

Fabrizio Crisafulli\*  
TEATRO DEI LUOGHI: CHE COS'È?

*Il luogo come testo*

L'idea che il luogo possa farsi tessitura capace di strutturare un lavoro teatrale, mi venne quando – era il giugno 1990 – col gruppo di lavoro che conducevo a Catania, ci recammo sull'Etna a girare un piccolo film. Lo pensavo come materiale per lo spettacolo che stavamo preparando<sup>1</sup>.

L'esigenza del film veniva dal modo in cui le prove si erano andate evolvendo.

Si trattava di un lavoro che – in linea con i laboratori che conducevo in Sicilia da alcuni anni – intendeva verificare le possibilità di costruzione drammaturgica in assenza di un testo scritto. Utilizzando, in particolare, le capacità trainanti e strutturanti della luce.

Quel che andavamo elaborando in un piccolo teatro, era un sistema di rapporti molto stretti, e di reciproche determinazioni, tra visione e corpo, luce e movimento, immagine e parola, reale e virtuale. Un ordito di relazioni definite nello spazio e nel tempo particolari dello spettacolo, sulla base di alcuni principi stabiliti inizialmente.

\* Regista teatrale e artista visivo, è direttore artistico, insieme alla coreografa Giovanna Summo, del Gruppo Arte Teatro Danza *Il Pudore Bene in Vista*, con sede operativa a Roma. È titolare della cattedra di Scenotecnica all'Accademia di Belle Arti di Urbino.

<sup>1</sup> Si tratta dello spettacolo *Il Pudore Bene in Vista*, scrittura scenica, regia, scena e luci di Fabrizio Crisafulli. Con, in scena: nei filmati: Fabrizio Crisafulli, Giusi Gizzo, Maria Giovanna Palazzo, Gemma Spina. Operatori audiovisivi: Salvo Caruso, Adele Mirabella, Mila Guerrieri. Collaborazione tecnica di Marzia Andronico, Massimo Corsaro, Tommaso Scibilia. Musiche di A. Vollenweider, D. Giusi Gizzo, Ramona Mirabella, Agata Monterosso, Shostakovich, I. Stravinskij, P. Portella, G. Bottesini, G. Paisiello, Biota, S. Jeffes, S. Brown. Prima rappresentazione: Fara Sabina (RI), Festival Internazionale di Teatro, Teatro della Rocca, 4 settembre 1991.

«Teatro e Storia» Annali 7 XV(2000)

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

Un tessuto all'interno del quale ogni accadimento (azione viva, parola creata in scena, immagine, suono) trovava motivazioni e anticipi nei materiali prescelti, producendo di volta in volta, man mano che il lavoro andava avanti, ulteriori anticipazioni, ragioni e conseguenze. Entro un determinato ritmo. E in un orizzonte di necessità.

In altri termini, si lavorava ad un «testo» costituito dall'interrelazione di differenti elementi espressivi, messi in intima relazione tra loro, con la luce a costituire (ma non sempre e non necessariamente) il principale materiale-guida.

L'idea del film venne dall'esigenza – entro la struttura reale-virtuale che si andava definendo – di mettere il *lavoro vivo* delle tre attrici in rapporto con l'*immagine* delle loro azioni. E lo spazio del teatro – la «scatola nera» entro la quale operavamo – in rapporto con l'ambiente esterno. La neutralità, l'astrazione, l'immaterialità del primo, con la concretezza, la memoria, la capacità evocativa del luogo reale.

Il posto che avevo in mente per le riprese era la cosiddetta «Montagnola»: un rilievo non lontano dal cratere centrale dell'Etna. In un precedente sopralluogo, mi aveva colpito una grande discesa di lapilli che al tramonto veniva illuminata di taglio dalla luce del sole.

Sulla strada per andare alla Montagnola, il giorno destinato alle riprese, incontrammo invece un altro luogo: una collinetta di pietra lavica a secco. Una sorta di ziggurat creato artificialmente in seguito al dissodamento del terreno sottostante recuperato alla coltivazione. In cima alla collina, due elementi di grande forza e semplicità archetipica: una piccola casa, col tetto a due falde, costituita da un unico ambiente a pianta quadrata, con una sola porta centrale sul fronte, quasi come nei disegni dei bambini; e un grande pino marittimo.

La casa dominava i terreni circostanti, ai quali era collegata da una piccola discesa a zig-zag i cui tornanti erano sostenuti anch'essi da muri a secco.

Decidemmo di fermarci in quel luogo.

Non sapevamo esattamente cosa avremmo fatto. Vi era una tensione precisa, derivante dal lavoro in teatro, che spingeva, ad esempio, verso certe soluzioni di movimento, di gestualità, di rapporti nello spazio tra le persone. Ma la novità del luogo, le sue forme, le suggestioni che da esso provenivano, imponevano una disposizione nuova.

Era necessario abbandonare, almeno temporaneamente, le tensioni e certi principi (ad esempio, quelli relativi ai rapporti nello spa-

zio) che ci stavano guidando fino a quel momento. Per metterci in una condizione di apertura e di ascolto.

Fu quella disposizione meditativa a metterci in grado di far entrare il luogo nel flusso del lavoro. Più precisamente, di mettere la ricerca in relazione con le ragioni nuove e le nuove necessità dovute ai caratteri, alle forme, alle memorie del sito. Ai suoi materiali. Ai suoi stessi rumori. Alle sue voci e ai suoi silenzi.

Da quel momento era anche il luogo a dirci cosa dovevamo fare.

Mi resi conto per la prima volta in quell'occasione delle capacità che il luogo possiede di fornire indicazioni. Di farsi matrice del lavoro. Di essere «testo». Un testo storicamente determinato, stratificato, complesso, costituito da elementi di diversa origine e natura: elementi linguistici ed extralinguistici, animati e inanimati.

Il film, in quanto luce e in quanto movimento, entrò nello spettacolo, configurandosi nel corso delle prove come ulteriore materiale di relazione e scambio rispetto alle azioni ed allo spazio scenico. E veicolo, in teatro, di un'ulteriore dimensione.

Ciò che esso conteneva – un concitato susseguirsi di azioni sorte e misurate *dal* paesaggio trovato, e realizzate dalle stesse attrici che lavoravano in scena – era il frutto di una «pressione» esercitata dal luogo sulle scelte drammaturgiche, registiche, spaziali. Sui tempi, i movimenti, i gesti. Oltre che – per quanto concerne lo specifico del film – sulle inquadrature, la fotografia, il montaggio.

Penso che tali «pressioni» siano paragonabili a quelle esercitate sulla messinscena da un testo teatrale scritto.

Anche nel caso del luogo, si tratta di una tessitura di fatti e relazioni che possono essere assunti come punti di partenza del lavoro. Non trasmessi dalla scrittura, ma fisicamente presenti nel sito o da esso evocati. E nei quali la dimensione sincronica tende a prevalere su quella diacronica.

#### *Voci, rumori, architettura*

Quello che intendo per «teatro dei luoghi» è, dunque, un tipo di lavoro che assume il sito non come «scena», magari per pezzi preparati altrove, ma quale elemento strutturante la creazione teatrale nel suo complesso. Non solamente nei suoi aspetti visivi e spaziali, ma anche per quanto riguarda i testi, le azioni, il movimento, i ritmi, i suoni.

Gli elementi del luogo che contribuiscono alla costruzione dello

spettacolo sono quindi vari e di diversa natura. Elementi che un tentativo di analisi deve necessariamente distinguere. Ma che non sono facilmente separabili sul piano reale ed emotivo.

Tra tali elementi, un punto di forza è certamente costituito dalle persone che nel luogo vivono, o al quale, in qualche maniera, sono legate. La cui partecipazione al lavoro, entro l'impostazione ad esso data, può anche essere determinante nel definire il carattere di uno spettacolo.

Anni fa, nel corso della preparazione, in uno spazio romano, di una dimostrazione di lavoro che aveva per tema proprio il «teatro dei luoghi»<sup>2</sup>, venimmo a contatto con un'anziana attrice che aveva vissuto a lungo in quei locali: un ex-deposito di carrozze, poi divenuto abitazione, base – malauguratamente – di un gruppo terroristico negli anni Settanta, e, infine, sede di attività teatrali. La sua storia, estremamente dolorosa (il figlio, componente del gruppo terroristico, era stato ucciso in uno scontro a fuoco con la polizia), ci sembrò conferire a quei muri uno spessore ed un senso diversi rispetto a quelli che avevamo iniziato ad intravedere. E ci indusse a cambiare il progetto, coinvolgendo nello spettacolo la donna, i cui racconti – per quanto frammentati e trasfigurati secondo il nostro approccio visionario – divennero alla fine componente centrale del lavoro.

A Formia – terza edizione di «Spirito dei Luoghi» – il coinvolgimento in scena di un gruppo di pugili professionisti costituì un contributo significativo – per il senso dato al lavoro – allo spettacolo-percorso che creammo al Centro Nazionale di Atletica<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Il teatro dei luoghi*, dimostrazione di lavoro di Fabrizio Crisafulli e Giovanna Summo. Regia e luci di Fabrizio Crisafulli. Coreografia di Giovanna Summo. Con Tanny Giser e Giovanna Summo. Collaborazione tecnica di Carmen López Luna. Musiche di Marco Schiavoni. Roma, rassegna «Teatri di festa, teatri di disturbo», Teatro Piccolo e Scuola delle Arti, 3 marzo 1998.

<sup>3</sup> *Spirito dei Luoghi '98. Teatri in Gioco*, spettacolo-percorso diretto da Fabrizio Crisafulli. Interventi di Marcus Acauan, Marzia Andronico, Giuseppe Asaro, Massimo Corsaro, Fabrizio Crisafulli, Massimiliano Pederiva, Valerio Di Pasquale, Carmen López Luna, Andrea Salvadori, Marcello Sambati, Giovanna Summo. Partecipazione dei pugili della Scuola Nazionale di Atletica (c.t. Patrizio Oliva): Corrado Battaglia, Piero Boiocchi, Marco Crescenzi, Michele D'Angelo, Ciro Di Corcia, Carmine Di Fuccia, Alessandro Gardi, Carmine Molaro, Mauro Munno. Musica e sonorizzazione di Andrea Salvadori. Progetto luci di Fabrizio Crisafulli. Collaborazione tecnica di Antonella Conte, Luigi Scoglio. Prima rappresentazione: Formia, Scuola Nazionale di Atletica Leggera «B. Zauli», 24 ottobre 1998.

Le precedenti edizioni di «Spirito dei Luoghi» a Formia si erano svolte nel 1996 e nel 1997.

L'apporto delle persone del posto può essere rilevante non solo nel caso di una loro diretta partecipazione attoriale, ma anche quando si tratti di collaborazioni logistiche o tecnico-pratiche. Oppure di suggerimenti, anche inconsapevoli. Si verifica con frequenza, ad esempio, che i racconti, i commenti, le battute di spirito delle persone gravitanti attorno al lavoro, divengano parte di quelle «voci» che formano il tessuto su cui poi si struttura la creazione. È stato così con gli alabastrai di Volterra<sup>4</sup>, o con i venditori di ghiaccio alla pescheria di Catania<sup>5</sup>.

Altre volte, tale tipo di «voci» provengono dal passato. Alcuni testi elaborati al Castello Odescalchi di Bassano Romano<sup>6</sup> o alla Necropoli di Cerveteri<sup>7</sup>, sono stati alimentati dalla documentazione e dalle nostre fantasie sulla quotidianità delle persone vissute in quei luoghi: gli abitanti del castello nei secoli scorsi; le donne etrusche dai nomi immaginifici trovati in un libro di storia. Al Turnhalle Building di Londra – importante *gymnasium* e luogo di sperimentazione nelle discipline fisiche in epoca vittoriana – cercammo di far risuonare la memoria di quelle attività passate nelle azioni delle danzatrici aeree, nelle loro evoluzioni in aria e sui muri<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> *Il Bianco*, di Fabrizio Crisafulli e Giovanna Summo. Regia e luci di Fabrizio Crisafulli. Coreografia e interpretazione di Giovanna Summo. Collaborazione tecnica di Salvo Caruso. Musiche di Marco Schiavoni. Volterra, Festival Volterrateatro 98, Laboratorio Rossi Alabastrai, 22 luglio 1998.

<sup>5</sup> *Balata*, di Fabrizio Crisafulli e Giovanna Summo. Regia e luci di Fabrizio Crisafulli. Coreografia e interpretazione di Giovanna Summo. Collaborazione artistica di Adele Mirabella. Collaborazione tecnica di Carmen López Luna. Musiche di Marco Schiavoni. Catania, rassegna «Mappe», Pescheria, 9 settembre 1998.

<sup>6</sup> *Uno a uno*, di Fabrizio Crisafulli e Giovanna Summo, regia e luci di Fabrizio Crisafulli, coreografia e interpretazione di Giovanna Summo. Musiche di Esther Fluckiger, Marco Schiavoni, Les Tambours du Bronx. Collaborazione tecnica di Antonella Conte. Bassano Romano (VT), rassegna «Le stanze del tempo» a cura di Magliano Sabina Teatro, Palazzo Odescalchi, 24 giugno 2000.

<sup>7</sup> *Numina*, di Fabrizio Crisafulli e Giovanna Summo. Regia di Fabrizio Crisafulli. Coreografia di Giovanna Summo. Collaborazione ai testi di Tiziana Colusso. Con Giuseppe Asaro, Alessandra Cristiani, Daria De Florian, Carmen López Luna, Sara Marchesi, Elisa Muro, Ivo Papadopoulos, Giovanna Summo, Ian Sutton, Ornella Vinti. Spazio scenico e progetto luci di Fabrizio Crisafulli. Musica e sonorizzazione di Marco Schiavoni. Allestimenti di Antonella Conte, Sara Marchesi, Luigi Scoglio. Collaborazione tecnica di Laura Aite. Prima rappresentazione: Cerveteri, rassegna «Per antiche vie» a cura del Teatro di Roma, Necropoli Etrusca della Banditaccia, 24 agosto 2000.

<sup>8</sup> *High Vaultage*, di Fabrizio Crisafulli, Momentary Fusion, Gareth Williams. Coreografia di Sophy Griffiths e Isabel Rocamora. Drammaturgia della luce di Fa-

È evidente come il luogo fisico, l'architettura, il paesaggio, siano gli altri elementi di rilievo nella determinazione delle scelte tematiche, drammaturgiche, registiche e realizzative di tale tipo di lavoro. Mi soffermo solo su due tipi di situazioni operative, per le riflessioni di ordine più ampio cui possono indurre.

La prima, sono gli interventi all'interno di teatri storici all'italiana. In casi come questi, il lavoro di ascolto e sulla memoria è stato generalmente da noi rivolto all'edificio nel suo complesso: non solo all'area scenica, ma anche agli spazi riservati al pubblico e a quelli tecnici o di servizio. In conseguenza di questo, le scelte spaziali normalmente non hanno rispecchiato quelle per cui tali strutture sono state progettate: le suggestioni provenienti dalla sala o dal foyer (legate, ad esempio, alla storia del pubblico o alla memoria del comportamento degli spettatori) o dalle aree tecniche (memoria della scenotecnica, del lavoro dei macchinisti, ecc.), possono essere altrettanto forti di quelle legate allo spettacolo rappresentato. Qualche volta, in seguito alla lettura del luogo ed ai principi di intervento stabiliti, si è scelto di mettere gli spettatori sul palco, e l'azione in sala. Altri, di organizzare percorsi attraverso diversi ambienti, come, ad esempio, ingresso, sottopalco, sala, palchetti, area scenica, camerini.

Una considerazione è la seguente: nell'operare in termini di «teatro dei luoghi» negli edifici all'italiana, effettuiamo – data la natura del lavoro – scelte spaziali di tipo del tutto diverso rispetto a quelle dei «normali» lavori da noi prodotti per il palcoscenico. In questi ultimi, cerchiamo generalmente di mettere a frutto le opportunità tecniche e le possibilità specifiche offerte dalle strutture tradizionali (frontalità, marcata divisione sala-palcoscenico, ecc.), che possono ancora funzionare oggi (ad esempio, in termini di magnetismo rispetto al pubblico). Ma, certamente, l'esperienza di lavoro nei luoghi porta a percepire con maggiore attenzione, anche in questi lavori, le differenze – da teatro a teatro – inerenti l'architettura, il volume scenico, i muri di fondo, le decorazioni, il rapporto platea-palco, ecc. Inducendo a volte, nelle diverse repliche, a soluzioni specifiche o cambiamenti, dovuti a tali diversità.

brizio Crisafulli. Con Blanca Arrieta Albanot, Nicky Gibbs, Sophy Griffiths, Kate Oliver, Isabel Rocamora, Steve Wagland; e con i musicisti-performers Jane Burdon, Jo Pete, Gareth Williams. Collaborazione con Momentary Fusion. Costumi di Brian North e Isabel Rocamora (consulente Emma Fryer). Direzione tecnica di Greg Clarke. Musiche di Gareth Williams. Assistente alle proiezioni: Felicità Platania. Prima rappresentazione: Londra, Arts Depot, Turnhalle Building, 18 luglio 1995.

Lungi da esservi contraddizione tra i due tipi di lavoro, vi è invece una sorta di collaborazione.

La seconda situazione operativa, sono gli interventi nelle zone archeologiche. Essi per noi si basano sull'ascolto dei siti *come sono oggi*. Il lavoro sulla memoria vi avviene attraverso il filtro della nostra condizione di osservatori contemporanei. Che vuol dire avere come oggetto di ascolto non solo le «testimonianze» (storiche, architettoniche, ecc.), ma anche aspetti legati alla vita odierna dei luoghi. Ad esempio, l'uso turistico. Oppure la rete planetaria nella quale le immagini dei monumenti sono inserite. O, per il verso opposto, la loro marginalità – anche fisica – rispetto agli interessi prevalenti nel territorio, il loro non far più parte di un sistema simbolico effettivamente operante, ecc. Aspetti che costituiscono o influenzano l'ordito di informazioni, caratteri, memorie, e di forme, figure, spazi, materie, rumori, dal quale la costruzione dello spettacolo prende le mosse.

Il caso delle aree archeologiche – forse più chiaramente di altri – può indurre anche a riflessioni su cosa si debba intendere oggi per memoria dei siti: non più una dimensione legata esclusivamente al luogo e al tempo storici, ma alla situazione complessa dello spazio e del tempo odierni, con ciò che essa significa in termini, ad esempio, di simultaneità delle immagini, di tendenziale indifferenza tra passato, presente e futuro, ecc.

Anche i rumori del luogo, o i suoi silenzi, possono entrare con forza nella determinazione del lavoro. Dei suoi tempi e delle sue atmosfere.

Nella seconda edizione di «Spirito dei Luoghi» a Formia<sup>9</sup>, dove i Criptoportici romani, luogo destinato all'intervento, sono lambiti da una superstrada trafficata e rumorosa, decisi, ad esempio, di non tentare un'impossibile (e artificioso, rispetto alla realtà attuale del luogo) isolamento dello spettacolo rispetto a quella difficile presenza, ma di integrare quest'ultima nel lavoro, assimilandola nel percorso del pubblico e realizzando interventi che assumevano proprio quella stridente convivenza quale elemento drammaturgico e sonoro.

<sup>9</sup> *Spirito dei Luoghi 97. Criptoportici*, spettacolo-percorso diretto da Fabrizio Crisafulli. Interventi di Marzia Andronico, Salvatore Bartolomeo, Massimo Corsaro, Fabrizio Crisafulli, Valerio Di Pasquale, Antonella Gentile, Roberta Lena, Carmen Lòpez Luna, Paola Ricci, Marcello Sambati, Maurizio Stammati, Giovanna Summo. Collaborazione tecnica di Stefania Bruno, Luigi Scoglio. Prima rappresentazione: Formia, Pescheria, Darsena della Quercia, Criptoportici romani, 19 settembre 1997.

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Alla Selva di Paliano<sup>10</sup>, furono invece il silenzio del sito, il vento, i versi degli animali, a farci progressivamente abbandonare i ritmi entro i quali avevamo cominciato a immaginare il pezzo, portandoci gradualmente a conferire ad esso tempi più dilatati. E rendendo anche superflue – in quella dimensione ampia e sospesa – alcune azioni che avevamo elaborato inizialmente.

*Eccezionalità dello spazio e nuovo immaginario teatrale*

I lavori di «teatro dei luoghi» realizzati fino ad oggi sono stati fonti di riflessione non solo per quanto concerne questioni operative e di metodo.

Tra le domande che mi sono poste, vi è, ad esempio: è possibile attualmente lavorare nei luoghi come lo si faceva in passato? E prima ancora: come sono cambiati i luoghi?

In tutte le epoche si è fatto teatro in siti ad esso non specificamente destinati. E questo, tra l'altro, basta a liberarci dalla frequentata supposizione che la «novità» di questo tipo di lavoro possa risiedere oggi nel fatto in sé di uscire dai teatri, e non – eventualmente – nel tipo di lavoro che nel luogo si fa. E certamente il teatro fuori dai teatri si è configurato diversamente di epoca in epoca, di situazione in situazione, in quanto a senso, ragioni e forme.

Quali sono le specificità del periodo nostro contemporaneo rispetto al luogo e all'operare in esso?

Se guardiamo al luogo, esso certamente non esiste oggi nei termini di sempre. Vi sono state e vi sono trasformazioni, specifiche del nostro tempo, che hanno indotto in esso cambiamenti veloci e profondi.

Tra queste, mi sembrano di particolare rilievo il crescente trasferirsi dei principali canali di relazione/comunicazione in una sfera extra-fisica, indifferente allo spazio e alle distanze; e la perdita di capacità simbolica dei siti in una situazione generale di credenze e conoscenze indebolite, e fortemente rimescolate. Fattori, ambedue, che

<sup>10</sup> *Le Acque*, di Fabrizio Crisafulli e Giovanna Summo. Regia e luci di Fabrizio Crisafulli. Coreografia di Giovanna Summo. Con Giovanna Summo e Manuela Ventura. Collaborazione tecnica di Luigi Scoglio. Musiche di Marco Schiavoni. Paliano, «1° Festival di teatrodanza nella selva di Paliano», riva ed isola del lago, 19 giugno 1998.

hanno depotenziato il luogo nelle sue qualità più specifiche. Che sono qualità relazionali, identitarie, aggregative.

Inoltre, non si può non concordare con l'opinione di quegli studiosi – antropologi, urbanisti, sociologi, massmediologi, filosofi – secondo cui la prevaricazione delle immagini sul reale tende ormai a trasformare le piazze, l'architettura, i monumenti, in simulacri.

La situazione che il teatro si trova davanti, fortemente avvertibile quando si opera nei luoghi, è espressione anche di queste trasformazioni. Ed è molto diversa rispetto ad un passato pure recente; rispetto agli anni, ad esempio, in cui il teatro di strada trovava terreno favorevole nella notevole capacità di aggregare che avevano ancora gli spazi pubblici.

È una situazione carica di aspetti problematici, mancanze, lacerazioni. Ma occorre capire se e quali nuovi orizzonti essa può aprire per il teatro fuori dai teatri: in termini di necessità e di possibilità. E che tipo di elementi fertili può contenere.

L'attuale marginalità del luogo, la sua esclusione dai canali più efficienti e veloci della comunicazione, tendono a renderlo, nella vita di ognuno, entità fuori dai flussi. A farlo divenire, per chi trascorre buona parte dell'esistenza in automobile o davanti agli schermi, realtà con la quale non si è più quotidianamente in contatto fisico ed emotivo: in tal senso, uno spazio semiconosciuto. Che paradossalmente ha acquisito caratteristiche quasi di «eccezionalità»; e – nonostante sia il risultato di una spessa sedimentazione di interventi umani – possiede oggi alcune qualità simili a quelle delle aree «inesplorate».

C'è qualcosa di nuovo – dal punto di vista di chi opera – in tutto questo: il luogo si propone, in maniera diversa che in passato, come area di ricerca. Il suo essere sempre meno conosciuto, ne fa terreno di scoperta, in cui in modo nuovo si combinano memoria ed esplorazione fuori dai tracciati.

Vi sono pure altri aspetti: il luogo, immesso in sistemi urbani confusi, poco gerarchizzati, privi di funzioni rituali accentrate e forti, ha perso in definizione. Ma, proprio per questo, è anche divenuto più «aperto». Allo stesso tempo, la possibilità di essere «presente» a distanza tramite i media, la Rete, le immagini virtuali, lo ha reso meno solido, più «trasparente», maggiormente disponibile ad associarsi ad elementi provenienti da altrove. E a divenire «mondo» sul quale l'artista può applicare il proprio immaginario. Il quale ultimo, a sua volta, è sempre più un immaginario delocalizzato, alimentato da informazioni e figure dalle provenienze più svariate.



La combinazione di questi due fattori – nuova apertura visionaria del luogo, e sviluppo crescente di un immaginario non locale – genera una quantità finora sconosciuta di potenziali cortocircuiti tra luogo e visione.

La questione si pone evidentemente anche in termini di rapporto locale-globale.

È chiaro come un «teatro dei luoghi» debba selezionare le immagini provenienti dall'«esterno» sulla base di ragioni motivate dalla realtà del sito. Per non cadere in quella stessa indifferenza che tende oggi a far sparire i luoghi. Allo stesso tempo, non è più possibile attardarsi in posizioni che assumano la dimensione locale come portatrice di valori di «autenticità» (la quale è sempre una cosa presunta; e non può, tra l'altro, che essere riferita all'attualità del luogo, e del suo mutato contesto) o in senso nostalgico. Occorre, in altri termini, trovare le ragioni dell'intervento in uno spazio che contemperi le indicazioni del sito col vasto immaginario dell'artista contemporaneo.

Rita Zambon

IPSE DIXIT: PIETRO METASTASIO  
E IL TEATRO DI DANZA  
NEL PRIMO OTTOCENTO

Tra la fine del Settecento e il primo scorcio dell'Ottocento Pietro Metastasio non solo fu uno dei tanti autori sfruttati dai coreografi della scuola pantomimica per le trame dei loro balli<sup>1</sup>, ma anche una guida preziosa e un valido referente per le loro teorie ed i loro pensieri. Per esemplificare seguiremo gli scritti di uno tra i più importanti esponenti di questa scuola, Salvatore Viganò.

[...] colle tragedie dell'Alfieri, le commedie del Goldoni, i melodrammi del Metastasio terrebbero il quarto classico saggio scritti e delineati i coreodrammi di Salvatore Viganò<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Le fonti storiche e letterarie dei programmi di ballo ed i loro adattamenti sono temi ormai studiati da anni. Si ricordano qui i saggi di K. K. Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1988, vol. V *La spettacolarità*, pp. 175-306; L. Tozzi, II. *L'evoluzione del ballo teatrale nel secolo XVIII*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da A. Basso, Torino, UTET, 1995, V: *L'arte della danza e del balletto*, parte II: *Il balletto in Italia*, pp. 63-87 e C. Celi, III. *L'epoca del coreodramma (1800-1830)*; IV. *Percorsi romantici nell'Ottocento italiano*, in *Musica in scena*, cit., pp. 89-116; 117-138. Per il Settecento in particolare si veda J. Sasportes, *Marmontel musa dei balli a Venezia*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, Atti del Convegno (Venezia, Fondazione G. Cini 11-13 settembre 1986) a cura di M. T. Muraro, I, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988, pp. 91-104 e A. Chegai, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1998, cap. 4, pp. 163-237. Per lo specifico rapporto tra i coreografi e i drammi di Metastasio si veda T. M. Gialdroni, *Soggetti metastasiani nel ballo pantomimo tra Sette e Ottocento*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento* (Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 2-5 dicembre 1998), a cura di E. Sala Di Felice e L. Caira, Roma, Aracne, 2001, pp. 533-571 e R. Zambon, *Metamorfosi di soggetti metastasiani nel teatro di danza tra Sette-Ottocento*, relazione letta al Convegno «Il canto di Metastasio», Venezia, 14-16 dicembre 1999 [atti in corso di pubblicazione], da cui questo articolo ha preso le mosse.

<sup>2</sup> C. Ritorni, *Commentarii della Vita e delle Opere Coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della Coreografia e de' Corepei*, Milano, Tipografia Guglielmini e Radaelli, 1838, pp. 412-413.