aria condizionata, nuove costruzioni) avevano trasformato gli spazi di servizio in una accozzaglia confusa e impraticabile.

A tal proposito, basterebbe vedere l'immagine fotografica di com'era la superficie al di sopra dei tetti di via dei Filodrammatici alla fine del 2001 per rendersi conto dell'improrogabilità dei lavori di ristrutturazione. Questi ultimi hanno interessato l'intero sedime retrostante i volumi storico-monumentali al di là della sala del Piermarini e hanno riorganizzato l'intero sistema teatrale con una nuova torre che nella parte interrata fa posto alla macchina scenica progettata dall'ingegner Franco Malgrande (con una movimentazione articolata che da diciotto metri sotto il palcoscenico può innalzare le scene fino a quattro metri sopra), le sale prova per l'orchestra, il balletto e il coro nei livelli sopra il retro palco e oltre un centinaio di camerini, uffici amministrativi e tecnici, la mensa (sono oltre quattrocento gli addetti al teatro) nonché tutti gli altri spazi necessari al funzionamento della macchina teatrale.

Ma al di là delle risposte tecnico funzionali è evidente come le aspettative e i timori della città si siano rivolti verso gli aspetti architettonici.

Intervenire oggi nel cuore di una città storica per adeguare un edificio che presenta un'elevata valenza simbolica è una scommessa culturale di grande impegno. Le

polemiche e le dispute che hanno visto schierarsi modernisti e conservatori sono il segnale di una rottura traumatica che la cultura moderna deve registrare rispetto a un processo storico che ha vissuto nel passato come valore positivo la stratificazione della città e dei suoi monumenti.

Ora, d'improvviso sembra che la salvaguardia dei valori storico-architettonici passi attraverso la delegittimazione della cultura e del linguaggio contemporaneo; è questo un atteggiamento non tanto di conservazione ma piuttosto di reazione rispetto a ogni forma di modernità che non si può accettare. La ricchezza e il primato che riconosciamo alla città europea rispetto ad altri modelli affermano il contrario di quanto i nostalgici vorrebbero farci credere. Una ricucitura fra le differenti parti architettoniche con i rispettivi linguaggi non solo è possibile ma è condizione indispensabile per chiarire l'interpretazione dei vari momenti storici. Così come la storia può alimentare la cultura del moderno, questa reciprocamente può concorrere a chiarire le stratificazioni avvenute nel passato.

È con questa convinzione che ho affrontato il progetto di ristrutturazione del Teatro alla Scala, mi è sembrato che dopo le incertezze che hanno contraddistinto gli interventi degli ultimi decenni, il programma presentato dal Comune di Milano fosse legittimo e opportuno per permettere al Teatro di far vivere alle generazioni future la magia dell'immaginario collettivo. Il giudizio sull'intervento architettonico non spetta all'architetto che ha profuso tutto quanto le circostanze gli hanno permesso, ma forse sono utili alcune spiegazioni.

Nell'intervento progettuale vengono arretrati i nuovi volumi rispetto al fronte stradale con il doppio intento di evidenziare le facciate storiche nel loro rapporto "figurativo" con il tessuto urbano e offrire, al di sopra dei tetti esistenti, un linguaggio "astratto" per le nuove costruzioni in modo da separare ed evidenziare i differenti periodi storici.

Il progetto architettonico disegna due nuovi volumi separati: quello principale della torre scenica che consolida l'asse principale del teatro con un parallelepipedo che si innalza fino a contenere le funzioni tecniche dei nuovi graticci, raccordandosi sul fronte della piazza con le torrette esistenti (serbatoi d'acqua) costruite negli anni trenta e un secondo volume a pianta ellittica che si libra sopra via dei Filodrammatici con i camerini dell'orchestra, del ballo e dei coristi costruisce il suo asse compositivo parallelamente a quello del teatro a partire dall'ex Casinò Ricordi.

La gerarchia di questi due assi generatori dei nuovi volumi sottolinea i differenti momenti di crescita dell'insieme teatrale.

Va notato inoltre che al momento della costruzione del Piermarini, il teatro presentava le facciate come fronti di un isolato racchiuso fra vie anguste; via Manzoni era una contrada stretta e il teatro evidenziava la sua funzione pubblica unicamente con il porticato proteso sul sedime stradale.

Nel 1858 con la demolizione della quinta muraria su via Manzoni veniva a configurarsi l'attuale piazza della Scala, dove la facciata principale acquistava un nuovo spazio che si estende fino a Palazzo Marino. La profondità di campo acquisita dal Teatro è una condizione urbana nuova, sconosciuta al Piermarini, che ora permette una visione di insieme dell'intero complesso teatrale. Questa condizione urbana motiva e giustifica la costruzione dei volumi arretrati: quello della torre scenica e quello a pianta ellittica sopra via dei Filodrammatici che dialogano con i volumi neoclassici in una nuova prospettiva di insieme. La composizione del complesso teatrale attraverso la profondità di campo acquisita con la piazza offre un'insieme dove l'architettura del Piermarini è parte di un complesso architettonico più ampio e composito con differenti linguaggi che spaziano dalla fine del '700 a oggi.

Il dialogo fra le strutture storiche e i nuovi interventi parla della complessità ma anche della ricchezza della città europea; la compresenza di differenti linguaggi è indice di un vissuto forte e intenso che riconosce alla cultura contemporanea un impegno sociale e civile prima ancora che estetico.

Mi auguro che questo intervento sulla Scala necessario e coraggioso possa essere di stimolo per la città affinché assuma una nuova consapevolezza rispetto alle sue enormi potenzialità. (Intervento in occasione di *Architettura & Teatro*, Seminario Internazionale sulle relazioni fra progetto di architettura dei teatri e arti sceniche, tenutosi a Reggio Emilia, Teatro Cavallerizza il 23-24 ottobre 2004,).

15. UN PRIMO BILANCIO

L'architettura è una pratica performativa, capace di incidere efficacemente nella realtà, contribuendo ad attribuirle significato attraverso l'armonia o la disarmonia di figurazioni spaziali. Come lo sono i riti, l'architettura è un rito costruttivo. L'indispensabilità di questa pratica è quella di fornire i luoghi per la nostra convivenza civile, ovunque si parta è ad essa che occorre ritornare perché esista *pòlis*. Gertrude Stëin ci ricorda che anche per scrivere e per qualsiasi attività artistica prima di tutto c'è bisogno di una stanza ben riscaldata.

Irrinunciabile è la sperimentazione di soluzioni ardite ai problemi di senso che le istituzioni urbane richiedono ma irrinunciabile è anche il ricondursi al senso del proprio fare, ai principi che da sempre informano i saperi di cui siamo portatori. Anche uno straordinario sperimentatore come Frank Gehry quando affronta il tema del teatro realizzando la Walt Disney Convention Hall, pur scompaginando attraverso la pelle dell'edificio lo statuto tradizionale dell'architettura, ad esso non può fare a meno di ritornare per descrivere e fondare il teatrino all'aperto posto alle spalle dell'imponente ingresso dello stesso edificio. Propone per questo la forma più antica che esista: l'arena greca, e affida alle volteggianti lamiere solo la descrizione del luogo di una scena dal pannello cristallizzato.

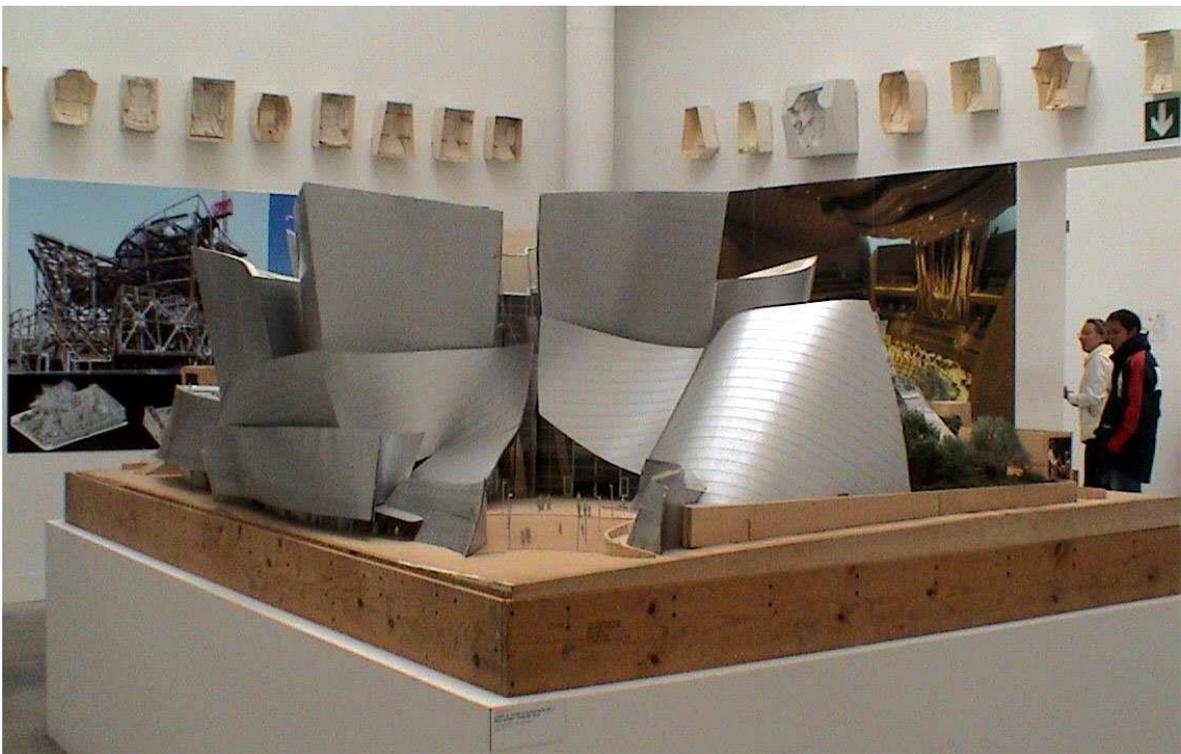


Figura 35: Plastico presentato alla Biennale di Architettura di Venezia, 2004. Foto dell'autrice.



Figura 36: Plastico presentato alla Biennale di Architettura di Venezia, 2004. Foto dell'autrice.

15.1. Il Cerchio sperimentale delle drammaturgie novecentesche

I protagonisti della drammaturgia teatrale, a partire dagli inizi del Novecento, non hanno mai nascosto l'insofferenza per qualsiasi forma definita e conclusa; e nel concentrarsi a rimettere in gioco la spazialità spesso sono arrivati a negarla completamente. Nel suggerire possibili soluzioni spaziali sono state privilegiate forme dinamiche, avvolgenti,

Schema del teatro, del culto e della festa popolare, ripartito secondo:

Luogo	Persona	Genere	Lingua	Musica	Danza
TEMPIO	SACERDOTE	AZIONE DI CULTO RELIGIOSO	PREDICA	ORATORIO	DERVISEI
ARCHITETTURA, REALE O SCENICA	SUGGERITORE		TEATRO CLASSICO, TRAGEDIA ANTICA	MELODRAMMA, OPERA DI HÄNDEL	GIOCHI DI OLIMPIA
SCENA STILIZZATA	DECLAMATORE		SCHILLER, « LA FIDANZATA DI MESSINA »	WAGNER	DANZA DEL CORO
SCENA ILLUSIONISTICA	ATTORE		SHAKESPEARE	MOZART	BALLETTO FRANCESE
QUINTE E FONDALI PRIMITIVI	ATTOR COMICO		IMPROVVISAZ. (COMMEDIA DELL'ARTE)	OPERA BUFFA OPERETTA	MASCHERE, MIMI
SCENA SOMMARI A OPPURE ALLESTIMENTI E MACCHINE	COMMEDIANTE		DICITORE	CANZONETTA ORCHESTRA JAZZ	DANZA GROTTESCA
PODIO, PALCO	GUITTO		CLOWNS	BANDA	FUNAMBOLI
PRATO, BARACCHE	BURLONE		TRATTENIMENTO POPOLARE	STROFETTE, TACQUINATE	CANZONE POPOLARE

Figura 37: Schema del teatro elaborato da Oskar Schlemmer, 1925.

quando non hanno invece prevalso le mere ragioni dei meccanismi che stanno dietro la messa in scena.

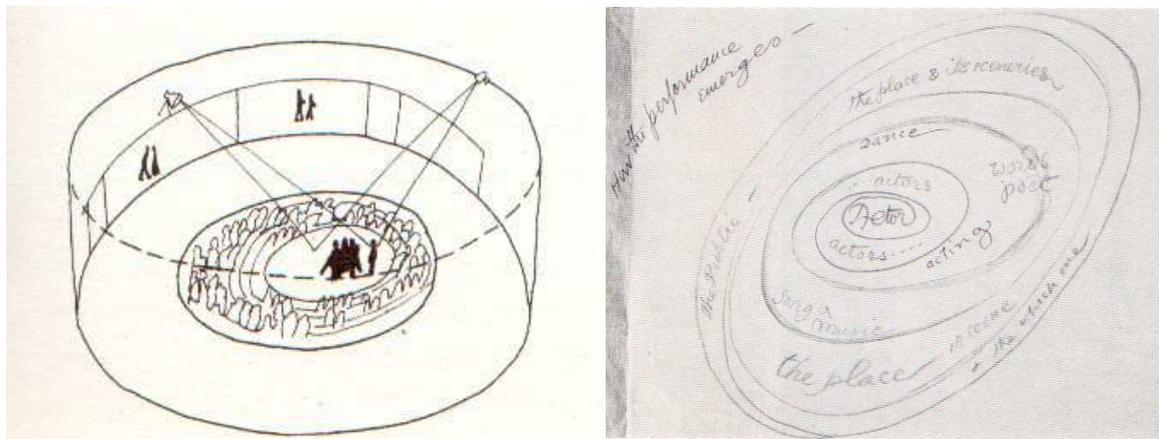


Figura 38: a sinistra: Antonin Artaud, Schema di sala teatrale, 1932. [Immagine in *Zodiac*, 2, Il semestre 1989, pag. 87]. Fig. a destra: Gordon Craig (1872-1966): Come la performance emerge, disegno non pubblicato, c. 1944. All'inizio è l'attore. [Immagine in *Daidalos*, *Berlin Architectural Journal*, 15. Dicembre 1984, pag. 62].

Per le drammaturgie poiché il teatro è un luogo liminare la forma che lo ospita deve poter esprimere questo confine tra reale ed immaginario. Le forme da adottare dovrebbero perciò essere più simboliche che rappresentative, più aperte che risolutive o concluse, in quanto ciò che è ospitato al loro interno ha consistenza liquida, ha caratteristiche di grande fluidità ed è assolutamente dinamico. Tutto questo si traduce di fatto nello spostamento della riflessione sui termini vivi del teatro e cioè sulla tecnica dell'attore e sul suo rapporto con il pubblico. Si pensi allo schizzo di Artaud, del 1932, che tentando una definizione spaziale del suo teatro ideale, in realtà offre una schematizzazione del principio, di cui si occuperanno tutti i registi del Novecento, secondo cui al centro sta il rapporto tra attore e pubblico, come dimostra anche lo schizzo di Gordon Craig di circa dieci anni dopo. Secondo Craig, la performance teatrale si traduce in un'azione che si propaga a spirale a partire dall'attore, che ne è il fulcro, e investe il pubblico posto nel cerchio che definisce la spirale stessa. Si vede quindi come da sempre l'interesse degli uomini di teatro non sia tanto quella di sostituirsi agli architetti e quindi di fornire una propria immagine architettonica di teatro ma quella di riflettere sulla parte che gli è propria all'interno di un edificio adeguato alle esigenze reali di questa esemplare attività. L'appello che gli uomini di teatro fanno agli architetti è proprio quello di esprimere questa adeguatezza secondo i metodi e i mezzi del proprio tempo: è quello di mostrarsi sensibili alla storia del teatro e di conoscerla per interpretarla degnamente.

Jean-Guy Lecat, che ha lavorato per venticinque anni con Peter Brook, adattando e modificando per lui gli spazi (teatrali e non) dove rappresentare i suoi lavori afferma che *“ci sono tre 'pelli' in un teatro. La prima è l'esterno, l'edificio nel contesto della città. La seconda pelle è il luogo di incontro, da una parte del pubblico e dall'altra degli attori, e comprende anche tutti i servizi, bar, ristoranti, toilettes ecc. Per queste due parti gli architetti possono lavorare autonomamente. Ma la terza pelle è lo spazio teatrale vero e proprio. Questo, la parte interna del teatro, non deve necessariamente avere un legame artistico con le altre due, ma deve essere completata dalla gente di teatro in prima persona. Se un giorno vogliono modificarla, devono poterlo fare, non deve esserci nessuna limitazione artistica o architettonica”*. J.G. Lecat (tratto dagli atti del convegno *"Theatre Engineering and Architecture"*, Londra, giugno 2002). Continuando nella successione di richiami Tonino Conte ci offre una definizione più aperta per descrivere la circolarità che dovrebbe caratterizzare ogni ricerca per il teatro: *“il teatro che tentiamo di costruire giorno per giorno, e in cui crediamo, è aperto da tutti i lati, esposto a tutti i venti, offerto alla partecipazione di tutti.”* [*Cala la tela*, in *Facciamo insieme teatro*, pag 32].

Il cerchio, come forma geometrica, alla quale sembrano spesso richiamare le riflessioni di quanti si cimentano al rinnovamento del teatro, sembra affermarsi come la forma della sperimentazione per eccellenza. E' ciò che permette di rimettere in gioco il senso e gli elementi fisici di questo straordinario tema e di poter così pervenire a successive sistematizzazioni. Il cerchio viene utilizzato dalle drammaturgie in una accezione più articolata di forma: esso rappresenta la forma come *“campo di possibilità”*, ovvero rimanda a tante forme possibili, secondo la definizione di *opera aperta* che ne dà Umberto Eco [U. Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, II edizione, 1967].

15.2. Alcune riflessioni operative

Dal punto di vista tipologico si nota come ogni volta che gli architetti sono stati chiamati a confrontarsi con il senso dell'attività civile del teatro siano ricorsi alle forme della sua origine. Per l'avanguardia ma anche per il rivoluzionario Teatro d'Opera di Boullée ciò ha coinciso con il richiamo al cerchio e alla pianta centrale del teatro greco e dell'Odeon classico. Gli architetti esprimono attraverso il loro fare la necessità di una forma compiuta che sintetizzi in una tipologia le ragioni civili del tema.

Tipologicamente occorre distinguere due grandi categorie di edifici: gli edifici chiusi dagli edifici all'aperto e/o scoperti. Michael Forsyte comincia il suo libro sugli edifici per la musica citando uno studioso di acustica, il fisico inglese Hope Bagenal che soleva distinguere gli auditori in due gruppi: *“quelli con l'acustica della caverna e quelli con*

l'acustica dell'aria aperta. Dal primo gruppo, dove ha avuto origine la musica, è nata la sala da concerto, dal secondo, che è la sede della voce parlata, è nato il teatro". [M. Forsythe, *Edifici per la musica*, Ed. Zanichelli, pag 3]. Queste due categorie possono poi declinarsi ulteriormente ma la loro differenza è palese. Per Roland Barthes costituiscono due oggetti e due spazi profondamente differenti: "lo spazio aperto, naturale, cosmico del teatro *en plen air*, lo spazio confinato, segreto, domestico del teatro borghese" sono portatori di significati profondamente differenti. Lo stesso Barthes spiega questa differenza citando Guy Dumur che afferma che "il luogo naturale non si limita a fornire allo spettacolo una cornice (come si ripete troppo spesso per attirare il pubblico piccolo borghese, sempre avido di una drammaturgia operistica); lo costituisce nella sua singolarità, nella sua preziosa fragilità, e contribuisce in modo determinante a renderlo memorabile. Non è indifferente, è addirittura essenziale che lo spettatore sia un uomo fatto di carne, la cui sensibilità, più fisica che cerebrale, possa accogliere in ogni momento del dramma il mistero e l'interrogativo diffuso che nascono dal vento e dalle stelle. La natura offre alla scena l'alibi di un altro mondo, la sottomette a un cosmo che la sfiora coi suoi riflessi imprevisi. L'immersione dello spettatore nella polifonia complessa del teatro *en plein air* (sole che si nasconde, vento che si alza, uccelli che volano via, rumori della città, fresche correnti) restituisce al dramma la singolarità miracolosa di un evento che ha luogo una sola volta. La potenza del teatro *en plein air* dipende dalla sua fragilità: lo spettacolo non è più un'abitudine o un'essenza, è vulnerabile come un corpo che vive *hic et nunc*, insostituibile, che può tuttavia morire in un istante" [G. Dumur del 1953, in R. Barthes, *Sul teatro*, Biblioteca Meltemi, Roma 2002, pag. 53]. Ciò spiega la ripresa degli interessi e della pratica del riuso diffusa in tutta Europa a partire dagli anni Ottanta, dei teatri archeologici per la messa in scena delle tragedie del repertorio classico.

Lo spazio chiuso si rivela incompatibile per la tragedia classica, come scrive ancora Barthes: "i tragici di tutti i paesi hanno sempre scritto per uno spazio aperto, dove i fianchi posteriori e laterali del piano scenico possiedono una sorta di indecisione essenziale, senza la quale non è possibile alcun terrore né alcuna generosità" [Op. cit, pag 42].

15.3. Teatri prima del teatro

Il mondo dell'architettura in cui la materia e la gravità costituiscono i termini irrinunciabili della dialettica disciplinare, ha cercato e cerca ancora di rispondere all'esigenza di rappresentare in una forma permanente il teatro. Aldo Rossi descrive molto bene questa dimensione liminare del tema e quando costruisce "Il Teatro del Mondo" con una pianta centrale che fluttua sull'acqua, accetta come dato di partenza la sua provvisorietà. Questa

costruzione durerà infatti il tempo di una Biennale di Architettura. E' forse proprio questa non-permanenza del suo teatro flottante che continua a turbarci. Esso è la rappresentazione che meglio ha saputo cogliere le finalità della pratica del teatro del suo tempo, nel suo darsi solido eppure in eterno movimento come una nave e infine nella sua fragilità. L'apparizione del Teatro del Mondo e la sua sparizione lo connotano come un *unico*, insieme agli altri teatri provvisori del passato che sono riusciti a garantire la meraviglia di quanti li hanno visitati o semplicemente li ricordano. Lungi dall'auspicare questo carattere labile per le possibili architetture del teatro, ci interessa invece la mole di riflessioni che Rossi ha saputo esprimere nelle sue enigmatiche architetture. A proposito del progetto del Teatro del Mondo scrive: «*anche il teatro arrivava dal mare e stava sulla laguna come le navi nei porti: José Charters mi ha scritto che la cosa che più lo ha colpito è appunto questo venire dal mare ed essere un elemento liminare tra il mare e la terra. Gli ha ricordato il suo paese e quanto diceva il poeta nazionale portoghese: "Il Portogallo è quel paese che si trova dove finisce la terra e comincia il mare". Anche il Teatro mi sembrava in un luogo dove finisce l'architettura e comincia il mondo dell'immaginazione o anche dell'insensato*» [A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma, 1990, p. 82]. La sua riflessione sul teatro ci lascia pagine profondamente ispirate sino ad eleggere questo tema a metafora per tutta l'architettura: «*Nel tempo e nel luogo avevo trovato l'analogia dell'architettura, quella che avevo chiamato «la scena fissa delle vicende dell'uomo». E anche questo ha centrato il mio interesse sul teatro e sul luogo del teatro; amavo la scena fissa del teatro di Orange, perchè la scena in qualche modo non poteva che essere fissa. Come erano luoghi determinanti i grandi anfiteatri di Arles, Nîmes, Verona; erano i luoghi di una mia educazione all'architettura. Bianchi contro il cielo della Provenza si eguagliavano ai luoghi del teatro lombardo, ma di questa città di Arles potrei scrivere un trattato, di storia o architettura, o semplicemente una storia privata...Qui ho capito perchè Jean Genet afferma che l'architettura del teatro deve ancora essere scoperta, ma che in ogni caso deve essere immobile, ferma e irreversibile. Ma questo mi sembrava vero per tutta l'architettura.*» [Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma, 1990, pag. 99].

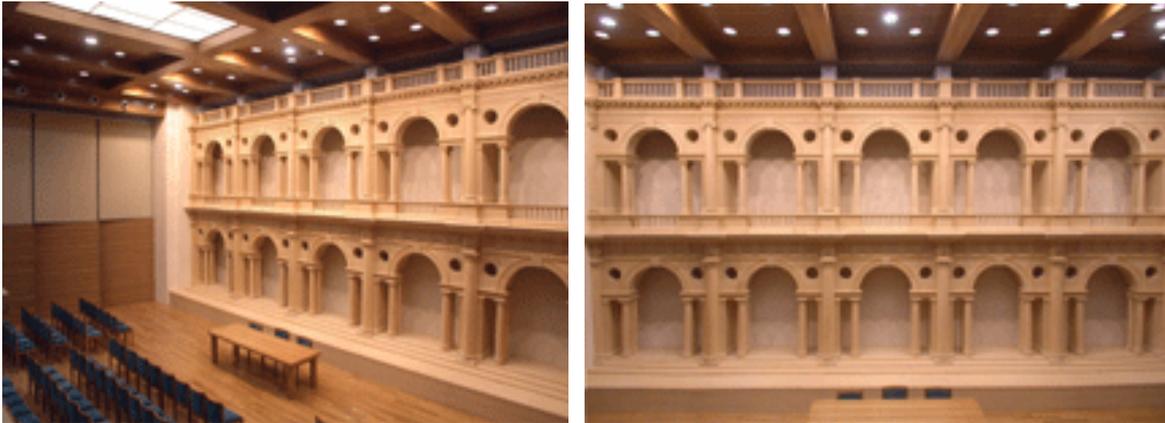


Figura 39: Aldo Rossi, Il Progetto architettonico per la ricostruzione del Teatro La Fenice, Venezia 1997, vista della Sala Rossi, la scena fissa.

Nell'esplorazione delle forme potenziali, archetipiche, che stanno prima delle forme risolte, si cimenta con grande capacità evocativa Guido Canella. Nel suo scritto *Teatri e pseudoteatri*, già citato in questo testo, comincia con l'illustrare Il Teatro Marittimo di Villa Adriana, che si può considerare una prima *opera aperta*; il parallelismo con lo studio di Eco riguarda la molteplicità di forme che si pongono come suscitatrici di possibili sviluppi più che rappresentative di approdi risolti del tema teatro. Nel Teatro Marittimo, secondo Canella, *nella circolarità concentrica, come per un gioco di specchi protratto all'infinito, si riflette la sintesi di un modello di società e di un dominio che non ha più confini o, quantomeno, che ha raggiunto i confini del mondo come sapere conosciuto; sapere dal quale ormai non si potrà che regredire.*

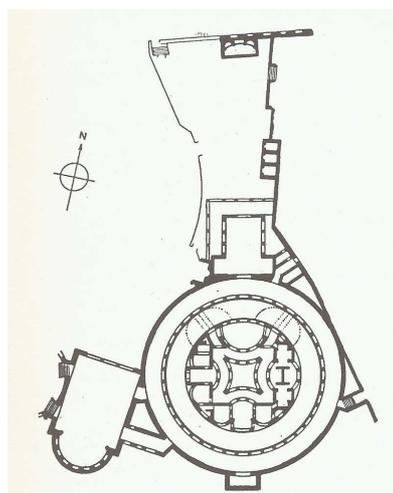


Figura 40: Teatro Marittimo di Villa Adriana presso Tivoli, 120 d. C. c.: pianta.

Si tratta di uno pseudoteatro, ove protagonista è lo stesso visitatore – spettatore, semmai vi sia ammesso alcuno a turbare una pura evocazione incorporea. E' una combinazione di marmo e di acqua che ingenera la fissazione del fluire della memoria al concludersi di una lunga sequenza. Canella prosegue nell'elencazione di queste forme che stanno prima della forma del teatro rimandando al saggio di Franco Ruffini del 1983 dal titolo emblematico *Teatri prima del teatro*, dove il teatro viene identificato nella “*Casa del Vizio e della Virtù*” disegnata da Filarete per la città ideale di Sforzinda. Con Filarete il luogo teatrale tenta di uscire dal recinto della corte *per tornare a solidificarsi e popolarizzarsi come in antico*.

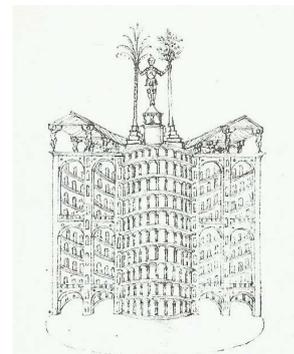
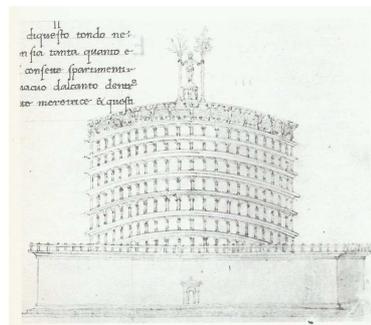
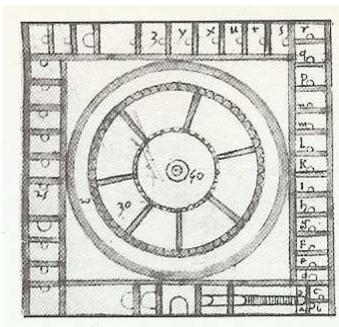


Figura 41: Disegni di Filarete.

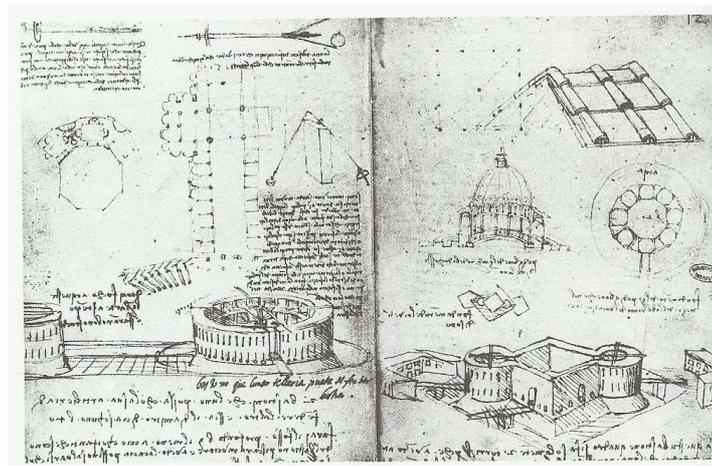


Figura 42: Leonardo da Vinci, Padiglione nel giardino del Castello di Milano, 1490 c..

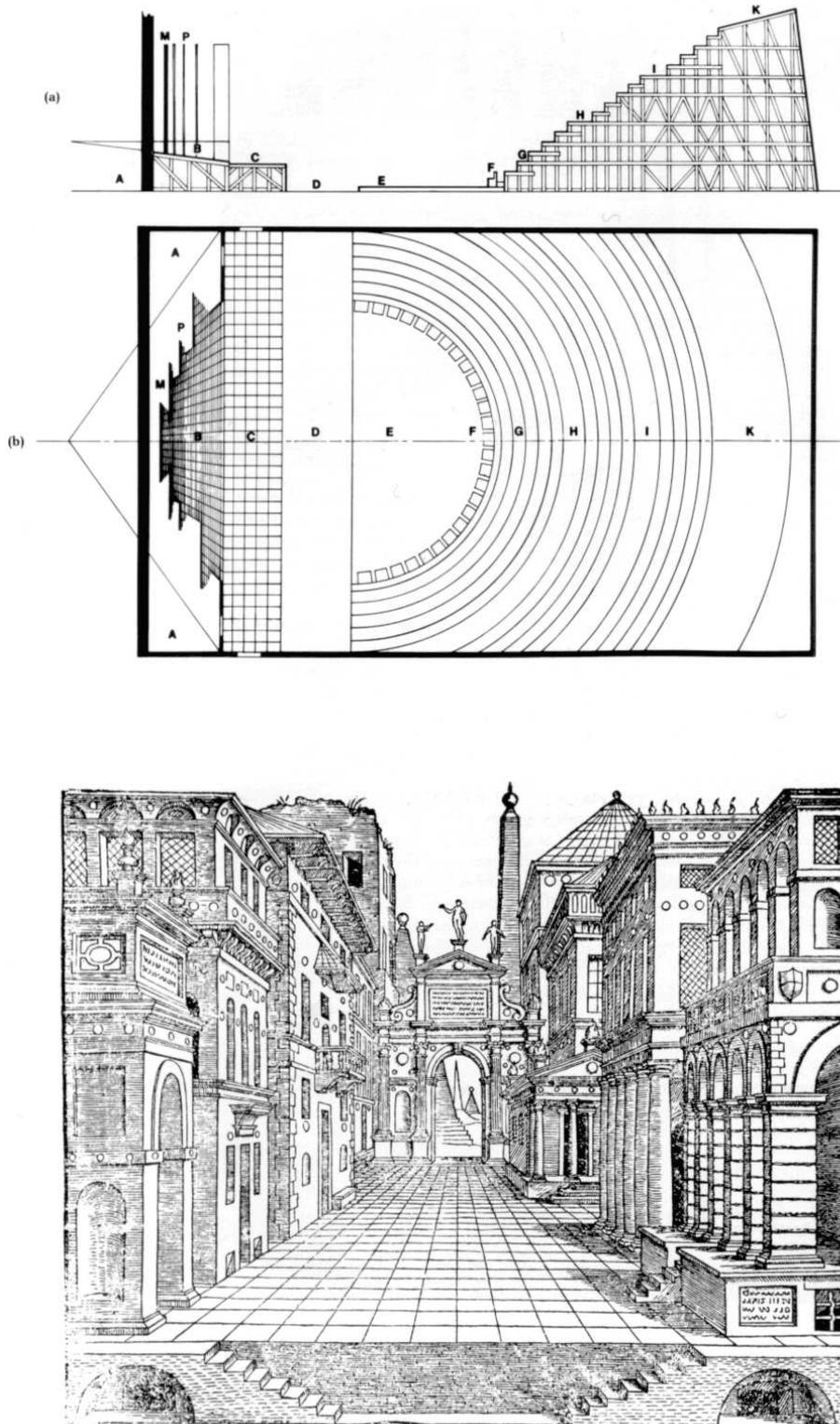


Figura 43: Archetipi da intendersi come costruzioni autonome, involute sulla pura centricità sono da intendersi le ricerche e gli studi nei disegni milanesi di Leonardo.

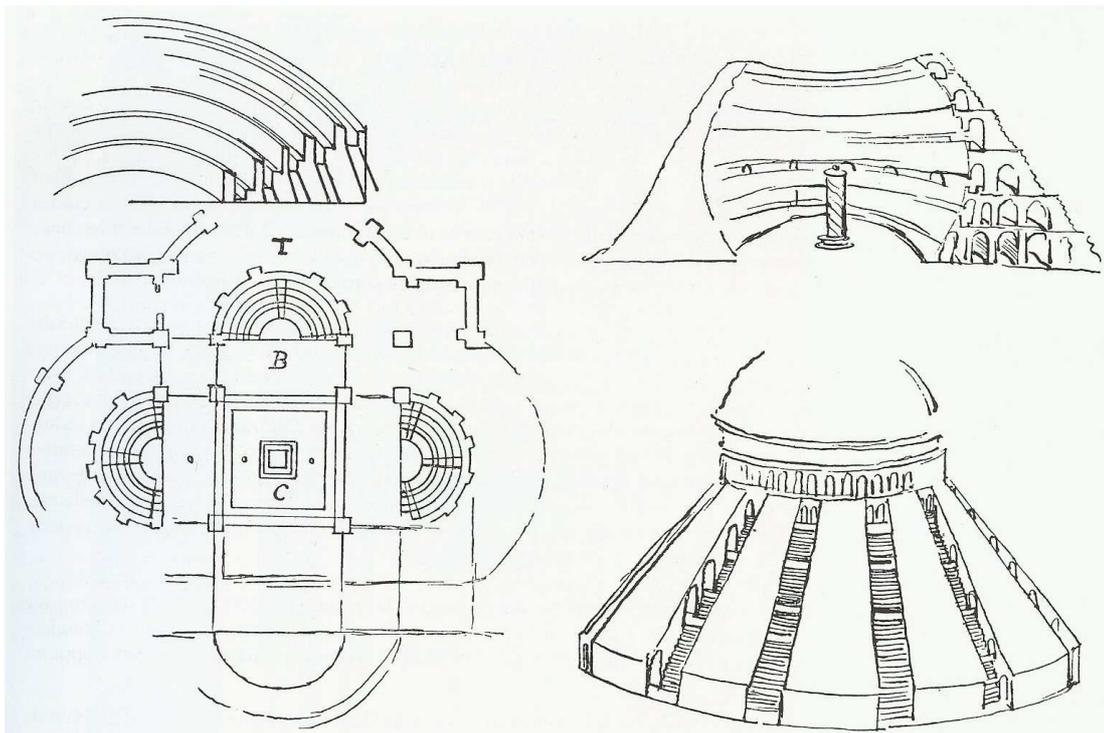


Figura 44: Schizzi di Leonardo da Vinci raffiguranti una pianta per «*teatri per udire messa*» (a sinistra) ed una sezione e veduta dell'esterno di un «*loco dove si predica*». Nel secondo, il predicatore è in cima ad una colonna, equidistante da ogni ascoltatore delle gallerie. (Istitut de France, Parigi) [Immagine tratta da M. Forsyte, *Edifici per la musica*, Ed. Zanichelli, pag].

L'impianto sembra preludere all'impianto elisabettiano e al contemporaneo *corral* spagnolo. Espressioni essenziali che sembrano richiamare la solida purezza di certi emblemi "rivoluzionari" dei Ledoux, Boullée e dei Melnikov, Leonidov.



Figura 45: Particolare di un disegno di Leonidov.

Ancora Canella richiama l'*Idea del Tempio della Pittura* elaborata dal milanese Gian Paolo Lomazzo nel 1950 che, a sua volta, applica L'Idea di Theatro (ossia il "Teatro della memoria") del veneziano Giulio Camillo Delmino, opera pubblicata postuma nel 1550. Spazio articolato sul protagonismo di chi vi accede e partecipa direttamente, dove è

dissolta la separazione tra la comunità degli attori e quella di coloro che assistono, dando luogo a un'élite di protagonisti-fruitori del sapere.

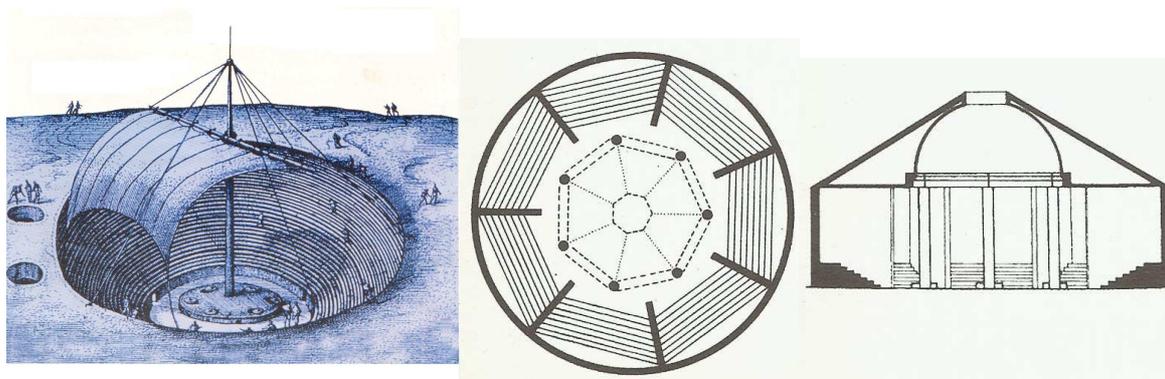


Figura 46: a sinistra, nell'ordine: *De Amphitheatro liber*, di Justus Lipsius, Anversa, 1584, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Gian Paolo Lo mazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, 1590: interpretazione di G. Barbieri e C. De Munari.

Francesco Milizia porta in Italia l'ansia di rinnovamento partita dalle riflessioni illuministe europee e definisce l'assetto cellulare della sala a palchetti: "*Caos di teste e mezzi busti*". Ne scaturiscono una serie di studi rimasti sulla carta.

Inserire Luigi Cagnola

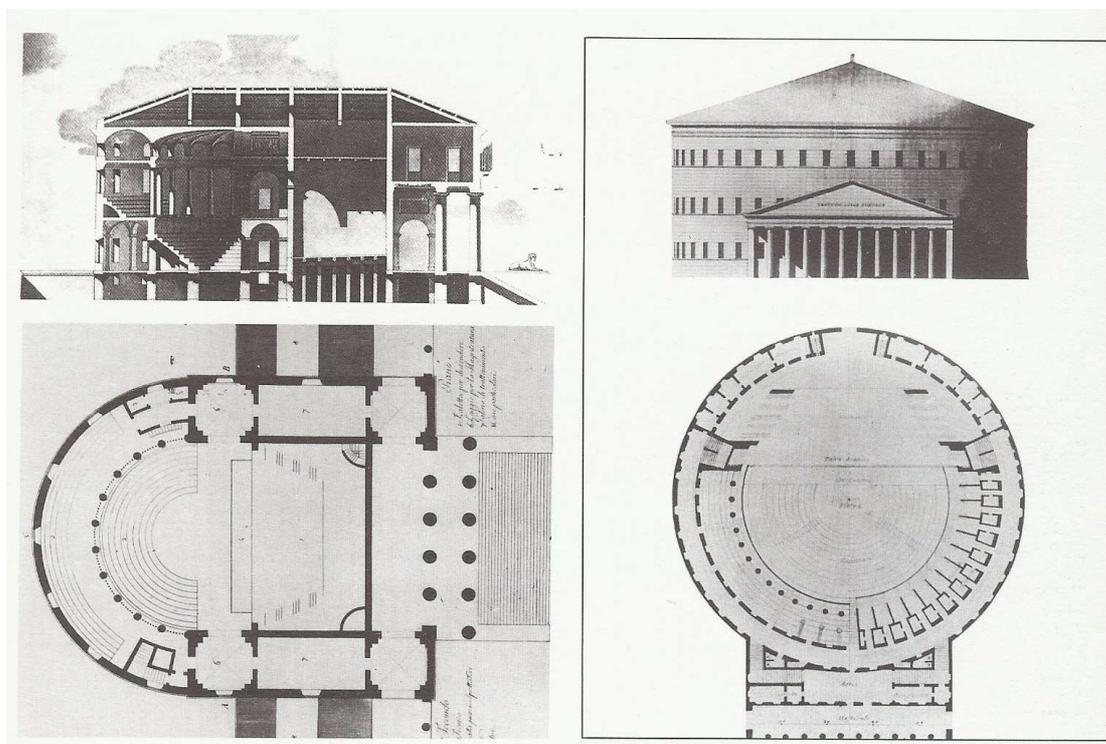


Figura 47, a sinistra: Giovanni Antonio Antolini, *Teatro nel Progetto per il Foro Bonaparte*, Milano, 1801: sezione longitudinale; pianta. Fig. a destra: Giuseppe Pistocchi, *Progetto di teatro*, Milano (?) 1810: Prospetto; pianta.

(Pionieri del movimento moderno: Van De Velde, Behrens, Poelzig, Perret)

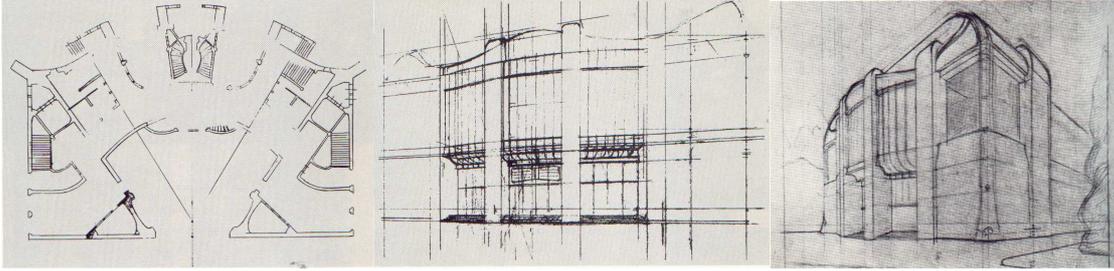


Figura 48: Henri van de Velde, Teatro Louise Dumond a Weimar: planimetria; schizzo prospettico e studio prospettico, 1903. [Immagini tratte da Manfredi Tafuri, *La sfera e il labirinto-avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Ed. Einaudi, Torino 1980, pagg. 270e 271]

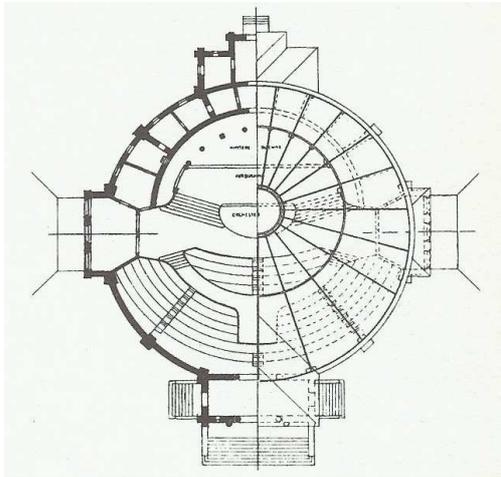


Figura 49: Peter Behrens, Progetto di un teatro per festival, 1900 [Immagine in Zodiac 2, pag 41].

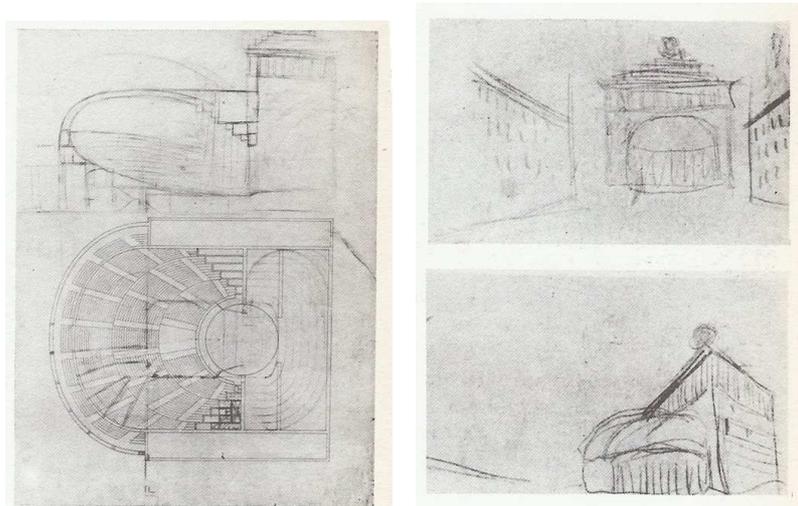


Figura 50: Adolf Loos, Progetto per un Theater für 4000 Besucher, Vienna, 1898: disegni di studio della pianta e della sezione; schizzi dell'esterno

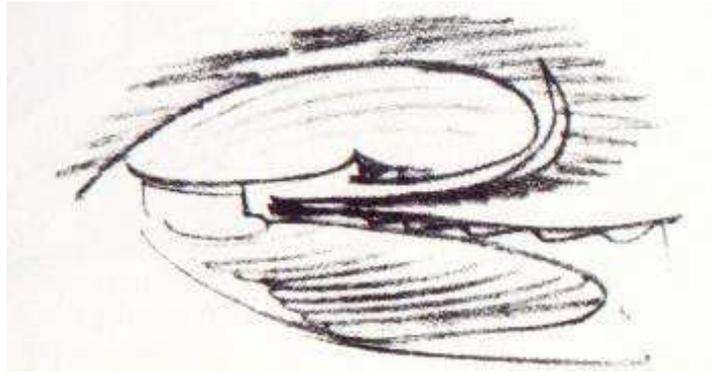
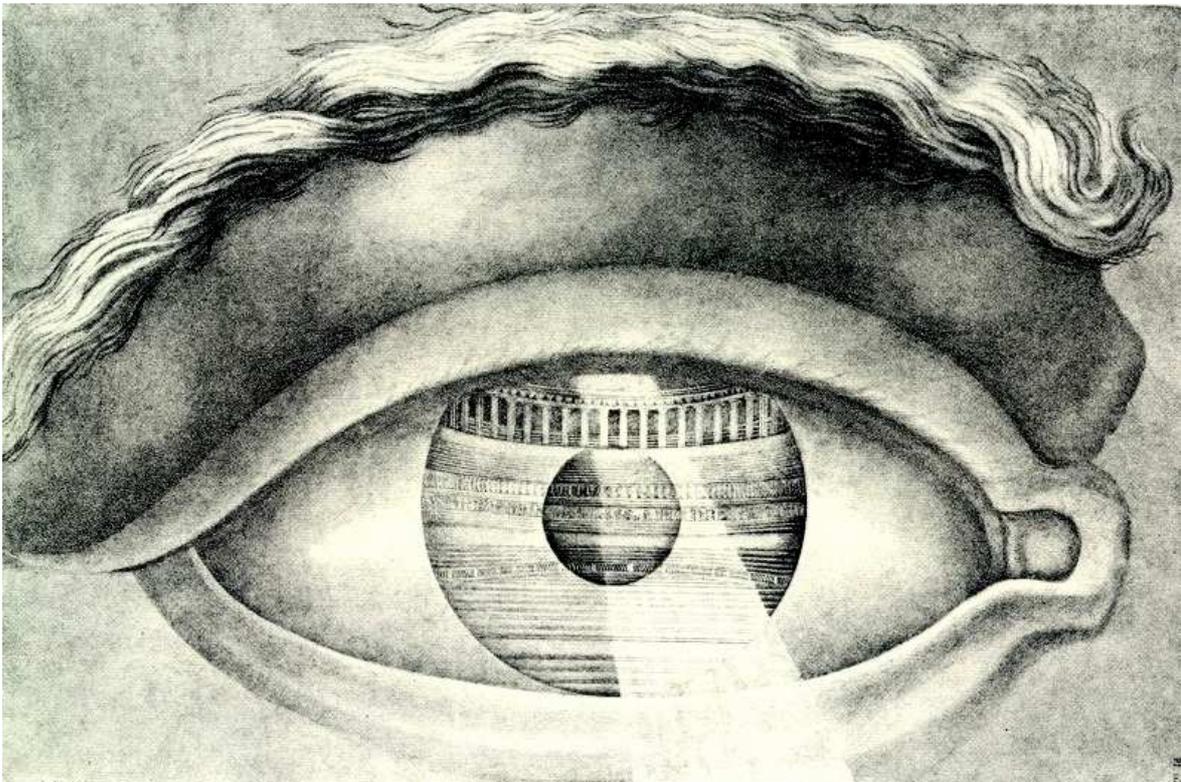


Figura 51: Erich Mendelsohn (1887-1953): Teatro di cinema "Universum", Berlino 1926-31. Schizzo a carboncino dell'auditorium. Kunstbibl. Museen Preußischer Kulturbesitz. [Immagine in *Daidalos, Berlin Architectural Journal*, 15. Dicembre 1984, pag. 71]

15.4. Il Pubblico

Infine ci interessa introdurre il punto di vista dello spettatore perché del teatro egli costituisce l'elemento essenziale. Egli è colui che l'*occhio di Ledoux* descrive come protagonista e destinatario dell'evento. Dipende da un buon architetto, da un buon autore e non ultimo da un buon governatore, far sì che il "pubblico" teatrale sia inteso come cittadino della *polis* e non declassato a mero consumatore. Come ci spiega Roland Barthes: "oggi sappiamo bene che un atto, un comportamento, un'opera possono essere al tempo stesso intenzionali e incoscienti. Penso che, a dispetto del sentimento sincero di universalità che può nutrire per la sua opera, ogni autore cerchi un'armonia con le idee, le abitudini mentali, i miti, in una parola, "l'ideologia" di un pubblico socialmente determinato. Un'opera non esiste fuori dal pubblico che la consuma, e ogni pubblico è definito: ogni autore, quindi, è responsabile del suo pubblico". [R. Barthes, *Sul teatro*, Biblioteca Meltemi, Roma 2002, pag. 178-179].



In ogni istante del nostro operato di architetti, di registi, di uomini di governo non dobbiamo mai dimenticare quell'occhio che silenziosamente ci osserva.

15.5. Sviluppi possibili

Possibili sviluppi potrebbero costituire gli approfondimenti sul trattamento della scena visto dalla prospettiva degli artisti visivi nella re-invenzione dello spazio scenico. Interessante sarebbe osservare l'operato di alcuni artisti che hanno portato la loro ricerca estetica e poetica in teatro: Arnaldo Pomodoro, Mimmo Paladino, Jannis Kounellis, Studio Azzurro. Artisti che hanno sempre sperimentato, nelle loro pur diverse ricerche, visioni spaziali e ambientali fortemente legate alla dimensione scenica. Che cosa, dunque, la ricerca scultorea o segnica di queste poetiche ha portato al teatro? E come l'esperienza teatrale ha arricchito queste poetiche? A queste domande sarebbe interessante cercare di rispondere in una prossima sezione di ricerca.

16. BIBLIOGRAFIA

1. Dionigi I., *Necessità dei classici*, in AA.VV., *Di fronte ai classici*, Ed. BUR SAGGI, maggio 2002, p. 10.
2. Maldonado T., *L'ambiente dello spettacolo*, Casabella, 431, 1977, p. 9.
3. Bachofen J.J., *Dal simbolo al mito*, Spirali, Milano, 1983.
4. Neumann E., *Storia delle origini della coscienza*, Astrolabio, Roma 1978; in L. Previ, *Il senso dell'architettura*, Tranchidia, Milano, 1991, pagg. 46-47.
5. Eliade M., *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Sansoni, Firenze 1979 in L. Previ, *Il senso dell'architettura*, Tranchidia, Milano, 1991, p. 63 e pagg. 69-70.
6. Bodei R., *Le forme del bello*, ed.: il Mulino, Bologna, 1995, p. 17.
7. Geymonat L., *Immagini dell'uomo*, Vol 1, Garzanti Editori, 1992, p. 8.
8. Woolley L., *Ur dei Caldei*, Einaudi, Torino 1958; in L. Previ, *Il senso dell'architettura*, Tranchida, 1991, p. 68.
9. Hauser A., *Storia sociale dell'arte*, Ed. Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1980, vol. I, pp. 112-114, I Ed. trad in italiano 1955, 1956; titolo originale: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, C. H. Beck, Munchen.
10. Conte T., Luzzati E., *Facciamo insieme teatro*, Ed. Laterza, 2004, pp. 22-23; in prima Ed. presso l'ed. Einaudi, Torino 1977.
11. Serres M., *Le cinq sens* in: Pierre Von Meiss "Dalla forma al luogo" Hoepli.
12. Pandolfi V., *Storia universale del teatro drammatico*, U.T.E.T. (Unione Tipografico – Editrice Torinese), Torino 1964, I vol., pag 9-12
13. Carena C., *Eschilo, le tragedie*, Giulio Einaudi, 1966 Torino, pag. VII
14. Severino Emanuele, *Il Giogo – Alle origini della ragione: Eschilo*, Adelphi, Milano prima edizione: maggio 1989, Seconda edizione: marzo 2005, pag 18.
15. Trame U., *Tipi architettonici e fatti urbani*, Quaderni del Dipartimento di Architettura e Progettazione Urbana, IUAV 1982, pag. 123
16. Navarini G. M., *Ordine che scorre- introduzione allo studio dei rituali*, Roma, Carocci, 2003, p.16.
17. Schechner R., *Magnitudini della performance*, Roma, Buzzoni, 1999.
18. Pradier J. M., *La scène et la fabrique des corps: Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.-C.- XVIIIe siècle) (Corps de l'esprit)*.
19. Turner V., *Corpo, cervello e cultura*, Cap. 7, in: *Antropologia della .performance*, Bologna, Il Mulino, 1993.
20. Pinelli A., *I teatri, lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Ed. Sansoni, 1973, Firenze.
21. Benevolo L., *Storia dell'architettura del Rinascimento*, ed. Laterza, Bari, 1984, p. 691.
22. Tafuri M., *Il teatro come città virtuale, da Appia al Totaltheater*, Lotus, 17, 1976, pagg. 30-52.
23. Zermani P., *Piccolo e bello*, Università di Napoli 28 maggio 2004.

24. Oechslin W., *Il teatro d'invenzione*, Lotus, 17, 1976.
25. Barthes R., *La "querelle" del sipario* in: R. Barthes, *Sul teatro*, Biblioteca Meltemi, Roma 2002, pagg. 159-160.
26. Fo D., *Spaccare la quarta parete*, in *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, III ed., Torino 2001 (I Ed. 1987), p. 101.
27. Rabreau D., *Il teatro – monumento: un secolo di tipologia alla francese*, Zodiac 2, 2° semestre 1989, pagg. 44-69.
28. Biggi M. I., *Il concorso per la Fenice 1789-1790*, Ed. Marsilio, Venezia 1997; p. 7.
29. Monestiroli A., *L'architettura della realtà*, Ed., Città Studi, ristampa 1996, p. 162.
30. Posener J., *La costruzione del teatro a Berlino da Gilly a Poelzig* in AA. VV., *Storie e progetti di teatri*, Zodiac, 2, 1989.
31. Kaufmann E., *L'architettura dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, I Ed. 1966, Ristampa 1991, p. 125.
32. Lambert P., *Mies in America*, Canadian Centre for Architecture, Montréal, and the Whitney Museum of America Art, New York, 2001. p. 436.
33. Monestiroli A., *Le forme e il tempo*, prefazione in: L. Hilberseimer, *Mies van der Rohe*, Città studi Edizioni, Torino, 1993, p.12.
34. Cacciari M., *Res aedificatoria* in: Casabella, LIX, 629, Dic. 1995.
35. Quintelli C., *La Città del Teatro, Seminario di Progettazione Architettonica*, Ed Clup, Parma 1989.
36. Frampton K., *Tettonica e Architettura, Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Ed. Skira, Milano, 1999, Pagg. 135-233.
37. Grassi G., *Scena fissa, Progetto per il teatro di Sagunto*, Lotus, n. 46, 1985, pag. 7.
38. Gropius W., *Il lavoro del teatro del Bauhaus*, in: O. Schlemmer, *Scritti sul teatro*, Ed. Feltrinelli, 1982, p. 110.
39. De Michelis M., (IUAV), brani tratti dalla relazione in occasione del Seminario *Architettura & Teatro*, tenutosi a Reggio Emilia il 22 ottobre 2004, nel Teatro Cavallerizza.
40. De Fusco R., *Opere paradigmatiche ed emblematiche*, in: *Trattato di architettura*, editori Laterza, Bari 2001, p. 31.
41. Banu G., *Il teatro come luogo*, in AA. VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2002, p. 422.
42. Kantor T., *Il luogo legato alla vita*, in: Breton Gaele, *Teatri*, Tecniche nuove, 1990, Milano, p. 15.
43. Luzzati E., Cirio R., *Dipingere il teatro*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2000, p. 112.
44. Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni Editore, Roma, 1970.
45. Ronconi L., *La mappa dell'azione, una conversazione*, Lotus n. 122, nov. 2004, p.4.
46. AA. VV., *La Costruzione del Nuovo, Salerno 1966/1976, Documenti Immagini Testimonianze*, A cura di S. Zuliani, Edizioni 10/17, Salerno, 2005.
47. Roseti C., *Nuovi paradigmi dell'architettura contemporanea, Frammenti teorici ed ermeneutica del progetto*, Iiriti Editore, Reggio Calabria, 2003.

16.1. Indice delle figure

Figura 1: Sinistra: <i>Uroboros</i> , Benin; Destra: <i>Schema di costruzione di un teatro</i> , Da Vitruvio V, 7 (Frà Giocondo).	6
Figura 3: Ricostruzione del Bouleutèrion di Priene.....	14
Figura 4: Bouleutèrion visto dall'ingresso, Il secolo a. C. , Priene, Turchia (da: <i>La storia dell'arte, Il mondo classico</i> , vol 2, Electa Milano, 2006, pag. 211).	14
Figura 5: Confronto tra gli studi di Boullée e di Gilly per il teatro.	35
Figura 6: Etienne-Louis Boullée, Progetto per un teatro d'opera, 1781: sezione longitudinale. Friedrich Gilly, Studi per la sala dello Schauspielhaus, 1798: schizzi prospettici e di dettaglio	36
Figura 7: Friedrich Gilly, Schauspielhaus: veduta dell'interno della sala. Friedrich Gilly, Studio della pianta per lo Schauspielhaus, Bayreuth 6 settembre 1798. Jaques-Pierre Gisors, sala della Chambre des Députés a Parigi, costruita nel 1795.....	37
Figura 8: Friedrich Gilly, Schauspielhaus: schizzi dell'esterno; Friedrich Gilly, Schizzi per scenografie con proscenio architettonico.	38
Figura 9: Karl Friedrich Schinkel, Proposta del 1813 di miglioramento della platea e del palcoscenico del vecchio Schauspielhaus di Berlino; K. F. S., Nuovo Schauspielhaus, Berlino, 1818-21: vedute prospettiche del palco (con fondale per la rappresentazione inaugurale del 26 maggio 1821) e della sala.....	39
Figura 10: Karl Friedrich Schinkel, Schizzi per un teatro ideale, 1813.....	40
Figura 11: MvdR office, Collage del teatro Mannheim, 1952-53.....	44
Figura 12: a sinistra: <i>De Amphitheatro liber</i> , di Justus Lipsius, Anversa 1584, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; immagine a destra: <i>Theatre du Jorat</i> a Mezières, 1903.	51
Figura 13: Cerimonia per l'inaugurazione della colonia degli artisti di Darmstad: Foto e spartito.....	52
Figura 14: Mariano Fortuny e ing. Bassi, Teatro mobile " <i>Carro di Tespi</i> ", Roma 1929. Hans Poelzig, <i>Grosses Schauspielhaus</i> , Berlino 1919-20.....	54
Figura 15: Modello del teatro disegnato da Wright.....	55
Figura 16: Friedrich Kiesler, <i>Raumbühne</i> , Vienna, 1924: vista dell'allestimento. Immagine tratta dalla rivista: <i>Zodiac</i> n. 2, Il semestre 1989, pag. 73	56
Figura 17: Schemi elaborati da Jerzy Gurawski per Jerzy Grotowski.....	61
Figura 18: Zaha Hadid, Teatro lirico, Guangzhou, Cina, 2003, Rendering esterno e Rendering della sala	62
Figura 19: Foster and Partners, Il Sage Gateshead, Gateshead, Uk, 1997 - 2005.....	63
Figura 20: Paul Andreu Architecte, Gran Teatro Nazionale cinese, Pechino, Rendering di una veduta esterna e Rendering di una veduta interna.	63
Figura 21: Dominique Perrault, Teatro lirico, Teatro Mariinskij II, San Pietroburgo, Russia, 2003-08.	64
Figura 22: Snohetta, Teatro Lirico Nazionale, Oslo, Norvegia, Concorso, progetto vincitore, 2000.	65
Figura 23: Studio Foreign Office, BBC Music Center, Londra. Foto del modello dell'autrice	66
Figura 24: HLT, A/S sala concerto e congressi, Svezia, 2002. (in <i>Metamorph</i> – 9. Mostra Internazionale di Architettura – Fondazione La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia, 2004, ill. n. 1 e 2.....	67
Figura 25: Una <i>Danza tipica della Grecia salentina intorno a musicisti e cantori</i> , interno del castello Aragonese di Otranto, 21 agosto 2005, foto dell'autrice.....	73
Figura 26: Mariano Fortuny e ing. Bassi, Teatro mobile " <i>Carro di Tespi</i> ", Roma 1929. In AA.VV., <i>Zodiac</i> 2, rivista internazionale, Milano, 2° semestre 1989; Schizzo schematico dell'autrice.....	74
Figura 27: Teatro in legno del IV sec. a.C. Possibile ricostruzione del teatro provvisorio come dedotto dagli studi condotti da Emanuele Luzzati. Schizzo dell'autrice.....	74

Figura 28: Acropoli di Atene , in Vigilio Inama, <i>Il teatro antico greco e romano</i> , Ed. Ulrico Hoepli, Milano 1910, ristampa dell'Istituto Editorial Cisalpino-Goliardica, Milano 1979, pag. XVIII; Teatro di Dioniso in Atene, col Temenos, nel IV secolo a.G.C., in Vigilio Inama, <i>op. cit.</i> , pag. 22; riproduzione 3D di Dioniso	75
Figura 29: Il Foro triangolare ed i teatri , (Pianta), in Amedeo Maiuri, <i>Pompei</i> , XVII ed., Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato libreria dello Stato, Roma, 1986, pag. 27; fotografia aerea	76
Figura 30: Il Teatro grande: ricostruzione , (fotografia a colori dello stato attuale e schizzo assonometrico a colori della ricostruzione), in A. De Franciscis-I. Bragantini, <i>Pompei, monumenti nel passato e nel presente</i> , Vision s.r.l., Roma, 1995, pag. 49; 77	
Figura 31: Disegno di Lele Luttazzi per la scenografia.....	136
Figura 32: Foto: Diga Foranea di Genova. Archivio Teatro della Tosse.....	137
Figura 33: a destra disegno dell'autrice, a sinistra disegno di un Pulcinella di Dario Fo. 170	
Figura 34: Il Teatro del Mondo, particolare di incisione del Cinquecento veneziano, tratta dal video.	185
Figura 35: Plastico presentato alla Biennale di Architettura di Venezia, 2004. Foto dell'autrice.	196
Figura 36: Plastico presentato alla Biennale di Architettura di Venezia, 2004. Foto dell'autrice.	197
Figura 37: Schema del teatro elaborato da Oskar Schlemmer, 1925.	197
Figura 38: a sinistra: Antonin Artaud, Schema di sala teatrale, 1932. [Immagine in Zodiac, 2, Il semestre 1989, pag. 87]. Fig. a destra: Gordon Craig (1872-1966): Come la performance emerge, disegno non pubblicato, c. 1944. All'inizio è l'attore. [Immagine in <i>Daidalos, Berlin Architectural Journal</i> , 15. Dicembre 1984, pag. 62].....	198
Figura 39: Aldo Rossi, Il Progetto architettonico per la ricostruzione del Teatro La Fenice, Venezia 1997, vista della Sala Rossi, la scena fissa.	202
Figura 40: Teatro Marittimo di Villa Adriana presso Tivoli, 120 d. C. c.: pianta.	202
Figura 41: Disegni di Filarete.	203
Figura 42: Leonardo da Vinci, Padiglione nel giardino del Castello di Milano, 1490 c... ..	203
Figura 43: <i>Archetipi da intendersi come costruzioni autonome, involute sulla pura centralità</i> sono da intendersi le ricerche e gli studi nei disegni milanesi di Leonardo.	204
Figura 44: Schizzi di Leonardo da Vinci raffiguranti una pianta per « <i>teatri per udire messa</i> » (a sinistra) ed una sezione e veduta dell'esterno di un « <i>loco dove si predica</i> ». Nel secondo, il predicatore è in cima ad una colonna, equidistante da ogni ascoltatore delle gallerie. (Institut de France, Parigi) [Immagine tratta da M. Forsythe, <i>Edifici per la musica</i> , Ed. Zanichelli, pag.].....	205
Figura 45: Particolare di un disegno di Leonidov.....	205
Figura 46: a sinistra, nell'ordine: <i>De Amphitheatro liber</i> , di Justus Lipsius, Anversa, 1584, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Gian Paolo Lo mazzo, <i>Idea del Tempio della Pittura</i> , 1590: interpretazione di G. Barbieri e C. De Munari.	206
Figura 47, a sinistra: Giovanni Antonio Antolini, Teatro nel Progetto per il Foro Bonaparte, Milano, 1801: sezione longitudinale; pianta. Fig. a destra: Giuseppe Pistocchi, Progetto di teatro, Milano (?) 1810: Prospetto; pianta.	206
Figura 48: Henri van de Velde, Teatro Louise Dumond a Weimar: planimetria; schizzo prospettico e studio prospettico, 1903. [Immagini tratte da Manfredo Tafuri, <i>La sfera e il labirinto- avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70</i> , Ed. Einaudi, Torino 1980, pagg. 270e 271]	207
Figura 49: Peter Behrens, Progetto di un teatro per festival, 1900 [Immagine in Zodiac 2, pag 41].....	207
Figura 50: Adolf Loos, Progetto per un Theater für 4000 Besucher, Vienna, 1898: disegni di studio della pianta e della sezione; schizzi dell'esterno	207
Figura 51: Erich Mendelsohn (1887-1953): Teatro di cinema "Universum", Berlino 1926-31. Schizzo a carboncino dell'auditorium. Kunstbibl. Museen Preußischer	

Kulturbesitz. [Immagine in *Daidalos*, *Berlin Architectural Journal*, 15. Dicembre 1984,
pag. 71]..... 208