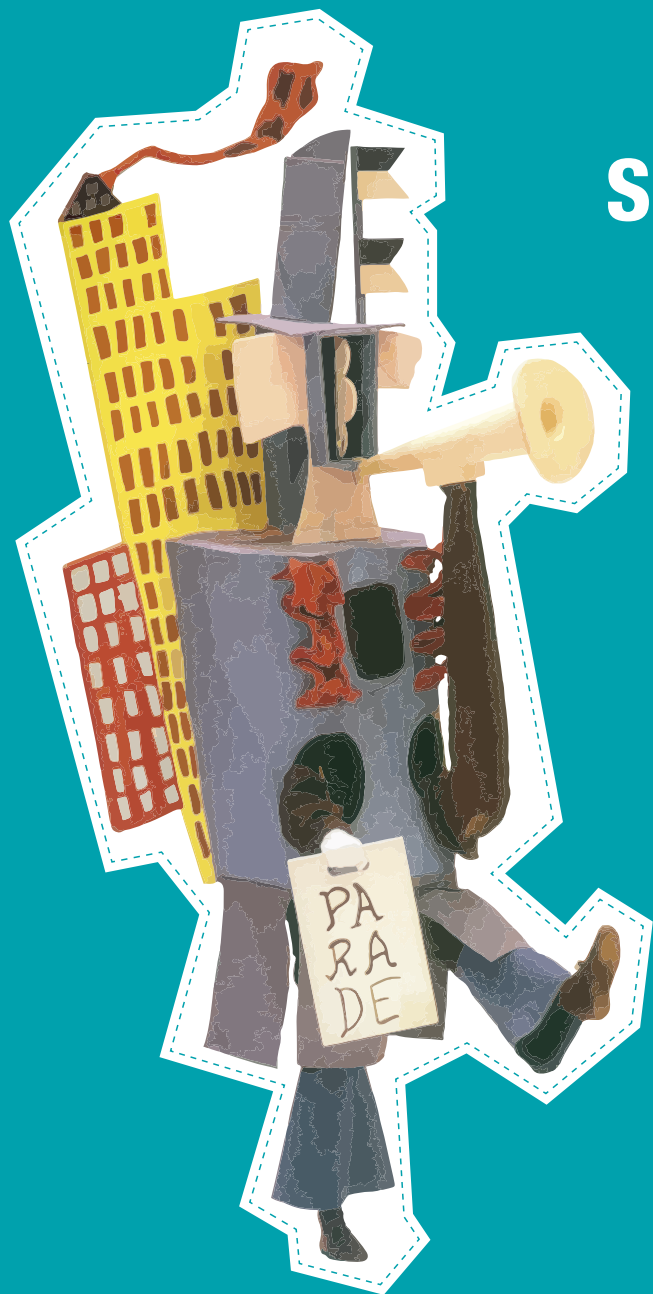


Arnaldo Arnaldi, Vittorio Fiore, Pierluigi Salvadeo, Marina Spreafico



# SCENOGRAFIE PORTATILI



Períactoi

06

Collana Periactoi | n. 6  
Esercizi di architettura per il teatro

Ideata e diretta da  
Vittorio Fiore

**Comitato scientifico**

Riccardo Dalisi, architetto, designer, artista, docente Università di Napoli *Federico II*  
Fabrizio Crisafulli, architetto, regista, artista visivo, docente Accademia di Belle Arti di Roma  
Dorita Hannah, architetto, regista, curatrice della Quadriennale di Praga  
Paolo Ruffini, operatore culturale, esperto di scena contemporanea e critico teatrale  
Luca Ruzza, architetto, regista, docente Università di Roma *La Sapienza*

**Peer review**

Carmelo Strano, filosofo, critico arti visive, *distinguished professor* di Estetica  
Carlo Bernardini, artista, docente Accademia di Belle Arti di *Brera* - Milano  
Daria Deflorian, attrice, autore e regista teatrale

Arnaldo Arnaldi  
Vittorio Fiore  
Pierluigi Salvadeo  
Marina Spreafico

# SCENOGRAFIE PORTATILI



Questa pubblicazione è stata realizzata su carta ecologica certificata FSC.



ISBN 978-88-6242-180-5

Prima edizione Italiana, Maggio 2016

© 2016 LetteraVentidue Edizioni

© 2016 Arnaldo Arnaldi, Vittorio Fiore, Pierluigi Salvadeo, Marina Spreafico

Tutti i diritti riservati

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

Gli autori sono a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

Book design: Raffaello Buccheri (Officina22)

LetteraVentidue Edizioni S.r.l.

[www.letteraventidue.com](http://www.letteraventidue.com)

C.so Umberto I, 106

96100 Siracusa, Italia



[letteraventidue.com](http://www.letteraventidue.com)



LetteraVentidue Edizioni



officina22



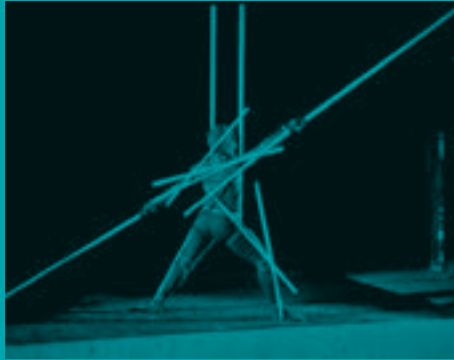
@letteraventidue

# Indice

- 9 Scenografie Portatili  
Pierluigi Salvadeo

## SCENOGRAFIE PORTATILI

- 17 Una legenda per la comprensione  
del workshop  
Marina Spreafico
- 31 Environmental theatre  
Pierluigi Salvadeo
- 45 Che cos'è un workshop  
Arnaldo Arnaldi
- 57 Entrare in scena: abitare|indossare  
*Tecnologia tra corpo e materiali*  
Vittorio Fiore
- 73 Stoffa, metallo, cartone, legno: l'apporto degli esperti  
*Note sui materiali per un effimero indossabile*  
Vittorio Fiore
- 78 Note Biografiche



Oscar Schlemmer, *Stäbetanz* (Danza delle assicelle) Bauhausbühne Dessau, 1928/29.  
Danzatrice: Amanda von Kreibitz

Politecnico di Milano - Teatro Arsenale - Scuola Teatro Arsenale

# SCENOGRAFIE PORTATILI

Workshop / 14-24 settembre 2014

## Docenti

**Arnaldo Arnaldi** - Politecnico di Milano

**Vittorio Fiore** - Università di Catania, SDS Architettura Siracusa

**Pierluigi Salvadeo** - Politecnico di Milano

**Marina Spreafico** - Teatro Arsenale

## Collaboratori tecnici

**Renato Aiminio** - Laboratorio Modellistica, Politecnico di Milano

**Daniele Bagatti** - Bronzista

**Claudio Cerra** - Scenotecnico

**Antonella Madau Diaz** - Costumista e scenografa

## Ospiti

**Davide Fabio Colaci** - Architetto e designer

**Imma Forino** - Architetto, Politecnico di Milano

**Susana Lastreto Prieto** - Autrice e regista teatrale

**Giuseppe Marinoni** - Architetto

**Alessandro Rocca** - Architetto, Politecnico di Milano

**Marco Rossi** - Scenografo

## Assistente generale

**Giovanni Di Piano**

## Partecipanti

**Claudia Accetta, Roberta Ali, Stefania Apuzzo, Sofia Badessi, Carmela Basile, Marta Barbieri, Federica Benedetti, Ruben Bosetti, Filippo Bottini, Livia Condorelli, Sofia Coutscoucos, Giulia Curti, Carlo Alberto Cusinati, Brunella De Laurentis, Clara Fayer, Luisa Ferracane, Maria Cristina Fiore, Celina Frescaroli, Alessandra Garrubba, Chiara Giordano, Veronica Julita, Marzia Laini, Marco Leonardi, Rosanna Leonardi, Raffaella Menchetti, Giulia Parascandolo, Federica Perrini, Silvia Piana, Alberto Pievani, Michela Pradella, Ludovica Riva, Virginia Roldan, Riccardo Rossi, Deborah Sanzaro, Flavio Saraceni, Beatrice Tamà, Chiara Tirone, Francesca Tozzi, Sara Tusberti, Stella Viglianisi**

## Performance

a cura di **Marina Spreafico** con i partecipanti al workshop  
e **Giovanni Di Piano, Sara Genini, Tiberio Ghitti, Safia Kerfa**  
luci Teatro Arsenale, **Christian Laface**





# Scenografie Portatili

Pierluigi Salvadeo

*Scenografie portatili*, una curiosa definizione per delle scenografie. Solitamente, portatili sono le radio, le televisioni, i computer, gli attrezzi da lavoro e altre cose simili. Ed è anche curiosa la quasi sottile differenza che corre nel linguaggio comune tra il termine *portatile* e il termine *portabile*. Quest'ultimo più riferito all'atto dell'indossare abiti o altri dispositivi che possono all'occasione aderire al corpo. Sarebbe dunque bizzarro il fatto di poter immaginare una scenografia come portatile, quindi alla stregua di un attrezzo o uno strumento, anche se, nei fatti, le scenografie portatili, se indossate, possono assomigliare ad abiti o incollarsi al corpo come protesi o maschere. Ed effettivamente proprio di questo si tratta, di qualcosa di indossabile come un vestito, ma contemporaneamente proiettato verso lo spazio come un dispositivo o addirittura un'architettura.

Non che volessimo a tutti i costi confondere le idee ai nostri futuri spettatori, ma di fatto ci è piaciuto muoverci in equilibrio tra i due termini e qualche volta azzardare improvvisi cambi di direzione, spostamenti di senso, o per rimanere in tema, veloci cambi d'abito.

A voler guardare, non eravamo nemmeno i primi, perché altri nella storia passata, ma anche in quella più recente, si sono cimentati per scherzo o per davvero con esercizi simili al nostro.

E così, prima di iniziare a lavorare ci siamo guardati per un attimo indietro, visto che sempre la storia insegna, e non certo per confrontaci alla pari, ci siamo accorti che Leonardo da Vinci, tra i primi, ha provato a fare indossare dispositivi all'uomo, così aderenti al corpo da

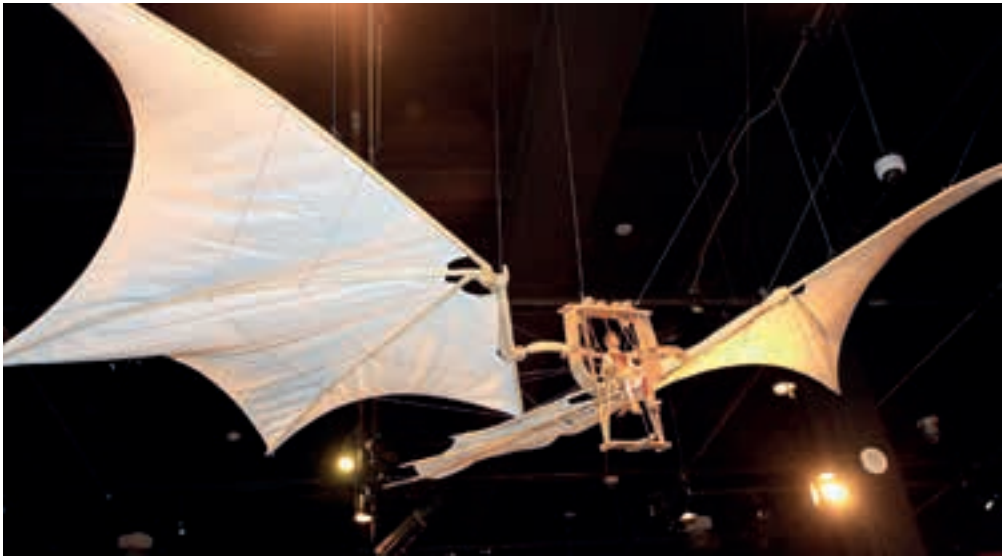
farlo assomigliare a un uccello, tanto da fargli sognare di volare. Lui nel cielo e noi sulla terra, fantasticando altri luoghi, altri tempi o altri mondi, con le nostre scenografie portatili abbiamo iniziato a nostro modo a volare.

Il Codice del Volo di Leonardo, contenuto nel più vasto *Codice Atlantico*, è una raccolta inesauribile di disegni e schizzi e il *Gran Nibbio* è il nome della sua macchina volante più sofisticata, per la quale Leonardo stesso raccomanda una serie infinita di istruzioni al pilota, parlando continuamente della stretta relazione tra macchina e uomo. Per lui la macchina non è semplicemente il mezzo con cui l'uomo vola, ma una continuazione del suo corpo affinché ad esso sia concesso di volare. Ecco dunque la straordinaria testimonianza di un dispositivo indossabile dall'uomo in grado di instaurare con esso relazioni simbiotiche e di modificarne, sia pure per un tempo limitato, la natura: da uomo a essere volante. Leonardo non ce l'ha fatta, ma l'uomo sì, e oggi con le protesi volanti ci si libra allegramente nel cielo.

Estendendo artificialmente il proprio corpo, l'uomo oltre ad avere imparato a volare ha continuato a sognare. E così avviene nel teatro al quale è consentito superare i consueti limiti umani, per aderire senza restrizioni ad altri orizzonti di tempo e di spazio. Lo sapeva già Gordon Craig, il grande riformatore del teatro che nei primi del Novecento trasforma l'uomo sul palcoscenico in una *Supermarionetta*: "La super marionetta non competerà con la vita - ma piuttosto andrà oltre. il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi: aspirerà a vestire di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito di vita". [MAROTTI Ferruccio, 1971, 51] Discorso che ha un fondamentale contrappunto nello spazio della scena che Craig pensa come "scena dai mille volti" o le "mille scene in una": i cosiddetti *Screens*. L'attore, divenuto Supermarionetta, con in suoi movimenti ormai privati dalle limitazioni del sentimento e dell'istinto, si muove nella scena relazionandosi allo spazio, in continuità con gli *Screens* e con la trama dell'opera. È l'estensione estrema del concetto di protesi spaziale nelle mani del regista e dell'attore, il cui fine è sempre quello di raccontare lo spazio in relazione all'uomo e ai suoi movimenti.

Solo pochi anni dopo Oskar Schlemmer a partire da queste stesse riflessioni inventerà la sua serie di "manichini", esseri artificiali e geometrici che si muovono nello spazio del palcoscenico.

Secondo Schlemmer il segno del suo tempo è da un lato l'astrazione che produce il distacco delle parti che costituiscono gli insiemi costituiti, dall'altro la meccanizzazione che abbraccia tutti i campi della vita e dell'arte. Il teatro e le figure che lo generano stanno tra queste due dimensioni fondamentali e il ballerino segue tanto la legge del corpo quanto la legge dello spazio, da cui deriva l'estensione



Leonardo Da Vinci,  
Macchina per volare,  
ricostruzione.

del corpo attraverso ampie figure geometriche e tridimensionali. [BISTOLFI Marina, 1977] Anche per Schlemmer, come per Craig, è possibile stabilire un rapporto empatico tra uomo e spazio solo a patto che quest'ultimo superi gli iniziali limiti naturalistici potenziando le proprie possibilità cinetiche attraverso una adeguata preparazione atletica e superando ogni limite causato dal sentimento attraverso la geometria, la meccanica e l'artificialità. Ecco allora che il costume e la maschera intesi come scenografie, che dal corpo si protendono verso lo spazio, divengono elementi insostituibili per mettere in atto lo sconfinamento dell'uomo oltre i propri limiti naturali, ponendosi direttamente in relazione con le leggi dello spazio tridimensionale.

Più tardi, con la *Walking City*, gli Archigram consegneranno a gigantesche protesi in movimento i destini dell'uomo, il quale vivrà in una città dove gli edifici sono pensati come grandi abiti meccanici da indossare e da comandare a suo completo servizio. [PETTENA Gianni, 1996] Come nel teatro di Craig, è un vero e proprio sconfinamento quello degli Archigram, in grado di estendere l'azione umana dal corpo allo spazio abitato, comprendendo anche la città e il paesaggio.

Meno utopiche, ma altrettanto oniriche sono le attualissime strutture spaziali di Richard Horden, sicuramente profondo conoscitore del lavoro degli Archigram, che progetta grandi insetti meccanici che estendono gambe e braccia dell'uomo oltre ogni possibile limite, consentendogli di assumere dimensioni e punti di vista del tutto inusitati, di resistere ai climi più freddi, di aggrapparsi sulle scogliere più ripide o

di ergersi sopra alle nature più incontaminate, per abitare con spettacolarità ogni luogo possibile, anche il più inospitale o avverso.

È singolare osservare come infondo i nostri discorsi che partono dal teatro e dalla sua naturale spettacolarità, si estendono oltre le sue specificità disciplinari, fino all'architettura e oltre, per poi tornare sempre al teatro dal quale questo discorso ha origine. Ed effettivamente si potrebbe osservare che le citate strutture spaziali di Horden, usate per consentire all'uomo di abitare la natura, altro non sono che qualcosa di simile alle strutture portabili utilizzate per abitare il teatro, progettate e costruite quasi cinquant'anni prima dal grande maestro di teatro Jaques Lecoque e dalla sua scuola fondata in rue d'Amsterdam 94 a Parigi. Tutto l'insegnamento di Lecoque si fondava sul rapporto dell'uomo con lo spazio, fornendo di quest'ultimo diverse declinazioni, sia che si riferisse al teatro o a qualunque altro spazio abitato. Per Lecoque ogni spazio abitabile influenza il comportamento di coloro che lo vivono. In relazione allo spazio si modificano tutti i movimenti, tutti i ritmi e tutti i comportamenti, come se esso suggerisse delle proprie "proposte drammatiche". [LECOQ Jaques, 1997] Ecco allora che il corpo, per proprio conto, è in grado di descrivere uno spazio e di viverlo in maniera autentica, anche in assenza dello spazio stesso. Viene così indagata a fondo ogni andatura umana e ogni tipo di spazio legato a tutte le possibili passioni dell'uomo e infine tutte le esplorazioni finiscono nella costruzione di oggetti spaziali sperimentali, dai costumi, alle maschere, alle protesi corporali. Ne derivano "strutture portabili" a metà tra scenografie architettoniche e abiti da indossare, intese come "dei piccoli teatri senza attori" che pongono in relazione l'uomo con lo spazio.

Anche noi, di questo importante compito ci siamo caricati.

Tutti insieme, studenti, attori, tecnici e professori, per dieci giorni, dentro al Teatro Arsenale di Milano, abbiamo lavorato alla ideazione e costruzione di strutture scenografiche sperimentali e il lungo lavoro ha portato alla realizzazione di veri e propri spazi scenografici intesi come prolungamenti o continuazioni dei corpi degli attori che le avrebbero successivamente indossate.

Il teatro è diventato per l'occasione un laboratorio di idee, di materie e di tecniche. Giravano legni, metalli, carte e stoffe, e con questi e altri materiali sono state costruite tutte le scene.

Alla fine è stata allestita una performance, dimostrativa delle potenzialità delle scenografie realizzate, svolta sia all'interno del Teatro Arsenale, sia all'interno della Scuola di Architettura e Società, che insieme allo stesso Teatro Arsenale e con la partecipazione della Struttura Didattica Speciale Architettura di Siracusa, città che il teatro l'ha nel sangue, ha organizzato tutto il lavoro<sup>1</sup>.

### Note

1. Negli ultimi dieci anni il corso di Scenografie e Spazi delle Rappresentazione della Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano ha organizzato molti altri workshop e spettacoli sia all'interno del Teatro Arsenale che nello Spazio Patio della Scuola di Architettura e Società. Per avere una maggior conoscenza sia degli spazi che degli spettacoli svolti, confronta: SALVADEO Pierluigi, COLACI Davide Fabio, SPREAFICO Marina, *Set Design*, SMOwinPublishing, Milano, 2013.

### Bibliografia

- PETTENA Gianni (a cura di), *Radicals – Architettura e Design 1960/1975*, Catalogo della VI Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, 1996.
- BISTOLFI Marina, *Oskar Schlemmer. Scritti sul teatro*, Feltrinelli, Milano, 1977.
- LECOQ Jaques, *Il corpo poetico*, Controfibra, Milano, 1977.
- MAROTTI Ferruccio (a cura di), *Edward Gordon Craig: il mio teatro*, Feltrinelli, 1971.



## Scenografie portatili

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

Peter Brook, *Il teatro immediato*, in "The Empty Space", 1968



*Robinson di MK, coreografie Michele Di Stefano, set Luca Trevisani, luci Roberto Cafaggini, 2014.*  
Foto: Ilaria Costanzo.





# Environmental theatre

Pierluigi Salvadeo

Il teatro di ricerca, a partire circa dalla prima metà del Novecento, ha cercato nella *partecipazione* del pubblico, gran parte della propria legittimazione. A partire da questo momento, nell'arte del teatro si trova una delle espressioni più dirette della società in trasformazione. Esso rifiuta le finzioni rappresentate dalla scena di tipo naturalistico e dalla recitazione accademica, prediligendo la verità che sta fuori dal palcoscenico. Le nuove forme di teatro mirano ad un impegno più diretto del pubblico, rendendolo più partecipe, sia con attività cerebrali, che coinvolgendolo fisicamente all'interno degli spettacoli. L'idea è che il pubblico deve provare in diretta sensazioni autentiche, come se fosse dentro ad uno spettacolo che assomiglia sempre più ad un momento di vita reale. Il nuovo teatro è anche impegnato politicamente, spesso noioso, ma comunque capace di fornire reali possibilità di impegno attivo. È un teatro inclusivo dove le cose avvengono in tutte le direzioni simultaneamente e la simultaneità degli avvenimenti è uno dei fondamenti della relazione analogica tra teatro e vita reale. Si passa da un significato all'altro e da una scala all'altra secondo diversi livelli di percezione, spesso con un'ambiguità che accetta la compresenza degli opposti. Così, lo spazio dell'azione teatrale si confonde con lo spazio dello spettatore, che diventa allo stesso tempo co-protagonista dello spettacolo e che ne determina in una qualche misura le sorti. La rappresentazione tende alla realtà e il teatro si confonde con la vita. Questo atteggiamento di aderenza alla realtà si traduce spesso nell'uso degli spazi della città come luoghi

Dubai, piazza antistante al  
Burj Khalifa.

dello spettacolo. È questa una caratteristica di molti gruppi teatrali a partire dal secolo scorso, tra i quali il Living Theatre che utilizza gli spazi urbani come scene spontanee. Sorto dalla relazione artistica tra Julian Beck e Judith Malina, il *Living Theatre* cerca una condizione di profonda coerenza tra vita e arte e il teatro viene considerato come luogo privilegiato per la rivelazione di questo rapporto, luogo di elaborazione di idee, di presa di coscienza e di consapevolezza. [QUADRI Franco (a cura di), 1982]

Per il Living Theatre non c'è differenza tra attore e spettatore ed ogni luogo è adatto allo svolgimento della performance teatrale. È a partire da questa inversione di ruoli che viene decostruita l'idea classica di teatro, scardinato il regime narrativo del dramma e modificati i codici della messa in scena e di uso dello spazio della narrazione. Il tutto cercando un rapporto autentico con la vita, dove gli spettatori sono posti di fronte alla realtà degli avvenimenti con assoluta franchezza, anziché di fronte ad una semplice rappresentazione del reale.

L'improvvisazione adottata dal Living esprime una reale autenticità nella relazione tra pubblico e attori, così come era stato nel teatro antico, dal quale il teatro del Novecento ha colto molti dei suoi spunti, tra i quali l'idea che lo spettacolo debba essere un momento di autentico coinvolgimento del pubblico. Nell'antica Grecia lo spettacolo coinvolgeva l'intera collettività e i greci a teatro sentivano non tanto di assistere a uno spettacolo, quanto di partecipare in prima persona ad un rito. Una consapevolezza che si riflette nei testi drammatici, i quali indagano la natura problematica della divinità piuttosto che inscenare una pratica di devozione. In questo senso a teatro i cittadini greci sentono di essere più dei partecipanti che non degli spettatori. [CAVALLI Marina, 2008] Così è anche stato per il Living Theatre, nel suo uso estemporaneo degli spazi della città e nella spontaneità del rapporto tra pubblico e attori. I suoi inizi precedono di qualche anno l'*Action Painting* e l'*Happening*, ed è interessante notare come, a partire da queste pratiche, non sia più possibile parlare di teatro in senso stretto, senza attingere, per spiegarne meglio le logiche, ad altre forme espressive, che vanno dalle arti visive a quelle sonore, dalla parola al gesto.

Un'opera pittorica di Jackson Pollock è di fatto una vera e propria esibizione, un vero e proprio spettacolo teatrale. Lo spazio dell'azione pittorica non si esaurisce nel quadro, ma include l'intervallo liquido tra la tela e il corpo in movimento dell'artista. Questo è a pieno titolo un intervallo teatrale, uno spazio dell'arte che coincide con lo spazio per la rappresentazione. Tra l'artista e il suo inconscio c'è un rapporto quasi colloquiale e il gesto del dipingere si connette intimamente al fatto espressivo. Nell'arte di Pollock energia gestuale e forma pittorica



1968, Performance del *Living Theatre* al Politecnico di Milano.

coincidono, così come l'uomo con l'artista. È una partecipazione vitale dove non si distingue più tra materia e colore, tra gesto e arte, tra realtà e immagine. L'opera non è più da considerare nella sua espressione materiale, ma semmai è il risultato di una partecipazione, in questo caso esclusiva, dell'artista. Quello di Pollock è un rapporto diretto e carnale con la tela, che egli tiene a terra per poterla meglio possedere, per attraversarla e immergervi totalmente il proprio corpo, così come in una vera e propria performance teatrale. [PONTIGGIA Elena, 2006]

Dall'atmosfera dell'Action Painting nasce l'Happening che testimonia l'avvenimento cogliendolo esattamente nell'atto del suo nascere. Esso è fatto di realtà plurime, che comprendono luoghi, tempi, persone e situazioni, il cui attimo temporale coincide con l'azione artistica. L'Happening al contrario dell'Action Painting è autenticamente realtà. Esso accade autenticamente nel tempo e nello spazio, e rappresenta esattamente se stesso, al contrario del gesto o del grido, che raffigurano la mediazione tra il mondo e l'impulso emozionale dell'artista. [CALVESI Maurizio, 2004] L'Happening unisce indissolubilmente arte e vita, al punto da non poter più distinguere l'una dall'altra. È questa visione che ha consentito a Rauschenberg di coniugare pittura e realtà, così come azione e pittura, sostenendo addirittura di non fare di fatto Happening, ma soltanto teatro. [SERAFINI Giuliano, 2004] Da qui i famosi Happening *Untitled Event* del 1952, nei quali le *White Paintings* di Rauschenberg facevano da sfondo ad una moltitudine di proiezioni e a declamazioni di John Cage, il quale proprio a queste pitture si ispirò per la sua *Silent Piece 4'33"*. Le superfici bianche e inerti delle *White*

*Paintings* proiettano l'ombra dell'osservatore, il quale con la sua presenza ne modifica l'aspetto, così come il silenzio di 4'33" consente allo spettatore di riflettere in esso la propria immagine o qualcosa di se stesso. [GENTILUCCI Armando, 1979] Il teatro del Novecento, così come l'arte e la musica, sono dunque pervasi dall'idea di partecipazione, intesa come inversione di ruoli tra attore e spettatore, tra artista e pubblico, e anche l'architettura non ne è esente. Pensiamo al caso del *Total Theatre* di Walter Gropius e Erwin Piscator e al loro tentativo di fare entrare più possibile lo spettatore nell'azione scenica, sfumando a tal punto i confini tra l'osservatore e il palcoscenico da indurre Manfredi Tafuri, anni più tardi, a sostenere che il Total Theatre in realtà era addirittura superfluo e che esso non si realizzerà non solo per motivi economici, ma perché la sua complessa sovrapposizione di ruoli era già presente nella città reale. [TAFURI Manfredi, 1977] La tensione si sposta dunque verso la città e il suo spazio, ripensato come luogo di teatralizzazione della vita delle persone, di scambio e di partecipazione. Ed è a partire da queste parole d'ordine che con straordinaria visione nel 1969 Luca Ronconi si re-inventa un *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto su testi riscritti da Edoardo Sanguineti. Anziché puntare alla riproduzione di atmosfere o alla ricostruzione di ambientazioni fedeli, Luca Ronconi mira al raggiungimento di un'immagine sintetica capace di descrivere il significato complessivo dell'opera. In questo modo lo spettacolo arriva alla definizione di propri spazi autonomi, sia relativamente alle modalità espressive come il ritmo o i toni interpretativi, sia in termini spaziali. La scena si trasforma in un vero e proprio spazio drammaturgico sintetico che unifica ogni vicenda in un unico ambiente, dove tutto si sovrappone e dove tutto può avvenire simultaneamente. Il vasto spazio rettangolare del cortile della chiesa di San Nicolò a Spoleto, serve contemporaneamente al pubblico e agli attori, i quali agiscono su carrelli mobili o su tavole attrezzate con macchinari metallici. I carrelli sono spinti dagli attori costringendo gli spettatori a spostarsi continuamente da un punto all'altro. Muta dunque il rapporto col pubblico al quale è consentito di muoversi liberamente sulla scena partecipando direttamente allo spettacolo secondo angolazioni diverse. È in questo modo che la narrazione si spezza secondo differenti figure tematico-narrative, generate a partire dallo spazio, che in un certo senso viene prima della storia o dei personaggi. Lo spazio drammaturgico di Ronconi sta prima del testo, annullando completamente l'idea di palcoscenico tradizionale per aderire ad uno spazio di grande respiro in cui teatro e realtà si fondono, e dove attore e spettatore cambiano reciprocamente i loro ruoli. [QUADRI Franco, 1973]

Ma la complessa e controversa relazione tra spazio della visione e

spazio della rappresentazione, non si esplicita soltanto riposizionando nello spazio i due termini opposti rappresentati dal pubblico e dagli attori, essa va oltre, coinvolgendo anche il tempo come ulteriore elemento di complessità. È Bob Wilson che ad un certo punto non già per una volontà reazionaria, ma al contrario per riconfermare, sia pure in altri termini, la ricerca già da altri intrapresa, risospinge l'attenzione sul palcoscenico, ma questa volta superando la passività della semplice contemplazione. Negli spettacoli di Bob Wilson il tempo artificiale dello spettacolo si dilata a dismisura fino a coincidere e addirittura a confondersi con il tempo reale della quotidianità. Se il Living faceva diventare lo spettacolo realtà riportandolo nelle strade e nelle piazze, Bob Wilson cerca la stessa realtà trasformando il tempo del teatro in un tempo reale. Le scene diventano estenuanti quadri visivi che si sovrappongono orizzontalmente infinite volte facendo vibrare lo spazio di luci e dissolvenze. Come una specie di ritorno alle origini dove il tempo dello spettacolo coincideva spesso con il tempo naturale, in un teatro che andava dall'alba al tramonto, anche Bob Wilson trasforma lo spazio del teatro sempre più in uno spazio di vita. Non si tratta di "slow motion" egli sostiene, ma molto semplicemente di "tempo naturale". [QUADRI FRANCO, BERTONI FRANCO, STEARNS Robert, 1997]

Così, tra sperimentazioni e prove di spettacolo, lo scorso secolo si è cimentato nella invenzione di un altro teatro, nuovo soprattutto nella relazione con un pubblico che cerca sempre di più i propri spazi di azione e di partecipazione, sia dentro che fuori dall'edificio teatrale.

E non sono nemmeno stati pochi i tentativi per provare a chiarire i termini di questo tipo di teatro, sia attraverso la contaminazione delle arti, che della politica, dal teatro di strada, fino agli usi della rete e delle tecnologie digitali, già apparsi nell'ultimo scorcio dello scorso secolo, compreso l'uso più o meno approfondito dei vari tipi di realtà virtuale. [Pizzo Antonio, 2003]

Oggi, i termini del discorso teatrale si sono ulteriormente modificati e insieme ad essi si è spostata la visuale da cui osserviamo lo spettacolo, il quale non è più il racconto di un'altra realtà, ma si identifica con la realtà stessa. Spazi di rete, eventi, saloni e fuori saloni, location, spazi virtuali condivisi, smartphone e tablet, e molto altro ancora, tutto questo produce una spettacolarità che si insinua nella vita di ognuno di noi e che ci richiede presenza, complicità e adesione. È questo un tipo di partecipazione che si mescola a tutte le realtà possibili in modo capillare e personale, annullando l'intervallo tra chi fa lo spettacolo e chi vi partecipa.

Sembra dunque che oggi la città intera e la vita che in essa si svolge, si sia presa l'onere della rappresentazione.<sup>1</sup> La città è diventata

luogo di esperienze percettive emozionali e comunicative in continua evoluzione e l'identità dei luoghi riceve la sua principale connotazione dal grado di partecipazione ed esperienzialità che sono in grado di suggerire<sup>2</sup>.

Nelle nostre vite, così come nel teatro, tempo e spazio non coincidono più, procedendo per sovrapposizioni e simultaneità, o al contrario secondo scarti e differite, generando una innegabile condizione spettacolare, che riconquista l'uomo e lo pone al centro dell'azione. Lo spettacolo non si esprime più attraverso strategie generali e modalità condivise, ma soltanto attraverso avvenimenti parziali, la cui portata sembra andare oltre la perimetrazione dei singoli discorsi: è una nuova drammaturgia che rispecchia il travaglio del nostro tempo, dove i temi della vita, dalla nascita alla morte, dalla cultura al divertimento, dalla povertà alla ricchezza, dal privato al pubblico, dalla pace alla guerra, possono trovare una loro perfetta rappresentazione.

La nozione di spettacolo non è più dunque quella lineare di un tempo e oggi, dopo le innumerevoli sperimentazioni avvenute fin dal Novecento, è successo anche che il teatro ha ulteriormente spostato il suo baricentro. È cambiata l'idea di spettacolo, che oggi è in grado di inglobare ogni aspetto della vita, facendo in parte dimenticare al teatro molte delle proprie tradizioni e consentendogli di conquistare un nuovo habitat fuori da se stesso. Esso si è trasformato in uno spazio da abitare, all'interno del quale non ci poniamo più il problema di come partecipare allo spettacolo, perché sempre più spesso lo spettacolo siamo noi, e come nello spettacolo, tutto può avvenire simultaneamente, secondo un processo di progressiva ibridazione tra spazio e tempo, tra reale e immaginario, tra verità e rappresentazione.

Cambia allora il nostro modo di essere nello spazio: possiamo abitare magazzini, realizzare università in fabbriche dimesse, biblioteche nei teatri, banche nelle chiese, essere obbligati ad attraversare un negozio di telefonini per entrare in metropolitana, passare da un bar per acquistare un libro, ecc. accentuando quel senso di ibridazione, di perdita dei margini, di indeterminatezza programmatica, che le nostre città stanno da tempo assumendo.

È una sorta di estensione del concetto di abitare, che parafrasando quanto sostenuto da Luca Ronconi per il teatro, si realizza all'interno di spazi "architettonici privi di una organica connessione e disponibili a strutturarsi variamente nel tempo a seconda delle mutevoli necessità della rappresentazione". Un nuovo modo di abitare che avviene all'interno di "architetture senza fondamenta"<sup>3</sup> che non cercano più una corrispondenza precisa tra luogo e funzione ad esse connesse, ma che al contrario cercano nella discontinuità funzionale e spaziale una nuova continuità fatta di salti logici e di traslazioni di senso.



Keiichi Matsuda. La città è diventata come una specie di palcoscenico globale per spettatori senza limitazioni di spazi, una città immersiva fatta più di dati che di edifici: un vero *environmental theatre*, 2014.

Possiamo essere in molti luoghi contemporaneamente e lo spazio abitato non è soltanto quello fisico, ma è anche quello immateriale, quello virtuale della rete, quello a cui accediamo in via provvisoria.

È quanto sostiene l'antropologo indiano Arjun Appadurai, secondo il quale il mondo è diventato una costruzione complessa di spazi che a vario titolo vengono occupati dalle nostre esistenze. Oggi sono "panorami", "etnorami", "mediorami", "tecnorami", "finanziorami" e "ideorami" a caratterizzare "un ruolo nuovo assegnato nella vita sociale all'immaginazione".

Le migrazioni di massa, intese come flussi di persone sul territorio, affiancate al passaggio rapido delle immagini dei mass-media, determinano un ordine nuovo e instabile delle soggettività moderne. "Immagini in movimento" e "spettatori deterritorializzati", posti contemporaneamente in circolazione, determinano una nuova forma di instabilità interattiva e globale. Siamo di fronte a una sorta di "nostalgia senza memoria" o per meglio dire, di "nostalgia del presente" e il passato non è più un luogo dove tornare a pescare nei nostri ricordi, ma al contrario è un "deposito sincronico di scenari culturali" da cui attingere con grande libertà. [APPADURAI Arjun, 2007]

In breve, guardare al presente o anche a cose immaginate, come se fossero già scivolte via, le pone in un altro tempo concepito come già perduto, assente o anche soltanto distante. Ci distacciamo dal tempo reale delle cose assumendo l'abitudine a volgere lo sguardo in avanti o altrove e lo spazio-tempo della contemporaneità è diventato



a pieno titolo uno spazio spettacolare, che in quanto tale utilizza un proprio tempo, diverso da quello reale, dove il consumo dei differenti panorami crea per noi un nuovo tempo a cui riferirsi.

La città è diventata come una specie di palcoscenico globale per spettatori senza limitazioni di spazi ai quali è sempre possibile accedere sia realmente sia virtualmente anche con le semplicissime strumentazioni in nostro possesso.

I teatri di strada e gli happening del secolo scorso sono solo il ricordo sfumato di quello che oggi si è trasformato in un nuovo paesaggio teatrale continuo, un *environmental theatre* nel quale le dialettiche tra attore, spettatore e regista sono ancora tutte da ripensare.

### Note

1. A proposito dello spostamento dello spettacolo dal teatro allo spazio urbano, vedi: NICOLIN Pierluigi, *Editoriale*, in "Lotus" n° 17 (1977) e NICOLIN Pierluigi, *Intervista a Luca Ronconi*, in "Lotus Navigator" n° 4 (2001).
2. Il concetto qui appena accennato, di un'architettura esperienziale andrebbe ulteriormente approfondito. Esso parte dall'idea che l'architettura oggi non è più una categoria capace di riassumere in sé l'intero senso dello spazio, ma rappresenta soltanto una parte di un più complesso sistema di relazioni, tra soggetti di differente natura, naturali e artificiali, animati e inanimati, reali e virtuali. In queste nuove ed eterogenee condizioni il progetto di architettura assomiglia sempre più ad un progetto di regia, come una vera e propria pratica curatoriale. Tra gli autori che si occupano di questi argomenti suggerisco in generale gli scritti di Andrea Branzi e in particolare la raccolta di saggi e articoli: LA ROCCA Francesca, *Scritti presocratici. Andrea Branzi: visioni del progetto di design 1972/2009*, Franco Angeli, Milano, 2010 e BRANZI Andrea, *Per una nuova drammaturgia del progetto*, in BASSO LUCA, BOSONI Giampiero, SALVADEO Pierluigi, *Mettere in scena. Mettere in mostra*, LetteraVentidue, Siracusa, 2015.
3. NICOLIN Pierluigi, *Intervista a Luca Ronconi*, in "Lotus Navigator" n° 4, p. 80, 2001.

### Bibliografia

- CAVALLI Marina, *Lo spettacolo nel mondo greco*, Bruno Mondadori, Milano, 2008.
- APPADURAI Arjun, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma, 2007.
- PONTIGGIA Elena, *Jackson Pollok, Lettere, Riflessioni, Testimonianze*, ABSCONDIRA, Milano, 2006.
- CALVESI Maurizio, *Le due avanguardie "Dal Futurismo alla Pop Art"*, Laterza, Bari, 2004.
- SERAFINI Giuliano, *Rauschenberg*, in "Art Dossier" n° 198, 2004.
- PIZZO Antonio, *Teatro e mondo digitale*, Marsilio, Venezia, 2003.
- QUADRI Franco, BERTONI Franco, STEARNS Robert, *Robert Wilson, OCTAVO*, Firenze, 1997.
- QUADRI Franco (a cura di), *Julian Beck e Judith Malina. Il lavoro del Living Theatre. (Materiali 1952-1969)*, Ubulibri, Milano, 1982.
- GENTILUCCI Armando, *Oltre l'avanguardia, un invito al molteplice*, Discanto Edizioni, Fiesole, 1979.
- TAFURI Manfredo, *Il teatro come città virtuale. Da Appia al Totaltheatre*, in "Lotus International", n° 17, 1977.
- QUADRI Franco, *Il rito perduto*, Einaudi, Milano, 1973.

# WELCOME TO THE MACHINE

Marta Barbieri  
Carmela Basile  
Federica Benedetti  
Luisa Ferracane

Tutor  
Pierluigi Salvadeo

Sembra inevitabile, guardando questa *Scenografia Portatile*, di dovere andare indietro nel tempo, anche solo per un attimo, per ricordare quello che diceva Oscar Schlemmer quando insegnava teatro agli allievi della Bauhaus. Per lui, le leggi dello spazio tridimensionale sono date da una invisibile rete di linee planimetriche e stereometriche, che la matematica insita nel corpo umano segue attraverso movimenti meccanici dettati dall'intelletto. Ed è così, che l'uomo, soggetto a queste leggi, unisce i movimenti del corpo allo spazio. *Welcome to the Machine* proprio di questo parla, e attraverso la complessa relazione tra le sue superfici geometriche pure e i corpi degli attori che le indossano, si generano figure e volumi in movimento, sempre diversi e in continua evoluzione. Non di vere e proprie forme possiamo parlare, ma semmai di una fertile condizione proliferativa. Forme che non sono indifferenti allo spazio che le ospita, o semplicemente astratte, ma che al contrario si esprimono attraverso proporzioni, equilibri, direzioni e gerarchie. In breve, indossare queste forme costringe ad un esercizio continuo di riprogettazione dello spazio.

Sequenza: le superfici geometriche e i corpi generano figure dinamiche in continua evoluzione.



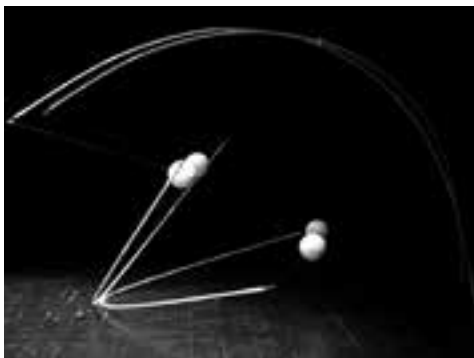
# ODISSEO

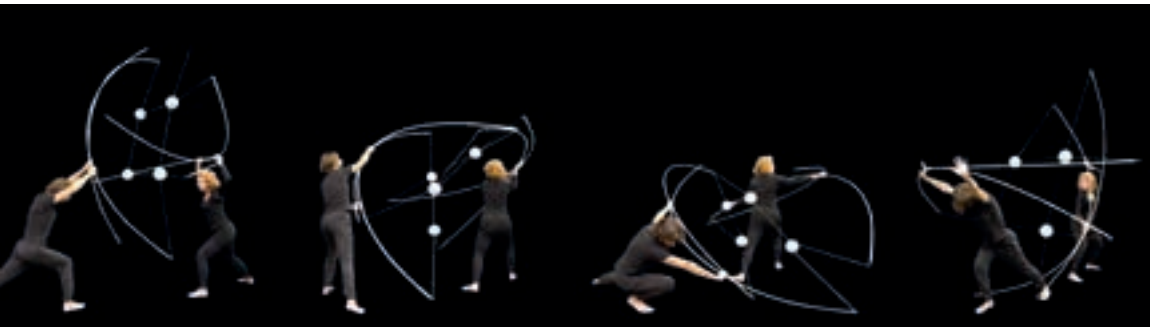
Roberta Ali  
Stefania Apuzzo  
Sofia Badessi  
Paolo Ruben Bosetti

Tutor  
Pierluigi Salvadeo

Formidabile personificazione dell'insopprimibile necessità dell'uomo di conoscere e simbolo della irrefrenabile necessità di viaggiare in cerca delle radici della propria esistenza, Odisseo, l'eroe omerico, porta alla luce nuovi e inattesi significati attraverso un percorso che unisce il piano del reale con quello dell'irreale.

Sembra dunque particolarmente calzante il titolo scelto per questa Scenografia Portatile, che esprime la continua voglia di cambiamento, alla scoperta di infinite forme e posizioni. E la ricerca sembra non finire mai perché ad ogni variabile si aggiunge la posizione della scena nello spazio, ogni volta guardata da un diverso punto di vista. Non va poi dimenticato l'importantissimo ruolo giocato dal corpo umano in movimento e dalle sue interazioni con la scenografia, che in parte lo asseconda e in parte si muove autonomamente. Qui, più che mai il concetto di portatilità è sperimentato fino alle sue più estreme conseguenze: nella sequenza infinita di azioni e reazioni che uniscono indissolubilmente l'uomo alla struttura, nel rapporto simbiotico che si genera tra i due, nella capacità di questo nuovo insieme, inteso come organismo, di relazionarsi allo spazio e alle persone che lo occupano.





# RETRODINAMISMO

Sofia Coutscoucos  
Carlo Alberto Cusinati  
Clara Fayer  
Celina Frescaroli

Tutor  
Pierluigi Salvadeo

“Retro” è il primo elemento di parole composte, come “retrogusto”, “retroazione”, “retroscena”, e molte altre ancora. E non a caso il titolo “retrodinamismo” è stato scelto per questa Scenografia Portatile, alludendo essa ad altro rispetto a se stessa: altri esseri, altri luoghi, altri mondi. Volendo significare qualcosa che sta dietro, che affiora in parte e che può essere nascosto o al contrario fortemente evidenziato. Così, la nostra attrice, indossando questa specie di armatura snodata inizia a muoversi alludendo a molte cose diverse. A tratti è un magnifico uccello che sta per spiccare il volo, poi sembra trasformarsi in un guerriero luccicante dall’armatura metallica, all’improvviso le sue movenze paiono alludere a un coleottero gigante o a un drago squamato, che si trasforma subito dopo in un angelo piumato, e così via librandosi in un volo di fantasia, non solo lei, l’attrice, che indossa, ma tutto il pubblico che curioso le gironzola intorno.

Sequenza: ogni figura evoca esseri, mondi e luoghi possibili.



Figura chiusa.



Figura aperta.



# IL MACELLAIO DI BROOKLYN

Claudia Accetta  
Federica Perrini  
Silvia Piana  
Alberto Pievani

Tutor  
Pierluigi Salvadeo

Nel Macellaio Di Brooklyn il corpo umano viene scomposto e ricomposto, ma non vengono presentate le cause di tali e tante alterazioni, semplicemente ed inesorabilmente se ne presentano gli effetti. I corpi si deformano come nei dipinti di Francis Bacon, sembrano strillare di dolore come nell'Urlo di Edvard Munch, oppure stridono per una trasfigurazione in atto come nella Metamorfosi di Franz Kafka. E tutto questo corrispondeva a verità quando tra il 1935 e il 1939 il "Macellaio" in persona, mai veramente identificato, girovagava tra Cleveland, Pittsburgh e Youngstown fracassando e sezionando persone. Ma noi, che non siamo particolarmente interessati ne alla cronaca nera ne ai suoi assassini, rifugiandoci come sempre, anche un po' ingenuamente, nelle nostre fantasticherie, vediamo nella scomposizione dei corpi l'idea di una ricomposizione del mondo, e ben venga il momento in cui tutto viene per un momento depositato a terra o sul tavolo di un laboratorio, che per noi è il tavolo da disegno, per essere nuovamente assemblato, così come è nelle nostre visioni e nei nostri sogni.

Studi preliminari: le parti del corpo si alterano secondo nuove forme e dimensioni.



## Pierluigi Salvadeo

Nato a Milano il 7 novembre 1960, si laurea presso Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. PhD in Architettura degli Interni e Allestimento, è professore Associato nella Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano. È autore di diverse pubblicazioni con case editrici nazionali ed estere. Partecipa e cura moti workshop di progettazione architettonica sia in Italia che all'estero. Partecipa e organizza convegni nazionali e internazionali. Nel 1991 fonda insieme a Stefano Guidarini lo studio di progettazione in forma associata, *Stefano Guidarini-Pierluigi Salvadeo architetti associati*, che si occupa di progettazione architettonica di edifici, di interni, di design, di allestimenti espositivi e teatrali, partecipando inoltre a diversi concorsi di architettura nazionali ed internazionali e ottenendo premi e riconoscimenti, tra cui, la *Menzione speciale al Premio Nazionale di Architettura Luigi Cosenza* nel 1994 e nel 1996; il *Primo premio* al Concorso *Opera Prima* nel 1995; il *Primo premio Domus/InArch* nel 1996; il *Primo premio* al Concorso *per un edificio ALER a Pioltello* nel 2005; il *Primo premio ex-aequo* al Concorso *di idee per una biblioteca a Melzo* nel 2006; la *Menzione d'Onore* al "*Premio Medaglia d'Oro all'architettura italiana (Triennale di Milano)*" nel 2006; la *Selezione* nella Seconda fase del "*Premio Europeo di Architettura Ugo Rivolta*" nel 2007; il *Primo premio* al Concorso *per la progettazione di tre edifici per alloggi di edilizia convenzionata a Monteluce* nel 2007; il *Premio speciale "Design for all"* Dedalo Minosse nel 2011; il *Terzo premio* al Concorso *a inviti per la progettazione di un Hotel in Piazza Duca d'Aosta a Milano* nel 2012; il *Primo premio "Atelier Castello"* al Concorso *per la sistemazione provvisoria di piazza Castello a Milano* nel 2014 per EXPO 2015 con Snark.

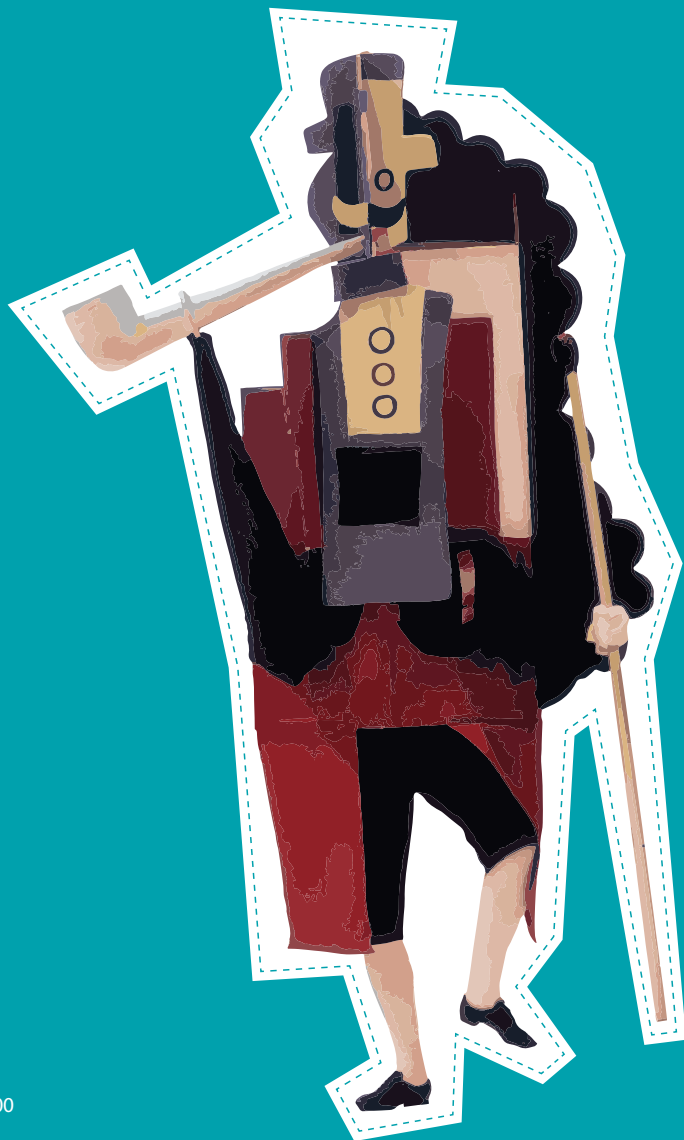
## Marina Spreafico

Si è diplomata all'*École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* di Parigi nel 1975. Ha studiato movimento con Monika Pagneux, Gerda Alexander, Moshe Feldenkrais. Ha iniziato la carriera teatrale nel 1971 con Il Granteatro di Carlo Cecchi. Nel 1978 ha fondato a Milano il Teatro Arsenale – un mondo dentro il mondo – che diventa sede della Scuola di Teatro e dell'omonima compagnia teatrale. Da allora quel luogo straordinario è divenuto il centro ideale del suo pensiero teatrale e del suo lavoro di attrice, autrice, regista e insegnante. M.S. ha realizzato numerosissimi spettacoli teatrali e musicali, sia con la propria compagnia, sia invitata da varie organizzazioni, tra cui La Fenice di Venezia, il Festival Opera Barga, il Teatro Comunale di Bologna, il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro Biondo di Palermo, la National Opera di Sofia, il Jan Latham Koenig Ensemble, il Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, BariLirica, SpoletoFestival, l'Accademia Filarmonica Romana ed altri, effettuando tournées in Italia, Spagna, Francia, Svizzera, Germania, Jugoslavia, Bulgaria, Africa, Hong Kong. M.S. nutre una vera passione per l'insegnamento teatrale, al quale si dedica dal 1976. La Scuola di Teatro Arsenale, da lei fondata nel 1978 insieme a Kuniaki Ida, è conosciuta in Italia e all'estero. Dal 1999 al 2006 è stata docente ospite all'*École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* di Parigi. Ha collaborato con l'Università degli Studi di Milano e ha tenuto seminari per *Autunno Musicale a Como*, il *Festival of the Youth and Art* di Hong Kong, il *Colorado Festival of the World Theatre* e conferenze-dimostrazione sulla Scuola e il lavoro che vi viene svolto. L'esperienza maturata nel tempo lavorando in spazi non teatrali l'ha portata negli ultimi anni a concentrarsi sui rapporti creativi tra teatro e spazio della rappresentazione, grazie anche all'assidua collaborazione con Pierluigi Salvadeo. Insieme hanno realizzato numerosi spettacoli, workshop e performance. [www.scuolarsenale.it](http://www.scuolarsenale.it)  
[www.teatroarsenale.it](http://www.teatroarsenale.it)





Scenografie Portatili è  
una *riflessione* sul teatro  
una *sperimentazione* sullo spazio  
una *didattica* applicata  
un *laboratorio* di scenotecnica  
un *percorso* scenico dall'abitare all'indossare  
uno *spostamento* dal costume teatrale all'architettura della scena  
una *corrente di pensiero* tra materiali usuali e innovazioni morfologiche  
una *applicazione* tecnologica all'invenzione coreografica  
una *visione* di città  
un *teatro* di vita



ISBN 978-88-6242-180-5



€ 18,00