

Incontro con Luciano Damiani

Damiele Paolin

Il 4 di Febbraio. Mio padre era nato proprio in questo giorno. E proprio in questo giorno ho rivisto, o meglio, ho avuto l'immenso piacere di rivedere uno dei miei "padri", un inconsapevole "maestro" della mia formazione: Luciano Damiani. Erano vent'anni che non lo rivedevo. Ho avuto occasione di incontrarlo personalmente soltanto altre due volte nella mia vita. La cosa singolare è che questi due incontri sono avvenuti in occasione della messa in scena, in due diverse edizioni, della stessa opera lirica: il Macbeth di Verdi, la mia opera preferita. Altra singolarità è che questi due incontri hanno segnato, uno l'inizio della mia carriera professionale (1975 - Teatro alla Scala) e l'altro la sua conferma (1986 - Teatro La Fenice). Ora, in questo 4 di febbraio 2005, ho un appuntamento con lui: la sua gentile assistente mi conferma che alle 16 ci incontreremo nel suo studio.

Roma. Percorro a piedi il lungo Tevere che porta al "Testaccio" dove abita e dove ha costruito il "suo" teatro "impossibile". Cerco di ricordare quel cancello che porta al suo studio, ma la memoria non mi aiuta, però riconosco la porta "avorio" dello "speco teatrale" e, accanto, sul muro rosso, una serie di campanelli, due dei quali hanno una scritta semplice: DAMIANI. Salgo un paio di piccole, modeste rampe e si apre una porta: rivedo quell'inconfondibile figura. Capelli bianchi, sorriso cordiale, vestito di blu. Una delle più fervide menti del teatro e della scenografia italiani mi accoglie: mi viene spontaneo abbracciarlo, un po' perché sono felice, un po' per ringraziarlo per tutto quello che ha detto e fatto durante tutta la sua vita (e oltre...) per la cultura teatrale. Ci sediamo nella penombra dello studio, ai due lati di un grande tavolo (dietro di lui vedo il trattato del Serio aperto sulle tre canoniche scene) e... si comincia a parlare di teatro.

E' naturale parlare del nostro primo incontro. Milano, Teatro alla Scala, 1975. Io sono un giovane allievo scenografo realizzatore in borsa di studio; lui, scenografo affermatissimo, ha 52 anni ed alle spalle la più bella serie di spettacoli italiani del dopoguerra, gli ultimi dei quali con regia di Strehler sono: *Il Campiello* di Godoni, *La tempesta* di Shakespeare e lo splendido e storico *Giardino dei ciliegi* di Cechov che incanterà l'Europa intera con quel suo grande velo bianco, sospeso fra palcoscenico e platea, pieno di foglie secche...

La Scala sta realizzando il suo progetto di un Macbeth, allestimento che segna, a mio giudizio, l'era dei grandi investimenti e dei grandi allestimenti nel campo dello spettacolo musicale. Il cast è eccezionale: direttore Claudio Abbado, regia Giorgio Strehler, scene Luciano Damiani, cantano Piero Cappuccilli, Shirley Verrett, Nicolai Ghiaurov, direzione allestimenti Tito Varisco. Che dire? La scena è assolutamente innovativa. Via tutto il ciarpame ammuffito dell'opera: solo materia e movimento. La materia è il rame ossidato, invecchiato, stridente nei suoi bagliori. Grandi masse e superfici si spostano in palcoscenico e un grande, leggerissimo velo, sempre color rame, ondeggia continuamente, terribile come un cielo denso, quasi una maligna placenta sospesa sopra la testa dei protagonisti: uno spettacolo assolutamente affascinante.

Ma quanto lavoro dietro quell'allestimento: centinaia e centinaia di metri quadrati di vera lamina di rame incollati sul compensato e patinati, invecchiati, opacizzati...Quel rame diventava storia, materia preziosa, violenta e primordiale al tempo stesso, come la musica che vi si rifletteva. Ho ancora negli occhi il finale: la foresta di Birnam che si muove (il presagio...) altro non sono che grandi scudi di rame a forma di albero che impugnano i ribelli che avanzano, un'idea semplicemente grandiosa.

Da quel momento l'opera in generale, ed in particolare quell'opera, mi entra nel sangue e decido di imboccare la strada della realizzazione scenografica come professione. Al di là della innegabile capacità creativa che Damiani mostra nella progettazione, sono le sue osservazioni e le sue idee che segnano una nuova strada nella scenografia italiana. Egli porta una ventata innovativa nel mondo teatrale e nei suoi rapporti e ruoli. Capisce ben presto che lo scenografo non è un semplice

“fornitore di immagini” per lo spettacolo, come fino quasi agli anni '70 era considerato anche dal punto di vista squisitamente amministrativo. Con lui inizia la vera e propria “progettazione scenografica” contemporanea, quella che ancora si fatica ad apprendere e ad insegnare.

Nei teatri era imperante una stanca “routine” che prevedeva per lo scenografo il compito di creare una o più immagini o “bozzetti” per l’ambientazione dell’opera teatrale. Il direttore dell’allestimento e i realizzatori si sarebbero, in seguito, occupati di tradurre quell’immagine bidimensionale in uno spazio scenico tridimensionale, usando quelle regole e quegli artifici che erano tipici di processi restitutivi propri della tradizione prospettica prima barocca e poi ottocentesca. Ma questi lasciavano una pericolosa autonomia interpretativa agli operatori che si occupavano di questa sorta di “traduzione”- ingrandimento dal molto piccolo al molto grande, che portava inevitabilmente a forme di imprecisione e approssimazione rispetto all’immagine originale. Della rivoluzione dei linguaggi, delle forme e dei concetti che avevano caratterizzato la ricerca teatrale a cavallo fra ‘800 e ‘900, nemmeno l’ombra.

Cominciano così le grandi battaglie che segneranno la vita artistica di Luciano, sia sul piano normativo che su quello più squisitamente teorico e tecnico. Egli comincia ad usare la macchina teatrale nella sua totale complessità. Capisce che una esauriente progettazione è alla base dell’eliminazione di pericolosi equivoci formali: disegna tutto, ed il più possibile in scala reale nel rapporto 1 a 1. Questo gli costa molta fatica, ma la assoluta sicurezza e dominio sul risultato.

Ma bisogna vincere le resistenze di un mondo adagiato su una prassi consolidata, quello della burocrazia teatrale e normativa, difficili da scalzare. Gli scenografi realizzatori soprattutto non si sentono più interpreti, ma tecnici spesso impreparati a queste nuove esigenze. Ci si abitueranno presto, data anche la sempre crescente desuetudine ad usare soltanto la pittura e la prospettiva come mezzo espressivo, tecnico e compositivo. E poi Damiani eredita direttamente quell’aspirazione tipica delle avanguardie del ‘900 di portare lo spettatore dentro lo spettacolo e la scenografia in mezzo al pubblico, in un’unione ideale fra palcoscenico e platea: ma il modello di architettura teatrale più diffuso nel mondo, il teatro cosiddetto all’italiana, non lo permette. Il piano rialzato, il fronte scenico, il diaframma del boccascena e la fossa d’orchestra non lo permettono. Già Wagner aveva dato uno scossone a questo modello, ma lui vuole di più. Sogna la graticcia anche in sala, il pubblico fra gli elementi di scena, la luce dello spettacolo che bagna anche gli spettatori, vuole insomma poter avere un teatro “flessibile”, che possa adattarsi a tutto il repertorio di tradizione, ma anche alle avanguardie ed oltre, fino ad inventare nuove forme drammaturgiche e poetiche: in altre parole uno strumento creativo.

Pochi sono gli architetti che capiscono tutto ciò, soprattutto in Italia. Due di loro, Nordio e Cervi, chiamano Damiani a rivedere il teatro Nuovo di Trieste alla luce delle sue teorie. Egli progetta gratuitamente la parte delle strutture tecniche, pur di vedere realizzato il suo modello. Nordio è d’accordo, ma ben presto una strana mistura politico-artistica triestina, più o meno clandestinamente capeggiata dallo stesso Strehler, vi si oppone decisamente: quel teatro non sarà mai realizzato.

Ma non rinuncia.

Riporto fedelmente parte del suo intervento al **Seminario internazionale Architettura & Teatro** tenutosi a Reggio Emilia il 23 e 24 Ottobre 2004:« ...L’osservazione intransigente della forma di teatro secondo la mia teoria dello sguardo è oggi il punto di arrivo. Ne derivano logicamente conseguenze diverse, per esempio per quanto riguarda i rapporti fra quadro visivo e mobilità del pubblico, la drammaturgia delle luci e dei suoni, la distribuzione dello spettacolo nel tempo e negli spazi (sala più palcoscenico). E’ mio bersaglio privilegiato, nella convinzione che nessuna magia scenografica possa sottrarre quel quadro alla sostanziale fissità che gli deriva dall’essere percepito come un mondo del tutto separato dalla concretezza del nostro sentire. Occorrerà dunque, per avvicinarlo a noi, fare leva **non** sui meccanismi illusionistici che agiscono all’interno della scatola, ma direttamente sugli spazi individuati sulle sue coordinate assonometriche: superficie, altezza e

profondità. Ciò significa che una simile procedura sottintende la costante referenza ad un codice di astrazione geometrica: sotto sotto c'è sempre una struttura elementare astratta, si potrebbe cancellare tutto e **rintracciare** le linee essenziali, i piani, gli spazi, i rapporti. E' improprio il termine **scenografia**, si dovrebbe invece parlare di studio delle **coordinate spaziali**, metodo di intervento dello spazio in vista di una riconquista e rifondazione del medesimo. La scena è così divenuta sempre più totalizzante, tesa ad un abbraccio al pubblico. Ma non basta farlo partecipare per compiere il sogno di trasferirlo nello spettacolo, occorre costruire teatri **intinti** della stessa idealità di andare al di là della poetica d'unione wagneriana, coniugando la sala e la scena prima dei veli aerei, al Nuovo Teatro di Trieste con i tiri prolungati in sala, dal sollevamento della macchinaria scenica alla platea tutta modificabile, rappresentazione per rappresentazione. Ma ciò non toglie che il problema dell'esercizio della scena tradizionale, vecchia di secoli ma tuttora riproposta, resti un problema aperto. A me è capitato, per una serie di eventi negativi, in campo teatrale milanese, che accumulassi una tale carica di rivalsa, che decisi di costruirmi un Teatro; riappropriandomi della mia autonomia e della necessaria indipendenza organizzativa, contando sulla mia resistenza nervosa e fisica, iniziai a costruirlo con le mie mani; avevo 58 anni. E' sotto la mia casa che la mia utopia è destinata a compiersi, nel Teatro di Documenti a Roma, un Teatro straordinario, a piani sovrapposti dove spettatore e azione scenica si fondono in perfetta unità spazio-temporale. Teatro di Documenti, così si chiama, perché, oltre ad essere il contenitore dei *documenti* di Teatro (qualche volta in mostra) è anche la somma dei "documenti" architettonici di Teatro dell'"assistere", del "partecipare" e della "libera scelta».

La sua teorizzazione è perfetta.

Da una serie di considerazioni e pensieri negli anni '50 e '60 sulla visione dell'angolo dove il pensiero tende ad astrarsi verso la poesia, passando alle scenografie fatte di "vuoti" e di "silenzi", arrivando a postulare che "la scenografia non è un luogo da arredare, ma uno spazio da organizzare", finendo per oltrepassare quel confine fra scena e pubblico anche a costo di forzare una sorda ed inutile normativa che lo vietava, di fronte all'indifferenza degli stessi "addetti ai lavori", costruisce da solo il "suo" Teatro, trasformando vecchi depositi seicenteschi sotterranei di derrate, costituiti da grotte sovrapposte, nella sua "utopia" teatrale e scenografica.

E veniamo così al nostro secondo incontro: 1986 – Teatro La Fenice di Venezia. Va in scena la ripresa di un "Macbeth" del quale egli stesso dice: «Con Luca Ronconi, ebbi l'occasione di realizzare il più "intrigante" dei Macbeth alla Deutsche Oper di Berlino. Dirigevo l'orchestra, per la prima volta, Giuseppe Sinopoli. Fu un successo clamoroso. A ricordare quel sodalizio è l'Associazione "Amici del Teatro di Documenti", fondata da me, Luca Ronconi e Giuseppe Sinopoli, L'allestimento del "Macbeth" di Berlino nacque da un'idea di Ronconi in un brevissimo incontro a Milano: "Un muro divide il mondo del "reale" dal mondo dell'irreale poi... il tavolo del banchetto trafigge il muro e raggiunge il mondo delle streghe", dice Luca Ronconi: "Di là dal muro abitano le streghe. E' pericoloso prestare orecchio alle voci che giungono dall'altra parte del muro; ancora più pericoloso sarà scegliere deliberatamente di oltrepassare la soglia"».

Io, al Teatro La Fenice, sono da un anno (1985) il responsabile della realizzazione scenografica e in occasione di questo spettacolo mi reco a Roma nel suo studio assieme al Direttore dell'allestimento scenico della Fenice, Lauro Crisman. Per la prima volta vedo quello che diventerà poi il "Teatro di Documenti". Ne rimango colpito. Fra un discorso e l'altro vengo a sapere di un altro parto della mente di Damiani di qualche anno prima (1983): il piano "flessibile".

Ancora da "Sipari di autoritratto":«Il tema era interessante (Orfeo del Poliziano all'aperto, al Castello sforzesco di Milano). Roberto Guiducci che curava la manifestazione pensava di realizzare ciò che Leonardo aveva fatto per lo spettacolo. Sul momento dissi solo che dovevo pensarci e che forse avrei fatto una mia proposta, non mi piaceva l'idea di rifare la messinscena di Leonardo, come fosse un modello da Museo della scienza. Scartata l'ipotesi di un rifacimento dai disegni di

Leonardo, la via scelta fu quella della trasposizione nel mondo moderno dello "spirito" della scenografia leonardesca. Leonardo faceva aprire una collina come una mezza cupola, facendovi apparire all'interno gli Inferi e facendo salire e discendere i personaggi attraverso una botola. Io cercai un'altra strada, un meccanismo che partendo da un piano di palcoscenico diveniva, flettendo, un arco e ritornava palcoscenico solo quando occorreva, creando uno spazio superiore e uno inferiore. Lo stesso effetto che Leonardo aveva ottenuto con l'aprire e il chiudere la collina. Fu un'occasione "fortunata" perché scoprii l'elemento in grado di completare la "Macchina" di Teatro che volevo il fantastico inferiore». Damiani «sfida» Leonardo e realizza il sogno di secoli di scenografia: una superficie praticabile che da piana flette fino a trasformarsi in una grotta, per poi ridiventare piana all'occorrenza...

Ma torniamo a Venezia: arriva l'allestimento da Berlino del Macbeth.

Il cast: direttore Gabriele Ferro, regia di Luca Ronconi, scene di Luciano Damiani, cantano Piero Cappuccilli, Olivia Stapp, Nicolaj Ghiaurov.

La materia questa volta è il piombo. Ma l'idea dei due, Ronconi e Damiani, è assai provocatoria per quegli anni: un "muro" a Berlino...! (quello vero crollerà soltanto nel 1989). Un grande parallelepipedo di piombo che si muove su un girevole circolare, schiacciando ora lo spazio "reale", ora quello dell'irreale. Lo spettacolo è scuro, grigio, pesante; l'oscurità è rotta solo da un breve squarcio luminosissimo all'arrivo del re Duncan che poco dopo morirà. E' incantevole, in tutto questo buio grigiastro e sordo, il contrasto con il rosso dei mantelli regali, unica nota squillante. Lo spettacolo ancora una volta magnifico e Damiani lo cura con lo stesso intatto amore della prima, scegliendo soluzioni "visive" appropriate allo spazio diverso, da quello di Berlino, come La Fenice.

Oggi, quindi, è la terza volta che ci vediamo. Il pomeriggio scorre veloce fra un ricordo e l'altro. Visito il teatro ora funzionante; scatto qualche foto cercando di carpire il suo spirito o il senso con il quale è stato pensato, ma la complessità delle soluzioni trovate, rispetto alla loro apparente semplicità, è difficile da tradurre in immagine. La vera immagine è lui e la sua strabiliante capacità progettuale, la sua coerenza, la sua convinta fermezza, la sua disciplina etica e morale. E' per questo che il carattere del personaggio che ho davanti, a dispetto dei suoi 81 anni, è sempre entusiasmante: ha il potere di motivare lo spirito...

Nel corso degli anni, nell'esercizio del mio insegnamento, ho avuto occasione di mandare parecchi studenti a conoscere un po' più da vicino lui e il suo teatro, le sue teorie, le sue idee e a tutti, indistintamente, ha trasmesso la stessa carica, la stessa determinazione che ancora gli fa brillare gli occhi.