

Fabrizio Cruciani

**IL TEATRO CHE ABBIAMO IN MENTE.  
APPUNTI PER UN ARCHITETTO**

Il desolato stupore di fronte all'architettura teatrale che nel Novecento tenta di assumere in sé l'esistenza possibile del teatro evidenzia l'incongruenza di teatro e società, di teatro e cultura del teatro. Al fondo resta il senso individuato da Copeau: ogni grande epoca drammatica ha avuto una sua architettura teatrale e la forma drammatica lega con necessità lo stile del dramma, della rappresentazione, della scena e della sua architettura. Lo spazio del teatro è elemento attivo, cioè, di una rappresentazione e di una cultura teatrale. Ma, come ha scritto Craig: «Un tempo la scenografia era architettura. Più tardi divenne imitazione dell'architettura, più tardi ancora imitazione dell'architettura artificiale. Allora perse la testa, diventò pazza e da quel momento si trova in manicomio» (*Towards a New Theatre*).

Per le nuove scene occorrono nuovi teatri. Ma l'edificio teatrale, che è certo lo spazio in cui si colloca l'evento teatrale, è però anche una costruzione costosa e duratura, che nell'atto stesso d'essere costruita è costretta a durare, a porsi cioè come lo spazio per i possibili e futuri eventi teatrali. È una contraddizione che i compromessi non risolvono e che è alla base della profonda separazione tra i teatri degli architetti e i teatri degli uomini di teatro. (Vedi G. Breton, *Teatri*, Tecniche Nuove, 1990). Negli anni cinquanta la contraddizione arrivò a far pensare all'inutilità di costruire edifici teatrali, dato il costante esodo degli uomini di teatro o verso la costruzione degli edifici esistenti o verso l'uso e il riuso di spazi non nati per il teatro. Molti teatri rifuggono dalla definizione estranea e preventiva dello spazio.

*Questo saggio anticipa parte di un più articolato discorso sullo spazio del teatro e la sua storia, di prossima pubblicazione presso Laterza. A parte specifici rinvii nel testo, per la bibliografia si rimanda ai pertinenti capitoli in Guide bibliografiche. Teatro, a cura di F. Cruciani e N. Savarese, Garzanti, 1991.*

Ci sono i vecchi teatri «all'italiana», edifici affascinanti e resistenti, usati non secondo i loro principi ma sulla base della vincente riforma borghese che si celebra nel teatro wagneriano di Bayreuth; e ci sono i teatri nuovi, quelli funzionali al vedere e all'ascoltare, tecnicamente progettati per ospitare spettacoli, perfezionamenti della riforma wagneriana, con palcoscenici attrezzati e anche con proscenio flessibile, con sala tendenzialmente digradante verso il palcoscenico e con i necessari servizi. Questi sono i teatri più diffusi, diversi negli stili e nelle scelte, nelle forme e nell'ambiente che creano, ma unificati dalla morfologia del 'teatro a proscenio', nella struttura generatrice della frontalità sala-scena. È uno spazio che coagula nella forma costruita il teatro esistito e ripetuto, adeguato ad accogliere gli spettacoli (più che a rendere possibile il teatro creativo) e che si qualifica nei casi migliori non tanto per l'ambiente sala quanto per l'interrelarsi nell'ambiente urbano.

Quando nel linguaggio quotidiano ci accade di usare metafore come 'scena', 'sipario', 'ribalta', 'palco', 'teatro', se le riportiamo alle immagini teatrali che ci evocano troviamo sempre una stessa tipologia di teatro: grosso modo, quella del cosiddetto «teatro all'italiana». Quando, di recente, una ricerca ha sovrapposto gli schemi spaziali di un buon numero di importanti rappresentazioni, è la morfologia base del teatro all'italiana che ne è risultata quale comune denominatore. Il teatro all'italiana, nella sua genericità, ci appare quindi 'normale', sia nel senso di consueto e naturale sia nel senso di essere fondato sulla norma del pensare teatro: ottimizza quel che pensiamo del teatro nelle componenti scena e sala e consente anche di pensare unitariamente le storie separate dell'architettura teatrale, della scenografia, del luogo dell'azione rappresentativa. È in *Le lieu théâtral à la Renaissance* (CNRS, 1964) che Jean Jacquot formula la proposta metodologica che riporta i problemi dell'architettura e della scena a quelli più complessi e adeguati degli studi del «luogo teatrale»; ed è sempre Jacquot ad avvertire che occorre diffidare dei «portraits-robots» che danno modelli come il teatro elisabettiano o quello spagnolo dei corrales (o il teatro all'italiana), perché le immagini così composte tendono a imporsi come realtà anche quando sono presentate come ipotesi di lavoro. È vero anche per il «ritratto robot» del teatro

all'italiana, che è realtà e storia non unitaria e molto articolata; ma è anche vero che la storia del passato nasce spesso da ipostasi di ciò che si rifiuta nel presente e che il teatro all'italiana è la grande ipostasi che definisce in alternativa il teatro a noi contemporaneo. Questo – e la lunga durata – ci consentono di parlare prima della sua (astratta) morfologia e vederne poi origini, sviluppi e articolazioni, come modello del luogo teatrale europeo tra il '500 e l'800. Il teatro all'italiana fonda quel che noi pensiamo come teatrale (un quadro, ad esempio, con lo spazio vuoto della piazza e gli edifici sulle ali ordinati prospetticamente: perché ha fatto della prospettiva urbana un luogo mentale della scena); ma solo la consapevolezza critica può non imprigionarci e farci utilizzare quel teatro che abbiamo in mente.

Il teatro all'italiana è un insieme organico di tipologie architettoniche, funzioni sociali, forme della sala e della scena, elementi funzionali che assumono valori simbolici; e cioè una vera e propria cultura teatrale che informa diverse civiltà di teatro e diventa una forma mentis egemonica.

Questo insieme organico, pur senza mai fissarsi in regole dogmatiche, continua a esistere unitario, dal XVI al XX secolo, attraverso variazioni, modifiche, interpretazioni, evoluzioni; non esiste nessun teatro particolare che sia l'esempio indiscusso e imitato del teatro all'italiana: si tratta invece di un modello riconoscibile nei mille teatri sparsi per l'Europa, e poi per il mondo, tutti tra loro diversi. Campo di tensioni e realizzazioni, è una «unità morfologica al di là delle varietà architettoniche» (G. Banu, *Il rosso e oro*, 1989, Rizzoli, 1990); è una unità di senso capace di modularsi a seconda delle condizioni economiche e spaziali, politiche e creative, dei particolarismi locali e culturali. Realtà di lunga durata, cultura oggettivata, il teatro all'italiana è una idea di teatro al di là degli spettacoli.

Gli elementi che lo caratterizzano sono una certa strutturazione della sala e della scena, le molte varianti cioè dell'emiciclo chiuso dal fronte della scena e il palcoscenico attrezzato di quinte e di soffitta praticabile; e a livello di organizzazione materiale gli elementi caratterizzanti sono il sipario e l'arcoscenico e i palchi che, nelle loro diverse forme, avvolgono la sala. I palchi che circondano il 'cilindro' della sala sono dei vuoti in cui si collocano

gli occhi che guardano; e determinano la sala come un volume organico in cui lo spazio nega il suo essere definito dalle pareti, in cui il perimetro dell'invaso spaziale è luogo attivo di tensioni. Si guarda dai palchi e si guardano gli spettatori nei palchi: lo spazio della sala si realizza come luogo dello sguardo in tutte le sue possibili implicazioni, esiste come 'interno', mondo autonomo e separato per la vita extraquotidiana dello spettatore, luogo popolato di presenze potenziali prima di essere riempito: significativa prima degli spettacoli. La fascinazione del vecchio teatro all'italiana, la sua 'magia', non nasce solo dagli echi e fantasmi degli spettacoli che vi si sono succeduti nel tempo, è invece strutturale al suo essere luogo dello sguardo e dell'apparire. Se ne è parlato, del teatro all'italiana, come di un individuo organico; e vero cresce, come un organismo, nei cambiamenti: quasi tutti i teatri all'italiana esistenti sono stati rifatti più volte, in tutto o in parte, e tutti sono modificati e adattabili (non nella morfologia ma negli elementi). L'incendio li distrusse periodicamente e si è iscritto nel loro ritmo biologico, li ha fatti rinascere e riformare – come la mitica fenice.

La sala non si organizza intorno ai soli valori della scena e delle rappresentazioni. Rifiuta le pareti che delimitano lo spazio e la forma rettangolare (che denuncia la sala del palazzo attrezzata per lo spettacolo); è in se stessa un mondo, un'idea materializzata; non rimanda ad altro, si appoggia sui suoi stessi valori. Nelle diverse forme, dalla pianta a semiellisse a quella a ferro di cavallo a quella a campana, la sala è morfologicamente un cilindro chiuso dall'arcoscenico e dal sipario che continuano i palchi. Fino al XIX secolo si doveva poter portare, con movimenti di macchine, sala e palcoscenico allo stesso livello, ad esempio per il ballo cittadino. Non è la platea a qualificare lo spazio, bensì il volume interno, chiuso dall'arcoscenico con sipario, 'segnato' tutt'intorno dai vuoti attivi dei palchi; questi non sono superfici di delimitazione, sono luoghi di confine tra ambienti privati e il grande ambiente comune, spazi di contatto tra ambienti diversi, vuoti che si qualificano come luoghi dello sguardo, come occhi. I palchi non sono funzionali al vedere la scena, si guardano reciprocamente: se tracciassimo le linee di tensione degli sguardi possibili che attraversano il volume della sala, da ogni palco agli altri palchi, riempiremmo tutto il volume della sala (non la scena o la sola platea); e visua-

lizzeremmo così perché sentiamo lo spazio volumetrico del teatro all'italiana dinamico e attivo, vivo delle tensioni di una potenzialità strutturale.

I palchi sono un luogo per guardare e per essere guardati, confine tra situazione pubblica e situazione privata, interna, perfino più o meno segreta. È stato osservato come i diversi tipi di palchi si leghino nelle diverse società allo statuto assegnato dalla coscienza sociale alla vita privata: nella forma italiana si tratta di vere e proprie piccole stanze, a volte con anticamera, chiudibili alla vista della sala con una tenda; nella forma francese il luogo è separato dai vicini solo simbolicamente con pareti di separazione tra i palchi che non arrivano al soffitto; nell'Europa del nord prevale la comunità e i palchi tendono a diventare balconi senza divisioni interne. Al di là di queste non piccole differenze, l'unità morfologica – di senso e di valori – della struttura a palchi è il suo essere parete attrezzata per accogliere gli spettatori, insieme di volumi autonomi che si aprono a definire il grande volume unitario. Poiché sono i palchi a definire il volume della sala, le pareti non sono delimitazioni inerti, di contenimento, ma luoghi dialettici e dinamici di quella tensione di relazione che è lo sguardo: la sala del teatro all'italiana è un campo di forze, un volume che si riempie e costituisce di relazioni.

Ed è uno spazio che si vive come interno. Non ha bisogno di spalle per definirsi e qualificarsi, non lo si può vedere dall'esterno – e non presuppone un esterno. Proprio perché è un campo di forze, è uno spazio che si compone delle sue relazioni specifiche: come l'universo, è composto di ciò che lo compone e non è definito dalla forma esterna. Lo spazio del teatro all'italiana è assoluto, autosignificante: l'evento, lo spettacolo, vi si aggiunge e vi si integra, ma è episodico rispetto al teatro, che di per sé ha senso, funzioni e organizzazione.

Considerando il volume spaziale della sala, lo si può analizzare parte a parte, come in sezioni stratigrafiche. Si può partire dal livello della platea e dal fronte del palcoscenico e salire poi seguendo i diversi ordini dei palchi. Così acquistano senso e rilievo le proporzioni armoniche nei volumi e l'ornamentazione, fino alle allegorie del soffitto: è uno spazio per lo sguardo ed è autosignificante, quindi uno spazio che si costruisce anche per la lettura. E

si arriva al grande lampadario centrale. L'illuminazione pone problemi tecnici (i diversi sistemi che consentono il ricambio dell'aria e la fuoriuscita del fumo, problemi su cui i trattati si soffermano puntigliosamente) e organizza il variare della percezione. Il grande lampadario, che si aggiunge all'illuminazione dei palchi, è anche un oggetto estetico che 'segna' il volume spaziale, ed è quindi sontuoso; è anche una 'macchina' perché la necessità di smoccolare le candele, accenderle e sostituirle, comporta il meccanismo necessario per abbassarlo e alzarlo.

Lo spazio come insieme di relazioni che abbiamo visto nella sala all'italiana, si ripropone anche come variazione di realtà nel rapporto con il mondo confinante della scena. La realtà dello spazio del teatro si duplica nel mondo separato e rovesciato della scena. Qui, sulla scena, tutto è in funzione degli spettatori: e basta osservare la ricchezza e la funzionalità degli spazi riservati agli spettatori, spazi che nel tempo si sviluppano a soddisfare esigenze sociali, in confronto con la povertà, la nuda funzionalità, degli spazi per la scena e per gli attori. Alla semplicità e funzionalità, senza ornamenti, degli spazi per gli attori corrisponde però la tendenziale complessità degli spazi per la scenografia. Il palcoscenico è in funzione di una scenografia dipinta e illusiva, a quinte e fondale; e di una macchinaria che si organizza prevalentemente dall'alto, nel 'cielo' del palcoscenico, con una griglia per i tiranti e le carrucole (l'arcoscenico ha anche la funzione di nascondere l'alto e i lati dello spazio scenico). A differenza del teatro inglese che codifica l'uso delle botole sul palco, nel teatro all'italiana prevale la macchinaria dall'alto, che usa quindi tutto il volume della scena e non solo il piano; il sottopalco è spesso il magazzino, o la sede di macchine come il famoso argano centrale introdotto da Torelli nel XVII secolo, che consentiva il cambio simultaneo delle quinte. L'illuminazione tende, da subito, ad accrescere l'effetto della scena, dalle bocce d'acqua colorata del Serlio ai modi diversi di dare luminosità e suggestione alle scene. Gli attori vengono dopo. L'effetto 'meraviglioso' della scena, di cui parlano già Ariosto e Tasso, si prolunga nella scenografia barocca, e continua nella tendenza del teatro all'italiana ad essere soprattutto teatro per il grande spettacolo (in Italia per l'opera lirica).

Anche da questo punto di vista, per la scena e per la sala, il

teatro all'italiana è, rispetto agli spettacoli che ospita, una struttura 'rigida', una *machina* più mitografica che mitopoietica: è una 'rigidità' viva, è una idea di teatro. Guardando il teatro in Italia in fase avanzata, nel XIX secolo, due immagini si impongono a definire il paesaggio teatrale del secolo: la repubblica nomade dei comici, che attraversano i paesi portando con sé una realtà di teatro che viene 'scelta' e ospitata dai diversi pubblici; e una sorta di foresta pietrificata, i molti e molti edifici teatrali che vengono costruiti (o ristrutturati e riadattati) in ogni cittadina della penisola. Da un lato il teatro che passa di luogo in luogo e dissemina la cultura del teatro; dall'altro il luogo del teatro che si costruisce non tanto in funzione degli spettacoli da accogliere quanto per oggettivare una funzione civile e sociale, un modo di rappresentarsi (qualificarsi e riconoscersi) della società.

Questa realtà italiana estremizza la polarità teatri-compagnie degli attori che è presente in tutta Europa, anche là dove – al vertice della cultura teatrale – esistono teatri cittadini o nazionali con le loro compagnie fisse.

La rivoluzione del teatro romantico (tra le rivolte culturali e le rivoluzioni sociali che segnano il secolo) è essenzialmente nel progetto di un teatro possibile in sé e per sé, nel rifiuto di un teatro fatto per gli habitués del teatro. Il teatro è là dove si riproduce la realtà che non si conosce. Il dramma romantico è spesso 'non teatrale', inadatto cioè ai teatri del tempo; e così crea una ferita culturale che dà al teatro un sovrappiù di valore, crea una tensione verso il teatro possibile e una polemica contro il teatro in atto; opere per un 'teatro mentale' in attrito con il teatro vigente, aperte più ai teatri e agli spettacoli 'popolari', i drammi dei Romantici determinano nel teatro (quello che si svolge negli edifici teatrali) un vuoto, uno spazio per nuove forme recitative e di allestimento scenico. (Vedi C. Meldolesi-F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, 1991). È un aspetto dialettico delle istanze che vengono da altri spazi di teatro: vengono rimossi dalle pratiche sceniche del secolo, ma ne costituiscono il polo fertile. Nuova mentalità e nuove tecnologie cambiano lo spazio teatrale, all'interno e contro la standardizzazione del «teatro all'italiana». A Parigi si hanno diverse tipologie spaziali per i diversi spettacoli,

con architetture in cui le relazioni di spazio e rappresentazione differiscono a seconda delle modalità spettacolari. In Inghilterra agli edifici di tradizione si affiancano le sale per il music hall e i grandi circhi e l'esplosione dei 'teatri minori'. Nel nord Europa i palchetti sono sostituiti da gallerie e proliferano auditori e sale per musica. In Italia l'unica situazione spaziale diversa è costituita dall'architettura dei teatri diurni, ad anfiteatro (l'Arena del Sole di Bologna, ad esempio, è del 1810). Nuove tecniche come l'illuminazione a gas cambiano la scena, perché la luce può essere variata di intensità e controllata. Grandi attori-direttori promuovono importanti allestimenti scenici che riproducono la realtà con nuove modalità tecniche; anche in Italia la grande scenografia dell'Opera costruisce sensazionali 'musiche per gli occhi'. E spettacoli panoramici si vedono nei circhi stabili o in costruzioni apposite, quelle «dimore oniriche del collettivo» di cui parla Benjamin (*Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, 1986), o anche nei teatri. Gli spettacoli dell'esperienza visiva, il circo, la pantomima, il music hall, la fantasmagoria dei diversi generi di spettacolo (con spazi diversi in Europa, spesso nello stesso spazio in Italia), sono una realtà unitaria del secolo.

Da un lato c'è un teatro mentale, virtuale e possibile, che fugge dalle pratiche teatrali per romperne i limiti e le vischiose abitudini a ripetere: sono i testi teatrali, che sempre più si riempiono di didascalie sull'immaginario e l'uso della scena, in cui l'autore si fa allestitore e regista. Dall'altro c'è uno spazio scenico che sviluppa la morfologia del teatro all'italiana (e culmina con l'Opéra di Garnier) inserendovi nuove tecnologie, dilatando gli spazi della scena e dei servizi sociali, qualificandosi con la facciata come monumento tra i monumenti. Da un lato c'è uno spazio scenico che cerca lo stupore e la realtà; dall'altro spazi per i divertimenti e gli spettacoli. (Vedi, tra gli ormai numerosi studi, S. Bordini, *Storia del panorama*, Officina, 1984; e, ancora, M.-A. Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX siècle*, 1938, Slatkine Reprints, 1976).

A Parigi, G. de Pixérecourt (fine '700-inizi '800) pretende che l'autore drammatico sappia mettere in scena lui stesso il suo dramma, perché la messa in scena è la base del nuovo teatro; i suoi testi descrivono con minuzia le scene, come eseguirle, come usare

le macchine sceniche. Il macchinista Hullin è il suo collaboratore. Negli allestimenti all'Ambigu, alla Porte Saint Martin, alla Gaîté, si vedono sotterranei a più piani praticabili, feste militari con combattimenti, selvaggi come nel *Robinson Crusoe*, esplosioni e naufragi, un torrente di montagna attraversato al chiaro di luna, la valle dell'Etna con l'eruzione di un vulcano, ecc. Gli esempi si possono moltiplicare, passando per il Théâtre historique di Dumas, le commedie 'nautiche', e fino allo strepitoso successo del *Giro del mondo in 80 giorni* di J. Verne che dal 1874 al 1898 ebbe 1500 repliche: si partiva da un club londinese, e poi: vedute semoventi di Suez e dell'India, mongolfiere, treni, nave a vapore...; 800 costumi, 80 serpenti meccanici, 1800 tra macchinisti, musicisti, comparse, attori. In Europa e in America il teatro a grandiose scene realistiche, per tutto il secolo, richiede spazi sempre più ampi, palcoscenici sempre più attrezzati, tecnologie sempre nuove; e una definizione sempre maggiore della scena come scatola ottica separata dalla sala. Spettacoli «a meraviglia» si fanno durante tutto il secolo in Inghilterra, dove il circo di Astley o il Royal Circus sono grandi anfiteatri con arena, palchi e gallerie. Vi si rappresentano spettacoli equestri che diventano pantomime di battaglie come *La caduta della Bastiglia*; Shakespeare è messo in scena con realismo archeologico, da Kemble a Irving, e si fanno spettacoli 'gotici' e adattamenti da romanzi. Negli Stati Uniti, da D. Boucicault a D. Belasco, al grande spettacolo con effetti si aggiungono le saghe 'western'.

Ma ci sono anche nuovi spazi teatrali e l'opposto di quanto s'è detto, l'inserimento cioè totale dello spettatore nello spettacolo. Il panorama di Baker e Fulton (un grande quadro circolare che riproduce realisticamente paesaggi ed eventi) si diffonde e dal 1801 si costruiscono a Parigi 'rotonde' per panorami. Sono costruzioni circolari, segnate spesso architettonicamente da un ingresso qualificato, dapprima con un palo al centro e poi cave, con una cupola e accorgimenti per avere luce. Questi edifici circolari a cupola sono una nuova architettura di spettacolo, funzionale allo spettacolo che conteneva e al pubblico; e diventeranno sempre più stilisticamente curati e definiti. Il Colosseum costruito a Londra, nel Regent's Park, da D. Burton tra il 1824 e il '27, ha un portico dorico solenne con dietro la monumentale rotonda che richiamava il Pan-

theon; il progettista Hornor vi aveva costruito un parco con specchi e trucchi scenografici, un salone e altre attrazioni attorno alla sala del panorama. L'edificio costruito da J. J. Hittorf per la rotonda dei panorami di Langlois (a Parigi, agli Champs-Élysées, nel 1838) si fonda funzionalmente sul muro circolare e la luce dall'alto non comprensibile per lo spettatore; propone nuovi materiali (ferro, vetro, ghisa), dimensioni più ampie, cupola conica. L'architettura delle rotonde per panorami si sviluppa per tutto il secolo in tutte le più importanti città europee.

Lo spazio architettonico è nuovo come è nuovo lo spettacolo: ma soprattutto la sua forma denuncia la sua funzione. E come nel teatro, alla sala dello spettacolo si affiancano sale diverse di intrattenimenti vari. Anche l'interno è nuovo e si costruisce nel cercare il modo più efficace di collocare lo spettatore in relazione allo spettacolo, fino a immergerlo nell'ambiente. La piattaforma in cui lo spettatore si recava, al centro della sala e sopraelevata, per guardare il grande quadro circolare, assume spesso le forme del ponte di una nave; nel 1889 c'è anche, ad aumentare l'effetto, un «vago odore di catrame» e si sale per una vera scaletta su un vero ponte con veri cordami. Mimetizzare la piattaforma centrale, legare il luogo fisico e reale dello spettatore a quello dell'illusione, è un mezzo sempre più raffinato. Nel Panorama di Langlois nel 1830 si arrivava sul ponte della nave attraverso un *percorso* all'interno di una nave vera. Anche lo spazio tra il centro dove è lo spettatore e il dipinto circolare viene realisticamente attrezzato, con oggetti materiali e apparenze pittoriche. La storia dei panorami è una realtà importante e complessa dello spazio per lo spettacolo nell'800, in connessione stretta (per uomini e tecniche, dal Baron Taylor a Cicéri, da Daguerre a Garnier) con il teatro: una architettura funzionale allo spettacolo, uno spazio avvolgente di cui lo spettatore è parte, l'illusione realistica e il fascino del meraviglioso.

Ph. J. de Louthembourg, pittore di paesaggi, era stato scenografo a Parigi e poi di Garrick, usando già effetti come l'apparizione per trasparenze ed effetti di luce; nel 1781, a Londra, inaugura l'*Eidophusicon*, uno spettacolo con cinque scene diverse a effetti di lanterna magica e di scenografia, creando il movimento con l'uso sapiente della luce: sul piccolo palcoscenico agli effetti di luce e ai dipinti si aggiungevano modellini di nave e quinte e rumori rea-

listici. Alaux e il Baron Taylor dal 1821 al 1823 diressero un «Panorama-Dramatique», a Parigi, vicino al Boulevard du Temple. Lo scopo, pur non potendo introdurre personaggi parlanti, era di farne un «campo di esperienze per rinnovare completamente la disposizione tradizionale delle scene teatrali»: invece di quinte e fondali si sperimenta un emiciclo con sopra un dipinto; e tele ricoprenti impalcature di forme e dimensioni diverse illudevano rocce, cespugli, ecc. Vi si rappresentavano melodrammi, balletti-pantomime, tutto quel che permettevano le scene di Alaux o Daguerre o Cicéri: il palcoscenico aveva circa 30 m di profondità ed era molto attrezzato. Daguerre e Cicéri, scenografi, lavorarono continuamente ai diversi Panorami. Daguerre nel 1822 inventò il Diorama, basato su tecniche che usavano luce e trasparenze per creare illusione di realtà; il fine che ci si proponeva era quello di far vedere i luoghi «a scala teatrale»; la sala di Rue Samson a Parigi, dove lo realizzò, aveva poltrone di platea, sedie e gradinate – e una scena chiusa da un sipario. Anche così si definisce la scena come scatola ottica incorniciata dall'arcoscenico. Seguendo la biografia di Daguerre o di Cicéri gli scambi tra il teatro e queste forme di spettacolo sono continui: ad esempio Cicéri realizza per la celebre *Muette de Portici* del 1828 (di Scribe Delavigne e Auber) all'Opéra una «cruzione del Vesuvio»: per farla è mandato a Milano per studiare come l'aveva realizzata l'anno precedente Sanquirico alla Scala; Daguerre l'aveva presentata nel suo Diorama. La scenotecnica del teatro e degli spettacoli ottici si fondono, negli uomini del mestiere e nella esperienza degli spettatori.

Un altro spazio è quello del Cirque Olympique dei Fratelli Franconi a Parigi. Dal 1807 il Circo dei Franconi era autorizzato a presentare pantomime «à spectacles» che, con l'inserimento di dialoghi, presero il nome di «mimodrammi»; dopo un incendio il Cirque fu ricostruito nel 1827 dall'architetto Bourla. L'edificio è un circo, a gradinate e con l'arena centrale; ma ad un arco di cerchio dell'arena si apriva il palcoscenico, profondo 18 m. È un vero e proprio teatro-circo, con l'arena e le scene collegabili e scambi di attori e cavalieri; una architettura mista per spettacoli a sensazione; e ancora uno spazio funzionale allo spettacolo che ospitava, dissacrando il teatro. Nel suo Théâtre Historique Dumas si occuperà della messinscena, utilizzerà scenografi allievi di Cicéri, arriverà ad avere 300 comparse nello *Chevalier de Maison Rouge*.

La scenotecnica è elemento principe, nel secolo, per la determinazione dello spazio del teatro. La luce a gas illuminante, di F. A. Winsor, è inaugurata nel 1817 al Drury Lane e al Lyceum di Londra; si perfeziona con la lampada di Drummond che consente di orientare, selezionare, qualificare aree diversamente illuminate; negli anni '80 la luce elettrica rivoluziona definitivamente non solo il rapporto sala-scena ma anche il modo di esistere del palcoscenico come scena e l'uso dello spazio scenico.

Nel 1896 Karl Lautenschläger inventa (il teatro Kabuki l'usava da più di un secolo) il palcoscenico girevole che consente rapidi cambiamenti di scene predisposte; e lo utilizza al Residenztheater di Monaco; è lo stesso Lautenschläger che allestisce la scena per la *Passione* di Oberammergau nel 1900, creando uno spazio tra la scena elisabettiana e l'Olimpico di Vicenza e la scena medievale a luoghi deputati.

Cambia anche la costruzione del palcoscenico, attrezzato e complicato da architetti e tecnici. Ancora nel 1884 al Madison Square Theatre di New York, il palcoscenico è tanto alto da poter allestire in alto una scena per sostituire rapidamente quella in atto; Steele MacKaye, che la realizza, è un uomo di teatro dalle molte curiosità, fino a fondare una delle prime scuole di attori negli Stati Uniti riportandovi l'insegnamento di Delsarte. L'arte di Loie Fuller si fonda sull'uso sapiente della luce. Spettacolo, realismo, archeologia, si servono della tecnica nell'arte teatrale di un Irving o dei Meininger o di Belasco. Tra '800 e '900 si sperimentano nuove relazioni tra sala e scena; e nuovi luoghi di spettacolo, dai teatri all'aperto ai teatri 'popolari', dai teatri antichi alle piazze, dai *café-chantant* ai cabaret. Emblematico è il Crystal Palace di Sundenham, Londra, costruito in vetro e ferro da J. Paxton, di enormi dimensioni, con numerose attrazioni tra cui musica e teatro.

Tra scena realistica e teatro ideale non realizzato, il teatro dell'800 si dilaterà nei teatri all'aperto, negli anfiteatri, nelle Esposizioni... Gli spazi dello spettacolo nel corso del XIX secolo hanno sperimentato spazi teatrali e scenotecniche, la scatola ottica separata dallo spettatore e lo spettatore immerso nell'ambiente della rappresentazione: teatri frontali e teatri circolari.

Gli uomini del '900 hanno alle spalle lo spazio codificato del teatro e le sue modificazioni: ma anche, e soprattutto, l'esperienza

del possibile, nel teatro non rappresentato e nelle rappresentazioni non teatrali; lo spazio teatrale è tale in quanto diverso dagli altri spazi di spettacolo, è funzionale all'opera che vi si crea progettuale, è un ambiente di relazione tra gli uomini della scena e il pubblico che vi è coinvolto. E c'è anche l'altra tradizione, meno evidente ma più diffusa: lo spazio del teatro è lo spazio che l'uomo di teatro crea all'interno di spazi non pensati per la sua attività artistica, o che crea in ambienti non professionisticamente delegati all'arte scenica (ad esempio i tanti teatrini privati, come quelli di Alfieri o di G. Sand o di Dickens). L'800 non è il secolo dell'istituzione teatrale, è il secolo delle rivoluzioni e delle codificazioni, della molteplicità funzionale e delle rotture; e della reazione a tutto ciò, allo spettacolare, in nome dell'individuo e della magia della presenza scenica.

Al nostro secolo si consegnano molte possibilità: il teatro mentale e ideale; quello dello spettacolo al di fuori del teatro, dal circo agli spazi avvolgenti; il teatro «all'italiana» ma attrezzato; il teatro all'italiana riformato nella sala (l'auditorium di Wagner) e quindi negato come ambiente; la 'sala' non connotata (da Appia agli Studi di Stanislavskij); la scena come luogo generatore dello spazio. E ancora il luogo scenico pittorico o di illusione realistico, la scena astratta e la scena materiale. La relazione frontale e quella avvolgente, ecc. Ma al fondo ci sono due ideologie del teatro e del suo spazio: lo spazio degli spettatori in cui si ospitano gli uomini dello spettacolo; lo spazio degli uomini di teatro, in cui si costruisce la relazione con gli spettatori.

L'edificio teatrale all'italiana, che si pone come lo spazio-modello nella cultura europea dal XVI al XIX secolo, è una forma spaziale non nata dalle esigenze rappresentative degli uomini di teatro quanto piuttosto dalle istanze di 'immagine' di una cultura e di una città. Basta seguire le vicende che portano alla costruzione di un teatro in una delle tante cittadine italiane per incontrare le discussioni nei consigli comunali, la formazione di associazioni di finanziamento (i palchettiisti), la volontà di avere un edificio teatrale 'migliore' delle altre città, di avere servizi di maggiore rappresentanza... E gli spettacoli? Di questo non si parla, per questo ci si rivolgerà ad un impresario. I teatri così fatti non sono certo

dimensionati al loro uso come luoghi di spettacolo, a volte episodico; lo sono invece all'auto-rappresentazione di una comunità e per eventi eccezionali. Nella sua forma più compiuta, il teatro all'italiana con palchi è il luogo dello sguardo: ma è perché gli spettatori si guardino. I palchi negano la delimitazione delle pareti, sono ambienti che delimitano l'ambiente, in relazione dialettica e totalizzante. Il sipario è chiuso, l'arcoscenico è ornato, nei palchi c'è gente, tutte le zone sono riempite di figure allegoriche o ornamenti da guardare; poi il sipario si apre e comincia lo spettacolo – una parentesi nella vita del teatro. Questo spazio del teatro, assoluto rispetto agli spettacoli, è il luogo degli spettatori. Il teatro all'italiana è uno spazio della città più che essere il luogo delle rappresentazioni sceniche: e questo della valori, forme, usi. Che poi si convertono nel pensiero culturalmente egemonico su che cosa debba essere un teatro.

Nel XIX e XX secolo il teatro viene espropriato agli spettatori, ma non viene dato agli uomini di teatro. Il teatro non si confronta più con la comunità cittadina ma con il Teatro, il senso e il valore del teatro nella cultura, di cui sono depositari un astratto Pubblico e la critica. Il teatro-monumento diventa teatro-museo. Si funzionalizza il teatro all'italiana, cambiandone il senso, all'esigenza dell'assistere allo spettacolo: si erigono a valori formanti non i modi di una relazione ma la funzione del vedere e dell'udire.

Con gli inizi del nostro secolo tutto quel che si coagulava nel teatro è assolto da una molteplicità di media, il cinema prima degli altri: e il teatro cambia senso e valori. I grandi Padri Fondatori del teatro nel nostro secolo hanno cercato uno spazio diverso del teatro, modificando lo spazio: piani su più livelli a circondare il pubblico, arena centrale, spazio tecnologico, scena aperta, spazio unitario di scena e sala, sale non teatrali, spazi del vissuto e del quotidiano. Con i grandi Padri Fondatori del teatro del '900 e con la ricerca viva degli uomini di teatro (l'avanguardia teatrale non è il teatro delle avanguardie storiche) lo spazio del teatro è diventato il luogo in cui lavorano gli uomini di teatro, allestito per incontrare gli uomini che attraverso il teatro cercano una propria dimensione. È una rivoluzione radicale e profonda, che ha determinato le sconfitte moderne dell'architettura teatrale.

In una cultura teatrale in cui lo spazio non è più riferibile ad un

genere (che non esiste se non nelle convenzioni del teatro-merce) ma sempre e soltanto alle determinazioni specifiche dell'evento (legate alle esigenze del teatro-arte), in questa cultura lo spazio del teatro non può accettare di essere sala più o meno efficiente, più o meno umana, ma solo sala per spettacoli, per un teatro-merce sempre più costoso. La committenza chiede però sale per spettacoli e gli architetti che le costruiscono fanno spazi per il teatro-merce o cattedrali nel deserto. E gli uomini di teatro fuggono dai teatri.

Lo spazio del teatro, per essere vivo, deve avere proporzioni e memoria. Se non è più il palazzo degli spettatori o il museo della cultura, può essere la 'casa' degli attori. Un luogo abitato anche prima e dopo lo spettacolo, un luogo di lavoro in cui si ha interesse ad essere ospiti. Si può certo abitare in case costruite per altri o per altro (è quel che di solito viene fatto); si può anche costruire la casa in cui abitare come artisti e in cui ricevere ospiti. Qui lo spettatore che viene allo spettacolo 'sente' lo spazio vissuto e 'vede' quello spazio come elemento vivo e funzionale dello spettacolo stesso; qui lo spazio dello spettacolo crea la condizione del suo essere guardato, crea lo spettatore. Lo spazio teatrale non nasce dagli spazi degli spettacoli precedenti per consentire gli spettacoli futuri prevedibili. L'unico possibile edificio teatrale del futuro è quello ben radicato nella contemporaneità (non nel modernismo), che non si fa carico cioè del passato ma gli chiede piuttosto di essere memoria presente, di essere cioè tradizione vivente.

Il passato del nostro teatro non è la continuazione dei modi produttivi e recitativi dell'Ottocento, bensì le esperienze più alte del nostro secolo. Né il nuovo teatro si radica nell'imprestato di altri linguaggi espressivi, contemporanei ma nati per altre esigenze, se non per rinnovamenti ed esperimenti temporanei (vedi la parabola del post-moderno). Oggi il teatro dell'immanenza possibile si fonda sulle esperienze forti del Novecento, il secolo ormai passato: produttivamente è il luogo in cui si realizza il lavoro degli attori, un lavoro che non è più la breve durata dello spettacolo e delle prove ma la lunga durata dell'esperienza, un luogo che ha quindi una dimensione del quotidiano e la sua sacralità; culturalmente è il luogo in cui si realizzano le relazioni e le visioni di uomini concreti. Come insegna la ripetuta fuga dei teatri dal teatro e il rifugiarsi nei luoghi del vissuto, la diversità di cui consiste il teatro ha

bisogno di uno spazio che esibisca la sua normalità non rispetto all'idea di teatro ma rispetto al sociale quotidiano. Nella cultura greca il teatro era uno dei luoghi sacri della polis; nel teatro rinascimentale il mito dello spazio antico si inverava però nelle prassi della sala della corte, il luogo dell'autocelebrazione; la civiltà della borghesia faceva del teatro il monumento della città, prima come la Chiesa e il palazzo del Municipio, poi come la Borsa e la Scuola o il Museo; 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 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.