

Il mio incontro con Luciano Damiani

A cura di Daniel Paolin

Roma. Percorro il tratto di argine del Tevere che porta a Testaccio, la zona della città dove vive e dove ha costruito il suo teatro "impossibile". Cerco di ricordare il cancello che conduce al suo studio, ma la memoria mi tradisce, anche se riconosco l'ingresso color avorio dello "speco teatrale" e, accanto ad esso, su una parete rossa, una serie di campanelli, due dei quali recano una semplice iscrizione: DAMIANI.

Salgo un paio di brevi rampe di scale e si apre una porta: ancora una volta mi trovo di fronte a quella figura inconfondibile. Capelli bianchi, sorriso cordiale sorriso cordiale, vestito di blu. Una delle menti più ferventi del teatro e della scenografia italiana mi accoglie. Ho l'impulso di abbracciarlo, un po' perché sono felice e un po' perché voglio ringraziarlo per tutto quello che mi ha detto e fatto nel corso della sua vita (e non solo...) per il mondo teatrale.

Ci accomodiamo nella penombra del suo studio, ai due lati di un grande tavolo (oltre la sua spalla intravedo il "Trattato del Serio" aperto sulle tre scene canoniche) e ci mettiamo a parlare di teatro.

Naturalmente parliamo del nostro primo incontro: Milano, Teatro alla Scala, 1975. Io, giovane scenografo alle prime armi con una borsa di studio; lui, scenografo cinquantaduenne di grande successo con un'esperienza collettiva di 52 anni con l'esperienza collettiva della più brillante serie di produzioni italiane del dopoguerra, le più recenti delle quali, dirette da Strehler, comprendono: *Il Campiello di Goldoni*; *La Tempesta* di Shakespeare e lo splendido e leggendario *Il giardino dei ciliegi* di Cechov, che avrebbe incantato il pubblico europeo con il suo voluminoso velo bianco sospeso tra il palcoscenico e la buca d'orchestra pieno di foglie secche...

Alla Scala sta lavorando alla sua produzione di *Macbeth*, una che, a mio avviso, segna un'epoca di forti investimenti e di memorabili produzioni sceniche produzioni memorabili nell'esecuzione musicale dal vivo. Ha un cast eccezionale: il direttore d'orchestra è Claudio Abbado; il regista, Giorgio St. Claudio Abbado; il regista, Giorgio Strehler; la scenografia di Luciano Damiani; i cantanti, Piero Cappuccilli, Shirley Verbo. Cappuccilli, Shirley Verrett, Nicolai Ghiaurov; direttore artistico Tito Varisco. Che dire?

L'allestimento è assolutamente innovativo. Via tutta l'immondizia ammuffita e antiquata e tradizionale dell'opera: solo materia e movimento. Il materiale è rame ossidato, invecchiato, e stridente nei suoi raggi luminosi e scintillanti. Grandi volumi e superfici sono spostati sul palco e una grande, diafana garza color rame che si increspa e svolazza incessantemente, presagendo come un cielo incombente, quasi una placenta maligna sospesa sopra le teste dei protagonisti: uno spettacolo assolutamente affascinante. Ma la mole di lavoro che c'è dietro questa produzione: centinaia e centinaia di metri quadrati di sottili strati di rame incollati su compensato e poi patinato, invecchiato e appannato... quel rame è diventato storia, materia preziosa, violenta e primordiale, come la musica che ha fatto da sfondo alla scena. Ancora oggi ho nella mente il finale: il Birnam Wood che anima e avanza (il presagio...) è composto nientemeno che da grandi scudi di rame a forma di scudi di rame a forma di albero afferrati dai ribelli che avanzano; un'idea che è semplicemente magnifica.

Da quel momento l'opera in generale, e quella in particolare, ha fatto parte del mio DNA e ho deciso di intraprendere la carriera di scenografo. Al di là delle innegabili capacità creative che Damiani dimostra nel processo di progettazione, sono le sue osservazioni e le sue idee a tracciare un nuovo percorso per la scenografia italiana. Egli porta una ventata di aria fresca al teatro e al suo universo. Ha una comprensione intrinseca dello scenografo come qualcosa di molto più di un semplice "fornitore di immagini" per lo spettacolo dal vivo, come era considerato fino agli anni Settanta, dal punto di vista puramente amministrativo. Con lui nasce la "scenografia" contemporanea come la conosciamo, che è ancora in fase di faticosa comprensione e insegnamento.

In teatro vigeva la solita stanca "routine" che richiedeva allo scenografo il compito di creare una o più immagini o bozzetti per la rappresentazione teatrale. Il direttore artistico e i tecnici si accingevano poi a "tradurre" quelle immagini bidimensionali in uno spazio scenico tridimensionale, utilizzando le regole e gli accorgimenti tipici del processo restaurativo dettato dalle prospettive tradizionali utilizzate prima dal Barocco e poi dall'Ottocento teatrale. Ma questi metodi lasciavano una rischiosa licenza artistica ai tecnici che lavoravano a questo tipo di "traduzione" - l'allargamento dal piccolissimo al grandissimo, che portava inevitabilmente a una certa imprecisione e approssimazione rispetto al disegno di lavoro originale. Della rivoluzione dei linguaggi, delle

forme e dei concetti che avevano caratterizzato la ricerca teatrale tra Ottocento e Novecento, non si vedeva nemmeno un filo.

Inizia così la serie di grandi battaglie che segneranno per sempre la vita artistica di Luciano, sia dal punto di vista normativo che da quello squisitamente teorico e tecnico. Inizia a utilizzare la macchina teatrale in tutta la sua complessità. Capisce che un processo di progettazione esaustivo è alla base dell'eliminazione di pericolosi equivoci formali: progetta tutto, dove possibile, in scala reale, 1:1. Questo metodo di lavoro si rivela oneroso, ma gli garantisce un controllo assoluto sul risultato finale.

Ma occorre superare le resistenze imposte da un mondo comodamente adagiato su una procedura radicata, quella del ventre amministrativo e burocratico del mondo teatrale, così difficile da scalfire. In particolare gli scenografi.

Gli scenografi, in particolare, non si sentono più interpreti, ma tecnici, spesso poco preparati a queste nuove esigenze. Si abitueranno rapidamente a questa situazione, visto che è sempre più diffusa anche la tendenza ad allontanarsi dalla pittura e dalla prospettiva come mezzo espressivo, tecnico e compositivo. Inoltre, Damiani eredita direttamente quell'aspirazione tipica delle avanguardie novecentesche di trascinare il pubblico nello spettacolo e la scenografia in mezzo al pubblico, in un ideale connubio tra palcoscenico e platea: ma il modello architettonico più adottato al mondo per i teatri, il cosiddetto teatro all'italiana, non lo consente. Il livello rialzato del palcoscenico, la sua facciata, la forma del proscenio e la fossa dell'orchestra non lo permettono. Wagner aveva già scosso le fondamenta di questo modello, ma Damiani vuole spingersi oltre. Sogna di avere il pubblico tra gli elementi scenici, di avere l'illuminazione del palcoscenico che lo inonda; vuole poter avere un teatro "flessibile", capace di adattarsi a tutto il repertorio della tradizione, ma anche alle avanguardie e oltre, fino a inventare nuove, poetiche forme di drammaturgia. In altre parole, uno strumento creativo.

Pochi architetti capiscono tutto questo, soprattutto in Italia. Due di questi architetti, Nordio e Cervi, invitano Damiani a rivedere il Nuovo Teatro di Trieste alla luce delle sue teorie. Egli progetta le strutture tecniche, senza compenso, solo per vedere realizzato il suo modello. Nordio è d'accordo, ma uno strano miscuglio di politica triestina mista ad arte, capeggiato più o meno velatamente da Strehler, l'uomo stesso, si oppone decisamente al progetto: quel teatro non diventerà mai realtà.

Ma Damiani non si arrende.

Riporto fedelmente una parte del suo intervento al Seminario Internazionale di Architettura e Teatro tenutosi a Reggio Emilia il 23 e 24 ottobre 2004: "*... L'osservazione intransigente della forma del teatro secondo la mia teoria della percezione dell'occhio è oggi il punto di arrivo. Ne deriveranno logicamente diverse conseguenze, ad esempio per quanto riguarda il rapporto tra il campo visivo e la mobilità del pubblico, la drammaturgia delle luci e dei suoni, la distribuzione dello spettacolo nel tempo e nello spazio (platea e palcoscenico). È il mio obiettivo privilegiato, nella convinzione che nessuna magia scenica possa sottrarre quel contesto alla sostanziale fissità che deriva dall'essere percepito come un mondo a parte rispetto alla concretezza del nostro sentire, dei nostri sensi. C'è quindi la necessità, per avvicinarlo a noi, di giocare non sui meccanismi illusionistici che operano all'interno del contenitore, ma direttamente sugli spazi individuati sulle loro coordinate assonometriche: superfici, altezze e profondità. Questo significa che un procedimento simile implica il costante riferimento a un codice di astrazione geometrica: sotto c'è sempre una struttura elementare astratta, si potrebbe cancellare tutto e ripercorrere le linee essenziali, i livelli, gli spazi, le relazioni. Il termine scenografia è improprio, si dovrebbe invece parlare di studio delle coordinate spaziali, un mezzo di intervento sullo spazio prima di una sua riconquista e rifondazione. Il palcoscenico è diventato così sempre più totalizzante, intento ad abbracciare il pubblico. Ma non basta far partecipare il pubblico per realizzare il desiderio di trasferirlo nello spettacolo dal vivo, occorre costruire teatri immersi nella stessa idealità di superare la poetica wagneriana dell'unione, unendo la platea e il palcoscenico prima dei veli aerei, al Nuovo Teatro di Trieste con le corde estese all'interno della casa, dal sollevamento della macchina scenica alla platea interamente modificabile, produzione per produzione. Il fatto è che la questione dei metodi tradizionali di messa in scena di uno spettacolo, vecchi di secoli e ancora in vigore, rimane una questione aperta. È successo che, a causa di una serie di eventi negativi che hanno avuto a che fare con l'ambiente teatrale milanese, mi sono vendicato al punto da decidere di costruirmi un Teatro, riconquistando così la mia autonomia e la necessaria indipendenza organizzativa, contando sulla mia forza fisica e sui miei nervi resistenti. Iniziai a costruirlo con le mie mani; avevo 58 anni. È sotto casa mia che la mia utopia è destinata a realizzarsi, nel Teatro dei Documenti di Roma, un Teatro straordinario, disposto su diversi livelli dove lo spettatore e lo spettacolo dal vivo si fondono in una perfetta unità spazio-temporale. **Teatro dei Documenti**, così chiamato perché, oltre a essere il contenitore dei documenti del Teatro (a volte esposti) è anche la somma dei 'documenti' architettonici del Teatro della testimonianza, della partecipazione e della libera scelta". La sua teorizzazione è perfetta.*

Da una serie di riflessioni e considerazioni degli anni Cinquanta e Sessanta sulla visione del punto in cui il pensiero tende a vagare verso la poesia, attraverso scenografie composte di "vuoti" e di "silenzi", per postulare che "il palcoscenico non è un luogo da vestire, ma uno spazio da organizzare", finendo per superare quella frontiera tra palcoscenico e platea anche a costo di forzare un vuoto e inutile insieme di regole che lo vietavano, e di fronte all'indifferenza degli stessi "autorizzati", crea da solo il "suo" Teatro, trasformando vecchi magazzini sotterranei seicenteschi composti da una serie di caverne su diversi livelli, nella sua "utopia" teatrale, scenica.

E così arriviamo al nostro secondo incontro: 1986 - Teatro La Fenice, Venezia. Viene messa in scena una ripresa del *Macbeth*, di cui lui stesso dichiara: "Con Luca Ronconi ho avuto l'opportunità di mettere in scena la più "intrigante" produzione di *Macbeth* alla Deutsche Oper di Berlino. Giuseppe Sinopoli, per la prima volta, dirigeva l'orchestra. Fu un enorme successo. A ricordare quella collaborazione è l'Associazione "Amici del Teatro di Documenti", fondata da me, Luca Ronconi e Giuseppe Sinopoli". L'allestimento berlinese del *Macbeth* è nato da un'idea di Ronconi durante un brevissimo incontro a Milano: Un muro divide il mondo "reale" dall'irrealtà... il tavolo del banchetto attraversa il muro e raggiunge il mondo delle streghe", dice Luca Ronconi: "Oltre il muro vivono le streghe. È pericoloso prestare orecchio alle voci che provengono dall'altra parte del muro, ancora di più sarebbe scegliere deliberatamente di varcare quella soglia".

È il 1985, sono responsabile dell'allestimento del Teatro La Fenice e per questa produzione mi reco nel suo studio a Roma, insieme al responsabile della scenografia del Teatro La Fenice, Lauro Crisman. Vedo per la prima volta quello che diventerà il Teatro di Documenti. Rimango impressionato. Tra una conversazione e l'altra, vengo a conoscenza di un'altra idea di Damiani di un anno prima (1983): il piano "flessibile".

Ancora dal libro "Sipari di autoritratto": *"Il tema era interessante (un Orfeo del Poliziano all'aperto, al castello Sforzesco di Milano). Roberto Guiducci, che supervisionava l'evento, pensò di realizzare quello che Leonardo [da Vinci] aveva fatto per la rappresentazione. All'epoca mi limitai a dire che ci avrei riflettuto e che forse avrei proposto una mia idea; non mi piaceva l'idea di rifare l'allestimento progettato da Leonardo, come se fosse un modello del Museo della Scienza. Ho rifiutato la possibilità di un rifacimento dei disegni di Leonardo, optando per una trasposizione al mondo moderno dello "spirito" delle scenografie leonardesche. Leonardo aveva fatto aprire una collina come una semi cupola, facendo apparire dall'interno le anime degli inferi e facendo salire e scendere i personaggi attraverso una botola.*

Ho cercato un'altra soluzione, un meccanismo che, partendo da un palcoscenico piano, flettendosi assumesse la forma di un arco e riacquistasse l'orizzontalità solo quando necessario, creando così uno spazio superiore e uno inferiore. Lo stesso effetto che Leonardo aveva ottenuto con l'apertura e la chiusura della collina. È stata una circostanza "fortunata" perché ho scoperto l'elemento che mi ha permesso di completare la "Macchina" teatrale che desideravo per il sottopalco fantastico".

Damiani "sfida" Leonardo e realizza il sogno di secoli di scenografia: una superficie praticabile che da un piano si flette fino a trasformarsi in una caverna per poi riprendere il piano orizzontale originario ogni volta che se ne presenta la necessità...

Ma torniamo a Venezia: la scenografia del *Macbeth* arriva da Berlino. Il cast: direttore d'orchestra, Gabriele Ferro, direttore artistico, Luca Ronconi, scenografia di Luciano Damiani, i cantanti sono Piero Cappuccilli, Olivia Stapp, Nicolaj Ghiaurov.

Il materiale utilizzato questa volta è il piombo. Ma l'idea di Ronconi e Damiani è molto provocatoria per l'epoca: un "muro" a Berlino...! (Il muro reale cadrà solo nel 1989).

Un grande parallelepipedo di piombo che si muove su un palcoscenico circolare girevole, polverizzando prima lo spazio "reale" poi quello dell'irreale. La messa in scena è cupa, grigia, pesante; l'oscurità è rotta solo da un breve, accecante raggio luminoso all'arrivo del re Duncan, che poco dopo morirà. Il contrasto tra tutta questa cupezza ovattata e grigiastra e il rosso dei mantelli reali, unica nota luminosa, è incantevole. Lo spettacolo è, come sempre, magnifico e Damiani lo gestisce con lo stesso amore incontaminato della prima, scegliendo soluzioni "visive" adeguate allo spazio, diverso da quello di Berlino, come La Fenice.

Oggi è la terza volta che ci incontriamo. Il pomeriggio vola tra un ricordo e l'altro. Visito il teatro, ormai funzionante; faccio qualche scatto cercando di coglierne lo spirito o la sensibilità con cui è stato realizzato, ma la complessità delle soluzioni trovate, in tutta la loro apparente semplicità, è difficile da tradurre in immagine. La vera immagine è quella di lui e della sua stupefacente capacità di pianificazione, della sua coerenza, della sua convinta determinazione, della sua disciplina morale ed etica. È per questo che il carattere della persona

seduta di fronte a me, nonostante i suoi ottantuno anni, è sempre emozionante: ha la forza di motivare lo spirito...

Nel corso degli anni, nei periodi in cui ho insegnato, ho avuto modo di mandare molti studenti da lui perché conoscessero meglio lui e il suo lavoro, le sue teorie, le sue idee e lui ha trasmesso indistintamente a tutti quella stessa forza, quella stessa determinazione che ancora oggi gli fa brillare gli occhi...".

© The Scenographer 2018

LUCIANO DAMIANI architetto dell'effimero, progettista e costruttore teatrale, sfidante dell'impossibile

IL TEATRO DELL'IMPOSSIBILE









