

A CURA DI VITTORIO FIORE  
E SIMONA SCATTINA

## La città teatrale

Per un recupero di spazi e memorie

I teatri sono luoghi di incontro per la comunità che vive all'unisono un'esperienza relazionale in grado di generare fenomeni di coscienza critica e impegno sociale e di lasciare un'impronta mnemonica profonda, con risvolti didattici, culturali e identitari. Dall'intreccio di sguardi diversi, il volume elabora una prima mappatura che vede il teatro quale strumento per riqualificare parti urbane o per riscoprire un rapporto degli 'abitanti' - stanziali o occasionali - con il territorio. Finalità dei testi è stimolare forze residuali insite nei luoghi della vita, in cui pratiche di riuso ed esperienze performative hanno dato l'opportunità di ripensare ogni forma d'arte in opposizione allo spazio ideologico dominante. Emerge una nuova poetica degli spazi che prova a restituire la bellezza dei luoghi e a riscoprire l'energia delle relazioni che vi albergano innescando nuove narrazioni.

**VITTORIO FIORE**, architetto, è professore associato di Tecnologia dell'Architettura presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania. Tra le sue pubblicazioni si ricordano: *Carmine Maringola scenografo/attore. La scena recitante per Emma Dante* (2020), *Luce artificiale e paesaggio urbano. Raccontare il territorio con nuove tecnologie, 10 anni dopo* (2022).

**SIMONA SCATTINA** è ricercatrice presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Drammaturgia. Tra le sue pubblicazioni si ricordano: *«Non tutti vissero felici e contenti». Emma Dante tra fiaba e teatro* (2019), *Titina De Filippo. L'artefice magica* (2020).

24.99 €



9 788855 103213



CUEPRESS

Vittorio Fiore e Simona Scattina **La città teatrale** Per un recupero di spazi e memorie

IL CONTEMPORANEO



A CURA DI VITTORIO FIORE E SIMONA SCATTINA

# La città teatrale

Per un recupero di spazi e memorie

IL CONTEMPORANEO





<b>Premessa</b> .....	<b>6</b>
di <i>Vittorio Fiore e Simona Scattina</i>	
<b>La memoria del teatro: esempi di buone pratiche</b> .....	<b>12</b>
Per un teatro attico	
di <i>Claudio Bernardi</i> .....	<b>13</b>
Teatro e città: tre microstorie milanesi	
di <i>Fabrizio Fiaschini</i> .....	<b>23</b>
Luoghi di disobbedienza culturale: pratiche di teatro sociale per l'umanizzazione degli spazi di cura presso l'Azienda Ospedaliera Ordine Mauriziano di Torino	
di <i>Giulia Innocenti Malini</i> .....	<b>33</b>
Difendere e reinventare gli spazi della cultura: il Teatro Coppola di Catania, ieri, oggi, domani	
di <i>Simona Scattina</i> .....	<b>41</b>
<b>Per un recupero dello spazio performativo</b> .....	<b>66</b>
Un riflettore in movimento mette in luce alcuni aspetti del teatro	
di <i>Marina Spreafico</i> .....	<b>67</b>
Nel palcoscenico globale della città	
di <i>Pierluigi Salvadeo</i> .....	<b>77</b>
I viaggi teatrali di S-Chiusi nei negozi sfitti: storia di un progetto pluriennale per le strade di Parma	
di <i>Flavia Armenzoni</i> .....	<b>88</b>
Un teatro per la città. Pratiche innovative e riuso di spazi per la produzione culturale: il caso dello storico Piccolo Teatro di Catania	
di <i>Vittorio Fiore</i> .....	<b>98</b>
Al Piccolo Teatro di Gianni Salvo cultura e innovazione nella messa in scena: tre casi emblematici	
di <i>Eleonora Cassaro</i> .....	<b>113</b>
<b>Bibliografia essenziale</b> .....	<b>140</b>
<b>Gli autori e le autrici</b> .....	<b>142</b>





## Nel palcoscenico globale della città

PIERLUIGI SALVADEO

La città e l'edificio teatrale, da sempre si sono contesi lo spettacolo, spartendosi in svariati modi e con esiti formali diversi. Le prime comunità che innalzarono gli spettacoli drammaturgici al livello di arte furono quelle degli Stati greci. I teatri più antichi non erano altro che uno spazio livellato, di forma circolare, posto per comodità dei presenti ai piedi di un declivio naturale. I primi spettacoli si dovevano soprattutto guardare, e il termine teatro (*theatron*), derivato dal verbo «vedere» (*theasthai*), non si riferiva a un luogo, ma semplicemente a un gruppo convenuto di spettatori. Non esisteva, alle origini, la parola «teatro», in grado di denotare al tempo stesso l'orchestra e l'auditorio, e partendo da questa semplice struttura, quasi spontanea e perfettamente integrata con la natura, il teatro si sviluppò naturalmente e in modo logico. Schematizzando, dapprima furono posizionate poche sedute in legno sul bordo dello spazio dell'azione, che poi si sarebbe chiamato «orchestra», destinate alle personalità più importanti della comunità o per gli ospiti d'onore; più tardi, altre sedute in legno si sarebbero aggiunte fino a occupare in parte il declivio naturale di fronte all'orchestra, definendo un vero e proprio spazio per la comunità degli astanti. Ma poiché le sedute in legno seguivano il declivio del rilievo collinare, esse non circondavano il cerchio dell'orchestra, assecondando invece la struttura scenica dell'azione drammatica che si svolgeva in quel tempo su un unico piano visivo. È in questo modo che anche gli spettatori posti ai lati più estremi del declivio rispetto all'orchestra potevano avere una buona visione, assecondando allo stesso tempo i caratteri morfologici del contesto.

Quando, nel quinto secolo a. C., la pietra soppiantò il legno, gli spazi del teatro si strutturarono secondo configurazioni più compiute, che hanno portato in tempi successivi a forme maggiormente evolute con cavea e palcoscenico, ma anche in questo caso il teatro asseconda il contesto, essendo poroso e aperto verso la città e il territorio. Come nelle versioni più arcaiche, continua a ignorare il sipario, trovando nella scena fissa una forte relazione con lo spazio al di fuori, ma anche nei dialoghi, che erano spesso in riferimento al tempo reale, e nelle convenzioni note al pubblico, che collocavano l'edificio teatrale in un punto preciso dello spazio. Così, la porta centrale, di solito più grande delle altre, rappresentava l'entrata regia, oppure l'ingresso di un palazzo che di solito poteva appartenere al protagonista del dramma; la porta di destra era riservata alle entrate del secondo attore e conduceva alle stanze degli ospiti, mentre la porta di sinistra apparteneva a un personaggio minore e indicava la strada verso l'esterno della città, verso un immaginario tempio in rovina, un deserto, o una prigione. Ai personaggi che giungevano da una località esterna erano riservati i due ingressi tangenti all'orchestra, le *parodoi*, di cui una conduceva al foro, l'altra alla periferia della città. Sarà più avanti il teatro medievale a scardinare questa rassicurante composizione del teatro. L'edificio teatrale, nella coscienza medievale, si scompone non solo materialmente, ma anche concettualmente, dando vita a una vera e propria «teatralità diffusa».

Nell'antichità classica l'evento teatrale univa in un'unica sintesi l'attore, la scena e il testo; viceversa nel Medioevo l'antico statuto teatrale si disintegra e le componenti della rappresentazione intraprendono ognuna un proprio percorso





autonomo dentro ad ambiti spaziali preesistenti e non teatrali. Gli spazi dello spettacolo diventano quelli della chiesa, della strada o della piazza, mentre il tempo dello spettacolo si trasforma in quello della festa civica, religiosa o privata che sia. Per quanto riguarda invece la drammaturgia, essa si esprime in forma di tradizione letteraria, esattamente all'opposto del teatro greco nel quale gli spettatori erano più convinti di partecipare a un rito che non a un vero e proprio spettacolo. Consapevolezza che si rifletteva sui testi drammaturgici, più vissuti come prese di coscienza o indagini problematiche, che non come pratiche di devozione.

Diverso è il teatro medievale che non ha più bisogno di un edificio teatrale per le proprie rappresentazioni, anche se questo non significa l'assenza di un teatro, ma al contrario l'espressione di un'altra teatralità. Sarà il Rinascimento, che con la ripresa dei classici e con la tensione culturale provocata dalla rinascita della civiltà greco-latina, re-imporrà la necessità di uno spazio scenico costituito, pertanto di un teatro inteso come edificio. Una compattezza e una riconoscibilità del volume del teatro in quanto istituzione che il Medioevo rifiuta. Qui il luogo deputato – detto a seconda delle geografie, anche *locus, mansion, house* – è la sede di volta in volta designata per ambientare un episodio del dramma sacro, che può essere una strada, una piazza o l'interno di una chiesa, senza altra connotazione. Conseguenza di ciò è che le scenografie che eventualmente si sovrappongono ai luoghi scelti per lo spettacolo, non intendono porsi come riproduzioni verosimili della realtà ma, al contrario, rappresentano soltanto spazi simbolici ed evocativi. Ne deriva che l'allestimento scenografico non era solo un meccanico innesto di elementi effimeri posti dentro un ambiente preesistente che li accoglie e li ingloba, ma tra i significati simbolici dei luoghi deputati e quelli delle scenografie provvisorie si stabilisce una fitta rete di relazioni e di rimandi in grado di generare altre espressioni e diversi contenuti. Conseguenza di questo modo di allestire il dramma è la simultaneità, che metteva contemporaneamente sotto gli occhi degli spettatori ogni possibile piano spaziale, ma sovrapponeva anche il tempo evocato dalla rappresentazione con il tempo reale nel quale in quel preciso momento avveniva l'azione scenica. Si poteva recitare dentro o sopra il luogo deputato, ma anche nella zona immediatamente adiacente, e gli spettatori occupavano diverse posizioni nello spazio urbano rimescolando o invertendone il senso originario. Dentro a questo generale atteggiamento comune nei confronti dello spettacolo, le pratiche si differenziavano nei diversi paesi: nella tradizione italiana era il pubblico a doversi muovere di luogo in luogo, passando generalmente da uno spazio all'altro secondo un qualche schema consequenziale, nella tradizione nordica, in particolare in Inghilterra, era la rappresentazione a muoversi nella città raggiungendo gli spettatori in attesa. I *miracle plays* – ossia i drammi ciclici – erano allestiti su carri che seguivano un preordinato percorso viario: la cosiddetta sfilata dei *pageants*, intesi come veri e propri luoghi deputati mobili. Lo spettacolo vero e proprio avveniva in corrispondenza di determinate tappe lungo il percorso, che di solito erano scelte di fronte agli edifici di maggiore importanza. Qui il *pageant* si arrestava e gli attori scendendo dal carro iniziavano a recitare utilizzando lo spazio circostante inteso come una sorta di palcoscenico mobile. Attorno era la folla degli astanti già da tempo in attesa.





Ma, come già accennato, è con il Rinascimento che il teatro torna a essere un'istituzione riconosciuta e, per così dire, stabile nello spazio. Con il motto «Tutto il mondo è teatro», i Lord Chamberlain's Men, la compagnia di teatro a cui Shakespeare apparteneva, nel 1599 dà vita alla costruzione del Globe Theatre sulle rive del Tamigi. Il Globe era un teatro inteso come un contenitore di parole, metafora del mondo, che nella cultura del tempo corrispondeva all'immagine dell'universo. In sostanza, il Globe ricompatta tutto quello che il teatro medievale aveva esploso in giro per la città e per il territorio. *As You Like It* è l'opera di Shakespeare con la quale si inaugura la prima stagione teatrale della storia del Globe, ed è con le opere dello stesso autore che la lingua inglese dà avvio al suo processo di rinnovamento arricchendo la sua gamma cromatica ed espressiva. Non si tratta naturalmente di un processo lineare, che però trova nella forma drammaturgica shakespeariana un nuovo modo di esprimersi in forma problematica, con interrogativi mai veramente risolti, o con soluzioni sospese e spesso non decisive. Si tratta di un dialogo a più voci che comprende ogni cosa, come il vero e il falso, il profondo e il superficiale, il sublime e il volgare, il chiassoso e il silenzioso, l'effimero e il permanente, ed è l'autore stesso che nei suoi drammi resta alle prese con il testo interrogandosi sul suo dramma. La forma stessa del Globe esprime il senso di questo continuo interrogarsi e in questo spazio che tutto contiene, oltre a un'idea di universo-mondo, si esprime un'idea di società, costituita da più strati che si sovrappongono, come una casa abitata a più livelli, fino alla copertura che si apre su un cielo infinito. Sembra che il Globe, diventando esso stesso il mondo, possa sostituirsi al mondo, portando al suo interno ogni complessità possibile. Non parliamo più quindi di un teatro che usa gli spazi della città, ma addirittura di un'idea di città che diventa essa stessa teatro, superando d'improvviso il tema della fusione con il territorio tipica del teatro antico, ma che era anche presente, sia pure in altro modo, nella scomposizione medievale delle componenti teatrali e della loro ricollocazione e risignificazione nello spazio complesso della città.

È questa un'idea di teatro che con diverse declinazioni prosegue il suo percorso anche dopo il Globe, evolvendosi in un altro determinante modello: il cosiddetto «teatro all'italiana». Nell'Ottocento il teatro si afferma come istituzione civica, imponendosi come luogo di incontro e di scambio tra le persone e tra i differenti gruppi sociali. La borghesia, classe egemone in questo periodo storico, occupa il teatro come spazio di autorappresentazione, considerandolo come un proprio monumento nella città. Ma l'uso del teatro come spazio per lo spettacolo è paradossalmente marginale rispetto al suo compito di rappresentare la nuova società dominante. È così che il teatro romantico, rifiutando l'omologazione a un preciso modello preconstituito, si arricchisce di altri spazi e di altre funzioni che, superando la cosmologia del Globe, ritornano a fare appartenere l'edificio del teatro allo spazio circostante e alla città. Nelle funzioni a margine – che vanno dal bar al ristorante e alle diverse sale per i ricevimenti – è la città che si riflette nel teatro diventando essa stessa teatro, trasformando direttamente in spettacolo gli spazi di relazione della società civile. Il teatro romantico è pertanto una *forma mentis* il cui insieme è costituito da un insieme organico di funzioni sociali e di elementi funzionali che assumono valore simbolico. Ed è interessante notare come non esista nei fatti un modello in particolare, ma l'idea che esso incarna si perpetua dal sedicesimo al ventesimo secolo attraverso modifiche, evoluzioni e



interpretazioni diverse. È una morfologia al di là delle varietà tipologiche, ma è anche un'idea di teatro al di là degli spettacoli. Ed è così che la scena, frontale e dipinta, riproduce la realtà della società che si duplica nel suo mondo separato e rovesciato. Come nel lontano modello del Globe, la sezione della sala mostra sequenze di ordine sociologico, dove la platea è il luogo per la borghesia e gli intellettuali, mentre il popolo viene confinato più in alto, nella cosiddetta «galleria» o loggione. Poi ci sono i palchi, 'vuoti' che negano il perimetro della sala, anch'essi occupati dalla borghesia e dai nobili, il cui fascino è dovuto al fatto di essere questi il luogo del guardare e del mostrarsi. Il perimetro poroso della sala non è dunque un confine, ma uno spazio di transizione tra fuori e dentro, tra pubblico e privato. I palchi non sono i luoghi per guardare unicamente lo spettacolo, ma per essere guardati, e infatti il loro asse non è mai orientato verso il palcoscenico, ma verso il centro della sala. Pertanto, la scena dipinta, realistica ma allo stesso tempo allusiva di una verità esistenziale, e soprattutto di quella che si vorrebbe o che non si conosce, diventa lo specchio della società in sala, della sua realtà e dei suoi sogni e desideri. Contrariamente al Globe, che nella sua tensione verso valori di universalità racchiude tutto in sé stesso, il teatro romantico è poroso e accetta ogni compromissione con l'esterno, sia essa allusiva come lo spettacolo della platea, sia essa reale come la complessità delle funzioni al contorno che dilatano lo spazio d'uso oltre i perimetri del teatro stesso. Pertanto, la rivoluzione del teatro romantico è essenzialmente nel progetto di un teatro immaginabile e nel rifiuto di una sua omologazione a una tipologia precostituita. Così, tra scena realistica e teatro ideale, gli spazi dello spettacolo nel corso del diciannovesimo secolo hanno sperimentato forme diverse, facendo di volta in volta convivere cultura della tradizione e cultura della riforma.

Ma la vera rottura con il teatro all'italiana è rappresentata dalla riforma messa in campo da Richard Wagner, il quale riparte dagli insegnamenti dell'antica Grecia per edificare l'«opera d'arte dell'avvenire»: la «tragedia», con la sua struttura perfetta, fondata sulla stretta cooperazione tra musica, danza e poesia, che costituirà il luogo privilegiato per la definizione del dramma musicale, il cosiddetto *Wort-Ton-Drama*, inteso come fusione delle tre arti sorelle. Si tratta di una rivoluzione borghese-democratica che supera l'aristocratica disposizione dei palchi, per aderire a una diversa disposizione funzionale che, con declinazioni diverse, arriverà fino a interessare le avanguardie del Novecento e alcuni dei più significativi teatri contemporanei. Wagner concentra l'attenzione della platea sulla scena e di conseguenza sul dramma, senza che altre tensioni producano distrazioni o impedimenti. La musica orienta l'intero dramma, e l'osservatore deve soltanto concentrarsi sull'unico punto dello spazio rappresentato dalla scena. Pertanto, la sala è completamente al buio, la fossa dell'orchestra non costituisce un allontanamento o una distrazione dello spettatore dalla scena essendo più profonda e lasciando soltanto passare il suono da un'ampia fessura orizzontale, il sipario si apre scorrendo orizzontalmente con una velocità coerente con la sequenza scenica, al contrario di quanto avveniva fino a quel momento con la caduta improvvisa del telo. Così, Wagner ritrova nell'antica Grecia il modello ideale di teatro e di partecipazione sociale. Egli sogna una nuova organizzazione in cui la vita pubblica e l'arte teatrale possano risorgere come un tempo ad Atene. Ed è così che è concepito il *Wort-Ton-Drama*: come atto partecipativo e di coinvolgimento di più arti attorno al quale si concentra





una comunità. Allo stesso modo sorgerà il suo teatro, quello di Bayreuth progettato da Otto Bruckwald, attorno al quale nascerà una città. Ed è proprio da Wagner e dalle sue idee che i due riformatori dell'arte teatrale, Gordon Craig e Adolphe Appia, prendono, ognuno a suo modo, le mosse. Concentrando la loro attenzione sul quadro scenico, così come aveva fatto Wagner, proclamano entrambi la nascita di una nuova architettura della scenografia sorta in contrapposizione al naturalismo del teatro ottocentesco, e basata sul principio di una piena autonomia artistica del quadro scenico. Una scena, quindi, non più fondata sul concetto di mimesi con la natura, ma sulle qualità artistiche insite in essa e profondamente consonanti con lo spirito del dramma, ma allo stesso tempo affrancata dalle convenzioni di comodo rappresentate dalle quinte e dai fondali dipinti che davano soltanto l'illusione ottica della profondità e della tridimensionalità. Per Gordon Craig la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, la sintesi delle tre arti sorelle (musica, danza e poesia), deve essere superata in favore di una ancor più radicale combinazione degli elementi costitutivi che concorrono alla costituzione del quadro scenico. Per pervenire davvero a una nuova arte totale che possa raggiungere una più profonda teatralità dovranno pertanto intervenire molti altri fattori, come per esempio i volumi, il colore, le linee, la luce, il ritmo eccetera, e solo così l'arte del teatro potrà risorgere dalla sua condizione degradata ed elevarsi al livello delle altre arti. Tuttavia, sostiene Craig, a partire da questa linea di ricerca, il regista trova un fastidioso punto di resistenza nella componente umana dell'attore, creatura imperfetta, soggetta a condizionamenti fisici e alle umane debolezze, proponendo che al suo posto venga messo un essere artificiale, perfetto nelle movenze e in grado di incarnare l'armonica purezza delle origini: la «supermarionetta». Raggiungere questo grado di purezza e di perfezione è un grande sforzo che si chiede all'attore, il quale potrà in questo modo diventare esso stesso opera d'arte. Egli deve dunque trasformarsi in una sorta di maschera in grado di non trasmettere direttamente le sue emozioni, ma di generare effetti equivalenti alle emozioni stesse. L'artificiosità dovrà essere dunque il mezzo con il quale il teatro supererà il naturalismo sia delle scene, sia delle azioni. Ma il discorso sulla supermarionetta ha un fondamentale contrappunto nello spazio scenico, per il quale Craig vuole superare il semplice concetto di scenografia immaginando una nuova scena teatrale intesa come spazio architettonico. Così, egli immagina strutture spaziali in grado di spostarsi o di modificare le proprie geometrie in coerenza con quanto avviene durante lo spettacolo. Una scena dalle innumerevoli conformazioni, consentita dai cosiddetti *screens*: pareti mobili di varie forme e dimensioni, in grado di combinarsi infinite volte, capaci di trasferire all'intero spazio scenico le possibilità espressive della supermarionetta. In sintesi, l'attore inteso come una supermarionetta, ormai in grado di superare le limitazioni del sentimento e dell'istinto umano, si orienta nello spazio scenico così come gli *screens* si compongono e si spostano nello spazio relazionandosi all'opera e alla sua trama. In scena, i luoghi devono dunque essere solo evocati e non rappresentati naturalisticamente, e questo atteggiamento più simbolico che reale è lo stesso che si trova in un'altra importante invenzione di Craig: i «drammi del silenzio», che concentrano la loro attenzione sugli stati d'animo suggeriti dallo spazio più che dalla parola. Qui, come nel teatro delle origini, l'espressione si concentra





sulla visione alla quale viene delegato ogni possibile significato, rifiutando il testo letterario in nome di una diversa e più profonda forma di espressione drammatica. I drammi del silenzio sono costituiti da una serie di quattro disegni detti *the steps*, che rappresentano null'altro che delle scalinate la cui espressività si modifica in ragione della luce, dei manufatti e della posizione degli attori. Dramma del silenzio opposto al dramma di parola, pertanto stiamo parlando di una drammaturgia soltanto lasciata alla responsabilità dell'architettura: una vera e propria «drammaturgia dello spazio». Si tratta ancora di uno spazio chiuso all'interno di un teatro, ma questa sua totale autonomia porterà presto le avanguardie del Novecento a un teatro che esce dallo spazio circoscritto dell'edificio per appropriarsi dello spazio della città, sovrapponendosi a esso e modificandone anche la figuratività e il significato.

Una strada questa che viene tracciata anche dal fondamentale contributo dell'altro grande maestro della scena, Adolphe Appia, con i suoi «spazi ritmici» e il concetto di praticabilità a essi connesso (Figura 1). Anche Appia prende le mosse dal *Wort-Ton-Drama* wagneriano, al quale riconosce la capacità di introdurre una nuova durata del tempo, ora stabilito dalla durata della musica. È dunque la musica quella forza in grado di stabilire tutto il senso del dramma, orientandone anche la messa in scena. Ma è l'attore colui che è in grado di trasporre la musica sul quadro scenico, poiché i suoi movimenti, che sono determinati dalla musica, danno l'indicazione dello spazio, e lo esprimono mettendo in relazione tra loro i diversi elementi che compongono la scena. È con questo ragionamento che Appia arriva a definire su un piano teorico la scena in quanto spazio di valore musicale. Ma egli continua nel suo ragionamento sostenendo che per mettere la musica nelle condizioni di conformare e di permeare l'intera rappresentazione, tra l'attore e la scena deve esistere un punto di contatto. Questo punto di contatto si esprime in termini di «praticabilità», termine con il quale Appia intende tutto ciò che supera l'idea di un quadro scenico bidimensionale composto semplicemente dalla pittura. Al contrario, la scena deve entrare in un rapporto concreto e tattile con il personaggio rappresentato dall'attore. Gli spazi ritmici, sono considerabili pertanto come luoghi ideali per lo spettacolo, con scene rigorosamente tridimensionali, astratte e prive di connessione con una determinata opera. Esse non trovano collocazione in luoghi specifici ma, al contrario, rappresentano soltanto se stesse, concentrando tutta l'attenzione sui luoghi astratti che vogliono evocare. Anche in questo caso come in quello dei drammi del silenzio di Gordon Craig, possiamo parlare di una «drammaturgia dello spazio» (Figura 2).

La riflessione dei due grandi maestri della scenografia, Craig e Appia, ha dato avvio a un altro modo di immaginare il teatro, con una scena sempre più intesa come spazio costruito e da 'abitare'. Le loro scene, molto più simili a manufatti architettonici che non ad allestimenti effimeri, evocano brani edificati o frammenti di spazi, come fossero pezzi di edifici o di lembi di città, per i quali è facile pensare a una loro collocazione fuori dal palcoscenico. È a partire da questo momento che il Novecento si interroga sulle sorti del teatro: ripensa a uno spettacolo che esce dai perimetri dell'edificio per usare gli spazi della città come luoghi di rappresentazione, immagina altre relazioni tra lo spazio della visione e quello della rappresentazione, propone un'inversione di ruolo tra attore e spettatore, inventa nuovi tipi di drammaturgia che trasformano la realtà







in spettacolo. Si tratta di riflessioni che, pur partendo dal teatro, oltrepassano trasversalmente i suoi confini, coinvolgendo più arti e più discipline. In occasione dell'esposizione del Bauhaus a Weimar, Walter Gropius aveva rilevato come i risultati più maturi e interessanti dell'attività della scuola provenissero dal laboratorio teatrale di Oskar Schlemmer, dove l'attore, inteso come vera e propria architettura mobile, esprimeva un ideale artistico molto vicino alle riflessioni che si andavano delineando con il Movimento Moderno. Schlemmer si riconosce nel nuovo panorama positivo e macchinista e, coniugando la tecnica con il teatro, lavora a una profonda ricerca formale che lo porterà alla definizione di nuovi elementi coreografici e a una diversa riflessione sulla relazione tra uomo e spazio. Sicuramente conscio dei non troppo distanti ragionamenti di Craig sulla supermarionetta, Schlemmer disegna e realizza per il teatro i suoi «manichini mobili», pensati come architetture indossabili in grado di coniugare quelli che lui stesso ritiene i due segni inequivocabili del suo tempo: l'«astrazione», che consente la scomposizione delle parti così come classicamente si presentano a noi, al fine di costituire nuovi insiemi, e la «meccanizzazione», che abbraccia e misura tutti i campi della vita. È la ricerca di una nuova totalità quella di Schlemmer, che lavorando allo sconfinamento dell'uomo oltre i consueti perimetri, pone in primo piano il tema fondamentale del rapporto tra arte e vita, per riscoprire nuove e più pregnanti armonie tra l'essere umano e l'ambiente.

Tentativo questo che ha una forte consanguineità con il teatro di partecipazione di Walter Gropius, il *total theatre*, che con le sue forme mobili cerca di far entrare lo spettatore nell'azione scenica. Questo teatro non si realizzerà, ma come ha ricordato Manfredo Tafuri esso, in fondo, non doveva essere realizzato, e non certo soltanto per motivi economici come dicono le cronache, ma perché la città reale è già essa stessa un teatro totale, ed è proprio dentro a quella città che la rappresentazione continuerà a manifestarsi (1). Quella stessa città, i cui spazi si trasformeranno a breve nei luoghi delle rappresentazioni del Living Theatre: spazi pubblici come piazze o strade che diventeranno per la compagnia teatrale le scene deputate per lo spettacolo. Un gioco di capovolgimenti logici tra spazio reale e spazio della rappresentazione che in modo molto più diretto rispetto al tentativo del *total theatre*, porta lo spettatore nello spazio della città cercando un definitivo grado di coerenza tra arte teatrale e vita delle persone. Già a partire da poco prima della metà del Novecento, iniziando le attività di spettacolo all'interno del loro appartamento, Julian Beck e Judith Malina con assoluta determinazione rifiutano qualunque forma di teatro costituito, sia nei testi sia nello spazio, conquistando i luoghi della città, talvolta anche in modo illegale e prepotente. Nella pratica, reinventano spazi di azione e di creazione collettiva attraverso l'improvvisazione, agendo sulla simultaneità tra l'evento teatrale e la vita reale delle persone coinvolte direttamente all'interno della performance. Il tema del coinvolgimento – e della conseguente relazione diretta con la realtà – mette definitivamente in crisi la struttura drammaturgica del teatro tradizionale, e gli spettatori sono posti direttamente di fronte al vero in modo assolutamente autentico. Per il Living non c'è differenza tra attore e spettatore:

- Non recitare. Agisci.
- Non ricreare. Crea.
- Non imitare la vita. Vivi.
- Non scolpire immagini. Sii (2).



È dunque a partire da questi anni che nell'arte del teatro si trova una delle espressioni più dirette della società in trasformazione e della ormai insopprimibile necessità di sovrapporsi alla natura. Il nuovo modo di fare spettacolo rifiuta tutte le finzioni, siano esse rappresentate dalla scena, dai costumi, dal trucco, o da forme di recitazione accademica, prediligendo la verità che sta fuori dal palcoscenico e la realtà della strada. L'impegno è più diretto e il pubblico deve provare sensazioni autentiche senza alcuna mediazione, come se lo spettacolo facesse davvero parte della sua vita. Questo diverso teatro è spesso anche politico, magari troppo impegnato o addirittura noioso, ma offre sempre una possibilità di coinvolgimento reale, attivo e mai passivo. Sicuramente è anche inclusivo, e così ciò che propone non avviene in un'unica direzione, ma in tutte le direzioni simultaneamente: lo spazio della rappresentazione si confonde con lo spazio della visione, lo spettatore diventa attore e l'attore si mescola con il pubblico, la rappresentazione diventa realtà e il teatro si scambia con la vita. Un'ambiguità che predilige la fusione degli opposti, passando da un significato all'altro e da una scala all'altra secondo diversi livelli di percezione. È un atteggiamento di penetrazione nella realtà che si traduce sempre più spesso nell'utilizzo degli spazi della città come luoghi della messa in scena, mettendo anche in risalto gli aspetti più triviali del quotidiano, così come avviene nelle strade e nelle piazze delle città, con la loro crudeltà e la loro sporcizia. La predominanza in questo periodo storico dell'uso dello spazio reale come luogo dell'evento teatrale, diventa, con le dovute declinazioni, oggetto di riflessione, anche per artisti di diverse provenienze, ma tutti uniti dall'unico intento di fare tendere l'arte a un frammento di vita. Si tratta di artisti che attingono dal quotidiano e che per fare questo utilizzano una moltitudine di pratiche, tra cui quella della performance, del collage, dell'assemblaggio, della collocazione fuori posto delle cose eccetera. Le loro opere e le loro azioni evocano o provocano sempre una qualche reazione, che anche quando non si tratta di spettacolo in senso stretto, si carica comunque di dimensioni teatrali. È, per esempio, il caso dell'«action painting» che supera la relazione diretta tra causa ed effetto per aderire a una diversa creatività aperta all'impulso e al gesto liberatorio.

Nel lavoro di Jackson Pollock non si può più distinguere tra l'uomo e l'artista, tra la materia e il colore, e l'opera contiene in sé il doppio valore di realtà e immagine. Le sue tele non possono più essere considerate dei semplici dipinti, ma il risultato di un'intensa partecipazione carnale ed emotiva insieme. Per Pollock la tela è un vero e proprio campo di lavoro sul quale l'artista si esibisce come in una performance teatrale; pertanto, l'azione pittorica non si esaurisce con il risultato finale, ma include a pieno titolo lo spazio fluido che esiste tra il corpo in azione dell'artista e la tela stessa. Non parliamo più di quadri in senso stretto, ma di spazi performativi la cui forma è espressa dalla passione partecipativa dell'artista fissata nella tela durante lo spazio-tempo del suo svolgimento. Ed è proprio nel clima dell'action painting che nasce l'happening, il quale coglie l'azione nell'atto esatto del suo svolgersi. L'happening è «spazio-tempo» nel quale si incontrano e si sovrappongono realtà di diversa natura, fatte di persone, di cose, di luoghi, di situazioni e altro ancora. Dunque, se l'action painting ancora descrive la realtà, l'happening si identifica con essa ed è autenticamente realtà. L'happening non esprime giudizi e non svolge il ruolo di intermediario tra la realtà e la sua descrizione, *l'happening è!*, senza mediazioni,





unendo indissolubilmente arte e vita. Ecco allora che gli spazi delle città e dei territori diventano veri e propri luoghi teatrali autoreferenziali all'interno dei quali le azioni non sono più metaforiche ma metonimiche. Siamo verso la fine degli anni Sessanta e l'azione teatrale, che provenga direttamente dal teatro o da qualunque altra forma d'arte, è ormai dichiaratamente antinaturalistica. Come se potessimo parlare di un nuovo tipo di oggettività, per un teatro non più preconfezionato ma, al contrario, sempre più critico e indagativo. Tuttavia, non era per niente facile capire dove potesse approdare un teatro come questo, che abbandona i propri statuti disciplinari, che nega lo spazio nel quale è nato, che cerca una realtà più reale rispetto a quella classicamente descritta.

La condizione salvifica arriva allora da Luca Ronconi, che coniuga un'idea di frammentazione e di movimento dello spettacolo tra gli spazi della città così come avveniva nel Medioevo, con la spontaneità di una qualunque festa a palazzo e con il richiamo a una fruizione dello spettatore più partecipata e attiva tipica dell'happening. Lo fa mettendo in scena, nel 1969, *Orlando furioso* nella chiesa di San Nicolò a Spoleto, opera liberamente tratta da Edoardo Sanguineti dall'omonimo poema di Ludovico Ariosto. Come profetizzato dai grandi riformatori dei primi del Novecento – Gordon Craig e Adolphe Appia – la regia di Ronconi si caratterizza come fatto autonomo rispetto al testo dell'autore. Questo però non significa che il testo originario viene modificato, al contrario, Luca Ronconi mantiene integro il testo esprimendolo in modo crudo, con tutte le sue contraddizioni e senza interpretazioni. La sua regia non cerca atmosfere psicologiche o imitazioni fedeli del reale, semmai il tentativo è quello di produrre un'immagine sintetica in grado di descrivere il senso complessivo dell'opera. È per tale via che lo spettacolo arriva all'esplicitazione di propri valori autonomi, sia in termini spaziali e scenografici, sia in relazione al ritmo e ai toni interpretativi richiesti dal regista. Negli urlati imposti agli attori, Ronconi cerca i caratteri più originari del testo, la sua dialettica e, se serve, anche le sue contraddizioni. Un lavoro esplicito e senza filtri, in cui l'elemento più riconoscibile è lo spazio della scena, dove tutto si sovrappone e tutto avviene simultaneamente. È il rifiuto del teatro in quanto luogo precostituito, così come della scena in quanto spazio scenografico. A Spoleto, gli attori agiscono per quasi tutto il tempo su carrelli mobili che li portano da un lato all'altro della grande corte, costringendo gli spettatori a continui spostamenti. Così, tutto lo spettacolo è concepito per grandi blocchi narrativi che possono anche essere seguiti solo parzialmente, consentendo allo spettatore di decidere a quali di questi prestare più attenzione. Contro ogni convenzione, la narrazione si scompone in differenti sezioni tematico-narrative, ottenendo una nuova struttura spaziale totalizzante nella quale anche l'attore diventa uno dei materiali della scena. È interessante notare che, contrariamente allo spettacolo medievale, dove l'apparato scenico si spezza in tanti piccoli palcoscenici, Ronconi mantiene lo spazio unitario e capace di un coinvolgimento totalizzante del pubblico, il quale assiste alla rappresentazione in una forma più partecipativa e consapevole. Ma anche rispetto alle più vicine esperienze del Living Theatre, quello di Ronconi è un altro modo di usare la città, producendo un clima molto più plateale e riprogettando lo spazio secondo nuove e differenti modalità d'uso, dove la realtà rappresentata dai luoghi esistenti si sovrappone alla finzione, confondendosi e sovrapponendosi



con essa senza distinzione. Un nuovo ordine non gerarchico governa lo spazio scenico, e una costellazione di manufatti architettonici fissi e mobili produce una perdita di orientamento come nuovo e più pregnante valore spaziale. Più del testo, è lo spazio che è in grado di produrre una drammaturgia che dà senso allo spettacolo. La scena, in una simile esplosione, non può più appartenere esclusivamente al teatro, essa cessa infatti di descrivere la realtà, per iniziare a essere soltanto se stessa, in un rapporto alla pari con il mondo reale, diventando essa stessa realtà.

È seguendo questa traccia che, in anni a venire, l'artista danese Olafur Eliasson riproduce il tempo naturale utilizzando l'intero spazio della Turbine Hall della Tate Modern di Londra. *Weather Project* è una vera e propria esperienza atmosferica dove, entrando nello spazio della Tate, lo spettatore partecipa improvvisamente al grande spettacolo della natura. Utilizzando un sole posizionato in alto, sul fondo dello spazio espositivo composto da lampadine mono-frequenza, da uno specchio che ne duplica l'effetto e da fumogeni da discoteca, Olafur Eliasson trasforma l'enorme Turbine Hall in un luogo surreale che supera il concetto di imitazione per aderire a una nuova idea di natura. Lo stupore per la visione di una natura artificiale cessa di fronte alla constatazione della sua efficacia. La luce soffusa avvolge le persone che stanno sedute, sdraiate, o semplicemente ferme a godersi lo spettacolo. L'intero spazio è avvolto da un lieve gas fumogeno emanato costantemente per ricreare un'idea di vapore acqueo in grado di produrre un effetto surreale di sospensione. È come se per la prima volta osservassimo un sensazionale tramonto; così, i visitatori si sdraiano per terra o sulle rampe della Tate come se fossero in spiaggia, e guardano verso l'alto riconoscendo la loro immagine riflessa sulla superficie specchiante del soffitto. Ecco allora che, come in un happening che si rispetta, lo spettatore diventa parte dello spazio, parte dello spettacolo, e si immerge in questo surrogato di luce solare, in questo spaccato di natura artificiale. *Weather Project* è una vera e propria scena autonoma e lo spazio che rappresenta non è analogo a nessun altro spazio, essendo semplicemente uno spazio teatrale che si soddisfa in sé. Olafur Eliasson è convinto che la natura non esista di per sé, ma coincida con il nostro modo di osservarla; pertanto, di fronte allo spazio della natura sta lo spazio più artificiale delle nostre soggettività.

Lo stesso tipo di soggettività che più o meno negli stessi anni consente a Edwin van der Heide di realizzare spazi scenici artificiali in perfetta consonanza con i suoni emessi da assordanti casse acustiche. Si tratta di un artista sonoro olandese nelle cui mani il suono diventa materia; le vibrazioni acustiche diventano spazio e l'ambiente sonoro si materializza e si riproduce in modalità visibili. In *Laser Sound Project*, una delle sue opere più significative, l'uso di un laser collegato ad alcune emissioni sonore, materializza lame di luce come pareti murarie in grado di circoscrivere veri e propri ambienti. Siamo di fronte a un vero spazio fisico, indipendente per forma, dimensioni e uso, autonomo e autoreferenziale.

Seguendo questa linea evolutiva, i termini del discorso teatrale si sono oggi molto modificati rispetto al passato e insieme a 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 sempre più spesso con la realtà. Sembra addirittura che la città intera si sia presa l'onere della rappresentazione, divenendo luogo di





esperienze percettive, emozionali e comunicative in continua evoluzione. Potremmo anche pensare che la riflessione teorica e metodologica sulla storia e sull'importanza degli spazi performativi all'interno delle città, possa essere invertita sostenendo che ormai non sia tanto il teatro o lo spettacolo in genere a entrare negli spazi della città, quanto la città con i suoi spazi a entrare nel teatro o, per meglio dire, a diventare teatro. Spazi di rete, eventi, saloni e fuori saloni, spazi del Metaverso con i suoi avatar, 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. Molto lo avevano già capito nei primi anni Cinquanta i situazionisti, che utilizzavano la pratica della deambulazione urbana come un «gioco di avvenimenti a partecipazione collettiva». Essi si smarrivano nella città, generando situazioni di consumo immediato. Ne derivarono le cosiddette «mappe psicogeografiche» che invitavano ad attraversare la città sviluppando nuovi territori da indagare, nuovi percorsi, ma anche nuovi spazi che consentivano l'affermarsi dei «comportamenti ludico-costruttivi» (3). Tuttavia, va rilevato che lo spazio onirico della psicogeografia del movimento situazionista non collaborava con lo spazio vero della città, anzi, lo criticava e si sovrapponeva ad esso come unica alternativa possibile. La raccomandazione era dunque quella di passeggiare estraniandosi e guardando in alto per non vedere o essere condizionati dalla forma reale della città, così lo sguardo sarebbe andato da un particolare all'altro senza cogliere l'insieme, ma consentendo in questo modo alla mente di ricostruire altre mappe e altri spazi. Ma non è forse quello che succede oggi, dove la possibilità virtuale di essere sempre altrove accompagna continuamente ogni nostra azione? È una nuova società quella che abita lo spazio odierno, capace di agire in modo più libero e aperto, entrando indifferentemente negli spazi immateriali della rete, come negli spazi costruiti della città. Si è perso il senso classico dello stare, dell'essere nello spazio, dell'abitare, utilizzando trasversalmente i luoghi della città e inventando continuamente modi diversi di occupare lo spazio, talvolta impropri, ma sempre innovativi. La città e i suoi spazi abitati non si configurano più soltanto nei loro assetti morfologici, distributivi e di collocazione dei servizi, ma si è ormai generata una nuova condizione eterogenea, trasversale, multidisciplinare, dispersa, introflessa e spesso anche immateriale, alla quale corrispondono usi specialistici, impalcature percettive, reti di informazioni, climi artificiali, informazioni commerciali, sistemi comunicativi eccetera, dimensioni tutte contenute nell'architettura, ma difficilmente descrivibili con i codici formali dell'architettura stessa. Una rete di regie di singole scene, fanno della città un luogo complesso ed eterogeneo, multisensoriale ed esperienziale, dove lo spettatore urbano si muove con il massimo grado di libertà, costruendo autonomamente i propri percorsi di senso e di narrazione. Ogni azione di questo diverso tipo di spettatore cittadino diventa, in queste nuove condizioni, causa ed esito della trasformazione dello spazio, inteso sempre più come un vero e proprio «palcoscenico globale» (4).



# Note

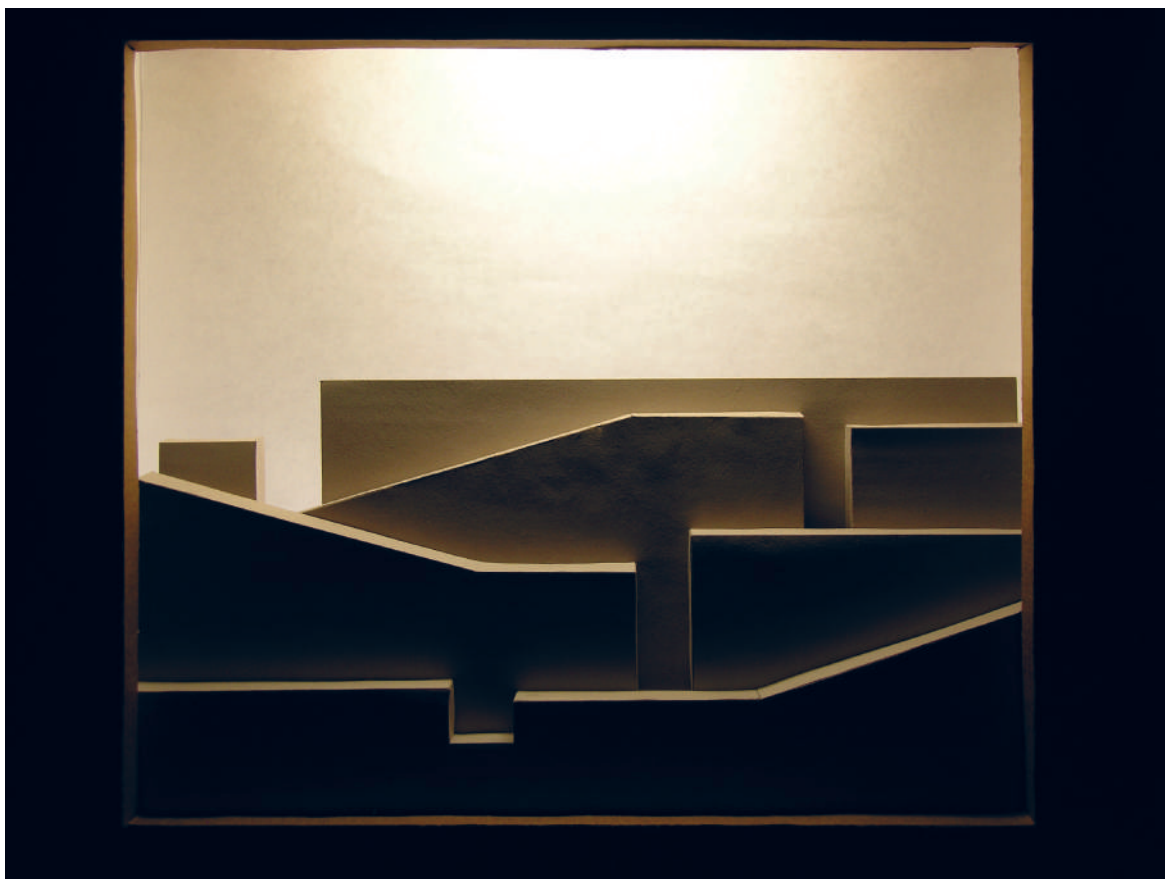
- 1** Cfr. Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, 1980.
- 2** Julian Beck e Judith Malina, *Il lavoro del Living Theatre*, Milano, Ubulibri, 1982, p. 360.
- 3** Cfr. Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini&Castoldi, 2001 (edizione originale 1967).
- 4** Si riportano alcuni testi di riferimento:  
Giandomenico Amendola, *La città postmoderna-Magie e paure della metropoli contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2005;  
Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1982 (edizione originale 1951);  
Luca Basso Peressut, Giampiero Bosoni, Pierluigi Salvadeo, *Mettere in scena. Mettere in mostra*, Siracusa, LetteraVentidue, 2015;  
Marina Cavalli, *Lo spettacolo nel mondo greco*, Milano, Bruno Mondadori, 2008;  
Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2003;  
Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970;  
John Ramsay Allardice Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1971 (edizione originale 1927);  
Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 2002 (edizione originale 1929);  
Antonio Pizzo, *Teatro e mondo digitale*, Venezia, Marsilio, 2003;  
Franco Quadri (a cura di), *Luca Ronconi, la ricerca di un metodo*, Milano, Ubulibri, 1999;  
F. Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973;  
Luca Ronconi, Gianfranco Capitta, *Teatro della conoscenza*, Roma-Bari, Laterza, 2012;  
P. Salvadeo, *Adolph Appia. Spazi ritmici*, Firenze, Alinea, 2006;  
P. Salvadeo, *Gordon Craig. Spazi drammaturgici*, Lettera Ventidue, Macerata, 2017;  
Isabella Innamorati, Silvana Sinisi, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai Greci alle avanguardie*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- 5** La nomina di Capitale Italiana della Cultura della città di Parma è stata estesa al 2021 a causa dell'emergenza sanitaria del Covid-19.
- 6** Il Teatro delle Briciole è un Centro teatrale di produzione per le nuove generazioni. Flavia Armenzoni è stata direttrice artistica dal 2006 al 2019 insieme ad Alessandra Belledi e (dal 2015 Beatrice Baruffini).
- 7** Edgar Morin, *La via. Per l'avvenire dell'umanità*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 180.
- 8** Cfr. Roberta Gandolfi (a cura di), *Quanto dista il teatro?*, Corazzano (Pi), Titivillus Mostre Editoria, 2018.
- 9** Dal 2020, questa ricerca artistica dei tanti artisti/e e professionisti/e che hanno bruscamente interrotto la collaborazione con il Teatro delle Briciole nel 2019, è confluita nell'Associazione Micro Macro.
- 10** G. Amendola, *Tra Dedalo e Icaro. La nuova domanda di città*, Roma, Gius Laterza & Figli, 2010, p. 3.
- 11** Ivi, p. 10.
- 12** Tutte le informazioni dettagliate, artisti, sostenitori e collaboratori delle varie edizioni di S-Chiusi, si possono trovare nel sito [associazioneimicromacro.com](http://associazioneimicromacro.com).





# Immagini





**Figura 1**

Adolphe Appia,  
Spazio ritmico:  
*Scherzo* - 1909-  
10, modello in  
cartoncino dal  
disegno originale.








**Figura 2**

Gordon Craig, Screens: *Scena di Teatro* – 1910-12, modello in cartoncino dal disegno originale.





## Gli autori e le autrici

### **Claudio Bernardi**

Già ordinario in Discipline dello Spettacolo, presso l'Università Cattolica a Milano e Brescia, è libero ricercatore del CIT, Centro di Cultura e Iniziativa Teatrale di Milano. Si è occupato di drammaturgia del sacro nel teatro medievale italiano ed europeo dei secoli tredicesimo e quattordicesimo; di teatro sociale e di comunità e di feste, festival, eventi culturali, rituali performativi contemporanei. Curatore con G. Innocenti Malini di *Performing the Social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre* (2021).

### **Fabrizio Fiaschini**

È professore associato in Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Pavia, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Forme e linguaggi della performance. In prospettiva storica e filologica si è occupato di aspetti della rappresentazione in epoca tardo-medievale, rinascimentale e barocca, focalizzandosi in particolare sulla Commedia dell'Arte e sulla figura di G. B. Andreini. In ambito novecentesco ha sviluppato analisi sulla scena contemporanea, con particolare attenzione alle pratiche della performance e al teatro sociale.

### **Giulia Innocenti Malini**

È ricercatrice all'Università degli Studi di Pavia nel settore delle *performing arts*, con particolare riferimento alla loro applicazione sociale e politica. Attualmente impegnata sul campo nei contesti della detenzione, dei minori, della salute e della giustizia ambientale dove utilizza metodologie di ricerca partecipata, *arts-based-research* e ricerca interdisciplinare.

### **Simona Scattina**

È ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Catania, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Drammaturgia. Si è occupata prevalentemente di arti della visione secondo l'accezione di Carlo Ludovico Ragghianti, su cui ha pubblicato diversi contributi. I suoi ultimi studi si sono concentrati sulla scena drammaturgica italiana contemporanea intrecciando campi di indagine paralleli (drammaturgia, cinema, nuovi media).

### **Marina Spreafico**

È regista, insegnante di teatro, attrice e autrice. Ideatrice di progetti legati all'arte del teatro, alla musica, all'architettura. Laureata all'Università degli Studi di Milano e diplomata all'Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq a Parigi. Ha fondato e dirige a Milano il Teatro Arsenale. Lavora in Italia e in vari paesi del mondo. Ha curato ed è presente in numerose pubblicazioni.

### **Pier Luigi Salvadeo**

PhD, è professore ordinario nel Politecnico di Milano. Coordinatore del CdS Magistrale ACI/BEI e della Doppia Laurea Xi'an Jiaotong-Polimi. Membro del Collegio dei Docenti del Dottorato AUID. Autore di diverse pubblicazioni con case editrici nazionali ed estere. Partecipa a diversi concorsi e premi di architettura nazionali ed internazionali. Nel 2018 vince il Premio Compasso d'Oro.

### **Flavia Armenzoni**

Dal 1982 al 2019 ha fatto parte del Teatro delle Briciole, prima come artista e formatrice, e dal 2006 nella Direzione Artistica. Ha curato i rapporti internazionali, progetti per il territorio, e i progetti produttivi, tra cui *Nuovi Sguardi per un pubblico giovane*, primo progetto in Italia a coinvolgere artisti della ricerca in percorsi per le nuove generazioni. Ora prosegue l'attività con Micro Macro.

### **Vittorio Fiore**

Architetto, PhD, è professore associato di Scenografia e Tecnologie per la produzione teatrale e Storia dell'architettura dei teatri presso l'Università di Catania. I suoi temi di ricerca sono i seguenti: architettura e riuso per il teatro, trasferimento tecnologico per la scena, multimedialità. Ha fondato e dirige le collane «Periactoi» e «Periactoi |Quaderni» per LetteraVentidue. Collabora con riviste e con enti teatrali.

### **Eleonora Cassaro**

Si è laureata in Comunicazione della Cultura e dello Spettacolo presso l'Università di Catania. Porta avanti una ricerca storico-artistica sul teatro del regista Gianni Salvo che si racchiude nelle due tesi: *Un Teatro con le ali: una protesa verso il cielo e l'altra a sfiorare la terra. Gianni Salvo e il Piccolo Teatro* (a.a. 2018, relatrice la prof.ssa S. Scattina) e *Un viaggio con le vele della fantasia nell'oceano del nulla: spazio e scena nelle regie di Gianni Salvo* (a.a. 2020, relatore il prof. V. Fiore).