

Daniele Seragnoli

Uno spazio che traduce i sogni

Abstract

In practise and theatrical historiography the question of space has always been a matter of fundamental importance. F. Puccio in his study, *Drammaturgia dello spazio: il teatro greco tra testo e contesto della rappresentazione*, examines the relationship between space and recitation of ancient Greek drama in many 20th century staging. In particular, the author examines the relationship between performance and dramatic structure and the space of representation: both as a theater building and as an archaeological and museum area. This book review indicates interesting qualities but also historiographical and critical limits.

Nella pratica e nella storiografia teatrale la problematica dello spazio è sempre stata una questione di fondamentale importanza. Del rapporto tra spazio e recitazione del dramma greco antico in numerose messe in scena del XX secolo si occupa il libro di F. Puccio, *Drammaturgia dello spazio: il teatro greco tra testo e contesto della rappresentazione*. In particolare, il volume affronta lo studio della relazione tra lo spettacolo, in quanto performance e struttura drammaturgica ben definita, e il luogo della rappresentazione inteso sia come edificio teatrale, sia come area archeologica e museale. La recensione dello studio ne indica interessanti qualità ma anche limiti storiografici e critici.

Esordisce il giornalista: «Se è vero che l'attore, con la parola e con il corpo, è lo strumento principe di cui vive il tuo teatro, non minore importanza ha sempre avuto per te lo spazio. Non solo e non tanto come "contenitore", ma in quanto parte integrante e vivente della creazione di uno spettacolo. Di alcune tue rappresentazioni anche lo spettatore più distratto non può non ricordare la locazione, legata a un luogo, una dimensione un "contenitore" non canonico». Spazi non convenzionali con ambienti sopraelevati sopra la testa degli spettatori e ricoperti di teli bianchi, strade, specchi... Oppure i resti di teatri tradizionali andati a fuoco o luoghi integri invasi dall'acqua: «Non espedienti messi in atto per "sbigottire" o spiazzare lo spettatore, ma tutti *elementi cardine della drammaturgia che nelle diverse occasioni prendeva corpo*».

Riconosce il regista: «Questa domanda mi è stata fatta numerose volte in passato [...]. Spesso mi sono trovato a dover rispondere con un'altra domanda: "Che cos'è per me lo spazio?". Riandando indietro con la memoria, da sempre ho ritenuto che ogni testo, teatrale o non teatrale – ovvero appositamente scritto per il teatro, oppure letterario ma suscettibile di diventare un fatto teatrale – presupponga un suo spazio "unico". Poi, nella storia della rappresentazione teatrale, questo spazio è diventato scenografia, ossia rappresentazione convenzionale di quello spazio ideale. Ma da parte mia ho sempre pensato che le coordinate spaziali – *intendo in rapporto al pubblico* –

dovessero variare di testo in testo, e che teatro *si può fare ovunque*, a seconda delle condizioni e dei condizionamenti, che talvolta possono anche rivelarsi utili. Mi sembra, ripeto, che ogni testo letterario suscettibile di rappresentazione *presupponga un suo spazio ideale*, che non è solamente il luogo in cui si svolge l'azione narrata, ma *l'entrare in più sottile rapporto con le varie possibilità di rappresentazione»*.

A dialogare sono Gianfranco Capitta, il giornalista, e Luca Ronconi, il regista¹.

Potremmo anche fermarci qui.

Lo spazio teatrale, ovvero uno spazio ideale, ovvero quel “sottile rapporto con le varie possibilità di rappresentazione” in relazione con lo spettatore.

Da diversi anni siamo felicemente usciti dalla definizione univoca che individuava lo spazio del teatro (o spazio teatrale) nella forma dell'edificio e/o nella scenografia, oltretutto campi ritenuti anche a livello di docenza universitaria di pertinenza degli architetti più che degli storici del teatro. Come se la questione dello spazio fosse di natura prettamente tecnica e non concettuale, culturale ed estetica, emarginando di conseguenza l'aspetto dell'agire artistico (registico e attoriale) e ciò che modernamente si intende come “ricezione”, vale a dire «l'atteggiamento e l'attività dello spettatore di fronte allo spettacolo, il modo in cui egli utilizza i materiali forniti dalla scena per farne un'esperienza estetica»²: sottintendendo altri fondamentali correlati concetti come per esempio “l'arte dello spettatore” e una variegata gamma di “codici di ricezione”.

Anche su questo il prosieguito della riflessione di Ronconi è illuminante: «[...] ho sempre pensato alla figura dello spettatore come a un corpo completo, e non a un corpo dimezzato, che seduto immobile <in una platea convenzionale> guarda davanti a sé. Cosa che, si badi bene, non ha niente a che vedere con il “coinvolgimento”. Al corpo dell'attore che agisce è bene – secondo me – che corrisponda il corpo dello spettatore, occhi, orecchie, spalle, e qualche volta piedi, che non stanno sullo stesso asse»³.

Con ciò usciamo anche dall'idea totalizzante che riduce lo spazio al solo luogo della rappresentazione circoscritto al palcoscenico, o a quell'insieme di sala e scena che si riconosce nel teatro in quanto edificio.

Il Novecento teatrale ci ha consegnato altro, lo sappiamo bene, grazie al fare e al pensare di registi, artisti e teorici (Appia, Craig, Copeau, Artaud, Brook, Grotowski, Barba, Wilson, per fare solo alcuni nomi oltre a Ronconi). Uomini che hanno pensato e realizzato il teatro come luogo di relazione e incontro, evadendo spesso dalla rigidità e ristrettezza della sala (all'italiana) non per “eccentricità” ma per valorizzare lo spazio in maniera attiva e dinamica, anche come sostanza della drammaturgia, inventando e alimentando di volta in volta i percorsi e i processi creativi che ne scaturiscono.

¹ RONCONI – CAPITTA (2012, 47-50, corsivi miei).

² Voce *Ricezione* in PAVIS (1998, 366).

³ RONCONI – CAPITTA (2012, 51).

Come però opportunamente avvertiva Marco De Marinis già un ventennio fa, si presti attenzione a non banalizzare la questione etichettando il Novecento teatrale come il secolo che ha rivoluzionato gli spettacoli semplicemente portandoli fuori dagli edifici tradizionali alla ricerca di spazi “diversi”.

Spazio e drammaturgia, facendo riferimento al copione come testo spettacolare e non unicamente letterario e come prospetta lo studio di Francesco Puccio, *Drammaturgia dello spazio: il teatro greco tra testo e contesto della rappresentazione*⁴, sono da sempre elementi strettamente correlati, potendosi oggi focalizzare meglio la duplice questione della messa in spazio del dramma e della quasi reciproca drammatizzazione dello spazio.

«Fare dello spazio un elemento o una dimensione della drammaturgia – sottolinea bene De Marinis – significa *rifiutare l'idea che lo spazio sia un dato a priori imm modificabile ed esterno alla messa in scena*, o più precisamente *alla composizione dell'opera teatrale*, insomma un *contenitore neutro indipendente dai suoi possibili contenuti*. Significa ritenere che, al contrario, la dimensione spaziale, scenico-architettonica di un dato spettacolo, sia un qualcosa che fa parte (*deve far parte*) costitutivamente del processo creativo di quello spettacolo, e che quindi, al limite, *va progettato/reinventato/organizzato ogni volta ex novo e ad hoc*, riducendo al minimo, e se possibile eliminando del tutto, le costruzioni preventive»⁵.

Dopo la fondamentale e ormai rinomata prima edizione italiana di Allardyce Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale* (Roma, Bulzoni, 1966, ma ed. inglese originale 1927)⁶, dagli inizi del XXI secolo si sono succeduti nel panorama storiografico italiano diversi studi sullo spazio scenico, ancorché inteso sotto il profilo della panoramica storico-manualistica⁷. Per quanto concerne la problematica implicita,

⁴ Padova, University Press, 2018.

⁵ DE MARINIS (2000, 32, corsivi miei tranne quello tra parentesi); ma cf. l'intero capitolo *La drammaturgia dello spazio*, alle pp. 29-51, non casualmente all'esordio del volume.

⁶ Un significativo testo di riferimento, ricordiamolo, tradotto agli esordi degli studi teatrali nell'Università italiana e che Ferruccio Marotti nel risvolto di copertina auspicava potesse diventare un vademecum indispensabile (come nel mondo anglo-americano) per chiunque si dedicasse allo studio delle discipline dello spettacolo, in virtù di una ricerca metodologica di base necessaria per fare storia del teatro in termini di storia dello spettacolo: lo spettacolo cioè in quanto “evento” che è possibile comprendere e definire solo quando viene posto in connessione con il pubblico fra il quale “avviene”. «Lo spazio scenico – affermava inoltre Marotti – di cui qui si traccia lo sviluppo non può certamente essere identificato con l'elemento scenografico o con l'edificio teatro, è il luogo che determinano da un lato le immagini del teatro e dall'altro l'immagine che del teatro ha una determinata società».

⁷ Basti citare SURGERS (2002); PERRELLI (2002, nuova edizione aggiornata col sottotitolo *Dall'antichità al XXI secolo*, 2013); SINISI – INNAMORATI (2003). Si ricordino inoltre: MAZZONI (2003); MAZZONI (2002-2003); MAZZONI (2017⁵); v. anche TAVIANI (2005). Senza infine trascurare il poco noto e ancor meno diffuso ma non secondario RUZZA – TANCREDI (1987-1989): uno studio “eccentrico” che i due autori (all'epoca rispettivamente giovani architetto e scenografo e laureato in filosofia), nella premessa datata dicembre 1985, definivano immediatamente «non una storia dello spazio scenico», ma un consapevole e premeditato «tradimento» (di “certezze” cronologiche e critiche, spesso fautrici di fuorvianti luoghi comuni storiografici), per mettere il lettore in condizione di meglio comprendere come i diversi elementi della storia del teatro del passato possedano un significato odierno. Una storia fatta

indispensabile studio di riferimento resta tuttavia *Lo spazio del teatro* di Fabrizio Cruciani del 1992 che, pur non potendo vagliare a fondo a quell'altezza cronologica la questione poi detta "drammaturgia dello spazio", forniva indirettamente postulati teorici e critici utili a chiarirne e definirne, *successivamente* e ancora *oggi*, principi e fondamenti (come rimarcava con decisione anche De Marinis nel suo citato studio).

«Lo spazio del teatro – introduceva Cruciani – è un insieme complesso che non si può ridurre alla somma di scenografia e di architettura teatrale. Nel dire "lo spazio del teatro" si può voler parlare dell'edificio delegato alle funzioni rappresentative; o si può voler parlare della forma della sala teatrale; o ancora ci si può riferire al luogo dell'azione drammatica, nella doppia (e non necessariamente omogenea) funzione di spazio del personaggio e di spazio dell'attore; o più restrittivamente, allo spazio illusivo e/a allusivo della scenografia. Nessuno di questi sensi è necessario né tutti sono sempre esistiti. Alcuni sono stati, a volte, tra loro interrelati; a volte hanno conosciuto autonomi sviluppi. In verità lo spazio del teatro, come "problema", non sembra acquietarsi in definizioni e limitazioni teoriche al di fuori di realtà storiche, la civiltà e le culture di cui si è concretato ed ha agito. [...] Lo spazio non è soltanto una qualità della realtà fisica quanto piuttosto una struttura storica dell'esperienza; lo spazio artificiale del teatro è una convenzione culturale che diventa elemento attivo dell'espressione artistica, sia nel suo costruire visione, sia nel suo determinarsi come ambiente: un luogo dei possibili espressivi».

Così nel capitolo di apertura, *Il punto di vista*, che si chiudeva con un ancora opportuno monito, lapidario ed essenziale: «Occorre dunque che lo spazio del teatro torni ad essere *un problema e non un dato*, connesso alla materialità artistico-culturale della scena e all'immaginario dell'ambiente»⁸.

Ma, nell'economia di una riflessione sulla drammaturgia dello spazio nella sua accezione di spazio performativo all'interno del quale instaurare una relazione tra luogo della rappresentazione e definirsi di strutture drammaturgiche (con il correlato ruolo di uno spettatore attivo), valgono tuttora le osservazioni formulate da Cruciani nelle tre pagine finali del suo studio sotto il titolo di *Lettera a un architetto*. Qui, dopo avere messo in discussione la forte dicotomia tra l'edificio teatrale rispondente alle istanze di "immagine" di una cultura e di una città (con il rischio della museificazione) e la comunità degli artisti, e avere affermato che «lo spazio del teatro, per essere vivo, deve avere proporzioni e memoria», la conclusione è icastica e incisiva: «oggi il teatro è lo spazio a parte in cui si esaltano quei valori di interrelazione faticosamente e drammaticamente riconquistati alla negazione quotidiana. Ma ogni progetto di teatro

dunque non di "monumenti" e di linearità, ma di "tracce" disparate simili alle toppe di un costume da Arlecchino, per evidenziare tre questioni: nel teatro la commistione tra vecchio e nuovo è una costante; lo stretto legame che connette i teatri alle città nella loro dimensione sociale e antropologica; infine la fondamentale distinzione tra *spazi teatrali* e *spazi scenici* (cf. vol. I, pp. 11s.).

⁸ CRUCIANI (1992, rispettivamente alle pp. 3-4 e 9, corsivo mio).

resterà solo “monumento” o diventerà come quelle case disabitate di cui resta solo la facciata se non lo si darà come abitazione agli uomini di teatro»⁹.

Il teatro quindi come memoria presente e tradizione vivente. Non siamo troppo distanti dalle considerazioni del regista Ronconi riportate all’inizio.

Ora, il problema non è come progettare edifici teatrali nuovi e funzionali per la contemporaneità, ma come attuare il sottile meccanismo di relazioni artistiche e comunitarie che passano anche attraverso le forme di ciò che intendiamo come drammaturgia dello (e nello) spazio.

La struttura teatrale degli antichi era per forza di cose di evidente rigidità (quanto meno a uno sguardo archeologico moderno). Ma, come opportunamente segnalava De Marinis, la questione dello spazio sotto il profilo dell’edificio è irrisolvibile: per quanto flessibile e ipoteticamente rispettoso delle esigenze artistiche ogni nuovo teatro è infatti pensato e progettato per la durata (diventando implicitamente monumento sin dalla prima pietra), e in quanto tale ideato sulla scorta di un dato preventivo ed estraneo ai processi creativi che ospiterà, contraddicendo anche le migliori istanze progettuali e sicuramente, «in ogni caso, le esigenze degli uomini di teatro riguardo allo spazio inteso come dimensione drammaturgica»¹⁰.

Considerazione che potrebbe genericamente apparire di puro e semplice buon senso ma che al contrario racchiude una molteplicità di problematiche che sottolineano e rafforzano la “separatezza” fra i teatri degli architetti e i teatri degli uomini di teatro (ancora De Marinis) e l’eterogena dimensione mentale dei molti artisti novecenteschi volti alla ricerca di uno spazio del possibile.

«Anche la spazialità è fuggevole e disinvolta. Essa – afferma la studiosa tedesca Erika Fischer-Lichte – non esiste prima, al di fuori o dopo lo spettacolo ma, esattamente come la corporeità e la sonorità, viene prodotta sempre e soltanto all’interno e attraverso di esso. Non può pertanto essere equiparata allo spazio all’interno del quale essa accade»¹¹. L’osservazione, dopo avere ancora una volta rimarcato la rigidità dell’edificio come spazio geometrico fisso e stabile a prescindere, serve alla studiosa per introdurre il concetto di “spazio performativo” che riqualifica l’ambiente/contenitore per il tramite dello spettacolo, e che «determina le possibilità esistenti per il rapporto tra attori e spettatori, per il movimento e la percezione e, inoltre, le organizza e le struttura. Il modo in cui, di volta in volta, queste possibilità vengono utilizzate, sfruttate, realizzate o contrastate, influenza a sua volta lo spazio performativo. Ogni movimento di uomini, oggetti e luci, ogni vibrazione sonora ha il potere di trasformarlo. La spazialità di uno spettacolo si produce all’interno e attraverso lo spazio

⁹ Ivi, pp. 178 e 179.

¹⁰ DE MARINIS (2000, 33).

¹¹ FISCHER-LICHTE (2014, 179).

performativo. La spazialità stessa viene percepita attraverso le condizioni poste dallo spazio performativo»¹².

Tra i numerosi esempi riferiti alle esperienze estetiche e artistiche novecentesche utilizzati dalla studiosa gode di un certo privilegio la figura di Max Reinhardt con le sue messinscena di tragedie classiche al Circo Schumann di Berlino che, come ricorda anche Francesco Puccio, grazie alla sua conformazione ad arena, poteva «rappresentare uno spazio ideale per la restaurazione dei modelli del teatro ateniese, in un tentativo [...] di recuperare un rapporto comunitario con quella ritualità delle origini attribuita all'evento teatrale»¹³: uno spazio in cui lo spettatore, non più separato frontalmente dagli accadimenti scenici, può esserne partecipe condividendo con chi recita «la stessa condizione di parte agente e, allo stesso tempo, dialogante»¹⁴. Non certamente allo scopo di una reviviscenza dello spazio greco, asserisce la Fischer-Lichte a proposito per esempio dell'*Edipo Re*, ma per sperimentare diverse possibilità offerte dalla scena-orchestra avvalorando proprio il senso di comunità fra attori e spettatori con soluzioni che potessero offrire ad attori abituati al teatro a scatola ottica un nuovo spazio di movimento, garantendo al contempo allo spettatore nuove modalità e prospettive di percezione¹⁵.

Non è superfluo qui inoltre ricordare che lo studio di Fabrizio Cruciani sullo spazio del teatro è corredato di “tracce grafiche” di Luca Ruzza (sopra menzionato nella n. 7): non un semplice studioso e architetto e scenografo con una convenzionale formazione “tecnica”, ma una più consapevole figura di ideatore e progettista di “messa in spazio” di spettacoli del teatro moderno (grazie, per esempio, alla formazione sul campo con un apprendistato all’Odin Teatret dove collaborò all’allestimento di *Oxyrhynchus Evangeliet* di Eugenio Barba). È ancora utile leggere oggi alcuni passi della pagina che accompagna tali tracce quando Ruzza, dopo avere ricordato la perdita del Nord – vale a dire la perdita della bussola impazzita a causa del polo magnetico – da parte della spedizione di Umberto Nobile, scrive: «La forma dello spazio del teatro è [...] una inquietudine. La forma in senso letterale. Come può un architetto, alla fine di questo secolo, progettare un teatro che abbia senso di essere costruito? *Ho costruito immagini e non teatri, spazi che gli attori si portavano appresso*, che potevano montare e smontare in poche ore. Il Nord mi si spostava continuamente. Non era sbagliato il posto dove cercavo. Erano sbagliati gli strumenti. Le bussole orientano le navi sulle rotte in tutto il pianeta, ma per orientarsi al polo non servono. Si può cercare il teatro nel teatro? [...] Un teatro non può essere soltanto uno spazio utile e funzionale. Ho lavorato in spazi teatrali attrezzatissimi, in cui era stato previsto tutto quello di cui si poteva avere bisogno, e anche di più. Per me, come per altri, non sono stati i posti migliori.

¹² Ivi, p. 190.

¹³ PUCCIO (2018, 52).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cf. FISCHER-LICHTE (2014, 192).

Credo che lo spazio del teatro sia una condizione. Determina un modo di vedere le cose, di percepire le azioni, di tradurre i sogni. Fare architettura significa creare uno spazio che altrimenti non esisterebbe. E la sua qualità si fonda sull'invenzione (o sogno) che lo determina. [...] Il progetto determina la forma, la costruisce tra immaginazione e realtà, tra invenzione e necessità. Il senso è nel gesto. Da qui nasce la forma. Non c'è un Nord nello spazio del teatro. Dobbiamo progettare la molteplicità delle relazioni spazio-tempo. Ad uno spazio autentico del teatro, oggi, non rispondono tanto nuovi progetti quanto una progettualità in vita: bisogna essere vivi nel teatro»¹⁶.

Non si dà qui il caso di approfondire la questione della dualità di visione antitetica tra architetti e artisti, ma nell'economia di un ragionamento sulla drammaturgia dello spazio odiernamente intesa non si può nemmeno sorvolare o ignorare.

Contenitore/contenuto, forma esteriore/sostanza, edificio/dramma...

Lo studio di Francesco Puccio è ben riassunto nella nota in quarta di copertina dove leggiamo: «a partire da una preliminare riflessione sulla ricezione del teatro antico – tragico e comico – sulla scena contemporanea, il percorso di questo volume ha come obiettivo principale *lo studio della relazione tra lo spettacolo, in quanto evento performativo e struttura drammaturgica ben definita, e il luogo della rappresentazione, in quanto bene culturale, inteso sia come edificio teatrale storico, sia come area archeologica e museale*» (il corsivo è mio). Posta così sembra una questione tutto sommato “semplice”, si fa per dire.

Lasciamo per un attimo in sospenso la tematica del teatro ateniese antico, che pure è di importanza basilare per la peculiarità del suo essere stato spazio/contenitore, ingombrante e condizionante, di evidente monumentalità archeologica (oggi), che sembra aver dato vita a correlate produzioni tragiche e comiche apparentemente inalterabili e non trasmutabili se non a patto di inevitabili “tradimenti”, come direbbero puristi conservatori. Ma è ormai questione di lana caprina, si potrebbe dire, mentre il lavoro di Puccio procedendo opportunamente sotto l'angolatura della “ricezione” sposta inevitabilmente analisi e attenzione.

Torniamo momentaneamente più in generale alla problematica dello spazio e delle relazioni fra progetti di architettura e arti sceniche ricordando i tre seminari internazionali ospitati a Reggio Emilia tra il 2004 e il 2006 sotto la denominazione di *Architettura & Teatro*: un valido terreno di incontro/scontro, un rapporto problematico e ancor più complicato da ragioni e visioni politiche, economiche e istituzionali, come già preannunciava l'avviso programmatico della prima edizione. Si riconosceva il rischio che la mancanza di un dialogo efficace potesse produrre risultati insoddisfacenti per tutti (architetti, artisti, spettatori): da ciò appunto l'idea di favorire una intesa mettendo di fronte architetti e progettisti, uomini di teatro (registi, scenografi, musicisti, coreografi,

¹⁶ Ruzza in CRUCIANI (1992, pp. n.n., corsivi miei).

tecnici etc.) e personalità del mondo politico-istituzionale, auspicando un ragionevole confronto.

Non mi dilungo sull'elenco dei partecipanti (tutti nomi eccellenti): si trovano su ciò sufficienti informazioni in rete e soprattutto nel volume che raccoglie molte di quegli interventi e relazioni (Abbado – Calbi – Milesi 2007).

Conservo un ricordo del primo anno con la sfilata degli architetti e una lunga e noiosa relazione di apertura con una pletora di slides a mo' di lezione di storia dell'architettura teatrale, in verità alquanto scolastica e scontata, con l'inevitabile dilungarsi sull'arcinota e immancabile immagine delle sezioni a vele della cupola del Teatro dell'Opera di Sidney.

«Il nuovo teatro si dimostrò un disgustoso mostro di cemento e di solido disprezzo per l'arte teatrale» (da *La lanterna magica* di Ingmar Bergman): mai frase posta come esergo nel volume testé citato fu, in generale, più calzante.

Fortunatamente, per rispettare il clima di dialogo e di confronto, vi furono altre presenze, in grado di focalizzare l'attenzione sulla questione dello spazio, con interventi di artisti o di “meticci”, si potrebbe dire, come Jean-Guy Lecat, architetto, scenografo, space designer, regista e collaboratore storico di Peter Brook. «La semplicità a teatro è sempre molto sofisticata»: è una delle sue affermazioni caratterizzanti, che dà anche il titolo al contributo al seminario reggiano¹⁷ e a un incontro del novembre 2013 a Bologna organizzato dal Dipartimento delle Arti dell'Ateneo e dall'Accademia di Belle Arti, e nel cui avviso Lecat era presentato come artista che lavora «sui punti d'incontro fra le arti, le forme drammatiche e le persone coltivando un “fare teatro” artigianale e inventivo, che si declina in spazi e architetture, scenografie ed eventi scenici essenziali quanto memorabili».

Nella sua ancora esemplare relazione a Reggio Emilia leggiamo tra le altre cose: «In passato il pubblico, gli attori, la scena e l'architettura appartenevano alla stessa epoca. Oggi il nostro repertorio si è considerevolmente ampliato, dalla tragedia greca al teatro contemporaneo sono circa duemilacinquecento anni di repertorio. Nello stesso modo, certi teatri in cui questi spettacoli vengono rappresentati hanno duemilacinquecento anni, la maggior parte ha più di centocinquant'anni. In passato si inscenavano molto raramente le pièce del passato, la maggior parte degli spettacoli erano scritti da contemporanei, l'estetica sulla scena era la stessa che in sala (costumi, scene e architettura) e il tutto formava un'unità, un solo spazio. Ogni volta che un teatro andava distrutto in un incendio lo si ricostruiva secondo il gusto dell'epoca, la distanza tra architettura e pubblico era dunque limitata nel tempo. Oggi si mette in scena la tragedia greca quanto un'opera di Shakespeare o una pièce contemporanea negli stessi spazi, è un nuovo dato di cui bisogna tenere conto, *bisogna domandarsi quale sia lo spazio migliore per accogliere spettacoli così differenti fra di loro. Possono forse due*

¹⁷ Editto nel citato volume *Architettura & Teatro* (ABBADO – CALBI – MILESI 2007, 44-67).

luoghi di epoche diverse “reagire” e “sostenere” uno spettacolo allo stesso modo? Le sale del Settecento o dell’Ottocento, con la loro estetica, non sono troppo “forti”, troppo “presenti”? Possono costituire un handicap per artisti che per esempio vogliono portare in scena una pièce moderna o una tragedia greca, le quali solitamente non richiedono che una scena vuota il più vicino possibile al pubblico. *Cosa succede quando uno spettacolo nato con una certa forma e una certa estetica deve affrontare un’architettura con forma ed estetica contraddittorie?* Il passato è “passato” e dunque logicamente destinato a sparire, come è accaduto a migliaia di opere e pièce teatrali. Al contrario, nei casi in cui i lavori di certi creatori ha carattere universale e dunque non “invecchia” [...], la questione è: *come rappresentare le loro opere sulla scena? In quale spazio? E come si può creare una relazione naturale tra questi testi e il pubblico di oggi?»*¹⁸.

La semplicità dunque, evocata anche da Christian Boltanski in un’intervista a margine dello spettacolo “installativo” *Tant que nous sommes vivants* realizzato a Reggio Emilia nel 2005 all’interno di un teatro all’italiana come il Valli radicalmente modificato: «Per me si tratta di un lavoro semplice – affermava l’artista – perché legato all’arte dello spazio, che ha un inizio e una fine [...]. La mia formazione è quella dell’arte dello spazio, e però non si può recitare senza il tempo. A teatro si entra nella dimensione dello spazio attraverso la musica e la luce. Quindi, in qualche modo, posso dire di avere avuto bisogno del Teatro Valli e della sua architettura, così importante e ricca. In conclusione, si è trattato di un vero lavoro sull’architettura e su come lo spettatore percepisce lo spazio e l’architettura stessa. Lo spazio è stato “ricreato” per sottrarre punti di riferimento allo spettatore. Questi si trova un po’ perso nel Teatro Valli, come destabilizzato, e dunque pronto ad accettare l’elemento sorprendente. *Egli a quel punto diventa partecipe, partecipa realmente all’opera, non le sta davanti né le gira intorno»*¹⁹.

Entrando nello specifico dello studio di Francesco Puccio, l’autore affronta la questione del teatro ateniese fra antichità classica e possibilità di rappresentazione moderna (tra XX e XXI secolo) sotto, si è detto, la particolare prospettiva della “ricezione”. Nel dettaglio: dopo una introduzione di taglio metodologico la materia è distribuita in quattro capitoli dedicati rispettivamente all’*Oresteia* di Eschilo, l’*Edipo* sofocleo, le *Troiane*, *Elettra*, *Ifigenia* e il *Ciclope* di Euripide, la *Pace*, gli *Uccelli* e le *Rane* di Aristofane, analizzati tramite il fil rouge dello “spazio come drammaturgia” prendendo in considerazione un discreto numero di realizzazioni teatrali e cinematografiche da parte di registi di vari periodi moderni (Reinhardt, Stein, Ronconi, Pasolini, Mnouchkine, Castellucci, Cacoyannis, Calenda, Tiezzi e Lombardi, per citarne alcuni).

¹⁸ Ivi, pp. 54-56. Ma nello stesso volume è opportuno leggere almeno anche le testimonianze di artisti come Romeo Castellucci, Antonio Latella, Toni Servillo, Moni Ovadia.

¹⁹ *Note a margine dello spettacolo. Dialogo con Christian Boltanski*, ivi, p. 135.

Ferma restando la forte e felice permanenza del teatro classico fino ai nostri giorni, l'autore pone subito nell'introduzione alcuni interrogativi di fondo. Innanzi tutto, che cosa si debba intendere per teatro classico, se si tratti di qualcosa che si oppone al teatro moderno, oppure l'organizzazione di festival che mettono in scena testi antichi, o invece un elemento drammaturgico di dialogo, confronto e scontro libero da pregiudizi e celebrazioni (p. 13).

Ovvia e scontata la risposta sulla distanza culturale che ci separa dall'antichità e che necessariamente comporta riscrittura drammaturgica e rielaborazione scenica. Altrettanto dichiarata la prospettiva critica dello studio che, risultando organizzata sui principi della ricezione contemporanea dei temi della classicità, assume come punto di vista non le sopravvivenze letterarie e le rinascite performative, «bensì le modalità in cui lo spazio della rappresentazione, inteso come luogo fisico non necessariamente adibito alla funzione scenica, *abbia influito* – tanto sul piano più strettamente teatrale, quanto su quello linguistico e testuale – *sulle soluzioni di messa in scena, sugli adattamenti drammaturgici, sulla direzione degli attori, sulle riletture dei nuclei tematici fondamentali*» (p. 14, corsivi miei). Intento dell'autore diventa dunque esplicitamente dimostrare come la drammaturgia ateniese del V secolo a.C., vincolata alla forma dallo spazio/luogo rigido per la quale fu concepita e che ne orientava la struttura narrativa, sia stata approfondita, ripensata o anche fraintesa negli allestimenti moderni in funzione del luogo scelto: in particolare nel Novecento, «il secolo nel quale il teatro classico rivive con maggiore intensità e suggestione la sua storia» (p. 29, n. 45 nella quale si elencano come esempio numerose messe in scena dall'*Antigone* del Living Theatre del 1967 in avanti).

Altrettanto scontato che la permanenza del mito antico sulla scena contemporanea possa usufruire di elementi tecnici e scenografici sconosciuti in passato in grado di amplificarne comprensione e profondità. Ma anche potenzialmente penalizzanti se ci si fida troppo di capacità e possibilità che possono addirittura fuorviare l'attenzione dal contenuto alla cornice formale. Valga ancora per questo il monito di De Marinis (vedi sopra) quando osservava che fare dello spazio un elemento della drammaturgia significa rinunciare all'idea che lo spazio stesso «sia un dato a priori immodificabile ed esterno alla messa in scena». Piuttosto la condizione, come l'ha definita Luca Ruzza, che determina un modo di vedere le cose, di percepire le azioni e di tradurre i sogni.

Per questo l'indagine di Puccio, una volta recepita la scelta di studio dello spazio della rappresentazione e della sua influenza nell'architettura dell'allestimento, si fonda su precisi elementi caratterizzanti la performance: il *testo* (tenendo conto delle traduzioni dal greco antico alla lingua moderna); la dimensione *verbale e non verbale* contenuta in ogni drammaturgia; il *contesto della rappresentazione* (intendendo sotto tale categoria la *produzione dell'evento performativo*; gli *spettatori* in qualità di elementi attivi e partecipativi; soprattutto il *quadro culturale complessivo* in cui lo spettacolo prende vita) (p. 33). Ferma restando la libertà di visioni e poetiche di ogni

singolo artista, per potere trasferire i significati contenuti nello spazio teatrale antico sui valori della scena contemporanea «non si può non tenere conto del fatto che *molte delle indicazioni sceniche e delle soluzioni spaziali relative alle messe in scena siano contenute nelle parole stesse delle opere*» (p. 35, corsivo mio).

La posizione dell'autore è evidente: ogni drammaturgia, a prescindere dallo spazio per il quale e nel quale nacque, «possiede una sua propria spazialità, una sua specifica visione dei luoghi in cui accadono gli avvenimenti narrati, al punto di indurre noi spettatori moderni a considerare tali ambienti, al pari degli oggetti di scena d'uso impiegati dagli attori, come *elementi parlanti, dotati di un significato che oltrepassa una dimensione semplicemente fisica*, e i registi che ad essi si avvicinano a fare i conti con una questione essenziale nel processo di adattamento e di messa in scena» (p. 37, corsivo mio). Lo spazio, in sostanza, per quanto il luogo sia ben codificato e invariabile, per gli antichi era un elemento simbolico di cui poco o nulla sappiamo sotto il profilo performativo, che però poteva assumere significati diversi a parità di situazioni e personaggi (esemplare il caso della collocazione della tomba di Agamennone nelle *Coefore* di Eschilo e nell'*Elettra* di Sofocle, rispettivamente dentro e fuori della scena, il che ovviamente non risponde a un espediente “tecnico” ma determina fortemente il significato simbolico che i due autori attribuiscono alla scena).

Dunque, per quanto i testi superstiti (almeno nelle condizioni in cui ci sono stati trasmessi) si presentino come un materiale fatto essenzialmente di parole, «non bisogna tuttavia trascurare il potenziale della sua dimensione spaziale che si fonde mirabilmente con i versi dei grandi drammaturghi ateniesi del V secolo e con la forza evocativa delle storie che li sostanziano» (p. 39). Qui si gioca la sfida del regista moderno, vale a dire «non riprodurre le condizioni strutturali di un teatro greco, ma immaginare come un teatro moderno – da intendere nella sua accezione più ampia e, dunque, non solo come edificio ma come uno spazio performativo *tout court* – possa rispondere alle dinamiche spaziali progettate per i teatri antichi» (p. 39).

Ora, considerato lo stretto legame tra spazio e composizione drammaturgica nel teatro ateniese del V secolo a.C., considerati anche i contenuti di tragedia e commedia sotto il profilo della ricezione e della conoscenza e intendimento della vita per lo spettatore antico, i quesiti a cui l'autore cerca di dare risposta sono: a distanza di venticinque secoli è possibile mettere ancora in scena quei drammi e in quali condizioni? I loro contenuti possono avere ancora significato per lo spettatore odierno? E la struttura e forma drammaturgica? Soprattutto, prendendo atto delle possibilità moderne ed escludendo operazioni di presunta “filologia” archeologica per quanto pertiene la struttura della messa in scena, gli spazi della nostra epoca (nella loro molteplicità di “luoghi” anche non specificamente destinati al teatro), come possono essere utilizzati nelle diverse intuizioni registiche ai fini di una, di nuovo, di una efficace ricezione? Parametro di riferimento, quest'ultimo, che viene ben definito (tra le altre molte

citazioni) in relazione al lavoro e alle teorie del regista greco Karolos Koun: «la vera sfida della ricezione, nel momento in cui si decida di mettere in scena un testo classico, non si gioca tanto sul terreno dell'attualizzazione forzata, alla *ricerca di una necessaria esigenza di modernizzazione*, quanto su quello della capacità di *penetrare nel testo originario tenendo presente la costante dialettica con lo spettatore ed evitando di attivare una sorta di rapporto museale con la tradizione*» (p. 185, corsivo mio).

Nel lungo ma anche impervio percorso da Eschilo a Aristofane, esplorato tramite il *fil rouge* della spazialità rappresentativa (ma non soltanto), intendimento dell'autore è renderci edotti di come le scelte/soluzioni spaziali adottate dai vari registi presi in considerazione abbiano determinato una pluralità di significati simbolici individuati nei testi proposti consentendo loro, a così lunga distanza dall'alveo delle origini, di “parlare” ancora allo spettatore moderno: comunicando posizioni estetiche, ideologie e punti di vista registici sotto il profilo sia artistico, sia ancor più sociale, politico, antropologico, economico, etc., e mettendo sempre a fuoco coeve situazioni ambientali nel tempo/spazio dell'attualità. Non tanto le parole e le vicende tramandate dalla drammaturgia antica (che del resto dovrebbero essere sufficientemente note), quanto il necessario rifuggire dalla esclusiva monumentalità e/o “eternità” del messaggio (che resta necessariamente implicito), esaltando invece le possibilità di una messa in spazio che riescano a evidenziare le visioni e le metafore che prendono corpo e vita tramite di esse e relazionandosi efficacemente con il gruppo sociale degli spettatori.

Per tutti può essere preso come punto di riferimento l'allestimento dell'*Oresteia* per la regia di Ariane Mnouchkine nel biennio 1990-1992, un emblematico esempio – sono le parole dell'autore – di totale ripensamento di un dramma antico «alla luce del luogo scelto per l'allestimento e la commistione di linguaggi provenienti da altre tradizioni teatrali e culturali, come il Kathakali indiano, il Kabuki e il Nō giapponese» (p. 73). Pensato e progettato per l'ambiente molto particolare e straniante de La Cartoucherie (ma poi in giro per il mondo in luoghi non teatrali via via diversi), lo spettacolo grazie a una enorme cartina collocata nel foyer e raffigurante il viaggio di Agamennone attraverso il Mediterraneo fa fin da subito immergere il pubblico in una «geografia del mito» che pone «il luogo come punto di vista privilegiato della lettura degli accadimenti tragici», con l'aggiunta di una successiva *contrainte* fisica (impalcatura con sedute molto essenziali su scivoli ripidi), che crea contaminazione e fusione tra visione e attori in azione. Un insieme efficace e organico enfatizzato, nella concezione della regista, dalla musica e dalla coreografia, e con l'azione disposta su diversi livelli che moltiplicano i punti di osservazione e offrono pluralità di contesti narrativi «particolarmente funzionali alla complessità dei piani drammatici costruiti da Eschilo e, di fatto, già presenti nella trama del mito» (p. 75). In tale contesto diventa particolarmente emblematica la collocazione della porta del palazzo degli Atridi nel blocco centrale delle sedute del pubblico: un elemento isolato, denso di suggestioni e solenne che investe gli spettatori quasi accumulandoli nella condizione di complici

dell'uccisione di Agamennone, ma al contempo vittime. In tal modo lo spazio «piuttosto che essere solo un contenitore da riempire di oggetti o da attraversare per gli attori diventa, al contrario, uno *strumento di grande potenza espressiva e comunicativa, la chiave di volta privilegiata attraverso la quale indirizzare l'angolo di osservazione dell'intera vicenda drammatica*» (p. 77, corsivo mio).

Una trilogia sempre attuale, come l'autore definisce l'*Oresteia*, di cui va almeno ricordato anche l'allestimento italiano nel 1960 presso il teatro greco di Siracusa per la regia di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani con la traduzione di Pier Paolo Pasolini. «Un punto di svolta significativo nel percorso di ricezione della tragedia eschilea», sia per la lettura esplicitamente politica, sia per la chiave di interpretazione antropologica: il passaggio dalla società matriarcale al patriarcato, la contrapposizione tra un mondo “barbaro” permeato di conflittualità permanente e uno in divenire «in cui le leggi e il progresso possono regolare al meglio i rapporti all'interno di una comunità» (p. 57). Una concezione di fondo tradotta nel linguaggio della scena, con elementi simbolici che vengono progressivamente oscurati «a indicare l'inesorabile passaggio da una società primitiva, buia e violenta, ad una rischiarata dalla luce della ragione e del giudizio. Si comprende, in questo adattamento – interpreta Puccio – come lo spazio diventi del tutto funzionale all'idea registica che sostanzia il progetto e come esso possa esprimersi *come struttura semantica autonoma*, in grado di formare una *drammaturgia parallela rispetto a quella espressa dal testo e dalla recitazione degli attori*» (p. 57, corsivi miei).

Al contrario della sperimentazione pasoliniana, la traduzione di Mario Untersteiner (del 1947) attenta alla letteralità del testo consente invece a Luca Ronconi nel successivo '72 di considerare la trilogia non come un tutto unico ma come un progressivo percorso attraverso diverse epoche della storia che guida verso una forma di utopia il cui esito è rappresentato dalla società moderna: *Agamennone* o dalla preistoria al medioevo, *Coefore* o dal rinascimento all'età borghese, *Eumenidi* o della contemporaneità, con conseguenti soluzioni sceniche e cambi di costumi. Un'idea registica che si traduce nella scelta dello spazio e dell'allestimento complessivo, «al punto che testo, visione registica dello sviluppo antropologico e concezione spaziale sono tutti elementi che sono messi in uno stretto rapporto di analogia, così da essere coerenti tra loro e funzionali alla visione generale» (p. 60). Il necessario mutare delle strutture, sulla scorta dei cambiamenti dei nuclei tematici proposti all'interno di una “scatola rettangolare” che comprende su tre balconate attori e spettatori rende questi ultimi strettamente coinvolti e parte integrante della scena, facendo dell'*Oresteia* ronconiana «un esempio mirabile di come un testo antico possa veicolare messaggi universali e trasversali nel tempo, e di *come lo spazio possa fungere da ambiente ideale per questo processo di sovrapposizione di piani*, trasferendo contenuti in maniera associativa e *rispettando, senza violarlo, il più intimo valore dell'atto performativo*» (p. 63, corsivi miei).

Altrettanto coinvolgenti le qualità simboliche nella regia eschilea di Peter Stein (nel 1980 alla Schaubühne di Berlino) che, riproducendo la struttura del teatro greco in un ambiente chiuso, creano una intensa dialettica con lo spettatore, alla ricerca delle origini della ritualità. Uno spazio/macchina in trasformazione che traduce il percorso dalla barbarie della vendetta all'affermazione della legge e della verità tramite il passaggio dal buio alla luce. Movimenti di pannelli che prima nascondono poi svelano, getti di spray bianco per mano degli attori che esaltano la luminosità finale, il fondamentale ruolo del coro che mette in risalto il senso di comunità coinvolgente lo spettatore: «metaforicamente – sostiene l'autore – si può ritenere che lo spettacolo segua due percorsi interpretativi paralleli: l'uno orientato verso una prospettiva metateatrale che prende vita dal modo in cui il regista concepisce e organizza lo spazio e in base della funzione che attribuisce al coro; l'altro indirizzato, invece, ad una riflessione antropologica e politica sulla funzione stessa dello strumento democratico del voto all'interno di una comunità fondata su determinate regole di convivenza e di rispetto delle norme vigenti» (p. 71). In sostanza, non una messa in scena rappresentativa ma una lettura interpretativa che «abbandona la dimensione del sacro in favore di quella del profano, filtrando i nodi drammaturgici di Eschilo con la lente del pensiero marxista» (p. 72).

Non mancano, all'interno del libro, incursioni nel XXI secolo, nei cui ancora iniziali decenni l'*Oresteia* ha goduto e gode di una considerevole rilevanza in virtù sia delle riflessioni sociali e politiche che sottintende, sia per le possibilità delle numerose soluzioni spaziali offerte dalla tripartizione della struttura. Tra i vari esempi, selezionati avendo come riferimento concettuale scelta e uso dello spazio, vale la pena citare la regia di artisti in Italia di minore risonanza come Claudia Bosse e Josef Szeiler che, proprio all'esordio del secolo, allestiscono il loro *MassakerMykene* con una concezione spaziale che non può non mettere in discussione convenzioni teatrali di ogni genere. Il luogo prescelto per la messa in scena è altamente emblematico: l'ex mattatoio di Vienna, uno spazio che rende immediatamente riconoscibili la dimensione metaforica e poi metonimica dei temi eschilei. Un ambiente "inospitale", in vetro e acciaio, caldo in estate e gelido in inverno, volutamente lasciato "sporco" (con resti di indumenti e macchinari dismessi), e con una acustica antiteatrale per via del rimbombo dalla vicina autostrada amplificato dal vuoto dell'edificio. Una scelta che annulla la "normale" ricezione teatrale, ma in un'idea di regia che vuole l'irruzione del mondo esterno e reale nella finzione della scena. In questo spazio, ovviamente senza il montaggio di un palco e con il pubblico ammesso anche alle prove per dare simbolicamente continuità all'esperienza, «lo spettatore deve continuamente scegliere la propria collocazione [...], mai identificata con un luogo specifico e costantemente soggetta alla variabilità delle azioni montate» (p. 82). Una dimensione, anche, di "non finito" che propone l'intera trilogia come un coro unico, gli attori senza ruolo fisso e conseguentemente con a

memoria tutto il testo, per creare un senso di comunità teatrale permanente, raggiunta altresì tramite la potenzialità della danza, non mimetica ma volutamente figurativa.

Sotto questo profilo appare evidente come, nell'economia di argomentazioni teoriche e critiche sulla drammaturgia dello spazio assuma particolare incidenza il patrimonio teatrale dell'antichità classica proprio in virtù dei suoi intrinsechi significati in relazione al mito e al rito, a una interiorità dell'individuo la cui esplorazione la modernità ha cercato di indagare e porre in primo piano tramite pluralità di strumenti, forme e linguaggi. Il teatro, lo sappiamo, nel Novecento ha avuto un ruolo fondamentale nel porre in discussione e demolire l'impalcatura delle visioni borghesi e naturalistiche dominanti tra XVIII e XIX secolo: alla ricerca di un rinnovato spirito comunitario, di nuovi linguaggi espressivi e comunicativi, di qualcosa che potesse e possa superare le inadeguatezze delle abitudini e degli usi teatrali. Lo ha fatto, tramite i suoi artisti/maestri/protagonisti, demolendo anche – come si segnalava all'inizio – la tradizionale monumentalità degli spazi architettonici che separano anziché avvicinare e rendere compartecipi, con un dissolvimento della frontalità dell'evento performativo per recuperare in opposizione alla ritualità mondana dell'andare a teatro il senso profondo dell'insieme, di una percezione e impressione collettive, di una organicità sistematica che si traduce di per sé in azione e forza politica.

La classicità con la sua veemenza è lì, anche in mondo in smarrimento o smarrito, e il suo patrimonio teatrale – con la sua efficace evidenza visiva e interiore che gli è intrinseca – proprio per il non essere oggi vincolato esclusivamente al suo spazio primigenio può offrire molteplici opportunità per risultare reattivo e ricettivo. Lo spazio del teatro cementificato parla a senso unico e assorda, lo spazio liberato e libero ascolta e dialoga, discute e restituisce.

Se l'*Oresteia* costituisce un materiale esemplare nel suo porsi come trilogia e dunque, in quanto tale, offrire la possibilità di molte e diversificate soluzioni spaziali nel passare da un dramma all'altro (ma anche quando viene letta come un *unicum*), non minore è l'efficacia di altri componenti tragici.

Basti qui ricordare, dal secondo e terzo capitolo del lavoro di Francesco Puccio, l'*Edipo* "africano" di Ola Rotimi del 1968 e le *Troiane* di Thierry Salmon al Teatro d'Arte di Milano nel 1988.

Nel primo caso, avverte l'autore, per comprendere l'operazione è necessario entrare nella cultura africana e più specificamente nel contesto sociopolitico della Nigeria del periodo, nel pieno della guerra civile col Biafra. La tragedia sofoclea è dunque osservata come riflesso della situazione contemporanea, ambientato in una corte nigeriana che ne amplifica il significato fino a mettere in primo piano l'elemento dell'odio tribale (padre e figlio in questo caso appartengono ad etnie diverse). Assenti i rimandi psicanalitici, nell'allestimento di Ola Rotimi la questione dello spazio diventa vitale: un luogo aperto, circolare e comune che possa agevolare la condivisione delle

emozioni, la partecipazione collettiva e lo scambio tra attori e spettatori. A ciò si aggiunge la moltiplicazione contemporanea dei personaggi in azione in modo da modificare il dramma originario, oltre a nomi e accadimenti, «nella prospettiva di un'opera corale che coinvolge in maniera permanente i membri della corte e i vari sudditi della città in cui è ambientata la vicenda» (p. 107). In tale prospettiva danza e musiche innescano una performatività che privilegia i momenti collettivi rispetto a quelli individuali. Lo spazio circolare all'aperto in questo caso non può che assumere un ruolo primario nel contesto del teatro africano post-coloniale, ponendosi «come l'espressione di una riscrittura dell'alfabeto scenico che intende contaminare i punti di vista, creare delle relazioni tra i partecipanti, superare delle barriere tra le parti e, in luogo delle esclusioni, favorire dei fenomeni di integrazione» (p. 108).

Le *Troiane* di Salmon (regista per altro abitualmente indirizzato verso spazi diversi dalla convenzionale sala teatrale o radicalmente trasformati), allestite tra le rovine di Gibellina prima di approdare a Milano, al pari di altri lavori lasciano una indelebile traccia del lavoro dell'artista belga prematuramente scomparso nel 1998²⁰. Elemento essenziale di vera e propria messa in spazio determinante ai fini di una rilettura della tragedia euripidea non confinata nella struttura testuale diventa fin dall'inizio il senso di attesa (l'impossibilità di recuperare il passato) proiettato sul pubblico, con gli spettatori sistemati in un corridoio d'ingresso disseminato di tracce materiali di ferita e rovina. Poi un percorso di entrata semicircolare con aperture che consentono la vista delle attrici già disposte in scena: «viene abolita, così, quella separazione tradizionale tra lo spazio della rappresentazione e quello della visione, lasciando che essi siano esposti al giudizio e alla riflessione, inermi di fronte alla denuncia delle donne ormai ridotte in schiavitù» (p. 135). Da ciò consegue la funzione determinante del corpo (dopo mesi di training fisico e vocale), degli oggetti di scena (come le coperte colorate che rappresentano i soldati greci a cui le donne rese schiave sono destinate o il panno simbolo dello scudo di Ettore), delle azioni che esprimono la memoria di ciò che si è posseduto e il dolore per ciò che non si avrà più. «In accordo con questa visione – leggiamo – lo spazio della scena si presenta austero e sobrio nella sua scarna evidenza, come un'enorme cavità priva di rivestimenti, semplice al punto da lasciare ben visibili i macchinari del teatro e le funi con gli argani, con un pavimento di legno grezzo, un soffitto colorato di rosso e, a fare da sfondo, una gradinata dipinta di nero che segna anche, attraverso delle aperture, i passaggi per le entrate e le uscite delle attrici. Centrale nella visione del regista l'elemento della "terra", particolarmente rilevante nell'allestimento di Gibellina interamente realizzato sulla sabbia, al cui radicamento contribuiscono le azioni delle donne del coro che compiono fin dall'inizio un percorso di riacquisizione di un'identità che sanno essere ormai perduta» (pp. 136-7).

²⁰ Cf. MOLINARI (2008).

Se nella distribuzione dei materiali elaborati dall'autore non appaiono del tutto convincenti alcune digressioni cinematografiche (*Edipo re* di Pasolini, *Elettra* e *Ifigenia* di Cacoyannis), è però di sicuro significato l'interesse nei confronti della drammaturgia comica individuandosi nel corpus di Aristofane una "inesauribile enciclopedia" (per varietà del registro linguistico e contenutistico, le tirate contro i costumi sociali, il potere e le sue svariate forme, trivialità quotidiane e riflessioni sulla natura umana), che stimola indagini sulla sua traducibilità performativa moderna.

Abbastanza noto è, anche grazie allo scalpore che suscitò e alle conseguenti cronache politiche dell'epoca, l'allestimento delle *Rane* di Luca Ronconi al Teatro Greco di Siracusa nel 2002. «Lo spazio del comico come lettura del presente», è il titolo del relativo capitolo nel quale si traccia un itinerario registico che lasciò sì inalterato il testo originario ma utilizzò lo spazio, appunto, per richiamare un presente alquanto immanente, alla vigilia delle elezioni amministrative regionali siciliane. Più dell'immediatezza di manifesti pseudo-elettorali effigianti esponenti dell'allora maggioranza governativa e delimitanti l'orchestra, Ronconi trasferisce la crisi dell'Atene aristofanesca rappresentata nella commedia in una attualità decadente e in disfacimento emblematicamente raffigurata da scheletri di automobili arrugginite sullo sfondo di rumori cittadini amplificati: «si tratta, allora, di una duplicazione, attraverso un uso consapevole dell'architettura della scena e delle categorie del doppio, di un mondo fatto di deformanti visioni e oniriche fantasie» (p. 197), che mostra in tutta la sua forza il deserto desolante della civiltà e del potere.

Non meno efficace il laboratorio/spettacolo realizzato da Marco Martinelli con una riscrittura in chiave contemporanea della *Pace* e con la partecipazione di oltre sessanta giovani allievi nel quartiere napoletano di Scampia. Qui, una volta deciso di riaprire il locale auditorium per un evento pensato fin da subito come *unicum*, è l'intera periferia frutto di speculazione edilizia e degradata a fare da sfondo e contenitore provocatorio per la ricezione della commedia: «la guerra raccontata da Aristofane perde le sue coordinate spaziali e temporali e finisce per coincidere con il perimetro di una comunità sociale compromessa, eppure in alcune delle sue parti desiderosa di riscatto» (p. 182). Del testo antico resta sì la trama, ma arricchita di elementi nuovi connessi alla realtà quotidiana del luogo e dei suoi abitanti: lo scarabeo stercorario del contadino Trigeo diventa così una banda di "scarrafoni" mentre gli appelli alla pace e alla legalità coinvolgono Atene e Sparta, ma anche Scampia e Secondigliano. Forse uno degli esempi più efficaci, fra i tanti, di come ogni spazio possa includere in sé una drammaturgia implicita già nella sua forma quotidiana che attraverso opportune immagini, visioni, metafore, utopie, allusioni diventa altro: una dimensione extra quotidiana che, diventando temporaneamente teatro, "parla", comunica e relaziona molto più di ogni edificio o altro luogo determinato per la scena, e che si fissa nella memoria con una efficacia che permane anche quando torna a essere restituito alla sua natura fisica originaria, oltre lo spettacolo.

Vorrei qui ricordare: oltre due decenni fa, dunque ben a posteriori dalla riforma della legge 180, nel corso di un seminario su teatro e malattia mentale uno psichiatra, in chiara polemica con artisti e studiosi presenti, finì col dire “sì, va bene, voi agite nei centri di cura, ma poi il teatro finisce e la psichiatria resta”. A prescindere dal fatto che un “matto” come Franco Basaglia e il suo manipolo di artisti sembrano avere mostrato il contrario (caso mai permangono e resistono, tuttora, sacche di psichiatria e di psichiatri entro il “manicomio” dei loro muri mentali), si può dire che il teatro lascia *comunque* qualcosa di duraturo e *presente* ancorché impalpabile, come segno di cambiamento. Certo, anche Scampia e Secondigliano restano e continuano purtroppo, nel loro degrado civile e sociale, nonostante il teatro. Non si può tuttavia rinunciare all’utopia del mutamento di cui il teatro, dall’Atene antica a oggi, è stato ed è portavoce. Lo spettacolo realizzato da Martinelli si chiudeva infatti con una epigrafe che similmente a un cartellone brechtiano portava in scena «il miracolo di un quartiere recuperato dal teatro», facendo in modo che lo spazio «inteso tanto come luogo della rappresentazione, quanto come contesto sociale di riferimento» potesse riscrivere una commedia antica: «apparizione visionaria di quanto è ancora possibile vivere nella realtà quotidiana, alla ricerca di una pace non solo storica, ma anche individuale e collettiva» (p. 183).

A conti fatti, sotto il profilo della drammaturgia dello spazio, la commedia aristofanesca sembra avere una efficacia a volte persino maggiore della tragedia, proprio in virtù della sua immediatezza e dei colpi di sferza che assesta, tali da trovare una altrettanto istantanea resa di immagini, visioni e metafore in un ampio diversificarsi dei luoghi moderni e di situazioni politiche e sociali odierne.

Ne danno atto, come ultimo esempio, le pagine dedicate ancora alla *Pace* diretta da Benno Besson nel 1962 in una Berlino da poco divisa dal muro (pp. 179s.); gli *Uccelli* di Karolos Koun ad Atene nel 1959, una «sfida alla censura politica» (pp. 183-85); i significati del viaggio e delle utopie nell’indagine su Aristofane di Tonino Conte ed Emanuele Luzzati a Genova nel 2000 (pp. 188-90); la lettura ancora degli *Uccelli* in chiave drammaturgica brechtiana operata da Sandro Lombardi e Federico Tiezzi nel 2005 a Firenze che porta alla realizzazione di uno spettacolo “comunista” contaminato da molti linguaggi (per esempio l’indiano teatro Kathakali) e visioni di maestri del ‘900 come Artaud, Craig, Wilson, Brook (pp. 190-93); sempre gli *Uccelli*, infine, nell’allestimento dell’argentino Alfredo Arias alla Comédie Française nel 2010, con una sperimentazione che «mirava ad una ricostruzione dello spazio in funzione metateatrale attraverso la realizzazione di un’opera che potesse dialogare con lo spettatore contemporaneo, soffermandosi su temi particolarmente vivi nella coscienza della comunità francese, dalle rivolte nelle *banlieux* alla pressione fiscale nelle aree economicamente depresse, dagli scandali per corruzione alle manifestazioni di xenofobia», e con una scenografia che riproduceva la Place Colette, entrata di servizio della Comédie, creando un effetto di gioco di specchi «in cui il mondo reale e quello immaginario, emblematicamente riprodotto nello spazio performativo, sembrano

sovrapporsi e quasi confondersi» (p. 194), al fine di un coinvolgimento dello spettatore nel regno dell'utopia, possibile ormai unicamente nei confini del teatro.

Ora, pur a fronte della quantità di una materia complessa e delle molte informazioni fornite dall'autore del volume, non si può omettere di segnalare diverse carenze che compromettono la complessità del lavoro di Puccio. Se può essere considerato inconveniente veniale la definizione di "anfiteatro" (pp. 35 e 52) attribuita alle antiche strutture greche, che appare dubbia qualora non venga specificato che probabilmente ci si riferisce esclusivamente allo spazio destinato agli spettatori e non alla forma complessiva del luogo, risultano invece discutibili e opinabili talune carenze bibliografiche (nonostante la mole di citazioni anche in lingua straniera) per quanto pertiene alla problematica generale e alla conseguente metodologia messe in campo, in particolare lo studio di Fabrizio Cruciani sullo spazio teatrale qui ricordato all'inizio, ancora oggi un solido puntello di riferimento.

A maggior ragione si avvertono squilibri nell'organizzazione della materia, tipici di tesi universitarie piuttosto che di volumi, che disturbano (per eccesso) lo svolgimento dell'analisi, come il lungo paragrafo 2 dell'introduzione, *Rinascite del teatro greco ed evoluzioni degli spazi dal IV secolo a.C. al terzo millennio* (pp. 15-33): in sostanza un excursus manualistico, come denuncia la bibliografia utilizzata, che offre il quadro di nozioni semplificate già da tempo acquisite all'interno della storiografia ufficiale e presso il pubblico degli studiosi al quale potenzialmente il lavoro si rivolge. Al pari, pur riconoscendo l'efficace collaborazione dell'autore e il "debito" contratto con l'insegnamento del compianto Angelo Nin Scolari (artista attento nell'ultimo scorcio del secolo scorso alla riflessione e alla sperimentazione sul patrimonio del teatro antico e del mito in generale fino alla sua scomparsa nel 2008), l'abbondanza di citazioni dai suoi scritti finisce col generare sproporzione e disarmonia. Come nel capitolo dedicato alle *Troiane*, dove il paragrafo *La ricerca mai conclusa sul teatro negli spazi archeologici: le Troiane di Nin Scolari* occupa una ventina di pagine (misura di gran lunga maggiore rispetto a ogni altra analoga parte del libro), in sostanza limitandosi a proporre e riassumere in ampia sintesi le teorie espresse dall'artista sulla scorta di una concezione di teatro inizialmente e metodologicamente contaminata dai principi dell'antropologia teatrale di Eugenio Barba, con una conseguente pratica di allestimenti in spazi non convenzionali (compresa la tragedia euripidea nel 1997). Ora, proprio riconoscendo il significato delle principali idee di Scolari sul rapporto tra mito e storia e del suo lungo progetto di uso teatrale di luoghi non tradizionali alla ricerca di strette relazioni tra drammaturgia da rappresentare e spazio prescelto, avrebbe meglio avvantaggiato la lettura critica del tema generale "drammaturgia dello spazio" l'assorbire tale portata citandola piuttosto in un ambito di metodologia introduttiva generale. Parimenti le conclusioni dello studio distribuite su due paragrafi (*Per una definizione di drammaturgia dello spazio* e *La poetica dello spazio*), riassumono di

nuovo principalmente parole e idee di Nin Scolari come ordinata esegesi e poco più (vedi sopra alla voce tesi universitaria).

«Che cosa mi aspetto dallo spazio?», si chiedeva Moni Ovadia al seminario di Reggio Emilia sopra ricordato. «Ciò che io mi aspetto dallo spazio è vita», la risposta²¹.

È compito della drammaturgia e non dell'architettura, ricordava l'altresì menzionato Jean-Guy Lecat, creare la scenografia e lo spazio per rendere più intensa la relazione tra spettatore e attore, parlando del lavoro al fianco di Peter Brook che in più di centocinquanta città diverse aveva consentito di trasformare circa duecento luoghi, per metà teatri preesistenti e per metà soprattutto "lieux-trouvés": «Abbiamo indubbiamente aperto una nuova strada, una forma nuova che è insieme più semplice, più efficace e più universale. In tutti questi lavori di trasformazione abbiamo cercato di creare luoghi "giusti"»²². Vale a dire luoghi rispondenti al criterio di favorire o meno la vita perché «la sola differenza fra il teatro e la vita è che il teatro è vita in forma più concentrata. Quello che favorisce tale concentrazione è dunque giusto, mentre ciò che la impedisce non lo è», come ha sempre sostenuto Brook²³.

Se una rinnovata drammaturgia dello spazio riesce a rispondere a questa necessità, tanto meglio.

²¹ M. Ovadia, *Lo spazio che dà vita all'attore*, in ABBADO – CALBI – MILESI (2007, 107).

²² G. Lecat, *La semplicità*, in ABBADO – CALBI – MILESI (2007, 51).

²³ Cit. da G. Lecat, *ibidem*.

referimenti bibliografici

ABBADO – CALBI – MILESI 2007

D. Abbado – A. Calbi – S. Milesi (a cura di), *Architettura & Teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*, Milano.

CRUCIANI 1992

F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari.

FISCHER-LICHTE 2014

E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), Roma.

DE MARINIS 2000

M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma.

MAZZONI 2002-2003

S. Mazzoni, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali» VII-VIII 221-53.

MAZZONI 2003

S. Mazzoni (a cura di), *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, «Drammaturgia» X.

MAZZONI 2017⁵

S. Mazzoni, *Prologo per l'edizione 2017*, in Id., *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner* (2003), Corazzano (Pisa), 17-27.

MOLINARI 2008

R.M. Molinari, *Viaggio nel teatro di Thierry Salmon. Attraverso "I demoni" di Fëdor Dostoevskij*, con una introduzione di F. Quadri, Milano.

PAVIS 1998

P. Pavis, *Dizionario del teatro*, ed. it. a c. di P. Bosisio, Bologna.

PERRELLI 2002

F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma.

PUCCIO 2018

F. Puccio, *Drammaturgia dello spazio: il teatro greco tra testo e contesto della rappresentazione*, Padova.

RONCONI – CAPITTA 2012

L. Ronconi – G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, Roma-Bari.

RUZZA – TANCREDI 1987-1989

L. Ruzza – M. Tancredi, *Storie degli spazi teatrali*, Roma, 2 voll.

SINISI – INNAMORATI 2003

S. Sinisi – I. Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano.

SURGERS 2002

A. Surgers, *Scenografie del teatro occidentale*, a c. di G. Di Palma ed E. Tamburini, Roma.

TAVIANI 2005

F. Taviani, rec. a S. Mazzoni, *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, Corazzano (Pisa), 2003 (ora in F. Taviani, *Col naso per aria (cronache teatrali fra Novecento e Duemila)*, q-book, 141-42, sotto il titolo *Atlanti*).