

**STORIA E TEORIA DELLA**  
**SCENOGRAFIA**

**Prof. Giuseppe Aldo Zucco**

**Dalla scenografia allo spazio scenico**

**da i temi di "SIPARIO"**

## I TEMI DI "SIPARIO"

**ADOLPHE APPIA** (1862-1928), metteur en scène delle opere di Wagner, nemico dell'imitazione veristica, teorico di una scena che valorizzasse il lavoro dell'attore e che, soprattutto, sapesse integrare, in una nuova visualità, recitazione, musica, pittura:

La riforma della messa in scena comporta una nuova concezione dell'arte drammatica, e quest'arte tocca così da vicino la nostra esistenza individuale e la nostra vita sociale che non è possibile parlarne senza sconvolgere una quantità di nozioni e di consuetudini che ci sembravano pressoché immutabili, o per lo meno troppo radicate per essere cambiate in un sol colpo. Lo spettacolo della scena, da qualsiasi angolazione si ostenti, è la riproduzione di un frammento della nostra esistenza. Con ciò non intendo dire che sia lo specchio dei costumi come si è voluto affermare. La nostra vita interiore, con le sue gioie, le sue pene e i suoi conflitti, è del tutto indipendente dai nostri costumi: anche laddove i costumi paiono determinanti. Le passioni umane sono eterne, eternamente le stesse; i costumi non fanno che colorare superficialmente, come la foggia di un abito ci indica un'epoca. Ma l'anima che si nasconde sotto questo abito non ha tempo; è l'anima umana, semplicemente. Dal punto di vista drammatico, un frammento della nostra esistenza è un frammento della storia di quest'anima. Di conseguenza, la forma che diamo ai nostri spettacoli è o veramente adeguata a questa definizione, oppure, al contrario, essa risulta di una inerzia particolare, di un conservatorismo, che diviene anacronismo. La questione ha due facce: una artistica, l'altra puramente umana e sociale, poiché il teatro è un piacere a cui partecipiamo collettivamente.

Il problema artistico riguarda i mezzi di cui ci serviamo in teatro e il modo di adoperarli. Dunque è chiaro che nell'arte drammatica la tecnica stessa dipende dalla concezione che noi abbiamo di quest'arte. Teoricamente questa concezione può essere discussa, perché ci è lecito ricercare se la forza d'inerzia non ha trattenuto il drammaturgo in una forma rigida e incapace a seguire le evoluzioni del nostro pensiero e del nostro gusto. Tuttavia, praticamente, si tratta in primo luogo di accordare la nostra tecnica con le opere già esistenti; la qual cosa è molto difficile, dal momento che vi è una dipendenza reciproca.

Perciò è evidente che la concezione drammatica prenderà la via dell'avanguardia; perché non si avrà certo l'intenzione di creare nuovi mezzi tecnici per delle opere ancora inesistenti. La relazione non è costante, è vero. Il drammaturgo può oltrepassare, all'occorrenza, il livello scenico che gli è offerto; e, d'altro canto, questo livello scenico può precederlo, momentaneamente, in modo che i nuovi mezzi porteranno con sé un nuovo sviluppo della forma drammatica.

Ne risulta perciò che, se un'opera drammatica non trova, nell'economia teatrale ad essa contemporanea, una forma conveniente, ciò accade perché da una parte, il drammaturgo non ha tenuto conto dei mezzi di cui poteva disporre, e dall'altra, perché la messa in scena non ha seguito l'evoluzione del gusto, di cui l'opera era testimone. Nell'anno 1876, Richard Wagner inaugurò il suo teatro di Bayreuth. Dovette prendere questa decisione, poiché in nessun altro posto trovava l'atmosfera speciale e gli elementi adatti ad un'opera che rompeva deliberatamente con le convenzioni e le tradizioni della sua epoca. In che cosa consisteva la sua riforma? Era positivamente tecnica? Certamente no. Wagner, reso cosciente da una lunga e dolorosa esperienza, aveva compreso che l'arte drammatica è un'arte d'eccezione e che bisognava restituire le sue caratteristiche, col rischio di vederla declinare e morire. La sua vita era sempre più orientata verso questo colpo di stato drammatico:

la sua produzione assumeva questo carattere decisivo; e non fu che a prezzo di innumerevoli compromessi e di sofferenze personali inaudite che egli riuscì a rappresentare i suoi drammi sulle nostre scene di repertorio. A Bayreuth era finalmente libero! Poté così dare alle sue rappresentazioni un carattere eccezionale e conferire loro in tal modo una solennità nuova per noi. Tutto è già stato detto a questo proposito. La disposizione della sala e dell'orchestra è ugualmente ben conosciuta.

La prodigiosa evoluzione musicale — che ci si ostina ad attribuire al Wagner-musicista, quando solo il Wagner-drammaturgo ne deve portare la schiacciante responsabilità — fa parte, ormai da tempo, del nostro bagaglio tecnico moderno. La sua influenza, negativa dal punto di vista musicale, è stata riconosciuta; ma il male è fatto. Evidentemente non si snatura mai impunemente e fino a questo punto — così come abbiamo fatto — lo scopo di un vincolo tecnico!

Senza la sua musica, Wagner correva il rischio di non attirare la nostra attenzione: con essa, ci ha corrotti, perché abbiamo preso la lettera musicale per lo spirito drammatico. Wagner non ha voluto comporre la musica come l'ha fatta; ma ci è stato costretto dalla nuova concezione drammatica che gli interessava rivelare, al di sopra di qualsiasi altra cosa. Alla fine dell'analisi, perciò, ci si trova, con lui, davanti ad un drammaturgo. Se non c'è riuscito, malgrado Bayreuth, è perché la sua opera porta in se stessa una profonda contraddizione. L'autore di questo scritto si è trovato particolarmente sensibile al dilemma posto da Wagner e dalla sua opera; e la sofferenza che ne provava lo ha messo sulla via di una liberazione, per la quale l'opera del grande maestro non sarebbe che un punto di partenza, o, se si preferisce, un grandioso e salutare avvertimento.

Richard Wagner non ha operato che una sola riforma essenziale. Per mezzo della musica ha potuto concepire un'azione drammatica di cui tutto il peso — il centro di gravità — stava all'interno dei personaggi, e che, ciò nondimeno poteva essere espresso completamente all'ascoltatore, e ciò non più solamente con parole e gesti indicativi, ma per mezzo di uno sviluppo positivo che esauriva senza riserve il contenuto passionale di questa azione. Ha voluto allora portarla sulla scena, cioè offrirla ai nostri occhi; ed è lì che ha fallito! Dotato, come nessuno prima di lui, di una potenza veramente incommensurabile per ciò che riguarda la tecnica drammatica fuori della rappresentazione, Wagner ha creduto che la messa in scena ne derivasse automaticamente; non immaginava una tecnica decorativa differente da quella dei suoi contemporanei. Una maggiore cura, unita ad un senso più accentuato del lusso, gli pareva sufficiente.

Non vi è dubbio che gli attori in quanto portatori della nuova azione, fossero oggetto della sua attenzione particolare; ma, cosa veramente strana, se da un lato fissava minuziosamente il loro gioco scenico, e purificava, di conseguenza, le nostre viete convenzioni dell'opera lirica, dall'altro trovava naturale poi disporre intorno e dietro gli attori stessi delle tele verticali dipinte, il cui non-senso rendeva nullo tutto lo sforzo precedente verso l'armonia e la verità estetica del suo dramma rappresentato. Fu cosciente di tutto questo? Sarebbe difficile affermarlo, sebbene in un opuscolo dedicato alle rappresentazioni di Parsifal a Bayreuth, nel 1882 (qualche mese prima di morire) avesse scritto che sentiva che la sua arte drammatica rappresentata era ancora nell'infanzia.

Per riassumere: la riforma wagneriana riguarda la concezione stessa del dramma; la musica di Wagner ne è la risultante; e tutto ciò conferisce all'opera una portata così elevata che è stato necessario isolarla in rappresentazioni solenni ed eccezionali. Quest'ultima conseguenza Wagner la applica a tutta l'arte drammatica; in questo senso è un precursore. Ma non ha saputo far concordare la forma rappresentativa (la messa

in scena) con la forma drammatica che adottava. Da ciò è derivato uno scarto così considerevole tra le sue intenzioni e la loro realizzazione visiva che ogni sua opera ne è rimasta deformata e sfigurata, fino al punto che non era possibile che ad una piccolissima minoranza comprendere di che cosa si trattasse. E ciò è valido ancora oggi; e si può affermare, senza alcuna esagerazione, che nessuno ha ancora visto sulla scena un dramma di Wagner.

Il soggetto delle sue opere, per quanto semplice possa apparire, è di una complessità pressoché inestricabile. Inoltre, la situazione posta da Wagner è immortalmente tragica. Sarà difficile per colui che la sperimenta e vuole salvare ciò che resta da salvare in quest'opera ammirabile, agire sempre a sangue freddo: la figura del gigante di Bayreuth si leva sempre davanti a lui. Pertanto, non gli può testimoniare il proprio rispetto infinito che rimanendo, lui stesso, perfettamente libero; e questa libertà non la si ottiene che mediante una conoscenza approfondita e minuziosa, riga per riga, battuta per battuta, delle opere del maestro.

1919

**JACQUES COPEAU** (1879-1919), fondatore, nel 1913, del "Théâtre du Vieux Colombier", sostenitore di un ritorno alle origini del teatro dell'occidente, affermò la necessità primaria di stabilire un coinvolgimento profondo tra attori e pubblico:

Se si pensa alle raffinate bomboniere che gli impresari, sempre più innamorati d'intimità, offrivano agli autori dell'inizio del secolo perché potessero raccontare sottovoce le pene dei loro cuori; se si immaginano, d'altra parte, i brancolamenti di una drammaturgia rinnovata, preoccupate di adeguarsi agli avvenimenti del mondo moderno, si capirà facilmente che alla base del problema dell'arte drammatica contemporanea c'è una questione d'architettura.

Oggi, che tutte le strutture sono rimesse in discussione, oggi, che si vuole con ragione chiamare il popolo al posto che gli spetta dentro vasti anfiteatri, oggi, che lo spirito di un ascoltatore o di uno spettatore di cinema o di teatro è abituato, dalla mattina alla sera, ad abbracciare un arco di fatti che va da un capo all'altro del mondo; non è forse venuto, oggi, il momento di bandire le formule della fine dell'ottocento e dei primi anni del nostro secolo, e di ripensare il nostro teatro in rapporto ad una visuale completamente mutata?

### **La scena**

La scena è lo strumento del creatore drammatico.

Essa è il luogo del dramma, non dello scenario e delle macchine. Essa appartiene agli attori, non ai macchinisti e ai pittori, e perciò deve essere sempre pronta per l'attore e per l'azione. Le riforme che noi abbiamo attuato, e quelle che attueremo ancora, convergono e si riassumono in questo: mettere uno strumento a disposizione del creatore drammatico, istituire per lui una scena libera, che egli possa usare liberamente, direttamente, con un numero minimo di intermediari.

Per ora, lo si deve dire con assoluta certezza, il creatore drammatico è un intruso nel teatro, tutto si oppone alla sua concezione, al suo sforzo, alla sua stessa esistenza.

Là dove egli è lo schiavo deve diventare il padrone. E, senza di lui, il teatro è oggi senza padrone.

Ci sono due problemi della scena diversi tra loro, assolutamente separati e distinti. Il primo è quello di una scena nuova, ed è legato al problema della forma drammatica da cui tale scena sarà prodotta. L'altro riguarda la creazione di una scena di repertorio eclettica, o scena di cultura, che deve partecipare, nella sua struttura e con tutti i propri mezzi, di tutti i tipi di scena, dall'antichità ai nostri giorni. Il principio fondamentale che

deve guidarci nella ricerca e nella costruzione di questa scena evoluta e composita è il seguente: un'opera drammatica non può essere rappresentata in maniera esatta se non nelle condizioni sceniche in vista ed in funzione delle quali essa è stata concepita dal poeta.

Spogliare la scena. Questa purga corrisponde al cartesianesimo, al bisogno di tabula rasa tipico del nostro tempo. Ma il clima della scena è un clima tropicale: basta piantarci un seme e si copre tutto. E' difficile limitare la vegetazione.

Dunque, un'architettura essenziale, che sopporta soltanto la grandezza e la perfezione. Soprattutto, messinscena tragica. Il palazzo (bronzo e marmo). E il palcoscenico nella sala del palazzo.

O niente: la Scarpetta di Raso  
oppure una struttura come Santa Croce  
oppure il Teatro Antico.

Sono stato accusato di troppa austerità. Io mi accuso di non averne mostrata abbastanza. di avere permesso delle infiltrazioni.

La scenografia all'italiana è ritornata a fare il suo nido sul mio palcoscenico spoglio.

### **La scenografia.**

La decorazione teatrale non può essere della stessa natura dell'attore. E' assurdo voler avvicinare, nella natura, nella materia, l'attore e la scenografia che lo circonda, e il fondale di tela davanti a cui egli recita. Il costume e la recitazione appartengono all'attore, non all'ambiente immaginato da uno scenografo.

Dunque, la scenografia ha da essere di tutt'altra natura che l'attore, a condizione di non rappresentare nulla che abbia la pretesa di lottare con la vita dell'attore che, unico tra tutti gli oggetti scenici, è lì per rappresentare.

Gli oggetti di tela, di legno, di paglia, ecc... che ornano la scena ma non in modo permanente. Essi sono introdotti in alcuni momenti precisi, e vengono ad aggiungere ciò di cui in quei momenti precisi si ha bisogno. In principio la scena è completamente priva di accessori.

Essa è il luogo del dramma occupato da soli attori. La scena incomincia a vivere contemporaneamente al dramma.

### **La scena libera**

La scena libera in balia delle finzioni, diceva Mallarmé.

Questa libertà presuppone una tecnica interamente dominata dallo spirito. E presuppone in un'arte che è la più "materiale" di tutte, la più ingombra, la meno libera in apparenza, quella che richiede più preparazione per essere riconosciuta, il maggior numero di mani per essere sollevata. Non permettere che questa materia e questo materiale prendano il sopravvento e producano l'enfasi, il ritardo, il disordine. E non abbandonarsi a credere, comunque, che lo spirito possa manifestarsi sulla scena, che sulla scena esso possa rivelare il puro profilo dei propri capolavori senza sposare la materia: è il problema del mestiere a teatro, di una tecnica forte e lieve, premeditata e libera. Se io ho dato qualcosa al teatro, se ho almeno

indicato ciò di cui esso avrebbe bisogno, mi piace pensare che questo consista in quanto sto per dire: una liberazione dello spirito sulla scena grazie ai mezzi di una tecnica profonda e ben assimilata, e, come conseguenza, il dominio diretto del poeta sullo strumento drammatico.

**EDWARD GORDON CRAIG** (1872-1966), direttore, dal 1908 al 1929 della rivista "The Mask", si oppose, nella sua attività di direttore di spettacoli e scenografo, alla poetica del naturalismo e teorizzò, tra l'altro, l'idea di "suggerimento".

E' ora che vi spieghi come diventare disegnatori delle scene e dei costumi, come imparare a servirvi della luce artificiale; e infine come condurre gli attori, che sono con voi, a lavorare in armonia gli uni con gli altri, in armonia con la scenografia, in armonia soprattutto con le idee dell'autore. Avete studiato e studiate ancora le opere che volete rappresentare. Immaginiamo che intendiate dedicarvi alle quattro grandi tragedie di Shakespeare. Le conoscete perfettamente dal momento in cui avete cominciato a prepararle per portarle in scena: e non avete più alcuna esitazione circa l'impressione che intendete produrre, e tutto il

lavoro consiste nel decidere con quali mezzi potrete provocare questa impressione.

Sappiate in primo luogo che la grande impressione d'insieme prodotta dalla scenografia e dal movimento della folla è il mezzo più efficace a vostra disposizione...

Con la disposizione delle scene, potrete dirigere i movimenti delle persone: darete così l'impressione che queste aumentino sempre più senza aggiungere alcun attore. Per questo motivo disporrete i vostri personaggi in modo che nessuno sia inutile, e nemmeno un pollice della loro persona venga perduto. Lo spazio in cui ogni personaggio si muoverà dovrà essere attentamente calcolato. Ma quando dico che dovete utilizzare tutti i vostri attori, questo non significa che sia necessario concentrare la vostra attenzione su ciascuno di loro. E con la suggestione dell'insieme che creerete sulla scena l'illusione di ogni cosa: della pioggia e del vento, del sole e della grandine, del calore più intenso — e non già lottando con la natura per strapparle i suoi tesori e metterceli sotto gli occhi. Allo stesso modo, è con il movimento che arriverete a mostrare le passioni e i pensieri delle folle, e che aiuterete l'attore ad esprimere i sentimenti e le idee proprie del personaggio che interpreta. La realtà, l'esattezza del dettaglio sono inutili alla scena...

Non è solo dall'opera prescelta che traggio l'ispirazione per le mie scenografie, ma anche dai lunghi voli di pensiero che quest'opera o un'altra dello stesso autore hanno suscitato in me.

Vi è per esempio un rapporto diretto tra Amleto e Macbeth e forse l'influsso di un dramma sull'altro... Evitate il cosiddetto naturalismo tanto nei movimenti che nelle scene e nei costumi.

Il naturalismo non è apparso sul palcoscenico che quando la convenzione è diventata insipida e affettata. Ma non dimenticate che esiste una convenzione nobile.

Hanno scritto a proposito dei movimenti, dei giochi scenici naturali: "Wagner praticava già da tempo il sistema di movimento e il gioco scenico naturale che un attore francese mostrò in seguito al Théâtre Libre: questo sistema fortunatamente tende ad essere sempre più adottato in ogni luogo". Puskin ha scritto: "il naturale nella scenografia e nel dialogo sono i principi fondamentali di ogni vera tragedia". E' per impedire che si scrivano simili cose che voi siete al mondo. Questa tendenza ad imitare la natura non ha niente a che vedere con l'Arte; è altrettanto nociva quando si introduce nel dominio dell'arte, quanto la convenzione può esserlo quando la incontriamo nella vita di tutti i giorni. Bisogna comprendere che sono due cose distinte, e che bisogna tenerle al loro posto. Non possiamo sperare di poterci disfare d'un sol colpo di questa tendenza ad essere "naturalisti" sulla scena, a dipingere delle scene "naturali", a parlare con un tono "naturale", ma il modo migliore di lottare contro questa tendenza è di studiare le altre arti.

Bisogna scartare decisamente l'idea del gesto naturale o del gesto convenzionale, e sostituirla con l'idea del gesto necessario o inutile. Si può dire che il gesto necessario a un certo punto è il gesto naturale in quel momento; se è questo quello che voi intendete per naturale", d'accordo.

In quanto giusto, il gesto sarà naturale, ma non bisogna credere che qualsiasi gesto naturale sia giusto.

**IVAN ALECKSANDROVIC AKSENOV** (1884-1935), poeta, traduttore oltre che scenografo, direttore della Scuola Superiore di regia di Mosca, partecipò, in particolare, alle esperienze costruttiviste.

### **La scena funzionale**

I progetti delle future costruzioni "pratiche" che ricoprivano i muri della Unione dei Poeti, parvero a Meyerhol'd perfettamente realizzabili nell'ambito di uno spettacolo il cui obiettivo fosse non già estetico ma utilitario, e cioè contrario alla tradizione estetizzante generalmente ammessa; egli credeva, così, di poter attuare il suo vecchio sogno: creare uno spettacolo extrateatrale che si svolgesse dovunque, tranne che nella gabbia della scena: su una piazza, nella fonderia di un'officina meccanica o sul ponte di una nave. Le circostanze esterne favorivano singolarmente tali idee: poiché per il momento non disponeva di teatro, Meyerhol'd era spinto verso il problema di uno spettacolo extrateatrale.

Sulla scorta dello scambio di vedute così provocato, Meyerhol'd, la cui attività era limitata ai Laboratori superiori di messa in scena, vi invitò L. Popova, una delle espositrici, e la incaricò di elaborare un programma di forme materiali da applicare e uno spettacolo... E' così che, fin dalla sua comparsa, il costruttivismo ebbe la possibilità di passare alle realizzazioni pratiche.

### **Prima fase: "Le cocu magnifique"**

I laboratori di messa in scena si trasformarono rapidamente in Laboratori teatrali, e la messa in pratica delle teorie permise agli allievi, dall'inizio del 1922, di porsi come scopo la produzione di uno spettacolo. Si cominciò con la lettura della pièce *Le cocu magnifique* di Crommelynck... il principio fondamentale dello spettacolo, conservato in seguito in tutte le messe in scena di questa tendenza, era il rifiuto di ricorrere agli archi e, in generale, alle scene sospese: lo spettacolo, era tutto pensato per svolgersi fuori della gabbia della scena. La necessità di far poggiare sul suolo tutte le parti dell'apparato scenico quadrava esattamente con le tesi teoriche del costruttivismo.

La vecchia tecnica teatrale utilizzava delle combinazioni di diverse "strutture", camuffate in genere sotto tele dipinte; essa offriva, dunque, questo precedente: combinazione di elementi di costruzione standard. Rifiutando la decorazione dal palcoscenico. Il costruttivismo lasciava in vista la struttura: esso fabbricava un congegno con elementi differenti, modificandone dimensioni e forme in funzione dei propri bisogni, ovvero in funzione della concezione d'insieme della messa in scena... In tal modo si concretano i principi seguenti: 1) costruzione lineare a tre dimensioni: 2) ritmo visuale, determinato da effetti la cui natura non era né di pittura né di scultura; 3).inserimento, nel dispositivo di parti unicamente costruttive "attive", necessarie 'al lavoro dell'attore...

Costituito esclusivamente di elementi attivi, tale dispositivo si contrapponeva, in via di principio, allo "scenario". Di conseguenza. il costruttivismo richiedeva che si modifi-

casce la concezione del costume: esso doveva servire al lavoro scenico. Così nacque la formula del "vestito-di lavoro dell'attore" (prozodejda)...

I realizzatori non vedevano, in questa messa in scena costruttivista: altro che un primo passo: essi speravano di arrivare, più tardi, a uno spettacolo completamente extrateatrale: abolizione della scena, dello scenario, del costume, che avrebbe avuto come conseguenza la scomparsa dell'attore e della pièce: la rappresentazione lascerebbe posto a un gioco libero di operai che, per rilassarsi, consacrerrebbero una parte del loro tempo libero a un'azione teatrale, improvvisata, forse sul luogo stesso del loro lavoro...

Si trattava, per i costruttivisti, di farla finita con l'ideale estetico prerivoluzionario di movimenti molli e armoniosi (le linee decorative della pittura teatrale e dei cesti degli attori) accompagnati da una recitazione languida e sdolcinata... Occorreva spingere lo spettacolo su una via nuova: rivelare l'estetica del processo del lavoro.

Trattando dunque i dettagli scenici come oggetti utili alla rappresentazione, i costruttivisti constatarono che un simile stile era possibile, e poteva anzi favorire degli effetti sulla scena; ciascuno di quei dettagli, infatti, contribuiva alla riuscita di una gag: saltare. cadere, sparire d'un tratto, ecc... Tuttavia, ciò moltiplicava le strutture delle diverse forme, mentre il costruttivismo aspirava ad uno standard unico. Per essere dunque conseguente, la teoria avrebbe dovuto rifiutare l'assemblage di elementi spesso disparati, destinati e rivestire delle funzioni sceniche ed a permettere all'attore di recitare.

### **Seconda fase: "Smerts Tarelkina (La morte di Tarelkin).**

Per risolvere questo problema si procedette dunque all'incontrario: invece di combinare insieme strutture diverse, strumenti di azione scenica, si incominciò con lo smembrare il dispositivo nel suo insieme: lo si frantumò e si disposero le parti a seconda della collocazione degli attori... Gli accessori riproducevano l'aspetto degli oggetti di tutti i giorni: un tavolo, una seggiola, uno sgabello ecc. Così, ogni traccia di "scenario" era cancellata, e spariva anche l'ultimo ricordo del teatro. Uno spettacolo del genere poteva svolgersi dovunque, ma non in teatro o su un palcoscenico

Il costume era inteso secondo gli stessi principi. Poiché la professione d'attore non dipendeva più dalla sfera industriale ma da quella estetica, la nozione di "vestito di lavoro" (prozodejda) fu dichiarata non costruttivista. Fermo restando il principio della standardizzazione delle varie parti, il nuovo costume doveva rispondere precisamente alle funzioni del ruolo, in modo da mettere meglio in evidenza la mimica dell'attore...

Questa seconda messa in scena costruttivista servì da punto di partenza per nuove ricerche sul costruttivismo teatrale... Si scoprì che, portato sulla scena e utilizzato unicamente per sottolineare il gesto dell'attore, qualsiasi oggetto reale, dotato di caratteristiche precise, anche le più "quotidiane", diventava ipso facto un accessorio teatrale.

### **Terza fase: "Zemljà dybom" (La terra in subbuglio).**

La presenza, in uno spettacolo, di un gran numero di oggetti propriamente teatrali, esigeva un addestramento particolare degli attori; ciò, d'altro canto, comprometteva la premessa iniziale: chiunque può prender parte all'azione. Ora, solo un attore di professione era in grado di maneggiare adeguatamente gli oggetti scenici (e questo lo rendeva padrone dello spettacolo). Ne derivava che, invece di essere un libero gioco, un divertimento dei lavoratori, lo spettacolo si trovava inevitabilmente ricondotto ad un'azione scenica appena appena rinnovata. A che scopo, allora, uscire dalla gabbia della scena?



Proprio a questo inconveniente si proponeva di ovviare la messa in scena della pièce di Martinet: La nuit, di cui Sergei Tretiakov fece un adattamento col titolo Zemljà dybom. L'idea centrale dello spettacolo era l'utilizzazione delle grandi masse nell'azione.

La concezione presa in prestito dal circo (far glocchere l'attore con gli oggetti piú diversi) fu sostituita da un'altra: fare ricorso a degli specialisti che sapessero maneggiare delle armi vere. Piuttosto che limitarsi a una "illustrazione" come nel Cocu magnifique, si introdussero una vera auto, una vera motocicletta un vero telefono da campo. Nell'intenzione del metteur en scene, il fatto che un operatore autentico, in un ambiente che sottolineava la sua destrezza, maneggiasse questi "oggetti", doveva produrre un effetto piú intenso e piú utile che l'arte pura di un attore-giocatore .

Per i costumi, si rinunciò ad abiti teatrali speciali. Anche qui si badò alla autenticità: i personaggi portavano i vestiti che avrebbero portato realmente in circostanze analoghe. Le masse erano raggruppate sulla scena secondo criteri professionali, cioè formavano i gruppi sociali la cui esistenza era fissata dal complesso scenico.

L'unico oggetto "massiccio" della messa in scena era una gru, necessariamente ridotta a un modello semplificato... Realizzando questo modello, ci si avvide che il suo peso obbligava a sospenderla agli archi. Grave deroga al principio della rinuncia a "sospendere" qualsiasi cosa, ma fatto tecnicamente indispensabile

Per la forza stessa delle cose, questa corrente plastica fu costretta a tener conto del luogo in cui si collocava: la sua lotta contro il teatro si svolgeva in un ambito teatrale. E questo influì sugli sviluppi del costruttivismo che giunse a tracciare un nuovo genere di rappresentazioni teatrali.

**OSKAR SCHLEMMER** (1888 - 1943), del "Bauhaus" di Weimar, legato in principio a tematiche neo-impressionistiche e cubiste, dedicò il proprio lavoro principalmente alla ricerca di forme, luci, colori, e allo studio delle caratteristiche "meccaniche" della scena:

Se si fa scoppiare la cornice angusta della scena, e se la nozione di spazio viene estesa non solo all'architettura interna ma a tutta quanta la costruzione (un'intuizione particolarmente stimolante in seguito alle piú recenti costruzioni del Bauhaus), l'idea di scena spaziale potrebbe essere esemplificata in un modo del tutto nuovo.

Bisogna dunque immaginare degli spettacoli in cui l'azione é costituita essenzialmente da movimenti di forme, di colori e di luci. Se i movimenti sono realizzati meccanicamente, senza l'intervento dell'uomo (salvo che al tavolo dei comandi), è necessario creare delle Installazioni assai precise. La tecnica attuale dispone di queste apparecchiature (non é che una questione di denaro) ma il problema è di sapere in che misure l'impiego di mezzi tecnici corrisponde all'effetto richiesto, cioè per quanto tempo questo meccanismo che gira, sta in equilibrio, fischia, e le variazioni di forme colori e luci, possono tenere vivo l'interesse, infine bisogna chiedersi se la scena puramente meccanica possa 'nere concepita come genere autonomo, e se col tempo potrà fare a meno dell'uomo, che non ha qui che la funzione di "macchinista perfetto" e di inventore.

Precisazione: si tratta qui dello spettacolo autonomo della scena meccanica e non della meccanizzazione, delle innovazioni tecniche dell'apparecchiatura scenica, che appare con la costruzione di ogni teatro nuovo, sia esso di ferro, di cemento o di vetro, oppure con scene girevoli, con proiezioni cinematografiche, che devono servire come pretesto a azioni sceniche in cui l'uomo ha un ruolo primario. Il teatro di Piscator progettato da Gropius porterà probabilmente alla realizzazione di queste ultime

possibilità.

Il teatro sferico (di Weininger) al contrario, é un progetto utopico, al momento irrealizzabile.

Dal momento che noi non possediamo ancora la scena meccanica perfetta (gli apparati tecnici della nostra scena sperimentale restano per il momento molto al di sotto di quelle scene ufficiali), l'uomo rimane per noi un elemento di importanza primaria, e così rimarrà fino a che la scena avrà vita.

**ENRICO PRAMPOLINI** (1894-1956), uno tra gli esponenti più significativi del nostro futurismo, promotore del "Teatro della pantomima", introdusse la "scenotecnica", una maniera capace di rendere la simultaneità di tempo e spazio delle "sintesi" futuriste:

"Il periodo di tempo che va dal 1920 al 1940 — ha dichiarato Jean Vilar — é stato mille volte più importante, dal punto di vista storico. per quello che hanno fatto i metteur en scene che non gli autori di teatro"

La vivace polemica che hanno sollevato nei settimanali parigini queste e altre dichiarazioni di Jean Vilar — l'uomo del giorno del teatro — é sintomatica e più che mai attuale per il nostro pubblico che, generalmente, ha fino a poco tempo fa ignorato o trascurato i valori e le esigenze dell'allestimento scenico, di cui la regia deve essere l'animatrice. Perché la regia non può operare che mediante la collaborazione di tutti gli elementi formativi della rappresentazione: autori, attori, scenografi-scenotecnici.

Infatti, nell'interpretazione di un'opera teatrale, come ha il suo peso l'attore, creatore del personaggio, in egual misura ha il suo peso lo scenotecnico, creatore dell'ambiente-scenico; e intendo alludere allo scenografo-scenotecnico, perché in realtà in Italia, se vogliamo tener conto degli apporti e dello sviluppo dei problemi scenotecnici del teatro di prosa nel primo scorcio del novecento, é stata proprio la scenotecnica a puntualizzare i termini tecnici e poetici di questa evoluzione, sono stati gli scenografi che, identificandosi con gli scenotecnici, hanno sollecitato, suggerito e risolto i problemi inerenti allo sviluppo dell'allestimento scenico.

La storia del teatro c'insegna che, in definitiva, il fondamentale apporto dello scenotecnico é nello spirito e nella prassi — quasi artigianale — della nostra tradizione. Il binomio scenografia-scenotecnica si profila latente ma operante quando — dalle manifestazioni pagane all'aperto, ai misteri sacri del medio-evo, ai tornei, ai trionfi e alle feste rinascimentali — si passa alle "manifestazioni" in teatro chiuso, quando cioè si crea l'edificio teatrale, con l'arco scenico e i suoi macchinismi, col palcoscenico ed il sottopalco, quali li vediamo nella struttura dei teatri del '600 e del '700.

E' allora che i primi "architetti-scenografi", e "maestri degli ingegni", creano con le loro poliedriche invenzioni la miracolistica dell'illusionismo scenico, cioè l'arte della scenotecnica. Quali miracoli "visivi" avrebbero potuto compiere oggi — con il progresso meccanico, scientifico e della elettricità — un Genga, un Sabbatini, un Torelli, un Vigarani

Eravamo nel 1910 quando sulle ribalte fu gettato l'allarme; allarme per un risveglio ed una presa di posizione.

Poeti, letterati ed artisti si fecero banditori di un rinnovamento teatrale che coinvolgeva tanto i problemi della produzione quanto quelli della tecnica della rappresentazione. La motorizzazione del palcoscenico, l'impiego della elettricità nella illuminazione, solleccitarono gli autori drammatici e gli artisti scenotecnici a considerare nuove possibilità del giuoco scenico.

Come interpretare e rendere — ad esempio — la simultaneità nelle rappresentazioni delle sintesi teatrali futuriste, le ultra-visioni astrali del Teatro del Colore, i grotteschi di Chiarelli. Antonelli e Cavacchioli, le avventure colorate di Rosso di San Secondo, o le situazioni psicologiche dei protagonisti nel teatro di pensiero di Pirandello?

Qui c'imbattiamo nei nuovi problemi della scenotecnica: la simultaneità di tempo e spazio, la necessità di rendere il vago, l'inespresso, di spostare i limiti fra la finzione e la realtà.

Le teorie del Teatro sintetico futurista (1913-1930), del Teatro del Colore (1920), di quello degli Indipendenti (1922), hanno agitato i primi problemi della messa in scena e di conseguenza hanno proposto più complessi moduli della tecnica.

Qualche esempio può meglio illustrare i procedimenti. Come esprimere il concetto di compressione del tempo e spazio nelle sintesi analogiche e astratte di Marinetti? Nel dramma d'oggetti Vengono l'azione si svolge tutta in funzione di una controllata scenotecnica. E' una sintesi di oggetti animati: l'interpretazione è affidata a ritmi di luci e ombre che si muovono attorno ai mobili di una camera da pranzo, carichi, come personaggi, di vita e individualità. Nell'altra sintesi Basi invece, la visione scenica è concentrata in uno spazio limitato ed il sipario è alzate orizzontalmente a solo un metro dal piano della ribalta; degli attori non si vedono che le estremità; essi recitano in una concertata azione di luci e di colori — tenui o violenti —• che s'intersecano nello spazio scenico.

Questi esperimenti di sintesi non furono che le prime applicazioni della scenotecnica; essa trovò poi più vasto sviluppo spettacolare in altre complesse opere, come il Tamburo di fuoco e Vulcani — sempre di Marinetti — rappresentati il primo al Teatro Municipale di Praga (1923) e il

secondo al Teatro diretto da Pirandello all'Argentina di Roma, nel 1926. Con queste opere vennero realizzati i concetti teorici dell'atmosfera-scenica-fururista, illustrati in due "manifesti tecnici" (del 1915 e del 1924).

In proposito non si può fare e meno di accennare che alla formazione della tecnica scenica futurista ha virtualmente contribuito l'apporto delle arti plastiche futuriste.

Se nel secondo decennio del nuovo secolo le sale dei nostri teatri echeggiavano per le vivaci discussioni e polemiche che destavano quelle rappresentazioni, un'altra esperienza di teatro, tutta pervasa di poesia, si concretava nel 1920 all'Argentina di Roma con il Teatro del Colore di Achille Ricciardi. L'interesse che suscitavano le teorie e gli esperimenti di questo uomo di teatro, conoscitore delle più complesse esperienze tecniche compiute in quegli anni nelle scene europee, fu assai significativo.

Non è nostro compito illustrare la complessa ideologia del Teatro del Colore (documentata anche da un libro del Ricciardi), ma ci sembra opportuno far notare il carattere peculiare degli autori rappresentati — Wilde, Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck, Tagore — perché essi danno un Indice della poetica cui si informava il Ricciardi. Ed a questa poetica dell'opera corrispondeva la poetica della messa in scena, di cui era arbitro il colore.

Il colore era inteso come elemento sensibile ed aveva il compito di dare un "tono" psicologico al personaggio e all'ambiente scenico al fine di esteriorizzare il ritmo del pathos drammatico; il colore era inteso come un al di là della forma, cioè come un'ultra-visione che determina il divenire di un mondo interiore.

Tecnicamente la recitazione non era distaccata dall'ambiente-luce-colore, ma giocava all'unisono con esso. La scena dipinta era sostituita da elementi monocromi plastici illuminati; il colore illuminante insomma era stato elevato a ruolo di protagonista dell'azione scenica.

Il dramma, o il poema era presentato con una successione di visioni, ed il colore

giocava anche in funzione di intensificazione della parola, della mimica e della recitazione, ossia dell'istrumentale dello spettacolo.

Della preminente funzione della "luce-psicologica" e della concezione spettacolare dell'opera teatrale anche Anton Giulio Bragaglia è stato uno dei più validi assertori con il suo Teatro degli Indipendenti.

L'evoluzione della scenotecnica — in quegli anni — continuava ad alimentare ed illuminare la regia, che da noi era appena sul nascere.

Il "teatro d'eccezione" faceva allora già scuola a Roma e a Milano, ma come sappiamo, interessava più gli autori e gli artisti che gli Impresari e i tecnici.

Pirandello — nel 1925 — con il Teatro degli Undici, all'Odescalchi di Roma, aveva contribuito per la sua parte a quella rinascita, iniziando una serie di "spettacoli d'eccezione", di prosa e di musica, con intendimenti scenotecnici tutti particolari.

L'evasione dal conformismo prospettico, il quale era ritenuto quasi un dogma nell'arte di praticare le scene aveva ormai avuto felice inizio: tutto si andava tentando e osando.

La sintesi e la volumetria, nelle teorie ed esperienze di un Craig e di un Appia, avevano ceduto alle ideologie rivoluzionarie, che in Germania — ma soprattutto in Russia — avevano portato registi e tecnici ad affermarsi: quali Hartung e Piscator a Berlino, e Vakhtangov, Meyerhol'd e Tairov a Mosca.

Anche da noi si cominciavano ad esplorare le estreme latitudini dell'arte scenica straniera. Furono gli anni di passione delle grandi riforme sceniche quelli tra il 1924 e il 1929.

La "bio-meccanica", cioè l'arte di far muovere sincronicamente — secondo un ordine geometrico e meccanico — gli interpreti e gli elementi dell'ambiente-scenico, costituiva già un nuovo principio di trasfigurazione e suggestione spettacolare. (Teatro della pantomima futurista - 1927-28). Il movimento, l'applicazione del cinema alla scena, la magia dei colori fluorescenti, contribuirono anch'essi indubbiamente a sviluppare le possibilità evocatrici del linguaggio scenico.

Oggi, cosa si può dire nei riguardi dei problemi della scenotecnica?

Come può — ad esempio — lo scenotecnico ed il regista, prescindere oggi dalle sollecitazioni tecniche del Cinema? Come si può ignorare la meccanica e le nuove dimensioni ottiche rivelate dall'occhio geometrico (l'obiettivo della macchina da presa), in relazione alle esigenze e alla sensibilità dell'occhio umano?

Il "primo piano", il "particolare", il movimento di "panoramica" o di una "carrellata", come la simultaneità delle "dissolvenze" e la dinamica imprevista delle "sequenze", non costituiscono forse altrettanti elementi di suggestione visiva e di presa di posizione nello spettacolo, dei quali bisogna tener conto?

La presenza del nuovo "stato d'animo" imposto dal cinema allo spettatore ha un peso e costituisce una misura dalle quali ormai non può prescindere la tecnica del teatro. E' ovvio che l'evoluzione della cultura, come quella del costume e del gusto, ha le sue leggi, leggi di selezione e di assimilazione: e così è avvenuto per le esperienze tecniche dell'arte scenica.

Nella sua fase conclusiva — quella che ci separa dall'ultima guerra — non si è difatti riscontrato nessun movimento d'idee che abbia proficuamente ispirato gli uomini di cultura o quelli di teatro; purtroppo oggi non si nota che un compiacersi dialettico del già fatto.

Nei saggi del teatro di prosa non assistiamo che ad abili interpretazioni sceniche di un palese gusto raffinato, ma — diciamo — di intima natura più artigiana che artistica. Non vivaci prese di posizione, non un urto,, ma abilità ed eleganze. Ben altro abbiamo il diritto di aspettarci dai teatranti. Aspettiamo infatti una più originale e complessa rivelazione dello spettacolo.

**La storia del teatro contemporaneo è, prima di tutto, storia di nuove concezioni sceniche. Il palcoscenico "chiuso", destinato ad accogliere l'immagine di una finzione sempre più convenzionale, lascia il posto a strutture più libere, in grado di consentire la partecipazione e il coinvolgimento del pubblico. E' una delle rivoluzioni del nostro tempo: alla scena ornata, decorativa, si sostituisce uno spazio in cui spettatori e attori sono ugualmente protagonisti, al teatro che "si vede" con compiaciuto distacco subentra il teatro "che si fa".**

Scritti di René Allio, Denis Bablet, Hans Gussmann, Filip Kumbatovic, Jacques Polieri, Richard Southern.

# **COSÌ, OGGI, LE TEORIE DELLA SCENA**

## **Così la scena ha mutato la sua faccia**

di Denis Bablet

Innanzitutto, che cos'è un luogo teatrale? La risposta a una simile domanda sembra essere semplice: è il luogo di un avvenimento rappresentato da alcuni uomini ad altri, sotto forma di azione mimata, parlata, cantata o danzata. È un luogo di rappresentazione, ma ugualmente di raccolta: raccolta di attori, di pubblico, creazione di una comunità di attori e di spettatori che si ritrovano faccia a faccia per un certo tempo, il tempo di una manifestazione cui essi partecipano in vario modo.

Il luogo teatrale, è banale ricordarlo, non è dunque soltanto il teatro cui noi siamo abituati, ma può anche essere la pubblica piazza dove si alza temporaneamente un palco intorno a cui si raccoglierà la gente, il sagrato di una cattedrale, il muro a cui si appoggia un'impalcatura, un parco, un cortile d'officina, un ampio atrio, una palestra, un terreno da scarico... E la rappresentazione che dà al luogo il suo carattere teatrale.

Ad ogni epoca, ad ogni tappa della storia sociale, corrisponde un certo tipo di luogo teatrale, definito da una precisa organizzazione dello spazio, dall'istituzione di un determinato rapporto tra la sala e la scena, da una suddivisione del pubblico che non è altro che il riflesso delle strutture e degli ideali sociali. Il rapporto sala-scena corrisponde altresì alle necessità di una drammaturgia che possieda le sue proprie leggi e i suoi mezzi d'espressione, secondo i modi in cui una società si rappresenta il mondo (fermo restando che teatro è innanzitutto arte visuale). Ciascuno sa che, in tutti i campi, la fine del XIX secolo e i primi del ventesimo sono caratterizzati dalla messa in discussione di tutti i valori fino ad allora riconosciuti. Straordinario slancio scientifico, tecnico, economico, rovesciamento delle strutture sociali, messa in dubbio dei concetti filosofici tradizionali, comparsa di mezzi inediti di comunicazione, ricerca e promozione di nuovi modi d'espressione artistica. Insomma, la nostra stessa civiltà subisce una serie sorprendente di mutazioni.

E il teatro non poteva non essere toccato da questa trasformazione tecnica, economica, sociale ed estetica.

Che cosa accade, dunque? Verso il 1870 il luogo teatrale per eccellenza è il teatro all'italiana. Oggi, si continuano certamente a costruire dei teatri ispirati alle origini del teatro all'italiana (e non si tratta di cambiamenti di dettaglio — architettura esterna, decorazione interna — che debbano trarci in inganno). Si moltiplicano i tentativi di forme nuove, le ricerche di strutture più adatte ai bisogni della nostra epoca, le proposte. Questo pullulare di ipotesi e di progetti che — per quanto indichino degli orientamenti — non giungono ancora alla scoperta di forme definitive, è il risultato di tutta un'evoluzione, di una vera e propria messa in discussione del luogo teatrale nel XX secolo.

Nel 1890. André Antoine scriveva: "La struttura circolare, generalmente adottata, condanna gli spettatori dei piani superiori ad essere collocati letteralmente e senza alcuna esagerazione gli uni in faccia agli altri. Essi non possono seguire l'azione drammatica se non girando penosamente la testa. Se, a rigore, tutte le persone situate nella prima-fila di un ordine di palchi possono seguire lo spettacolo al prezzo di una tortura sopportabile, coloro che occupano le tre o quattro file posteriori sono obbligati a starsene in piedi, a buttarsi fuori dagli archi, a penzolare nel vuoto per avere la visuale

di una piccola porzione del teatro.. Si può dunque dire, senza paura d'errore, che su milleduecento persone, ce ne sono seicento, trecento a destra, trecento a sinistra, che non vedono lo spettacolo nella sua integrità".

Questo é lo schema-tipo del teatro all'Italiana. Quelle che Antoine denuncia sono essenzialmente le pessime condizioni d'acustica e di visibilità per una gran parte di spettatori (da cui la disuguaglianza in seno al pubblico). Ma il problema è senz'altro più complesso.

Destinato originariamente all'opera, il teatro all'Italiana non implicava in principio la rottura totale tra sala e scena. Alla fine del XIX secolo due mondi si affrontano, completamente staccati: l'universo del reale (la sala), l'universo della finzione (la scena). Tra i due, un solo punto di contatto: l'apertura della scena, rigidamente delimitata dalla cornice. La divisione si ritrova ugualmente su un altro piano, quello dello spettacolo e dello spettatore. Scena e

sala costituiscono due spazi autonomi. La scena e le sue macchine ben camuffate ospitano le meraviglie dell'immaginario o le tranches de vie naturaliste, imprigionano l'universo drammatico: teatro di visione, teatro specchio, teatro quadro, che condanna lo spettatore alla passività assoluta del voyeur. Teatro, insomma, che diventa simbolo, simbolo di un'impresa commerciale, di un rito borghese destinato al divertimento e all'evasione, simbolo di un'arte in decadenza.

La rimessa in discussione del luogo teatrale-a partire dal 1870 dipende in primo luogo dal desiderio di sfuggire, sulla base di principi sociali ed estetici, alle contraddizioni del teatro all'italiana. Si tratta di trasformarlo, dunque, di concepire nuove strutture architettoniche, di ideare nuovi luoghi scenici: occorre restituire all'avvenimento teatrale un luogo che gli sia proprio e gli conferisca tutta la sua rilevanza.

Principi sociali: affermazione della necessità di democraticizzare il teatro, assegnando agli spettatori diritti uguali: buona visibilità e buone possibilità d'ascolto per tutti. Diversi movimenti operano in questo senso: in Germania con la Volksbühne già alla fine del secolo scorso, in Francia col Teatro del popolo fondato a Bussang nel 1895 da Maurice Pottecher, in Svizzera col Theatre du Jorat inaugurato nel 1908.

Nel 1903 Romain Rolland proclama: "Per il teatro popolare io non ho bisogno che di una grande sala, o di maneggio come la sala Huyghens, o di riunioni pubbliche come la sala Wagram — preferibilmente una sala in pendenza di modo che tutti possano vedere bene; e sul fondo (o ai centro se è un circo) un grande palco completamente spoglio. Insomma, una sola condizione è necessaria a mio avviso per un teatro nuovo: che la scena, come la sala possa aprirsi a delle folle, contenere un popolo e le sue azioni.

Si elabora una vera e propria mistica del teatro popolare, in cui confluiscono echi del teatro antico e dei misteri medievali: il teatro sarà "la cattedrale dell'avvenire" come dichiara Appia.

Di qui l'idea di un legame necessario tra sala e scena pensate all'interno di uno spazio unificato. Principi sociali, ma anche principi estetici. E' superfluo ricordare che la vera e propria rivoluzione teatrale del XX secolo è opera di metteurs en scene innovatori piuttosto che di autori, e che essa riguarda prima di tutto i mezzi d'espressione scenica, la loro gerarchia, la loro funzione. Aldilà delle differenze che potevano separarli o contrapporli, il loro fine comune fu di restituire al teatro la sua dignità artistica, mettendo al bando il commercialismo, escludendo gli artifici ingannevoli dell'imitazione naturalistica e gli eccessi di un lusso decorativo del tutto gratuito, ritrovando e accentuando il connotato convenzionale dello spazio scenico, non spazio truccato da scenari prospettici, ma area di spettacolo a tre dimensioni, costruita per lo spettacolo, per l'attore le parole i gesti i movimenti. Un simile ritorno all'azione drammatica, una

siffatta riscoperta della convenzionalità del luogo scenico sono accompagnati da un generale ritorno all'attore. Basta pensare all'importanza del corpo umano per Appia, alla teoria della Supermarionetta di Craig (troppo spesso male interpretata), ai principi di Copeau o anche alla biomeccanica cara a Meyerhold : si dà valore all'attore, si mette in rilievo il suo "gioco", si crea tra lui e lo spettatore una autentica tensione drammatica, si ristabilisce quel contatto diretto che il naturalismo aveva interrotto.

Infine, se il luogo teatrale si trova oggi rimesso in causa, ciò non accade soltanto perché fattori di ordine sociale, estetico o tecnico modificano le nostre concezioni, ma anche perché le strutture della percezione degli spettatori mutano profondamente; e qui interviene il cinema. Ciò che il cinema offre allo spettatore è forse, innanzitutto, un nuovo modo di percezione dello spazio, più precisamente dello spazio in cui si snoda la storia che viene narrata, e punto essenziale è la mobilità di questo stesso spazio, la molteplicità degli angoli di visuale. Tutto avviene come se lo spettatore si trovasse via via scagliato ai poli opposti della sala, ora avvicinato ora allontanato. Un volto o un oggetto assumono d'un tratto proporzioni gigantesche, e poi d'improvviso si dissolvono; e ciò non impedisce allo spettatore di avere, grazie al gioco della propria immaginazione, la visione globale di uno spazio che gli viene mostrato solo in parte. Ora, se il cinema beneficia di questa straordinaria mobilità, esso resta altresì condannato all'immagine, a un'immagine che è lontana da noi, fuori di noi, mentre il fenomeno teatrale risiede proprio nella presenza di un avvenimento che si produce realmente davanti a noi — la presenza dell'uomo in uno spazio reale.

All'epoca del cinema, i progetti di teatro più audaci e alcune realizzazioni testimoniano della tendenza ad accentuare tutte le strutture che differenziano lo spazio teatrale dall'immagine filmica. Ma non è un caso che, nello stesso tempo, taluni progetti (teatro totale, teatro variabile, teatro girevole) tentino di instaurare un rapporto sala-scena fondato sulla mobilità, quella mobilità dello spazio cui il cinema ha abituato lo spettatore.

Sono questi i fattori che hanno determinato in prevalenza la rimessa in discussione del luogo teatrale nel XX secolo. Quali soluzioni sono nate, in concreto, da tutto ciò? Mi sembra che si possano distinguere quattro formule, miranti tutte, secondo ottiche e maniere diverse, a rinnovare il rapporto tra pubblico e azione drammatica, a ricreare o a riconquistare un pubblico.

Prima formula: l'adattamento del teatro all'italiana attraverso una modificazione parziale delle sue strutture. L'esempio tipico è la Pestspielhaus di Bayreuth, concepita dall'architetto Bruckwald sulla scorta delle idee di Wagner e inaugurata nel 1876. La caratteristica principale di questo teatro risiede nelle modificazioni della sala: la pianta tradizionale a ferro di cavallo viene abbandonata, le balconate sono soppresse. Le sostituisce un vasto anfiteatro, chiuso, sul lato posteriore, da una serie di palchi. Wagner si ispira ai principi democratici del teatro antico, ma li adatta alle esigenze di un teatro fondato sulla visione assiale: tutto concorre a dirigere, a concentrare l'attenzione dello spettatore verso la scena, e ad allontanare, per un effetto di prospettiva generale, l'universo scenico dal pubblico. Teatro destinato all'illusione, esso sarà spesso ripreso (Teatro del Principe Reggente a Monaco), e imbastardito per l'aggiunta di una o più balconate e di dispositivi scenici difettosi (mancanza di profondità della scena, assenza di uscite sufficienti). Abbiamo dunque a che fare, in questo primo caso, con una struttura che si situa sulla linea del teatro all'italiana, poiché essa mantiene il dualismo di sala e scena, anche se, talvolta, grazie alla creazione di dispositivi speciali, garantisce un migliore collegamento tra la sala e la scena. L'apporto principale di questo tipo di teatro risiede nella riscoperta della gradinata considerata come la struttura architettonica che permette le migliori condizioni di



visibilità, e stabilisce una sorta d uguaglianza tra i membri di quella collettività che si crede di aver ritrovato — il pubblico.

Seconda formula: l'ideazione di nuove architetture teatrali capaci di unificare lo spazio sala-scena e di tradurre la volontà di istituire un contatto diretto tra l'attore e lo spettatore. Qualunque sia il rapporto fisico stabilito tra la sala e la scena, le forme proposte mirano nella maggior parte a inglobare sala e scena dentro uno spazio unico; e rivelano, così, l'intenzione di dar vita a uno strumento che assicuri all'azione drammatica il massimo di irradiazione e che susciti la partecipazione del pubblico. Per partecipazione si deve intendere tanto l'attività creatrice dell'immaginazione del pubblico suscitata dalla recitazione "a nudo" sul palcoscenico liberato delle scorie illusioniste, quanto un certo sentimento quasi religioso che nasce dalla regola di un cerimoniale, sia una specie di transfert di personalità (poiché lo spettatore è direttamente coinvolto e proiettato dentro all'azione ad opera degli artifici della messinscena), sia, ancora, la sottomissione dello spettatore al gioco di tecniche e di procedimenti artistici che hanno lo scopo di raggiungere con ogni mezzo i suoi nervi e la sua personalità. E non a caso le soluzioni si ispirano di frequente alle strutture dei luoghi scenici antichi, elisabettiani, medievali o orientali; non a caso i promotori di queste nuove poetiche cercano giustificazioni o argomenti nella storia del teatro passato, da cui essi traggono i principi di un teatro eterno, giudicati validi per il teatro del futuro.

Il Vieux-Colombier di Jacques Copeau è per noi l'esempio più probante di scena -architettonica". Il dispositivo scenico richiama, per la sua organizzazione dello spazio, la scena elisabettiana. La scena è una struttura fissa, concepita per la recitazione, prestabilita, uno scenario essenziale e funzionale che, con l'aggiunta di pochi elementi decorativi, deve adattarsi a qualsiasi opera nuova. Tutto stabilito per assicurare il massimo di collegamento tra lo spazio riservato al pubblico e il palcoscenico che richiama chiaramente la pedana della Commedia dell'Arte.

Ma è Reinhardt che occorre citare se si vuole scoprire uno degli esempi più significativi dell'utilizzazione di questa scena ad arena nel XX secolo. Reinhardt resta forse il più grande sperimentatore di strutture e di luoghi scenici del nostro tempo. Il desiderio di scegliere per ogni spettacolo il luogo più adatto lo portò ad operare sia al Deutsche Theater sia al Kammerspielhaus (160 posti), sia nell'immenso recinto del circo Schumann, sia sul sagrato della cattedrale di Salisburgo. Egli sognava un teatro veramente popolare, riservato agli spettacoli capaci di toccare le folle, un Teatro del Cinquemila in cui si ritrovassero l'efficacia e la "potenza" dei teatri antichi. Questo teatro fu la Grosses Schauspielhaus ideata da Poelzig e inaugurata nel 1919, primo esempio di un'architettura teatrale moderna fondata sul principio dell'arena.

Tuttavia, e malgrado le possibilità che offriva per la realizzazione scenica in arena, la Grosses Schauspielhaus era ancora un compromesso tra la scena all'italiana e il teatro antico, e tentava, ancora, di conciliare la scena a cornice ed i principi dell'arena circolare. Da una parte una scena studiata per l'impiego dei mezzi "dell'illusione". dall'altra un'organizzazione convenzionale dello spazio. La scena aperta è più libera: il suo principio, infatti, ispirato direttamente ai progetti dell'antichità e del periodo elisabettiano, è quello di una piattaforma protesa in mezzo al pubblico, addossata a una struttura, a un muro, spinta nel vuoto; una piattaforma su cui l'attore, il gesto, la parola, il movimento fisico, visti da tre lati, acquistano tutto il loro rilievo. Tale struttura sembra riscuotere un consenso sempre più largo, benché non possa adattarsi a tutti i generi di drammaturgia. Il teatro del Festival Shakespeare di Stratford (Canada) ce ne presenta uno dei migliori esempi attuali. Tutto questo non è forse che una moda? Risponde a dei precisi bisogni drammaturgici? Il teatro a struttura circolare conosce oggi un favore sicuro che, per essere limitato in alcuni paesi (Francia, Italia, U.R.S.S.).

non è meno considerevole negli Stati Uniti. Esso ha i suoi teorici, i suoi difensori, i suoi detrattori. Comunque stiano le cose, esso appare ancora ristretto a una fase sperimentale e rotondo o quadrato, rettangolare o a forma di trapezio, esse non è per il momento che un teatro da camera a scena centrale. Guai è il suo avvenire? Qui si pone ancora la domanda c'è oggi una drammaturgia concepita esattamente per il teatro circolare o bisogna attendere che l'organo crei la funzione?

Terza formula: l'evasione fuori dall'edificio teatrale e la ricerca di nuovi luoghi scenici (adattamento del circo a fini teatrali, aria aperta, ecc.) Ogni metteur en scène porta dentro di sé il sogno di un luogo scenico ideale che gli sembra il più adatto (o il più adattabile) agli spettacoli che egli monta. I più consapevoli del proprio ruolo nella società moderna pensano soprattutto alla maniera di ritrovare, di riguadagnare un pubblico davvero popolare e di toccarlo con emozioni profonde. Constatazione banale: Appia non ebbe mai teatro, Craig non fu mai alla testa di un teatro come egli lo sognava, l'esperienza di Copeau fu subito ridotta dentro i confini del Vieux-Colombier, Piscator non ebbe mai i mezzi per costruire il Teatro Totale progettato da Gropius, Oggi. Vilar e Planchon lavorano in teatri (Chaillot e Villeurbanne) di cui non possono che denunciare i difetti. Si capisce che in simili circostanze gli operatori abbiano cercato di evadere dall'edificio teatrale tradizionale; da cui la terza formula, la ricerca di luoghi scenici nuovi che consentano di raggiungere più in profondità il pubblico. Ricerca che è uno degli aspetti fondamentali della rimessa in questione del luogo teatrale nel XX secolo. Andrebbero nominate le esperienze di Gémier al Cirque d'Hiver e, per i nostri giorni, il circo che Vilar ha montato alla Porte Maillot, quello che Jean Destè ha portato in giro per le città e le borgate del suo centro Faux-Nez di Losanna: si va a cercare il pubblico a casa sua, lo si accoglie in luoghi che gli sono familiari o che esercitano urla sicura attrattiva, il legame attori-spettatori non si stringe solo durante lo spettacolo. Il teatro ritrova il suo carattere di festa straordinaria e il luogo scenico all'aria aperta, come sottolinea Jean Vilar, è un luogo che "distende, per il suo stesso ambiente, e l'attore e lo spettatore". Ecco, a mio parere, il vero laboratorio della ricerca attuale in fatto d'architettura teatrale: il punto di partenza è la libertà riconquistata dal creatore drammatico, la possibilità di realizzare le esperienze più diverse quanto a forme, strutture, ai rapporti sala-scena.

Quarta formula: la creazione di teatri trasformabili. Ebbene, questa ricerca è possibile. In un teatro chiuso? Reinhardt scriveva: "Non esiste una forma di teatro che sia la sola realmente artistica. Fate recitare dei buoni attori oggi in un granaio o in un teatro, domani in un'osteria o all'interno di una chiesa o anche, perché no?, su una scena espressionista: se il luogo è adeguato alla pièce il risultato sarà meraviglioso"; e Gordon Craig nel 1922, con un'intuizione d'importanza davvero sconvolgente, oggi: "Mi è parsa chiara una necessità: il teatro deve essere uno spazio vuoto, con nient'altro che un tetto, un pavimento, due muri... Noi scopriremo così dei nuovi teatri, perché ogni tipo di dramma reclama un tipo speciale di luogo scenico". E non possiamo non citare, in parallelo al testo di Craig, una dichiarazione di Planchon che data 1959: "Gli architetti, oggi, quando costruiscono un teatro, cercano di creare uno strumento fisso. Ora, noi abbiamo bisogno di un arnese magari più sommario ma suscettibile di trasformazione. Noi siamo sostenitori, al momento, di un'architettura che permetta la ricerca di un teatro futuro. Che l'architetto, dunque, spinga il suo lavoro fino al punto in cui ci lascia nelle mani uno strumento di lavoro senza forma preconcepita; e a questo punto incominceranno a lavorare i metteurs en scène, gli scenografi, i comici, i decoratori". Fino ad ora, in verità, non esiste nessun teatro trasformabile o a schema multiplo — almeno in Francia. Numerose università americane possiedono un teatro trasformabile, che può essere utilizzato come teatro

elisabettiano, teatro all'italiana, teatro circolare, In Germania, l'architetto Weber ha dotato il Teatro Nazionale di Mannheim di una piccola sala trasformabile, che Piscator ha inaugurato con una messinscena dei Masnadieri di Schiller. Di recente, Werner Ruhnau concepiva in maniera analoga una sala trasformabile per il teatro di Gelsenkirchen.

Se questi teatri trasformabili non offrono al metteur en scène delle libertà così grandi quanto le sale senza struttura preconcepita sognate da Craig, essi costituiscono tuttavia strumenti di grande flessibilità. Noi sappiamo tutti quanti quale importanza ha assunto oggi la nozione di dispositivo scenico: creando un dispositivo scenico, metteur en scène e scenografo stabiliscono un'organizzazione dello spazio scenico che deve adattarsi alle esigenze della pièce. Il teatro trasformabile gli permette non solo di organizzare lo spazio scenico, ma altresì di scegliere tra un numero precisato di soluzioni il tipo di rapporto sala-scena che si adatterà meglio ai bisogni di un lavoro. Per tutti quei testi, poi, che non furono scritti per la scena all'italiana. Ciò consente di scegliere un luogo teatrale le cui caratteristiche generali, i cui rapporti interni siano il più possibile vicini alle origini stesse del luogo scenico originale.

Ma è ugualmente l'inizio di una ricerca "contemporanea" sui piani drammaturgico, scenico, architettonico. E infine, io credo che uno dei principi che hanno condizionato lo sviluppo dei teatri trasformabili, risieda nel rifiuto di una scommessa sull'avvenire, nella volontà di non imporre una struttura architettonica precisa e definitiva, fondata su dei desideri di intellettuali e su teorie d'esteti, e tale che rischierebbe di non soddisfare una drammaturgia di cui non conosciamo nemmeno noi le norme. È, se non altro, una precauzione contro la sclerosi.

### **La fine dell'illusione naturalistica "Scena aperta" e "scena chiusa"**

di Richard Southern

La differenza di fondo tra una scena aperta e una scena chiusa è che, nel primo caso, la scena è visibile, e nell'altro — per quanto ciò possa essere sorprendente — essa, in pratica, è quasi del tutto nascosta. Di fatto, per una buona parte del tempo che noi passiamo a teatro, essa è davvero nascosta, quando il sipario è abbassato.

Perché, dunque, noi dovremmo tenere nascosta la scena? Una scena è una cosa meravigliosa, appassionante! Niente è più attraente che questa semplice piattaforma, larga e

sopraelevata, sulla quale un attore può salire, da cui può rivolgersi a noi, o su cui lui stesso e i suoi compagni possono descriverci in movimenti e in parole un avvenimento. C'è una ragione di tutto questo, una sola: lo scenario. O più esattamente il fatto che noi desideriamo nascondere che lo scenario è lo scenario. Noi desideriamo dare l'illusione che lo scenario non è scenario, ma un mondo magico, oppure (cosa ancora più strana) la vera e propria realtà.

Quando usiamo una scena chiusa noi possiamo realizzare questa illusione: con una scena aperta è impossibile. Sarebbe utile che io facessi qui alcuni rapidi schizzi di questi due tipi di scena. In verità esse sono identiche, ma nell'una ipotesi noi chiudiamo la scena dentro a una specie di scatola con un'apertura sul davanti.

Nell'altra, noi aggiungiamo un elemento ugualmente importante, ma del tutto differente — un fondale — con delle aperture attraverso cui gli attori possono entrare e uscire. La seconda scena è antichissima. Essa rassomiglia molto a quella impiegata dai mimi greci, dagli attori ambulanti del Medio Evo, o anche nei teatri pubblici dell'età eli-

sabettiana.

Noi riconosceremo il primo tipo di scena dalla sua derivazione italiana: essa fu inventata in Italia per presentare delle opere — non degli spettacoli di teatro.

Come accade che, avendo adottato la scena all'Italiana in quasi tutti i teatri europei, noi ritiriamo in ballo l'altro tipo di scena, la più antica, la scena aperta? La ragione è la seguente: da circa trenta o quaranta anni si è delineato in Inghilterra (e non solo lì) un movimento contro la scena chiusa, contro la scena a cornice, contro la peep-show-stage, la Gukkastenbuhne. E tale movimento aveva come slogan: "Aboliamo la cornice della scena".

Nessuno sapeva con precisione che cosa ciò significava. Forse "rimuovere il muro sul davanti della vecchia scena a cornice"... oppure "toglier di mezzo i fianchi e l'alto dell'apertura della scena". Ma perché? Tutto ciò appariva temerario e ben poco pratico. Ciononostante, un grande esperimento fu tentato nel 1926 nella città di Cambridge (in Inghilterra). Terence Gray prese in mano un vecchio teatro dell'inizio del XIX secolo, levò via tutta la scena, lasciando la sala pressoché intatta. E lo ribattezzò The Festival Theatre, Cambridge.

Nell'opuscolo che annuncia l'apertura del nuovo teatro, noi possiamo leggere che la scena, così rimaneggiata, consisteva in "un vasto proscenio a ventaglio, a più livelli, digradante per gradi nella sala; una scena centrale girevole, e un fondale sovrelevato pure ruotante: questo dispositivo e il ciclorama cilindrico rischiarato da un'illuminazione a prismi renderanno possibile l'uso di un tipo di messa in scena finora sconosciuto in Inghilterra".

Era dunque un movimento nuovo e significativo, che aveva dei nobili fini. Non c'era, a dire il vero, un tentativo esplicito di abolire la cornice della scena, ma tuttavia per la prima volta era stato concepito un teatro senza cornice.

Il Festival Theatre visse, malgrado tutto, per sette anni, e alcuni dei suoi spettacoli furono tra i più nuovi e i più attraenti che si fossero mai visti in Inghilterra.

Ma il movimento per "abolire la scena a cornice" non finì lì. Una delle prime premesse del successo fu posta nel 1945 da John English a Birmingham. Egli utilizzò una sala a semicerchio, e costruì la sua scena secondo una concezione nuova, proiettandola nel semicerchio riservato al pubblico. Essa comprendeva due spazi per la recitazione, uno su una scena bassa, l'altro a forma di striscia che separava la scena stessa dal pubblico. Si poteva accedere a questa "fascia periferica" attraverso delle porte situate sui due lati della scena all'altezza del fondale. In una cornice la cui parte centrale (che dava proprio sulla scena stessa) consisteva in una sorta di apertura di scena in grado di accogliere degli scenari. Così, il teatro di John English sfruttava la parte migliore di ciascuno dei due mondi, e tentava di fondere l'impiego dello scenario completo con tutti i vantaggi offerti dalla scena aperta.

Nel 1951 ho avuto io stesso il privilegio di stabilire i piani di uno studio adattabile a teatro di ricerca per la sezione teatrale dell'Università di Bristol.

Questo teatro è utilizzato da oltre dieci anni ininterrottamente, e a parte numerose riprese elisabettiane, ha visto la prima (Old Vic Company di Bristol) di The Happy Haven di John Arden (nella messa in scena di William Gaskill e con i costumi di Iris Brooke) e di numerosi altri spettacoli sperimentali o di tradizione, su scena aperta o nello stile del teatro all'Italiana.

Nel 1952, Ann Jellicoe attuò una maniera un poco diversa-- di abolire la scena a cornice, in un piccolo teatro tradizionale di Westminster, in cui essa costruì il Cockpit Theatre Club.

Io so bene che questa (tra scena aperta e chiusa) non è una distinzione assoluta —

nemmeno da un punto di vista storico. Ci sono state molte rappresentazioni su una scena aperta, la notte, dentro vaste sale, alla luce delle torce, così come si sono avuti alcuni spettacoli su una scena chiusa all'aria aperta, nelle piazze, alla luce del sole. Nondimeno, la distinzione ha un suo valore generale, e io vorrei richiamare qui due immagini: in primo luogo le scene aperte del teatro della Londra elisabettiana — in cui la scena della tempesta di King Lear poteva essere recitata sotto un caldo sole d'autunno, e le scene d'amore di Antonio e Cleopatra in Egitto sotto un cielo basso, freddo, con dei temporali. Eccola, l'illusione scenica, ma che differenza! Si dovrà ammettere, penso, che l'attore è obbligato a far uso di una tecnica diversa se egli interpreta King Lear in queste condizioni, o se fa scuro o se ci sono delle luci!

Per quanto riguarda questa illusione creata dall'illuminazione, io vorrei anche aggiungere un'altra immagine, e ritornare alla scena chiusa: e mi piacerebbe richiamare una esperienza che ho vissuto personalmente.

Un pomeriggio, sul tardi, io entrai in un teatrino del XVIII secolo a Richmond (Yorkshire) che è fortunatamente sopravvissuto fino ai nostri giorni, e che è uno dei monumenti più preziosi di architettura teatrale. Gli inservienti se ne erano andati tutti quanti a casa, e l'interno diventava sempre più scuro. Io sono uscito, ho comperato alcune bugie, e con filo e legno ho costruito sei candelieri di fortuna. Dentro a ciascuno ho posto quattro bugie, e li ho appesi nella sala, nel posto dei primitivi candelieri. Poi ho spento la luce elettrica e ho acceso le bugie.

Io credo di non avere mai visto un quadro più affascinante che questa vecchia sala in un'oscurità totale, a parte quelle ventiquattro fiamme tremolanti. L'effetto era certo stupefacente, ma, per un occhio moderno, abbastanza discreti, per suggerire piuttosto l'immagine di una grotta incantata che quella di un luogo in cui si potessero distinguere i dettagli pittorici degli scenari alle spalle degli attori.

Nei primi teatri coperti, c'era illusione — una ricca illusione. Ma non era illusione del mondo vero, alla luce del giorno. Si trattava, piuttosto, dell'illusione di intrigo romanzesco al crepuscolo. Così, il contrasto tra la scena della tempesta di King Lear rappresentata con un caldo sole pomeridiano su una scena aperta, e la stessa recitata in un teatro del XVIII secolo, non è, realmente, il conflitto tra un realismo ingenuo e un naturalismo elaborato, quanto tra qualcosa di autenticamente vero e qualcosa di inevitabilmente romanzesco. La prima ragione per cui ci si interessa di nuovo alla scena aperta è, dunque, che taluni di noi sono arrivati a chiedersi se è sempre augurabile che le nostre scene siano impregnate di un'atmosfera "inevitabilmente romanzesca".

E ancora: la ragione brechtiana, per cui sulla scena aperta si addice in modo particolare presentare l'attore come un attore che fa una dimostrazione piuttosto che un'imitazione. Né va dimenticato, in ultimo, che un aspetto essenziale della scena aperta è che essa evita la trappola dell'illusione di un altro mondo. Essa favorisce il fatto. Su questa scena un attore è un attore: egli, qui, non vive un ruolo, egli lo dimostra. Egli non ci ipnotizza per due ore; al contrario, ci incita a prestare personalmente attenzione alla storia che egli stesso svela; a contestarla, a comprenderla, a giudicarla.

## **Come i teatri tradizionali non bastino più Nuovi spettacoli e nuove scene**

di René Alito

Il teatro è il luogo in cui una società, attraverso le creazioni dei suoi artisti, dà un'immagine di se stessa e del mondo, si osserva e si interroga. Ma non è soltanto con le opere rappresentate che un teatro rimanda al mondo di cui parla, è anche con la sua architettura, con le forme, le convenzioni e le tecniche di cui si serve. La civiltà industriale ha cominciato a cambiare intorno e noi il mondo e i modi di vivere. Modifica i rapporti tra gli uomini e tra questi e gli oggetti che li circondano. La letteratura, la arti, hanno conosciuto delle profonde mutazioni. La scienza, come pure il cinema e la televisione (molto di più dei trasporti) hanno trasformato in modo decisivo i nostri rapporti con lo spazio e con il tempo.

Di tutti i luoghi, pertanto, la scena è quello che è cambiato meno. Le tecniche teatrali si sono evolute in scatole chiuse e la nostra scena è, più o meno, quella del XVIII secolo. Una quantità di idee e di convenzioni che noi utilizziamo appartengono a quel teatro del passato. Infatti, ciò che è arretrato non è solo la struttura, ma l'attrezzatura nei mezzi come pure nelle tecniche, nella conoscenza delle messeinscena, nei metodi e nei sistemi di lavoro, nelle idee comunemente ereditate e terribilmente desunte. Quello che è certo è che la scena sarebbe uno degli ultimi luoghi in cui si consacra l'eminente dignità della mano dell'artista, in cui si difenderebbe contro l'orribile invasione delle macchine la tradizione artigianale del passato. E' senza dubbio vero che il lavoro teatrale è un artigianato poiché è, ad ogni spettacolo, la produzione di un oggetto unico; ma perché non potrebbe essere un artigianato moderno? E per quanto riguarda la tradizione, si sa bene che essa vive quando è soprattutto dinamica. Se dobbiamo oggi riprodurre la pratica che, due o tre secoli fa, portava alla costruzione di questi magnifici strumenti di teatro che conosciamo, se trapiantiamo al giorno d'oggi questa pratica, noi costruiremo dei teatri nei quali l'architettura, l'attrezzatura, la concezione, le forme e le tecniche potranno far fremere i partigiani di questa scena all'italiana così venerata. Tanto meglio. Ma già il solo fattore economico ce lo impedisce. Perché il costo di questo edificio sorpasserebbe di molto l'ordine di grandezza che la nostra società è solita consacrare alle manifestazioni culturali. Peggio, la legge stessa ce lo impedisce perché, occupandosi in passato, come suo dovere, della sicurezza degli spettatori, a mano a mano che stabiliva la necessità d'inserire nell'edificio stesso questa o quella precauzione, ha finito per congelare, nel corso degli anni, l'architettura drammatica.

In effetti, l'osservanza dei decreti conduce alla costruzione di un certo tipo di teatro con l'esclusione di qualsiasi altro. Nello stesso tempo, molti architetti hanno potuto pensare che non vi è affatto bisogno di essere specialisti dei problemi della rappresentazione teatrale contemporanea per costruire dei teatri, si accontentano semplicemente di leggere i regolamenti di sicurezza e di eseguire ciò che essi impongono. Ora, questi regolamenti non descrivono la funzione primaria del teatro (mettere in opera e mostrare degli spettacoli), ma una funzione secondaria: non bruciare. Questo è il motivo per cui si trovano tante cose aberranti in troppi teatri nuovi (per esempio errata curva di visibilità, fissità del rapporto sala-scena, ecc.) e mai una infrazione ai regolamenti.

Le nuove opere richiedono un altro teatro, un'altra scena, un altro spazio. Si obietterà che un teatro nuovo esiste già e che l'avanguardia ha presentato sulle nostre scene, così come sono, un gran numero di creazioni che non sono andate poi tanto male. Questo è da discutere, perché queste nuove opere non sono riuscite felicemente che

nella misura in cui non hanno rimesso in questione lo spazio drammatico tradizionale e sono rimaste fedeli alle sue convenzioni. Tutte quelle, invece, che tentavano il contrario, si sono trovate imbastardite, e direi che il loro scacco formale era in misura della loro reale novità. Se dei nuovi autori si avvicinano al teatro e vi sono incoraggiati in maniera sistematica, non servirà a nulla mettere a loro disposizione un teatro convenzionale. Se, al contrario, la possibilità offerta loro è di tentare uno sforzo creatore, in collaborazione con gli altri artisti del teatro e davanti al pubblico, con mezzi d'espressione veramente nuovi, allora è un'altra drammaturgia che verrà abbozzata, diversa non solo nella sua scrittura, ma in tutta la gamma delle discipline artistiche, o puramente tecniche, che concorrono a costituire il teatro.

## **Teatro realista e struttura teatrale**

### **Luogo, azione, tecniche della scena** di Hans Gussmann

Da noi il teatro non raggiunge lo spettatore attraverso il virtuosismo spettacolare della rappresentazione; esso pretende di dimostrare sulla scena un certo numero di esperienze e di destini. Esso ha di fronte un pubblico nuovo, uomini impegnati nella realizzazione di una vita nuova, e che di conseguenza vogliono prendere posizione nei confronti dell'azione drammatica come essi fanno di fronte al loro ambiente.

Noi ci stiamo allontanando dal mondo delle apparenze, dell'illusionismo, dei gesti magniloquenti e delle rappresentazioni patetiche e vuote. Nell'ordine dell'azione drammatica e per l'organizzazione della scena, questo linguaggio vuole in sostanza dire: noi vogliamo arrivare al fondo delle cose". Liberare e cristallizzare certi problemi, palesare e confrontare certi rapporti di causa e effetto, significa riuscire a creare delle nuove forme di espressione artistica che trovano la loro eco al livello registico e della struttura; ma soprattutto prenderà vigore una nuova situazione che concerne principalmente il luogo dell'azione e il rapporto con il pubblico, caratterizzato questo da una grande variabilità.

Il vero artista, nell'organizzazione della scena, parte sostanzialmente "dagli uomini", "da ciò che accade a loro e per causa loro".

Egli non si cura di costruire uno scenario con fondale di scena cornice, ma al contrario un luogo dove degli uomini devono vivere qualche cosa.

Tutti i piccoli oggetti che egli mette nelle mani dell'attore e fanno direttamente parte del gioco scenico, sono veri. Ma per l'architettura, per la concezione degli spazi interni ed esterni, egli punta decisamente sulle indicazioni e sulle suggestioni che sollecitano meglio l'immaginazione dello spettatore, paralizzato da uno spettacolo esauriente.

Gli scenari sono degli importanti testimoni di una certa realtà, ma essi non devono mai, a causa dei dettagli o delle decorazioni accessorie, sviare e allontanare da questa stessa testimonianza di ordine estetico e intellettuale.

Nello stesso tempo bisogna sempre ricordare allo spettatore che egli si trova davanti a una scena sulla quale le cose gli sono mostrate in maniera diversa da come si presentano fuori del teatro.

Gli sforzi dell'artista per dare al teatro un nuovo contenuto, e la trasformazione progressiva dei mezzi di espressione scenica, richiedono la massima variabilità della zona dove la sala incontra la scena.

Lo spazio riservato alla recitazione e lo spazio riservato allo spettatore sono in relazione permanente: dalla separazione, dall'opposizione sistematica fino alla penetrazione totale, dalla scena in profondità alla scena frontale largamente spiegata, il registro è

molto vario.

E' a partire dalla zona d'incontro della sala con la scena che si organizzerà la costruzione del teatro moderno; questa zona imporrà la forma stessa dello spazio strettamente legata alle esigenze funzionali della vista e dell'acustica. Se, per ragioni drammaturgiche, noi pensiamo che il teatro moderno cerchi il movimento, la penetrazione reciproca della sala e della scena, creando molteplici tensioni spaziali, dalla verticale alla diagonale, allora bisogna dire che le sale a struttura rigorosamente assiale — come d'altronde lo sono la maggior parte dei teatri, anche di costruzione abbastanza recente — sono in contraddizione con l'evoluzione del messaggio teatrale finiscono di conseguenza per impacciarlo.

L'asse architettonicamente rifinito e sottolineato nei dettagli—era indispensabile al teatro barocco, con scena a quinte, con palchi e balconate; nel teatro moderno questa struttura deve sparire, o almeno si attenerà, al fine di non annientare e opprimere le tensioni dello spazio scenico.

Queste considerazioni ci portano dunque ad abbandonare le forme spaziali rigorosamente geometriche per adottare invece soluzioni di una certa agilità, dei piani poligonali dove i gruppi di posti a sedere, orientati in direzione della scena per riservare una vista favorevole, sono ugualmente in relazione gli uni con gli altri, e vengono così a stabilire un contatto tra gli stessi spettatori.

Ed è altresì raro che noi si assista di fronte e in una direzione fissa, agli avvenimenti del nostro ambiente e alle azioni che vi si possono svolgere.

Quando un gruppo prende in considerazione uno spettacolo, quando lo interessa un certo avvenimento che desidera mettere meglio a fuoco o osservare, esso delimita l'azione. Ma non delimita completamente il luogo dell'azione in tutte le sue parti, poiché quello che vi si svolge non è pienamente percettibile in tutti i suoi dettagli ma solo da una certa angolazione: ogni azione, gesto o parola, si estrinseca in un'unica direzione fondamentale stabilita. Lo spazio teatrale dovrebbe ugualmente rispettare di più questi "punti di vista". Una sala che si spiega in larghezza, con gruppi di posti collocati ad anfiteatro attorno alla zona del proscenio, si presta bene e meglio di uno spazio in profondità a creare le tensioni e le variazioni spaziali che si desiderano.

La soluzione applicata alla zona del proscenio permette di vedere in quale misura il costruttore ha superato le disposizioni e le abitudini legate a una forma di teatro tradizionale per aprire invece la porta a nuovi tentativi.

La luce è divenuta un fattore molto importante nella concezione del teatro moderno. Con l'aiuto della luce e di certi effetti, noi possiamo ottenere delle trasformazioni radicali nella rappresentazione dello spazio. Dalla semplicità di una illuminazione diffusa al contrasto dei fasci di luce concentrati, dalla trasparenza al movimento: i suoi mezzi di espressione sono i più diversi

Questa "magia" della luce, con le sue innumerevoli possibilità di metamorfosi, è dunque per il nuovo, teatro un eccellente mezzo per un rapido cambiamento di scena. E questo cambiamento avviene come in un film, con il solo impiego delle luci che si accendono e si spengono.

La sola condizione indispensabile è una installazione adatta a questa funzione. Essa sarà concentrata e organizzata esclusivamente da un punto di vista artistico e tecnico insieme. L'architetto dovrà prevedere l'installazione di fino a cento proiettori o altri apparecchi all'interno della sala distribuiti adeguatamente alla loro funzione.

Affronto già da questo momento le questioni e i problemi legati alla tecnica di scena. Per sottolineare i cambiamenti di scena, noi abbiamo due idee. Parliamo di Umbauten vale a dire smontaggio di una scena in opera di quella seguente. Operazione questa che necessita di una mano d'opera e di macchine in numero sufficientemente grande,



ciò che dunque richiede qualche minuto di tempo e l'arresto dell'azione scenica.

La Werwandlung, al contrario, é il cambiamento rapido di scena, realizzabile in secondi spesso a scena aperta e a luci spente.

Il regista domanda, per la successione dei quadri, delle trasformazioni brevi: le interruzioni e gli intervalli. durante i quali si svolgono gli Umbauten sono possibili solo se a contenuto drammaturgico, l'impianto e lo svolgimento della pièce lo consentono.

Per eseguire queste rapide trasformazioni, le installazioni meccaniche usate finora. importanti ma estremamente pesanti, quali scene ascendenti, scene girevoli con botola incorporata, proscenii mobili, non sono utilizzabili che in parte.

Si chiede che la base delle scena possa subire un'infinita serie di trasformazioni. Piani inclinati, sopraelevazioni, abbassamenti, dimensioni e contorni variabili. tutto questo é difficilmente compatibile con un sistema di impianti fissi di macchine. L'installazione tecnica della base scenica tende -sempre piú allo scopo di rendere infinitamente variabile lo spazio riservato all'azione; essa non ha che una importanza limitata per ciò che concerne il cambiamento di scena.

Allorché si accumulano un certo numero di impianti e si cerca di ricavarne un sistema tecnicamente adatto a queste differenti scene, si giunge a una divisione rigida della base scenica in superfici che si possono alzare, abbassare e rovesciare da tutte le parti.

Poiché -queste superfici devono essere stabilmente fissate ad ogni livello, senza alcuna oscillazione e predisposte a sopportare carichi spesso pesanti, ne risulterà dunque uno spiegamento di complessi mezzi tecnici e di congegni la cui spesa di installazione e manutenzione sarà piuttosto elevata, mentre d'altro canto l'utilizzazione pratica resterà sempre un po' problematica.

Non si può vaticinare nel dettaglio l'evoluzione delle tecnica di scena. Ma credo che in avvenire si vorrà dare la preferenza e elementi di piccole o modeste dimensioni, mobili, utilizzati in molti modi, non vincolati a una posizione fissa..

La tecnica è un mezzo importante per aiutare il nuovo teatro a ricoprire il suo ruolo, a rivestire la sua nuova funzione. Me questa tecnica, al servizio dell'arte, si deve integrare in maniera organica e omogenea In tutto il complesso teatrale senza violenze o intimidazioni, allo stesso livello e con la stessa importanza della architettura teatrale. La tecnica partecipa alla concezione dell'insieme.

Solo la collaborazione dell'artista, dell'architetto e del tecnico potrà sostenere questo arduo lavoro e guidare a un risultato sicuro.

## **I rischi del taglio tra palcoscenico e platea Organizzare il rapporto col pubblico**

di Filip Kumbatovlc

Queste note sul complesso scena-uditorio, intese soprattutto come saggio d'informazione su una delle questioni discusse con più accanimento negli ambienti di teatro jugoslavi, riportano a galla i problemi di un teatro mobile, adattabile. In termini più precisi: esso studia l'applicazione pratica dalle teorie conosciute da parecchio tempo sotto il nome un po' vago di rapporto reciproco tra la scena e la sala, tra il gioco scenico e gli spettatori, tra il movimento degli attori e le reazioni del pubblico.

Affrontando questi problemi attraverso una analisi preliminare, non si può eliminare il fatto, evidente, che l'avvenimento del quale noi siamo partecipi nel corso della azione drammatica, in un luogo teatrale, si presenta alla nostra sensibilità estetica sotto gli aspetti di un processo collettivo: la creazione teatrale è già nella sua essenza un tutto organico, attivo, dinamico, che abbraccia ad un tempo l'intenzione dell'autore drammatico, la visione del regista, l'azione degli attori, le reazioni del pubblico. Questi elementi diversi della rappresentazione teatrale non sono sempre in corrispondenza armonica, e i teorici del teatro ci dicono che bisogna cercare certi disaccordi nel carattere stesse della contraddizione, nella disposizione tradizionale, nell'organizzazione mancata di quel ridotto comune che viene chiamato luogo teatrale.

E sono ancora i professionisti del teatro ad attirare la nostra attenzione su questi interni motivi di disaccordo, sostenendo da una parte, e con qualche ragione, che è un non senso di ordine estetico soprattutto allestire sulla stessa scena, e davanti allo stesso pubblico, degli spettacoli essenzialmente eterogenei, frutto di diverse epoche storiche e di diversa estrazione internazionale; e accusando ancora, senza grande ragione, la tradizione dell'architettura europea che ha imposto il teatro all'italiana con la sala fissa davanti a una scena non suscettibile di alcuna trasformazione, dove non si possono cambiare che i fondali e le luci. Tutto questo è senza dubbio vero, anche quando si prendono in considerazione gli argomenti di chi ci offre la prova convincente che si possono allestire con successo sulla scena all'italiana e gli autori classici e gli autori moderni, che la sala e la scena nei nostri teatri tradizionali sono separate soltanto da un'apparenza architettonica e che il vero luogo teatrale è e rimane sempre un luogo immaginario, determinato dall'illusione teatrale, e come una guerra fredda tra i tradizionalisti e gli apologeti di un rinnovamento teatrale, guerra concentrata principalmente sul problema del luogo teatrale. Ciò prova che alcuni disaccordi ai manifestano chiaramente nella pratica del teatro contemporaneo e che non si possono trascurare i problemi connessi allo spazio teatrale (i quali più esplicitamente si estrinsecano nelle relazioni reciproche tra scena e uditorio). Le origini di questa precaria situazione sono più che evidenti: sono le trasformate condizioni sociali che hanno provocato questa lotta nella tradizione ancora dominante e infine le tendenze moderne che non hanno ancora trovato una adeguata espressione estetica.

E una constatazione preliminare, niente di più, e per cercare di migliorare le situazione

teatrale di oggi non si possono che sostenere le due ipotesi formulate dagli apologeti che vagheggiano un certo teatro adattabile, nelle discussioni sui rapporti tra scena e uditorio: primo, che si deve eliminare anzitutto la divisione artificiale del teatro in scena e uditorio per ritrovare l'integrità perduta de luogo teatrale; e secondo, che si deve costruire su questo luogo un teatro nuovo, liberato da limiti di spazio, e viceversa aperto a tutte le metamorfosi del genio drammatico.

Questa situazione generale, determinata dalle controversia tra i tradizionalisti e gli avanguardisti, si rifletto altresì nella realtà del fenomeno teatrale in Jugoslavia. Nella maggior parte del paesi europei, soprattutto in quelli dell'Europa centrale, si nota una contraddizione estetica abbastanza pronunciata tra il repertorio scelto e la sua realizzazione. Tale repertorio abbraccia, almeno per quanto riguarda le importanti scene jugoslave — i teatri di Belgrado, Zagabria

e Lubiana — una scelta di spettacoli che vanno dall'antichità alla piú recente produzione d'avanguardie, poiché ogni anno si allestiscono su queste scene una grande diversità di opere di autori classici e moderni, stranieri e no. Si prende in considerazione dunque un repertorio che vede da una parte i rappresentanti della rinascita dalmata fino ai piú autorevoli esponenti dell'avanguardia slovena, croata, serba, macedonica; e dall'altra, testi che vanno da Sofocle

e Aristofane fino a Brecht e a Ionesco. Questo repertorio così eterogeneo trova la sua realizzazione scenica nei teatri costruiti secondo lo schema convenzionale del XIX secolo, sulle scene così discusse. così detestate ed esecrate dai registi contemporanei.

Certamente, molti di questi edifici sono stati rinnovati, ma queste trasformazioni si sono limitate piú o meno all'ammodernamento dei locali e dell'attrezzatura tecnica, cosicché i dispositivi scenici e le relazioni spaziali tra la scena e l'uditorio non corrispondono alle esigenze di una messa in scena moderna...

D'altra parte, qualche tentativo ben riuscito di teatro "en rond" (il quale soprattutto a Lubiana attira un particolare tipo di pubblico piú o meno scelto) si avvantaggia altresì di alcuni elementi di irresistibile attrazione: dell'ambiente romantico, della scelta ingegnosa dei testi, e di attori ben diretti. A Lubiana, é anzitutto il clima particolare del luogo teatrale che afferra gli spettatori, poiché si lavora in un luogo a volte solenne a volte molto intimo, nel mezzo della antica sala dei Cavalieri della Croce, davanti a un piccolo pubblico di Intellettuali e di giovani universitari, innamorati del teatro, ben disposti attorno alla scena centrale, sempre in diretto contatto con gli attori. Si allestiscono nuovi spettacoli di giovani autori sloveni che pongono problemi di una attualità scottante attraverso un linguaggio piú o meno di avanguardia, intessuto di tesi provocanti e di allusioni moraleggianti intorno all'imperfezione di questo mondo. Vengono rappresentati, grazie all'intromissione di registi ambiziosi, piccoli capolavori di teatro contemporaneo come *Huis clos* di Sartre o *La lezione* di Ionesco...

Naturalmente si é acquisita una preziosa esperienza con questi tentativi di teatro "en rond" e di spettacoli "en plein air"; si può dunque constatare che questa attività ha, in una certa misura, liberato la creazione teatrale dalle tendenze conservatrici e tradizionalistiche, ma tutto questo non è stato sufficiente a risolvere il problema fondamentale comune alla maggior parte dei teatri: come sopprimere definitivamente il disaccordo estetico che si nota, in Jugoslavia come altrove in Europa, tra il repertorio scelto e la realizzazione scenica — in altri termini: come organizzare, in maniera nuova, nella totalità dei luoghi teatrali, un valido rapporto tra la scena e l'uditorio, il quale permetterebbe una realizzazione adeguata dell'opera drammatica, almeno per ciò che concerne le aspirazioni dei registi.

## **Immagini a trecentosessanta gradi** **La geometria dello spazio scenico**

di Jaques

Arte di onorare la scena presso i Greci, di disegnare e disporre le quinte e i fondali in prospettiva presso gli artisti del Rinascimento, di concepire i diversi piani del teatro negli scenografi del XIX secolo, il termine scenografia indica infine oggi l'invenzione di una forma nuova e la sua integrazione nel complesso scenico.

Il concetto scenografico tende a definire il fenomeno psicofisico collegando la trasmissione e la ricezione dello spettacolo, il rapporto geometrico, la distanza della sala dalla scena.

Una utilizzazione empirica all'origine, del luogo scenico fa posto poco a poco, ad una struttura e ad una organizzazione. L'assunzione di una tecnica e di un'estetica nuove provoca una rottura.

Dalla prima apparizione dell'apparecchio ottico questa rottura si innesta nella concezione dello spazio visivo. Il cinema nascente, e i primi teatri ottici, liberi ancora da tutte le costrizioni della scatola classica, sono caratterizzati da una grande libertà e diversità nelle invenzioni. La tecnica di proiezione esige allora e genera nuove forme scenografiche.

Seguendo un processo analogo, lo sviluppo delle tecniche di illuminazione, di acustica, di attrezzatura scenica e parallelamente dell'estetica e della teoria dello spettacolo moderno, trasforma progressivamente l'arte della scena tutta intera.

Le arti plastiche, liberate dalle restrizioni spaziali codificate dal Rinascimento, rinnovano la decorazione scenica e contribuiscono a rendere caduca la scena all'Italiana, sottolineando la sua insufficienza e la sua inefficacia.

Inoltre, il mutamento delle caratteristiche delle arti del tempo e dello spazio, la loro interpenetrazione porta alla nascita di una nuova arte. Arte dello spazio, la scenografia è l'organizzazione e l'orchestrazione spaziale dello spettacolo. Questi sono i meccanismi e i principi di questa arte specifica che è necessario ora definire.

Le differenti concezioni spaziali, dallo spazio primitivo allo spazio delle cosmologie attuali, a livelli diversi suggeriscono o impongono dei raffronti tra lo spazio mentale, lo spazio pittorico e lo spazio scenografico. Questi spazi sono definiti dalle leggi ottiche, fisiche ed estetiche. La "prospettiva italiana", teoria e fondamento della scenografia classica, è costruita secondo dei dati matematici: l'immagine è una sezione piana attraverso il cono ottico costruito dall'occhio dello spettatore e i raggi che lo congiungono a tutti i punti dello spazio da rappresentare. Questo principio suppone un postulato inesatto, ammette l'esistenza di un occhio unico e fisso. Il nostro campo visivo, un solo occhio, raggiunge appena 150° e vediamo tutti gli oggetti confusi su un solo piano.

I due occhi al contrario abbracciano un campo visivo di 200° e ci permettono di distinguere gli oggetti nello stesso tempo a destra e a sinistra ed anche un po' in profondità. Con la visione binoculare possiamo ugualmente apprezzare il rilievo degli oggetti e la loro rispettiva posizione. Inoltre il nostro occhio è mobile, perlustra sfericamente lo spazio visibile. Tutte queste nozioni sono incompatibili con le concezioni dei teorici del Rinascimento.

Ma non vi è in realtà una sola prospettiva; i differenti sistemi prospettici sono espressione della loro epoca. Nella prima metà di questo secolo si inizia un periodo di rinnovamento; si rimette in questione non solo la drammaturgia ma anche l'edificio teatrale. In particolare la struttura scenografica e la sua spazialità. L'elenco dei differenti tipi di scene proposte si può così enunciare:

- a) tentativo di rottura di prospettiva nella "sala all'Italiana" (Scharoun)
- b) scene triple (Perret)
- c) sale e scene simultanee (Syrkus)
- d) scene simultanee verticali (Meyerhol'd)
- e) scena anulare (Oscar Strnad)
- t) teatro mobile (Pronazko)
- g) sala trasformabile, che offre alcune o tutte le possibilità sopraesposte (Università di Los Angeles)

Tutti questi tipi di teatro tentano di rompere con la prospettiva classica e suggeriscono uno spazio simultaneo, suscettibile d'animazione e di variabilità. La scena anulare e il teatro mobile sono senza dubbio quelli che permettono attualmente il maggior numero di innovazioni, o almeno di esperienze.

Quali sono le origini dell'immagine a 360° e delle sale mobili? Storicamente si potrebbero trovare dei precedenti fin nell'antichità. In realtà, i sintomi di questa nuova concezione dello spazio scenico si riallacciano all'estetica moderna. Il rinnovamento della concezione spaziale è un fenomeno recente ed è senza dubbio contemporaneo ai primi esempi di immagini animate.

L'immagine a 360° dei panorami è dovuta a Robert Baker erisale al 1787; era una innovazione rivoluzionaria se si crede alle testimonianze del tempo. I panorami sono comunque gli antenati di tutta una serie di spettacoli che utilizzeranno le totalità dello spazio orizzontale, inglobando

e circondando lo spettatore. Ma i problemi spaziali che sorgono a questo punto rimangono tradizionali. La prospettiva dei teatri classici sta alla base della costruzione e della realizzazione dell'immagine. Notiamo tuttavia il problema particolare che pone la trasposizione o la trascrizione di questa prospettiva concepita inizialmente per il rettangolo o il quadrato.

Le concezioni wagneriane, Appia, Craig, i movimenti letterari, Futurismo, Dadaismo, il teatro costruttivista o sperimentale russo, i progetti più oscuri del Bauhaus, di Art et Action, le teorie di Artaud sono le fonti della concezione scenografica moderna.

Quali sono le differenze di valutazione dell'immagine per gli spettatori nelle sale classiche? I rapporti di visibilità più semplici sono quelli del teatro ad arena, difatti ogni spettatore assiste parzialmente al medesimo spettacolo, qualunque sia il tuo posto; l'attore al contrario dispone di un angolo di visuale polivalente. Nella sala all'italiana ogni gruppo di spettatori fruisce di un'immagine differente a seconda che si trovi posto a sinistra, a destra o al centro del palcoscenico.

Il tumulto di invenzioni e di proposte sceniche è dovuto alla confusione e alla imprecisione delle concezioni. Tutte queste innovazioni non resistono all'analisi, i rapporti scenici possono essere iscritti in realtà all'interno di alcune forme geometriche semplici: il rettangolo, il cerchio, il cubo, la sfera. Questi denominatori comuni contengono praticamente tutte le possibilità grafiche conosciute. Certi progetti scenografici possono sembrare più complessi a una prima lettura, ma più spesso non sono che delle componenti o delle derivate dei tipi schematici proposti.

I differenti casi che qui mostriamo non si riferiscono propriamente alle sezioni delle sale da spettacolo, ma piuttosto alla trama delle relazioni sala-scena. Da questo gioco e da questo equilibrio di strutture deriva esattamente l'idea scenografica.

***"Intendiamo abolire la scena e la sala, che sono sostituite da una specie di unico ambiente, senza chiusure o sbarramenti di sorta, e che diventerà teatro stesso dell'azione. Una comunicazione diretta si stabilirà tra spettatore e spettacolo, tra l'attore e lo spettatore, nel momento in cui lo spettatore, situato nel mezzo dell'azione, viene avvolto e sopraffatto da essa..." (Antonin Artaud)***

## **NUOVI LUOGHI E NUOVI MATERIALI**

**Lo spazio come unica dimensione dello spettacolo** (un'intervista con Joseph Svoboda a cura di Rolf Kieper)

**La sua scenografia non ha solo funzione di appoggio alla drammaturgia della messa in scena globale, ma ha una parte nella recitazione?**

Sì, ha una parte nella recitazione. Io devo mettere a disposizione del regista con la mia scenografia il maggior numero di mezzi espressivi. Sa, tutti i fondali, i materiali, specialmente le strutture. non sono nulla di per se stessi, perché sono così rigidi e fissi. Ne risulta una portata espressiva troppo ristretta. Per questa ragione sto lottando da dieci anni per una scenografia che possieda tutti i necessari mezzi espressivi. Il nuovo teatro che io ho concepito con questo concetto, lo chiamo teatro-atelier. In questo teatro-atelier tutte le relazioni sul palcoscenico e fra palcoscenico e platea sono variabili.

**La sua scenografia è contraddistinta dall'uso radicale della tecnica più moderna, per quanto riguarda in particolar modo la luce, la cinetica e i materiali. Già nei suoi modelli si incontra sempre più il legame fra tecnica, fantasia e poesia. Lei ha creato pavimentazioni con profili diversi, per raggiungere un migliore riflesso di luce, cioè un migliore assorbimento della luce, lei ha sviluppato le tecniche della polivisione e della Diapolyecan, per raggiungere il miraggio, la proiezione e la trasparenza – infine lei ha costruito il padiglione ceco per l'esposizione di Montreal. Lei crede che questo uso dei mezzi tecnici comporti solo uno strumento puro o che la tecnica stessa darà impulso alle istanze artistiche, cioè che essa stessa potrà agire in modo creativo?**

Entrambe le vie sono possibili e sono anche già state sperimentate nella prassi. La via normale è lo sviluppo graduale da un gradino all'altro: un metodo molto regolare e quasi scientifico che passo per passo impone e migliora i nuovi mezzi. La tecnica come tale rimane però solo un aiuto. Prima di tutto io insisto di nuovo che deve essere necessaria in modo drammatico. Molti scenografi e registi, anche a Praga, che usano ora questi metodi, li sfruttano solo per gli effetti".

**Lei appartiene ai fondatori della famosissima "Lanterna magica" di Praga che lei aveva abbozzato e realizzato originariamente per l'Expo '58 a Bruxelles; subito dopo lei si è ritirato con i suoi collaboratori dalla "Lanterna magica" perché non voleva che le sue creazioni artistiche si falsassero. E' vero?**

Infatti è stata la ragione principale per cui il regista Alfred Radok e io abbiamo lasciato questa cosa. Non avevamo più, dopo l'Expo, la possibilità di continuare a sviluppare la i nostri mezzi, e veniva della gente che si preoccupava solo della parte commerciale della produzione, e che soprattutto non aveva mai pensato alla realizzazione tecnica e artistica. Elaboravano solo i nostri mezzi e degradavano tutto con i loro effettacci a pezzi da circo o nel migliore dei casi a teatro da cabaret. Non si lavorava neanche in senso drammaturgico. Anche per la "Lanterna magica- la cosa più importante è trovare degli attori che lavorino con i mezzi sviluppati da noi.

Alla fine del 1959 rinunciai definitivamente alla collaborazione alla "Lanterna". Ora conosco mezzi molto migliori e soprattutto molto piú teatrali. Questi mezzi li ho già impiegati a Boston (U.S.A.): la tecnica televisiva. Ho messo in scena la mia commedia nella cui scenografia avevo usato l'ampex e lo schermo elettronico, il che offre piú e migliori possibilità, già da solo, perché si può correggere subito alle prove e non bisogna attendere 15 giorni un lavoro di laboratorio. Pensi solo alla possibilità di usare scene attuali. Si mette in scena a Berlino e si possono fondere delle scene attuali prese nelle strade di Parigi, è fantastico; e io fui molto felice di poter usare questo mezzo negli U.S.A., avevo solo aspettato un anno per realizzarlo. In questo modo il teatro diventa ancora piú vivo del cinema. L'ho impiegato ancora a Milano alla Piccola Scala, dove ho messo in scena con Virginio Puecher l'opera di Manzoni Atomod. Purtroppo ho potuto dare solo dei consigli per la messa in scena al Piccolo Teatro di Ermittlung, basato sulle mie esperienze di Boston. poiché in quel periodo ideavo il padiglione per Montreal e non avevo tempo.

Un'altra caratteristica della sua scenografia è l'intensa accentuazione dello spazio.

Il mio concetto dello spazio é, come lo chiamo, psicoplastico. Quando ho bisogno di uno spazio infinitamente grosso, devo poterlo fabbricare a teatro, come nel caso di uno penosamente piccolo. Ma ciò significa che l'intero spazio della scena, dunque anche la platea, deve potersi cambiare quasi come viene.

#### **Quali sono i suoi progetti?**

Il fatto piú importante prima dello studio dell'architettura era l'istruzione per diventare un capace mastro falegname. Sono dunque molto al corrente del lavoro manuale, che è molto importante per me. Ho poi studiato alla Università di Architettura a Praga con il professor Smetana. Inoltre, ora ho io stesso una cattedra di architettura in questa scuola. Naturalmente fui molto influenzato all'inizio dall'avanguardia teatrale a Praga, sia da E. F. Burian, che ho fondato per noi un'intera tradizione del teatro moderno, sia da Jirí Frejka e Jindřich Honzík, due notevoli registi. Con Honzík ho lavorato nel 1945. quando ero ancora studente, al Teatro Nazionale. Poi ebbi la grande fortuna di poter lavorare sin dall'inizio col regista Alfred Radok e anche con Otoměr Krejča. E' stato molto importante perché ho lavorato con i migliori registi, prima a Praga e poi anche all'estero. Deve essere trovata una nuova metodologia del lavoro delle molte sezioni di un teatro, strettamente legata al nuovo teatro e alle nuove messe in scena.

## **La funzione preminente del movimento nell'impianto scenico (un'intervista con Michael Meschke a cura di Giorgio Grossi)**

**Nel suo modo di fare teatro, quale funzione attribuisce alla scenografia, ai materiali scenici?**

Attribuisco una grande importanza alla scenografia, ma con un limite: penso che la scenografia debba essere sempre funzionale. cioè che con il suo linguaggio parli dello spettacolo avendo la stessa importanza degli altri elementi drammaturgici, come la parola, la musica, il movimento ecc.

### **Lo spazio entità mobile**

Però parlando di scenografia bisogna anche definire che cosa sia. Per me scenografia può anche essere una scena vuota, dove soltanto il fondo (e talvolta nemmeno quello) crea uno spazio. Oppure può consistere di elementi particolari, che contribuiscono alla creazione dello spettacolo, che recitano persino, si può dire, come scenografia, quando gli attori non sono in scena o stanno tacendo. Scenografia può essere anche l'insieme dei materiali scenici disposti nello spazio; infatti è evidente che parlando di teatro oggi non ci si può riferire ad una camera alla quale sia stata tolta la quarta parete, ma si deve intendere una azione che si svolge in qualsiasi spazio, in qualsiasi ambiente.

**In che senso la sua concezione del "movimento" (sia dell'allora che della marionetta) può allacciarsi a questo problema?**

Nel teatro come si fa oggi, il più delle volte il movimento corporale o di altro genere ha poca importanza. Questo è dovuto soprattutto alla mancata educazione che gli attori ricevono, perché nelle scuole di arte drammatica non si presta grande attenzione alle possibilità del movimento, dell'espressione col proprio corpo. Comunque, il movimento in scena è anche una concezione più ampia: comprende il movimento della scenografia (che non deve essere statica necessariamente), il movimento della musica (cioè dei punti di diffusione del suono), ecc. Penso quindi che il movimento, inteso in questo senso, sia un elemento indispensabile nel teatro moderno, e debba essere applicato a tutte le componenti dello spettacolo.

**Il suo rifiuto della specializzazione di categoria nel teatro (l'attore che fa solo l'attore, i tecnici che fanno sole tecnici, ecc.) in favore di una formazione completa, direi enciclopedica, degli artisti dello spettacolo, su quali elementi si basa?**

Credo che l'attore arrivato, l'attore convenzionale (una categoria che si trova al di sotto della sua dignità) venga considerato come uno strumento indipendente, senza volto proprio, che fa solo ciò che desidera il regista-demonio. Invece credo che nel futuro ci vogliano artisti scenici che abbiano una cultura ed una preparazione più ampia, in modo che la loro specializzazione non significhi ristrettezza ma approfondimento di un certo settore. Soprattutto devono possedere una formazione culturale che permetta loro (al contrario di quanto accade oggi in genere) di contribuire creativamente al lavoro del regista, e quindi alla realizzazione dello spettacolo. È sconcertante vedere che molto spesso, nella produzione di uno spettacolo, solo il regista ha fatto tutto il lavoro di studio e di ricerca, mentre gli altri aspettano solo di essere guidati e convinti.

Non voglio togliere, sia ben chiaro, la specializzazione alle varie categorie di artisti dello spettacolo, perché toglierei ad ognuno la profonda conoscenza del proprio mestiere. Ma intendo dire che l'insieme di tutti gli specialisti deve dedicarsi alla creazione collettiva dello spettacolo, partecipando fin dall'inizio alla individuazione della regia più adatta e più funzionale da realizzare. Così lavoro io e così credo che si debba lavorare



sempre di più in futuro.

### **Come affronta il rapporto regia-scenografia nella realizzazione de "Il sogno" di Strindberg, che sta per allestire per il Teatro Stabile di Torino?**

Ne il sogno di Strindberg, per lo Stabile di Torino, mi sono messo in contatto con lo scenografo e col musicista prima ancora di iniziare lo studio della regia. Cosicché tutti e tre siamo partiti, per- così dire, da zero, senza preconcetti. Abbiamo studiato insieme il testo, e come regista ho cominciato ad avanzare le mie idee. E quando alcune mie proposte sono apparse insoddisfacenti, queste sono state modificate o sostituite da altre soluzioni uscite dalla discussione. Perché quello che conta in un lavoro collettivo è la convergenza e la concentrazione delle capacità di conoscenza e di analisi di tutti i collaboratori. In tal modo l'approfondimento dello studio è molto più rigoroso e più funzionale; inoltre si evita quello che spesso accade ai registi che lavorano individualmente: di partire con una certa concezione che poi in concreto non funziona.

Ne il sogno sto anche tentando, con una certa difficoltà, di inserire gli attori stessi in questa preparazione collettiva, ma gli ostacoli non sono pochi, data la tradizionale impreparazione che gli attori hanno a questo livello. Mi pare comunque, in definitiva, di poter affermare che solo nella convergenza e nella collaborazione fin dall'inizio di regia, scenografia, e di tutti gli altri elementi dello spettacolo, sarà possibile in futuro lavorare in un teatro non più ancorato alle vecchie tradizioni delle categorie dello spettacolo.

### **Bene, Quartucci, De Berardinis, Ricci: non c'è nè scena nè scenografia (una nota di Guido Boursier)**

Non ci sarà scenografia, diceva Artaud. e la scenografia difatti non dovrebbe più esserci, e lascio perdere il discorso su una scenografia tradizionale, riconoscibile e realistica, siamo tutti d'accordo ma non dovrebbe secondo me neppure più esserci una scenografia aggiornata. ma, se questi termini possono suggerire qualcosa, scenografia essenziale, tanto, per fare un esempio quella di Ceroli per Il Riccardo. Mi spiego: in un discorso sul teatro d'oggi, sul suo farsi in scena e nello spettatore (m'interessa relativamente il coinvolgimento materiale, l'avvolgimento superficiale: coinvolgimento e avvolgimento hanno un senso solo se necessitati da un circolo più complesso di azioni, non vanno confusi con un movimento diffuso al di là di un luogo deputato anch'esso ormai insensato), in questo farsi del teatro deve farsi anche la scenografia. Non ci sarà, dunque, scenografia prima dell'avvenimento scenico, scenografia cioè a sé stante, a sé vivente, anzi in sé cadavere senza l'azione che la costruisca, la contraddisca, la distrugga o la esalti, a seconda. La scenografia non è décor ma materiale, usato e sfruttato magari sino alla riproposta originale del décor tradizionale: la Notte degli assassini arrivava poi proprio a questo costruendo e disfaccendo un balletto d'oggetti, dove balletto non è termine lezioso ed estetico ma vale come intervento, come del resto gli oggetti intervengono costantemente attorno a noi e in noi sicché bisogna impadronirsene, confrontarsi, misurare anche le loro possibilità e la nostra possibilità in rapporto a loro.

### **Interdisciplinarietà**

Di qui Carmelo (Augias, Teatro n. 2) e la sua impresa contro gli Impedimenti teatrali in un'azione che, perlappunto, viene definita antinaturalistica e giustamente in rapporto al naturalismo convenzionale, ma ch'è invece naturalissima, pienamente naturale, tuffata nel naturale se si pensa a un teatro che stimoli oggi l'uomo di oggi che non vive di teatro, ma di molte altre sollecitazioni, sicché in fondo fa sempre ridere il discorso "ma

questo a teatro non l'avevamo ancora visto" (anche se già l'hanno fatto pittori o musicisti) perché presuppone ancora, nonostante tutto il gran parlare, che non si sia digerita affatto l'idea dell'interdisciplinarietà fra le arti: non c'è un problema di aggiornamento del teatro, c'è un problema di far vivere in quel luogo che convenzionalmente viene chiamato teatro — un magazzino drammatico di tutta la cultura di un'epoca (Stabia) — le arti contemporanee fra loro incastrate, legate, potenziate. Non si tratta di andare avanti dalla tradizione ottocentesca (in fondo, e in un certo senso, la tradizione ottocentesca va benissimo come van bene i vecchi signori con le ghette), ma di metter nel teatro Rauschenberg e i pop, l'arte povera e l'environment, l'happening e il jazz, Stockhausen e Globokar, il disegno industriale e i discorsi dei robot umani che vanno sulla luna. E compagnia bella.

Scenografia a questo punto non significa altro se non materiali per l'avvenimento: le costruzioni fisiche dell'Antigone del Living e il "niente" che poi era sala piazza platea circo tutto ciò che entrava in rapporto con l'azione di Paradise Now. Materiali sempre pensati in vista del movimento, del tempo, di una quarta dimensione (Ceroli, per tornarci su un momento, non pensa da scenografo, ma da scultore cioè a tre dimensioni): l'unico pittore — vaga definizione, ma pigliamola com'è — che ho visto lavorare in questo senso è Kounellis nei Testimoni, a parer mio con un'unica contraddizione in quegli uccelli che torna vano ad essere, nonostante il "vivo", l'animato", il movimento a loro intrinseco, sostanzialmente un "fondale", ma carrelli, legna, carbone servivano a Quartucci per portare avanti il lavoro di Cartoteca e della Separazione, in una direzione di espressività e dialettica scenografica interagente col testo e col suono e, tuttavia, mi sembra, non ancora totalmente amalgamata, più formalmente bella in certi casi che "attive (la sequenza dei sacchi nei Testimoni). Mentre l'amalgama è perfetto in Nostra Signora del Turchi o nel Pinocchio e nel Don Chisciotte, i primi due accettando la tradizione secondo le migliori corde di Bene (quelle dello stravolgimento del melodramma) e rovesciandola sino a far crollare tutto — l'atmosfera favolistico patriottica del Pinocchio, il fondale che impedisce di vedere e di sentire in N.S. del Turchi. Non ci si muove dentro una scena ma contro la scena, si inciampa, si rompe, si accatasta e si porta la scena stessa sul pavimento riducendola a lastre di vetro (Don Chisciotte) che non sono soltanto suono e scricchiolio, ma una vera e propria presenza", una parte precisa di un mondo abbastanza chiaramente non provocatorio (come Carmelo ha detto decine di volte), ma mangiato, digerito, vomitato, un'iconoclastia che è molto vicina a un viscerale amore poetico, quello stesso che poi si tradisce nel cinema.

### **Luogo in fermento**

Il gruppo che porta più avanti di tutti l'impegno su questo piano è il De Berardinis-Peragallo (e rimando alle analisi del loro lavoro su questa stessa rivista, ne La scrittura scenica di Bartolucci e soprattutto allo scritto dello stesso De Berardinis su Teatro, n. 2): fondamentale è quella di superare gli spessori acustici e visivi intorno allo spettatore e, scenograficamente, il lavoro nell'Amleto è, a questo proposito, eccezionale: le scene si costruiscono con le proiezioni, ma le proiezioni sono degli stessi attori che si muovono attorno ad esse e si confrontano con esse in un gioco d'ambiguità, di allusività e di specularità sostenuto: Alice va e viene dallo specchio, scena e azione si compenetrano, hanno la stessa consistenza, la stessa prepotenza gestuale e la stessa valenza intellettuale: Leo e Perla mordono alla pancia e alla testa come "bestie teatrali" e la scenografia è la loro tana, riparo ma anche punto di fuga, il bidet di Macbeth, la luce delle torce elettriche, l'intricarsi dei cavi e dei microfoni che costringono a strisciare o a rattrappirsi, i fluxus improvvisi. Vien fuori veramente dal pavimento, dalla

pedana, un'escrescenza eminentemente teatrale che fermenta e scoppia, In piena libertà, che si espande, e come tale fa suo tutto ciò che gli sta attorno, non ha un "contenitore", ma lo incorpora, non è dentro qualcosa, "con" qualcosa.

### **Un caleidoscopio**

Con un discorso chiaritosi anche in tutte le sue pieghe tecniche, sino ai livelli del recente Munchhausen, Mario Ricci è, infine, l'altro polo di riferimento per una scenografia (ma ormai la parola non è più riconoscibile) in funzione del teatro d'oggi (vedi: Mario Ricci "Teatro-rito e teatro gioco", La scrittura scenica, Teatro n. 2). C'è ancora del palcoscenico un'idea di "scatola magica" per i giochi dell'Inventore-regista e dei suoi attori-collaboratori: è, in ultima analisi, il tondo continuamente mutevole del caleidoscopio dove continuamente si formano e si scompongono luci e colori. Ricci è molto pittore: affronta il nero come tale e quindi, come teatrante, dopo averlo riempito vuole che viva. illuminazione, con il dinamismo della luce, risolve, in parte, il primo problema, Edgar Allan Poe e Joyce esaminavano sino a un compiuto equilibrio gli aspetti del secondo: Munchhausen è la svolta e la fusione dei diversi temi (come accenno in altre pagine) ed anche peso del materiale scenografico non so bene come si orienterà. Ed è d'altronde con questi dubbi che si fa teatro, fuori dalle formule, quelle stesse che la scenografia tradizionale, per la sua sola presenza, invita a ricalcare.