

Architetture per l'hinterland: teatri e pseudoteatri

# I “prototipi” e la vocazione teatrale

Luca Monica

Nel lavoro di Guido Canella il tema dell'architettura teatrale si ritrova in molte forme e vorremmo poterne ancora parlare ora con lui, ascoltando il suo punto di vista, su alcune nostre sollecitazioni che in particolare riguardano l'origine, l'inizio di certi suoi disegni e studi, cercando di capire come si è costruito un paradigma figurativo e teorico, nella sua concezione di tipologia, proiettato verso una autentica originalità di tutta la sua opera, dove non sono disgiunti l'operare attraverso il disegno del progetto e la sua realizzazione, la ricerca e l'insegnamento.

La fase di inizio dell'opera di Canella ci appare oggi molto interessante poiché nella sua costruzione teorica e didattica sottintende l'autentica ricerca di una poetica e di un linguaggio formale personale che riconosciamo evidente fin da un primo sguardo. Questa sua sintesi iniziale, che è un carattere comune a molti della sua generazione e che li inserisce da subito nella grande corrente dell'architettura di sempre, è forse la lezione più importante da poter ripercorrere oggi, producendo nuovi studi e un concreto avanzamento rispetto al suo lavoro. E se oggi dobbiamo continuare a insegnare architettura, ritengo personalmente sia molto utile farlo a partire da questi principi, senza nostalgia.

In questo senso i primi teatri disegnati da Guido Canella per *Il sistema teatrale a Milano*, il libro pubblicato nel 1966 (riferito alle esperienze didattiche del corso di progettazione tenuto con Ernesto Nathan Rogers nel biennio dal 1964 al 1966 sul tema del teatro), sono i celebri *prototipi didattici*, nei quali Canella fissava due punti di vista: quello del «teatro palese» e quello del «cripto-teatro», quest'ultimo un concetto che poi si evolverà nel termine di «pseudoteatro»<sup>1</sup>.

Si legge ne *Il sistema teatrale*: «Si è ritenuto necessario osservare il sistema teatrale da due punti di vista: quello del “teatro palese” e quello del “cripto-teatro”. Ove per teatro palese sono intese le forme tradizionali dello spettacolo e per cripto-teatro quelle forme latenti di teatro indotte da altre funzioni, secondo quel processo di integrazione funzionale, e quindi fisica, in atto nell'attuale fase tecnologica»<sup>2</sup>.

Il ragionamento proseguiva poi con altri due termini, quelli di «consolidamento» e «integrazione», dove il primo termine era riferito all'interno del problema del teatro moderno, sulla drammaturgia, sulla possibilità di far rivivere il teatro in forme nuove, a partire dalla celebre frase di Mejerchol'd: «Se il teatro di oggi non muore, significa che contiene ancora succhi vitali. Uccidilo, se è un caso disperato, ma rafforzalo se non è privo di vitalità»<sup>3</sup>.

Nell'architettura moderna, dunque, la sopravvivenza del teatro attraverso nuove necessarie forme, sarebbe stata pertanto condizionata da una «integrazione» con funzioni anche esterne al teatro, prima di tutto pubbliche (scuole, scuole dell'obbligo, università), ma anche private (servizi alla mobilità, commerciali, eccetera).

A partire da questi assunti, i quattro progetti di prototipi per il sistema teatrale declinano in diverse articolazioni sia la funzione specifica del teatro, disegnata a partire dal proprio interno (per esempio nella sala che appare in trasparenza nel prototipo n. 2), sia le funzioni esterne che di volta in volta vengono aggregate (istituto superiore di studi umanistici, facoltà di lettere, scuole superiori, dell'obbligo, centro commerciale, eccetera).

In un altro passo viene richiamato questo rapporto tra interno ed esterno.

«L'ipotesi tipologica tende ad esprimere la continuità della «teatralità» dallo stato interno ai vari cicli (mimesi, gioco drammatico, dizione, eccetera) ad uno «spazio teatrale» esterno, costituito da un grande vaso ad anfiteatro. Esso è, da un lato, luogo di tangenza o addirittura, d'incontro dei percorsi principali dell'interscambio, altimetricamente variato, su cui si affacciano i bar, le vetrine di alcuni negozi; dall'altro è il campo scolastico su cui prospettano il secondo e il terzo ciclo, l'aula magna e dove si svolgono le attività all'aperto, i saggi sportivi, eccetera [...]. Il grande vaso è sostenuto (anche dal punto di vista fisico, come contrafforte) dalle funzioni e viene dalle stesse, per così dire, generato»<sup>4</sup>.

Una ulteriore questione riguarda lo scopo didattico di questi studi. Canella afferma che sono disegni predisposti con rapidità, concentrati sulla composizione tipologica dei congegni e dei dispositivi, considerando il grado di trasmissibilità, nella scuola e nell'insegnamento.

«Ma il termine «didattico» sta forse a significare, inconsciamente, anche una riserva autocritica che concerne il grado di schematicità, o se si vuole, di approssimazione dell'espressione architettonica. Dire, però, che di ciò si sia convinti non è esatto. Si ritiene, cioè, che pur nei lineamenti rapidi, le ipotesi presentate contengano il sigillo dell'idea architettonica»<sup>5</sup>.

È questo particolare termine: «sigillo», che ci attrae e che senz'altro preannuncia una possibilità, incorporata in questi disegni, di prefigurazioni architettoniche autentiche di Canella e che ritroveremo in tutto il suo operare futuro. In pratica ne introduce

una futura propria necessaria poetica. Infatti, oltre alla serie di disegni al tratto pubblicati sul libro, esiste anche una ulteriore serie di cinque tavole colorate, dalle quali appaiono anche le forti passioni espressive di Canella, sia per i toni del cromatismo della pittura lombarda che per le astrazioni delle avanguardie suprematiste.

Nel progetto realizzato per il Centro servizi di Pieve Emanuele, iniziato nel 1968, due soli anni dopo i prototipi del sistema teatrale, possiamo osservare, riscritto e costruito, il paradigma tipologico appena descritto, ritrovando aperto, dunque, il “sigillo” della sua idea architettonica. In questo complesso di edifici si contano almeno quattro “pseudoteatri”.

Il primo è senz'altro formato dalla piazza al centro quadrilatera e gradonata formata dagli affacci dei diversi edifici; il secondo è la scuola, che contiene all'interno una palestra con tribuna-teatro all'intradosso del segmento gradonato della piazza; il terzo è la scuola materna a pianta rotonda, che pur piccola contiene una vera e propria cavea semicircolare; il quarto è infine l'aula religiosa del complesso parrocchiale, alla quale si accede come in una cripta, dal basso, accentuando il percorso di decontestualizzazione dell'aula teatrale, ricostruendo il passaggio processionale verso i “luoghi deputati” di un rituale teatrale tardoantico.

Qui il cemento armato che Canella utilizza appare (come nella sintesi corbuseriana) il materiale da costruzione più arcaico e moderno, appropriato e adeguato a trasferire dalla concezione classica del teatro alla concezione moderna dell'architettura le volumetrie, i chiaroscuri, i piani costruttivi, con le travature sempre estradossate. Il cemento armato come l'unica materia di sempre nella cultura moderna, così come la pietra formava le architetture antiche.

Il Municipio di Pieve Emanuele, del 1971, segue un procedimento diverso e ha al suo interno un nodo spazialmente complesso che unisce differenti teatri. L'idea di teatro di Canella compie in questo edificio un ulteriore passo avanti nel senso di un approfondimento con l'aggiunta e l'inclusione di alcuni aspetti figurativi e visivi della drammaturgia moderna.

Il nodo centrale dell'edificio comprende in alto, sospesa, l'aula consiliare che diventa teatro con balconata e cabina di proiezione e che si affaccia sulla piazza sovrelevata con un grande architrave-timpano cubisticamente scomposto (alla Maillart) in lastre strutturali in cemento armato. La piazza è la copertura della palestra sottostante, rilevata con gradinate laterali per consentirne l'uso come piccolo palazzetto dello sport, con una testata interna a loggia tra le torri-scala organizzate come una scena fissa aperta sul retro e condivisa con i passaggi di distribuzione degli uffici comunali.

Questo nodo spaziale-funzionale, percepibile per frammenti, risulta molto chiaro dai disegni di sezione e dalla simultaneità delle riprese fotografiche, o, anche, da alcune foto di cantiere sempre rimaste inedite per volere di Canella stesso.

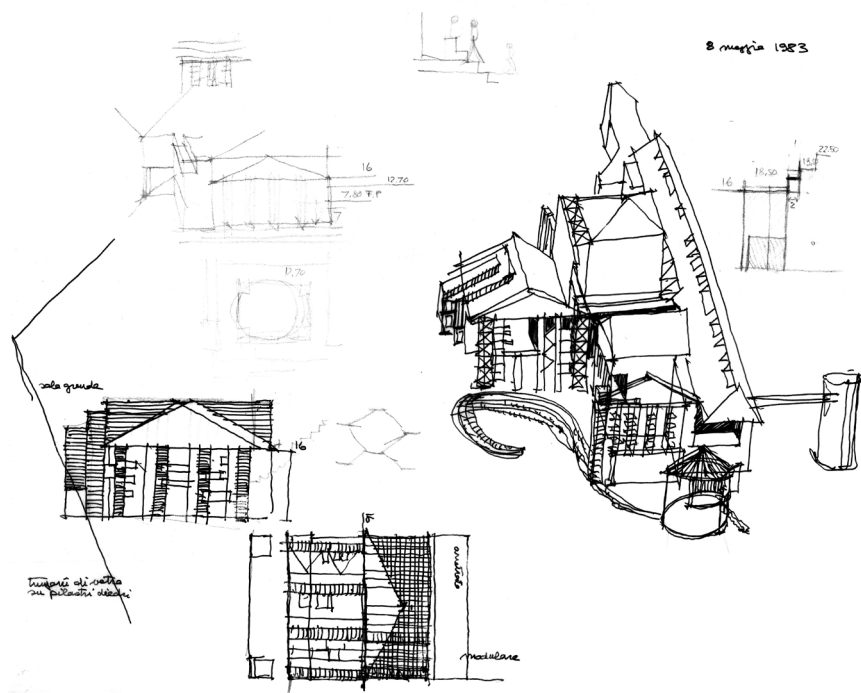
Una bella fotografia in bianco e nero di Carla De Benedetti dell'edificio appena completato riprende invece centralmente la scena fissa interna alla palestra, con gli attrezzi ginnici e l'illuminazione naturale in controluce. Il quadro è esplicitamente una scena teatrale che, come acutamente aveva osservato tempo fa Enrico Bordogna, è rivelatrice di un riferimento molto diretto alle matrici figurative del teatro dell'Espressionismo tedesco.

«Ignoro se si tratti di un riferimento esplicito o se sia semplicemente una mia suggestione, ma ho sempre associato l'affaccio delle balconate di attesa degli uffici municipali di Pieve sul vuoto della palestra a certe immagini della scena controluce a più piani di *Oplà, noi viviamo!* di Ernst Toller, allestito da Piscator nel suo teatro di Berlino del 1927»<sup>6</sup>.

Il riferimento è senz'altro per gli aspetti visivi e formali, ma anche per una questione caratteristica del teatro dell'Espressionismo, cioè la capacità di riportare in modo molto diretto e con una forte carica di realismo le diverse componenti e classi della società, con la drammaticità dei loro conflitti e dissidi.

La questione della cifra espressionista dell'opera di Canella è stata richiamata da molti e con giusta proprietà, osservando la sua adesione ma anche le differenze. L'Espressionismo aveva in sé una carica fortemente tragica e di dannazione, spesso senza uscita,

*Opéra de la Bastille a Parigi, 1983.*



specchio di una società disperata descritta con un realismo molto costruito nel macchinario dei dettagli, come nel dramma raccontato da Ernst Toller, già molto noto fin da subito e tra i più significativi di questa grande stagione drammaturgica. Ma al di là di questo esito narrativo tragico, va ribadito che nell'opera di Canella il richiamo espressionistico assume un risvolto positivo, di riscatto di vita individuale nella società, di fiducia e di riforma anche attraverso l'architettura.

Nel 1951 a Milano, al Piccolo Teatro, Giorgio Strehler riporta in scena quest'opera con un'immagine che riprende quella della scenografia piscatoriana, anche se acerba visivamente rispetto a quelle raffinatissime del periodo più maturo e anche se priva del controluce originario. Viene ripresa cioè la struttura a telaio e scale per una scena a più piani in un'immagine che, senz'altro non casualmente, ritorna tra le diapositive che Canella raccoglie in una pubblicazione didattica per il corso prima citato del 1966 dedicato al teatro. Questa era una raccolta antologica, *Montaggio didattico: Architettura, città e teatro moderno*, organizzata come una sceneggiatura a più voci, realmente messa in scena e proiettata alla Facoltà di architettura in quell'anno con attori e docenti, dove le ragioni dell'architettura e della drammaturgia dialogavano tra loro.

È forse probabile ritenere che Guido Canella avesse dunque visto questo allestimento dell'opera di Toller a Milano, e comunque è vero che la cultura drammaturgica a cui attinge il Piccolo Teatro di Milano, diretto da Paolo Grassi e Giorgio Strehler, a partire da quegli anni inizia da una rilettura dei testi fondamentali del teatro dell'Espressionismo tedesco, proprio perché attraverso lo sguardo di questa cultura anche visiva e di nuovo realismo politico, di tradizione e modernità drammaturgica, si sono potuti leggere meglio quelli che sono stati i dissidi della società di allora. Nell'azione intellettuale del Piccolo Teatro troviamo reimmesse queste concezioni in una cultura contemporanea, di riscatto e di nuovo progresso in un'idea democratica e moderna della città di Milano, coltivata anche attraverso una nuova espressione figurativa.

Canella ripeteva spesso che la visione della periferia della città da un piano rialzato rispetto alla campagna dava un senso di distacco epico che ne poteva suggestionare una propria poetica, anche figurativa. Così la piazza rialzata del Municipio di Pieve Emanuele, come la visione di alcuni tra i migliori episodi del neorealismo cinematografico introducono a un ulteriore aspetto della drammaturgia presente nell'architettura di Guido Canella.

Tra le immagini di frequente riportate da Canella, appaiono quelle relative alla visione cinematografica del neorealismo italiano e soprattutto la sua successiva trasfigurazione epica, di Rossellini e Pasolini, più degli altri, dove realismo ed espressionismo si fondono nella ricerca di un riscatto sociale e democratico, nella fotografia che cattura lo sguardo vivo dei gesti di sempre di una comunità, da-

vanti uno sfondo di città antiche, solari e bianche, o periferie viste da sguardi inattesi e di inaspettata bellezza quotidiana: «Trovo assai interessanti l'uso metaforico che il "primo" Pasolini e il Buñuel dei film "poveri" fanno dell'archeologia del comportamento e la riduzione essenzialmente storica dell'"ultimo" Rossellini, spesso ritenuta didascalica e, perciò, lontana dal "film d'arte"»<sup>7</sup>.

Completando l'itinerario dall'interno e dalla drammaturgia, verso l'esterno e l'architettura e la città, concorrono altre immagini alla sua concezione della forma dei "teatri" e degli "pseudoteatri". I disegni di Adolphe Appia per le scene di *Spazi ritmici*, del 1909, che Canella ben conosceva e amava, rappresentano essi stessi architetture di teatri, memori della tradizione arcaica, dal Palazzo di Cnosso al teatro di Dioniso ad Atene – quest'ultimo un vero e proprio "architeatro", secondo la definizione dell'archeologo Carlo Anti – definiti attraverso la grandezza dello spazio prima ancora che attraverso la drammaturgia.

Sperimentalmente, attraverso modelli ricostruttivi eseguiti recentemente con gli allievi, i prototipi didattici per il sistema teatrale a Milano, ricordati all'inizio, possono essere riguardati mettendo in luce da altri angoli visivi la loro ricchezza spaziale e di dispositivo tipologico. E così facendo viene anche messa in luce la prefigurazione di successive architetture, cercando di aprire il "sigillo" dell'architettura futura di Guido Canella attraverso la sua "vocazione teatrale".

## Note

1 Tra i diversi scritti di Guido Canella sul tema della tipologia teatrale, si ricordano quelli che hanno sviluppato questo duplice risvolto: *Il sistema teatrale a Milano*, in particolare il capitolo *Un'ipotesi sul futuro del sistema teatrale a Milano*, Dedalo libri, Bari 1966, dove viene introdotta la distinzione tra "teatro palese" e "cripto-teatro"; *Teatri e pseudoteatri*, in «Zodiac», n. 2, 2° semestre 1989, pp. 70-93, in cui viene introdotto il termine di "pseudoteatro"; *Un teatro di tradizione per Taranto*, in «Zodiac», n. 2, cit., p. 136 e ss.; *Il teatro nell'architettura*, in AA.VV., *La città del teatro*, a cura di C. Quintelli, Abitare Segesta, Milano 1995, pp. 200-205.

2 G. Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, cit., p. 165.

3 V.E. Mejerchol'd, *Teatro passato, presente e futuro*, 1908, ora in Idem, *La rivoluzione teatrale*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 114. La citazione è riportata da Canella in *Montaggio didattico n. 1: Architettura, città e teatro moderno*, Milano 1965.

4 G. Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, cit., p. 176.

5 *Ibidem*, p. 165.

6 E. Bordogna, *Guido Canella. Architetture 1957-1987*, Electa, Milano 1987, p. 43 (ora in Idem, *Guido Canella. Opere e progetti*, Electa, Milano 2001, p. 53).

7 G. Canella, *Cinque ipotesi di progettazione nella Sibaritide*, in G. Canella, L.S. d'Angiolini, *Università. Ragione, contesto, tipo*, Dedalo libri, Bari 1975, p. 254.