

IL TEATRO DELL'IMPOSSIBILE "TEATRO DI DOCUMENTI"

di Luciano Damiani

Fare scenografia da giovanissimo è stata una felice circostanza, come pure analizzare e studiare nell'arco di più di mezzo secolo lo strumento di lavoro "palcoscenico più sala" il cui "schema" appartiene all'edificio del *Teatro Tradizionale Italiano* vecchio di quattrocento anni. All'inizio della mia carriera mi sono trovato ad essere in opposizione alla scenografia corrente, sia per i metodi tradizionali di realizzazione, imposti, sia per le regole della professione.

Quella che è stata la naturale scelta del mio metodo di lavoro è di fatto diventata la proposta di una riforma teatrale mediante un metodo di progettazione simile alla progettazione architettonica che fornisce precisi disegni per l'esecuzione di ogni particolare dell'idea, indica i materiali, esegue passo passo la realizzazione e del *bozzetto tradizionale* ne fa la precisa *visualizzazione del progetto*. Con un lavoro di progettazione scrupoloso, la scenografia si è posta fra i protagonisti assoluti dello spettacolo, suscitando l'interesse degli studiosi e dei critici delle arti visive contemporanee e lo testimoniano le numerose tesi universitarie per corsi di Teatro, di Filosofia e di Architettura.

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 scenico 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 del palcoscenico, ma direttamente sugli spazi individuati in: superficie, altezza e profondità. Ciò significa che una simile procedura sottintende la capacità di darsi 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 aldilà 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".

Questa è oggi “*la mia scenografia*” che tutti ammirano e dicono essere un esempio di spazio teatrale, vanto architettonico della città di Roma e del paese e per questo è stato premiato.

Per arrivare al tentativo di una più attiva partecipazione del pubblico, bisognava abolire la struttura tradizionale del teatro "all'italiana"; un'architettura teatrale, questa, impostata su una suddivisione di spazi (sala-palcoscenico) in funzione di una società fondata su diverse estrazioni sociali.

In questo senso intervenne Wagner, che con il suo progetto di avere il pubblico in palcoscenico aboliva quella *sala gerarchica tradizionale* e si muoveva per ottenere una presenza attiva dello spettatore nei confronti della musica e del suo messaggio. Per questo pretese la costruzione di un luogo teatrale che contenesse le caratteristiche del suo sogno, ma la riuscita del suo progetto non fu capita dagli architetti, forse perché incapaci di risolvere tecnicamente una proposta del genere. Wagner desiderava che il pubblico si venisse a trovare nel medesimo luogo della rappresentazione che si svolgeva sul palcoscenico, voleva dunque che le scene incorporassero anche gli spettatori e che potessero anche variare. Ma nel teatro che gli architetti costruirono tutto questo non avveniva. Se Wagner avesse avuto i cambiamenti di scena in sala, la realizzazione del suo progetto sarebbe stata completa. Questa è la mia opinione.

Lo stesso è avvenuto nel caso di Strehler con la nuova sede del Piccolo Teatro di Milano, dove l'architetto-arredatore della sede storica del Piccolo Teatro di Milano, non è stato in grado di riportare nel progetto e nella nuova costruzione le reali aspettative di Strehler. E distaccandosi da quello che avrebbe dovuto essere la matrice, cioè il Teatro di via Rovello, si è comportato allo stesso modo in cui fecero gli architetti del Teatro di Bayreuth, i quali non capendo la proposta di Wagner, ignorarono che il palcoscenico aveva delle esigenze e uno schema ben preciso sul quale lavorare. Ma anche dopo trent'anni, durante i quali numerosi uomini di teatro hanno lavorato, con le loro messe in scena, nel tentativo di conquistare lo spazio della sala, uscendo dall'arco scenico, *le innovazioni apportate nelle recenti strutture teatrali sono state costituite, quasi unicamente, dall'introduzione di moderne apparecchiature tecniche a scapito invece delle esigenze formulate dal nuovo modo di fare teatro.* Lo abbiamo "urlato" con il *Campiello*, con il *Giardino dei ciliegi*, con la *Tempesta*, la *Bambola abbandonata*, il bisogno, ormai urgente, di un Teatro più duttile. Ma ancora nessuno si è premurato di sentire le nostre urla e tanto meno l'architetto, il quale, propinando il suo teatro inutile, ci ha depennato di tutto quello che avevamo svolto in tre decenni di ricerche. E da quella sala democratica alla quale, già da inizio secolo si aspirava, siamo arrivati ad oggi, con la nuova sede, a ribadire un muro di divisione fra il pubblico e il palcoscenico, ad avere una platea analoga ad una sala per conferenze in cui la visibilità dei posti laterali è pessima.

La vecchia sede di via Rovello è un Teatro con delle belle proporzioni; bastava riproporre semplicemente quello schema e *quanto di innovazioni io ho apportato con le mie scenografie*, per far contento Strehler, in modo che ritrovasse il suo celebre Teatro. Strehler si aspettava che l'architetto, compartecipe delle vicende del Piccolo Teatro, riproponesse un teatro nuovo *che non si distaccasse* dallo schema di quello vecchio, se non nelle dimensioni. E quando Strehler visionò il progetto e constatò tutte *le incongruenze che erano insite in esso*, gli fu risposto che erano dovute alla presenza delle rotaie del tram! L'architetto, ignorante dei problemi teatrali e assolutamente poco rispettoso nei riguardi delle richieste a lui fatte, non si preoccupò minimamente di cambiare l'impostazione o il luogo per rimanere inerente al teatro che Strehler avrebbe voluto.

Ha costruito un teatro da abbattere.

Io ho avuto la fortuna di incontrare un architetto, Umberto Nordio, che mi ha ascoltato. Nordio era curioso, disponibile, e si divertiva. Lavorammo due anni insieme, e da questo connubio nacque il progetto per il Nuovo Teatro di Trieste. Un progetto importante di cui solo un regista invidioso, poteva interromperne la costruzione. Ero arrivato a Trieste per allestire uno spettacolo. Il Teatro nel quale avrei dovuto lavorare era in condizioni pessime, alle quali non volevo sottostare; così decisi di occuparmi in prima persona del ripristino della sala, proponendo alla direzione una specie di scambio, di utilizzare quello che avrebbe dovuto essere il mio compenso in cambio dell'acquisto dei materiali per la ristrutturazione. I funzionari del Teatro, incuriositi dal mio comportamento, si

affrettarono ad offrirmi di visionare gli impianti tecnici del progetto del Teatro che lo Stato Italiano doveva a Trieste. Lavorai, modificai il progetto con mie proposte e lo sottoposi all'Architetto Nordio il quale mi appoggiò e da quel momento iniziò una lunga collaborazione. A Trieste in Comune il Sindaco mostrò il progetto a Strehler che dopo avere sfogliate decine di tavole disse: "è sicuramente il lavoro di un artista: *ma pazzo*". Strehler, con il suo potere politico, fece in modo che la giunta comunale di Trieste fermasse i lavori. Si fece in tempo solamente a scavare un buco per il retropalco, poi la costruzione fu bloccata. Si opposero alla realizzazione del teatro di Trieste perché fu considerato un progetto inutile, una follia, per il luogo cui era destinato, rispetto, ad esempio, ad una Milano più accesa intorno agli eventi teatrali e dove, per altro, si sarebbe dovuta costruire successivamente la nuova sede. Pochi anni dopo la scena del "*Giardino dei ciliegi*" regia di Strehler, al Piccolo Teatro di Milano, aveva il velo sospeso con i tiri in platea com'era nel progetto del "pazzo" del Nuovo Teatro di Trieste. Non per niente quando i Critici di Teatro mi premiarono per il Teatro di Documenti lo fecero a Trieste.

Trieste, 18-19 ottobre 1987. "*Al Teatro di Documenti di Luciano Damiani per avere – con audace e "privata" iniziativa – inventato e realizzato un luogo scenico permanente che di per se stesso appare come portatore di teatro e che si annuncia quale stimolatore di ipotesi drammaturgiche "altre", segnate dall'utopia uno spazio dell'intelligenza che ironicamente e affettuosamente pare affidarsi alle memorie della grande machinerie barocca e che tuttavia si propone come raffinato e modernissimo strumento scenotecnico a provocatorio rifiuto del "teatro che c'è" ed a vagheggiamento di un pianeta teatrale tuttora da scoprire.*"

Durante il mio lavoro di scenografo mi sono trovato a scontrarmi con "diverse difficoltà" che solo in parte trovarono una soluzione nel progetto del Teatro di Trieste. Erano di vario genere e appartenenti ai Teatri sia lirici che di prosa. I problemi riguardanti la "messa in scena" sono artistici, organizzativi, finanziari e tecnici e sono tra loro ben saldati. Essi mutano da piccoli a grandi in base al Teatro ove si opera e alla sua organizzazione, alla direzione artistica, a quella tecnica, ai servizi, agli impianti ed alla loro reale efficienza, ma anche in rapporto alla vera e propria architettura del Teatro.

Vi racconterò di alcune difficoltà incontrate nel realizzare spettacoli in sei dei più prestigiosi Teatri d'opera d'Europa: a Milano, a Vienna, a Berlino, a Salisburgo, a Roma e ad Amburgo.

Sono problemi che chiamano in causa *l'architettura del Teatro* e gli impianti tecnici del palcoscenico, difficoltà che riguardano la messa in scena da un punto di vista apparentemente scenografico ma che in realtà condizionano tutto lo spettacolo.

Chi lavora in un grande Teatro d'opera oggi, opera in uno spazio e con una "macchina" che non ci appartiene, se non come *un'eredità dilapidata*.

Il regista e lo scenografo, con le loro messe in scena, creano varianti al vecchio schema e tentano di forzare la "macchina teatrale" che, con il passare del tempo, è diventata sempre più chiusa e *più si è arricchita di mezzi*, meno spazio è rimasto alla fantasia ed alla libertà creativa. Per la messa in scena oggi, occorre che lo strumento di Teatro sia flessibile nelle "regole" e che la tecnica moderna porti innovazioni che contribuiscano nel modo più ampio possibile alla libertà di scelta anche nel caso si voglia portare lo spettacolo verso la platea, per un contatto ravvicinato: Cantante-Orchestra- Attore-Spettatore. Fra le innovazioni del secolo scorso era da ritenere ancora valido il palcoscenico con i ponti mobili, mentre molto meno utili sono gli impianti fissi con le piattaforme mobili. Ora aspettiamo di vedere che cosa offre la macchina del palcoscenico della Scala del 2004 e quanto della tradizione scenografica italiana ne è rimasta.

Costruire o rimodernare un Teatro d'Opera oggi significa ancora utilizzare il vecchio schema del teatro tradizionale, sia perché è il più diffuso in Italia e in Europa, sia perché ad esso è connaturato gran parte del patrimonio classico e contemporaneo italiano ed europeo. La natura degli spettacoli e delle messe in scena che esigono il riquadro del prospetto scenico, giustificano ampiamente questa utilizzazione, tuttavia non si possono ignorare le esperienze avvenute in seno al teatro d'opera e di prosa negli ultimi anni del secolo scorso. Esperienze che hanno certamente confermato la validità

del vecchio schema, ma si devono considerare anche i problemi e le difficoltà che si sono venuti a creare con il passare “delle mode”. Le nuove richieste registiche scenografiche tengono conto delle esperienze del Teatro Tradizionale e di quanto si è ritenuto valido nelle moderne innovazioni tecniche del recente passato, ma reputano che lo spazio scenico tradizionale Sala più Palcoscenico rialzato non sia da considerare composto solo da due luoghi indipendenti da arredare, ma bensì da “organizzare”. Perciò occorre che lo strumento Teatro diventi ancor più strumento “flessibile” che *le regole e la meccanizzazione* tengano conto delle attuali esigenze, che lascino maggiori libertà al regista e allo scenografo nello svolgimento e nella realizzazione delle loro intenzioni artistiche, considerando anche la Sala possibile luogo di azioni drammatiche e di interventi scenografici. I documenti di lavoro che illustrerò appartengono ad un arco di tempo di 30 anni e toccano i problemi della fossa d’orchestra, l’avanscena, la visibilità, i tiri della soffitta, il piano di palcoscenico e mettono in luce un altro problema che mostra con quanta lentezza il Teatro si evolve.

Le stesse difficoltà tecniche riscontrate al Teatro dell’Opera di Vienna, con il *“Don Giovanni”* di Mozart, le ho trovate al Teatro dell’Opera di Berlino. Nel 1983, con *“L’Idomeneo”* di Berlino portato al Teatro dell’Opera di Roma, il problema sarà, ahimè, ancora lo stesso di Vienna. (Per il Teatro dell’Opera di Roma, quello che doveva essere un puro scambio di spettacoli diventa invece un allestimento nuovo). Quando i giovani scenografi e registi con le loro idee, chiedono di utilizzare liberamente la macchina teatrale a volte creano delle difficoltà alle Direzioni tecniche dei Teatri, che non sempre rispondono in modo univoco.

Nel 1994 a Stoccarda allo Staatsoper con la *“Dannazione di Faust”* di Berlioz, direttore d’orchestra Gabriele Ferro, faccio una esperienza allucinante: il progetto dettagliato dello spettacolo viene accettato sia dalla Direzione Artistica che dalla Direzione Tecnica del Teatro.

In palcoscenico la macchina teatrale di sottopalco è la copia di quella del Teatro Scala di Milano con i vecchi ponti mobili e i portarive. Era per me una felice circostanza data la mia esperienza e dimestichezza con un tale impianto e nel mio spettacolo per la *“Dannazione”* lo feci diventare protagonista dello spettacolo scenografico. Ultimate le prove in sala una volta in palcoscenico: sorpresa: la Direzione comunica che l’impianto di palcoscenico con i ponti e i portarive non è utilizzabile perché non è “collaudato”. Lo spettacolo è sostituito con un concerto.

La Direzione del Teatro che doveva al Maestro Ferro lo spettacolo l’anno successivo lo manda in scena con una regia massacrata da decine di divieti per la sicurezza. La Direzione Tecnica del Teatro, unica responsabile delle difficoltà, è salvata dal licenziamento dall’impensabile mancato collaudo.

Nel 1970 la Direzione di Allestimento della Scala reagì alle richieste degli scenografi modificando il contratto inserendo una clausola che al punto D) dice: "A richiesta del Teatro, il pittore, (lo scenografo) dovrà corredare i bozzetti con le piante e i disegni di sviluppo necessari per la realizzazione scenografica *senza ulteriore compenso*". Si pensi che altri a discrezione della Direzione consegnavano il bozzetto e basta. Forse le richieste di alcuni stavano diventando troppo scomode, occorreva mettere un freno a tutti coloro che professavano intendimenti artistici e metodologie di lavoro in opposizione a quelli della scenografia tradizionale. Il Contratto del Teatro alla Scala era un velato (ma non tanto) invito a tornare indietro. I problemi, quando c’è la volontà, si risolvono: Stagione 1964-65, *“Il Ratto dal Serraglio”* di Mozart, al Festival di Salisburgo, regia di Strehler, direttore Zubin Mehta. Elenco in rapida sintesi i problemi: *la visibilità dalla sala non è buona*, si deve alzare il piano di palcoscenico e dargli la pendenza! Il *“quadro scenico”* del Teatro, risulta troppo grande e troppo lontano, occorre ridimensionarlo in rapporto ai personaggi e portare *l’avanscena sopra la fossa dell’orchestra*. Per la prima volta a Salisburgo la scena e lo spettacolo *sono fuori dal sipario di ferro*. Le richieste sono state accolte dalla Direzione del Teatro e i problemi risolti. Ma la cosa straordinaria è che sono risolti anche per tutti gli altri colleghi registi e scenografi.

Nella stagione 1971-72 il *Ratto* è al Teatro alla Scala, le grane non sono minori per via dell’avanscena, e la visibilità dal loggione è pessima. Lo spettacolo viene rifatto ex-novo. La Scala

ottiene per l'avanscena del *Ratto* un'anacronistica concessione ad un "singolo raccomandato" un permesso "provvisorio" per l'occupazione di uno spazio non omologato a tale uso. La richiesta è evasa. Poi tutto ritorna uguale a prima.

Diversa è la soluzione della Direzione del Teatro di Salisburgo, con nuove regole, la richiesta di un "singolo" con nuove regole" è diventata "norma."

"Don Giovanni" di Mozart, Settimana del Festival di Vienna, Teatro dell'Opera stagione 1966-67, direttore Krips. L'interno del palazzo di Don Giovanni, costituito da *tre pareti di tela* non può salire in soffitta perché picchia contro le apparecchiature elettriche e obbliga ad una costruzione macchinosa a fisarmonica per tutte le tre pareti. Al Teatro dell'Opera di Berlino, stagione 1981-82 *"L'Idomeneo"* di Mozart, regia del sottoscritto, direttore Peter Maag: due interni, con tre pareti costruite, vanno sì in soffitta (le apparecchiature elettriche non disturbano) ma i tiri meccanizzati con stangoni fissi impediscono che *l'interno piccolo*, contenuto *nell'interno grande* possa salire contemporaneamente e sparire, esso rimane a mezza altezza, bloccato dal tiro dello stangone fisso *dell'interno grande*; quando va via *l'interno piccolo* se ne deve andare anche *l'interno grande*.

A Roma, al Teatro dell'Opera, stagione 1982-83, stessa opera, stesso regista, stesso direttore d'orchestra: i due interni non possono essere realizzati perché la soffitta è invasa da impianti luce, la soluzione adottata a quinte e fondali per gli interni è accettabile. Si rifà la scena...

Le navi dell'*"Idomeneo"* a Berlino, potevano entrare solo da sinistra, era quindi possibile realizzare l'arrivo ma non la partenza. Al Teatro dell'Opera di Roma le navi non possono entrare né da destra né da sinistra, soltanto da sotto, con i ponti mobili e, per portarle in posizione durante la preparazione della scena, occorre sezionarle in tre parti... Stagione 1965-66 *"Cavalleria Rusticana"* di Mascagni al Teatro alla Scala, regia di Strehler, direttore Von Karajan. Nella prima scena la "chiesa" non è vista dal pubblico, ma è chiaramente indicata in quinta a sinistra e soprattutto, in quinta è costruita. Von Karajan alle prove in orchestra protesta perché la musica d'organo viene da destra mentre la chiesa è a sinistra. E' una tragedia. Nessuno della direzione d'allestimento si era ricordato che l'organo al Teatro alla Scala, era murato a destra. Qualcuno propone di rovesciare la scena: "Intanto non cambia niente..." dice il direttore. Non è assolutamente vero che "non cambia niente"... A Salisburgo, stagione 1973-74 il *"Flauto Magico"* di Mozart, regia di Strehler, direttore Von Karajan, Grande Teatro dell'Opera, trenta metri di boccascena, ogni ingresso dei personaggi è un esercizio incredibile di abilità per il regista e per gli artisti. La scena delle "Palme" che salgono dal sottopalco fino a scoprire le radici poi una caverna sotterranea, è risolta con una soluzione di ripieghi a "srotolamento". Il palcoscenico è supermeccanizzato, ma alla scena delle "Palme" procura grosse difficoltà. Al Teatro alla Scala non vi sarebbero stati problemi: i portarive e l'utilizzazione del sottopalco mi permisero con *"Il buon soldato Svejk"* di Turchi, direttore Sansogno, stagione 1961-62, di risolvere un problema simile a quello del *"Flauto Magico"* con semplicità e senza difficoltà. Nel *"Don Carlos"* di Verdi per il Bicentenario del Teatro alla Scala, stagione 1977-78, regia di Luca Ronconi, direttore Abbado, la mancanza di spazi laterali al palcoscenico creò grossi problemi organizzativi e serie difficoltà logistiche per lo spettacolo. *"Luisa Miller"* di Verdi al Teatro dell'Opera di Amburgo, stagione 1981-82, regia del sottoscritto, direttore Sinopoli: un grande velo di seta, del peso di pochi chili ad un colpo di pistola doveva alzarsi rapidamente. Il velo, montato su di un tiro meccanizzato, non poteva realizzare il movimento richiesto perché predisposto per il movimento precedente, che era lento e non poteva essere variato durante lo spettacolo in movimento rapido: dovetti rinunciare e non fu possibile, nonostante il poco peso del velo, realizzare un tiro a mano per la mancanza di tiri liberi a punto.

Concludo con un altro velo sospeso per il *"Macbeth"* di Verdi al Teatro alla Scala, stagione 1974-75, regia di Strehler, direttore Abbado. Tiri liberi a mano muovevano un velo, molto più grande di quello di Amburgo: unico neo l'immagine non era (ancora una volta) visibile dal loggione che protestò e le grandi ombre dei Re uccisi, composte in alto all'interno del velo finirono a terra, in un'assurda composizione, sul piano di palcoscenico.

A questi problemi riguardanti la messa in scena ne devo elencare un altro, che ritengo sia, almeno in parte, legato alle grandi macchine di teatro. Le grandi macchine devono produrre molto e rapidamente, ma il molto non sempre è bene: il tempo per la realizzazione dello spettacolo ed un giusto periodo di prove sono indispensabili per la buona riuscita quanto l'idea e la capacità professionale degli artefici.

Nella "*Tempesta*" di Shakespeare al Teatro Lirico, stagione 1977-78, regia di Strehler, l'affondamento della nave fu provato tre settimane; nel "*Mosé*" di Rossini al Teatro alla Scala stagione 1978-79, regia del sottoscritto, direttore Lopez Cobos, il passaggio del Mar Rosso fu provato, con il coro in palcoscenico, tre ore; a Berlino, l'affondamento delle navi nella scena della *Tempesta* dell' "*Idomeneo*", fu provato, in base alla programmazione del Teatro, venti minuti. La sera della prima, il reparto tecnico della grande macchina Teatrale della Deutsche Oper, affondava con la nave di Idomeneo.

Se volevo fare un teatro fuori dagli schemi tradizionali non avevo altra scelta: avrei dovuto progettare e realizzarlo con le mie forze, convinto che all'interno delle istituzioni pubbliche non avrei mai potuto realizzare materialmente le mie idee (come è accaduto).

Questo mio Teatro è dunque, "*un documento*" della filosofia della mia creatività, una summa dei miei principi artistici e delle mie esperienze scenografiche. Nasce dal desiderio di realizzare un'opera che possa rimanere più a lungo nel tempo perché il bozzetto di una scena *testimonia un evento già avvenuto* ed esaurito nel momento stesso della sua rappresentazione, mentre questo spazio del Teatro di Documenti è reale e multiplo è una scenografia permanente, costruita per l'attore-spettatore, che segue, muovendosi da uno spazio all'altro, il succedersi delle scene. È luogo che riprende, filtrati, i documenti teatrali precedenti, mostrando la storia del Teatro nella sua evoluzione: il Teatro tradizionale all'italiana con le macchine barocche e i congegni a sorpresa, le botole, gli specchi e gli artifici scenici non camuffati dalle quinte, ma lasciati in vista; e la rivoluzione apportata dal teatro wagneriano, con la magica atmosfera creata da fonti inarrivabili e avvolgenti del suono.

Nel 1981 compro una serie di grotte (disposte una sopra l'altra) presso il "Monte dei Cocchi", nel quartiere Testaccio a Roma e nell'arco di dieci anni (1981-1991) riesco a realizzare uno spazio teatrale composito, a più piani sovrapposti e intercomunicanti tra loro.

Nel 1988, dopo la creazione dell' "*Associazione Amici del Teatro di Documenti*" (fondata dal sottoscritto, da Luca Ronconi e Giuseppe Sinopoli) IMM. (foto di Ronconi, Damiani, Sinopoli) il teatro lascia l'attività laboratoriale per porsi come "spazio agito tridimensionalmente": uno spazio in cui lo spettatore prende posto sulla scena, usufruendo delle diverse sollecitazioni derivate dall'architettura del luogo (che permette la coesistenza di più scene) e dall'azione teatrale, che può "avvenire" in tutte le direzioni.

In questo progetto, rimetto in discussione il rapporto uomo attore-spettatore e lo spazio-teatro, attuando il coinvolgimento totale della sala, del palcoscenico e anche degli spazi normalmente adibiti a camerini, depositi di attrezzeria e vani di servizio. Metto così in pratica la concezione del "teatro nel teatro": luogo in cui avviene una totale contaminazione spazio-temporale tra l'azione scenica e lo spettatore. Il Teatro di Documenti è infatti, uno spazio dinamico, articolato in senso orizzontale (due settori) e verticale (due piani sovrapposti), un itinerario fisico e mentale che lo spettatore compie per seguire l'evento teatrale, all'interno di un labirinto senza limiti, ideale per accogliere ed amplificare naturalmente il suono. Ho realizzato uno spazio teatrale dove il teatro all'italiana è nella zona sottostante, e la crisi evolutiva determinata da Wagner è in quella sovrastante a destra il luogo del "sogno", dei trucchi teatrali evidenziati, dove non vi è separazione tra la platea e la scena, perché lo spettatore entra idealmente in palcoscenico e tutta la sala diventa il luogo d'azione. Una grossa botola cernierata e macchinata con uno specchio che si alza rivela una gradinata discendente nella sala sottostante con il podio del direttore d'orchestra. Con questo spazio modulabile si ha la fonte della musica (se si vuole) invisibile all'occhio dello spettatore per

consentirne l'ascolto senza seguirne l'esecuzione, e realizzare il "golfo mistico" quell'atmosfera del tutto magica e inusuale.

Nel concerto inaugurale diretto da Giuseppe Sinopoli, la "*Kammersymphonie*" di Arnold Schönberg con l'orchestra da camera di Santa Cecilia, nell'ottobre del 1988, il direttore e l'orchestra erano nella parte superiore, mentre il pubblico era nel piano inferiore, dove la musica arriva pulita e perfetta, e intravedeva gli esecutori riflessi nello specchio.

Scendendo al piano sottostante dalle tre porte e dalla grande botola, il pubblico trova il Teatro Tradizionale con la sala rettangolare (con le nuvole sulle volte a botte) fiancheggiata da panche con l'arco scenico, il palcoscenico rialzato con gradinate che salgono al piano superiore. Spazi sovrapposti architettonicamente contrapposti nella filosofia, ma comunicanti tra loro. E' la parte del Teatro colore "avorio", il Teatro dei sogni o della luce che allude a una dimensione onirica, comunica con la parte dell' "ombra" (la parte del "reale") attraverso quattro porte ad arco; due nel piano superiore, ai lati della finestra a mezzaluna che danno verso i camerini degli artisti mentre da altre due porte, situate a lato del palcoscenico al piano inferiore si accede all'altro palcoscenico del Teatro dell'ombra, del reale e alla cabina di regia.

Lo spettatore scopre uno spazio teatrale sconosciuto, come protagonista nel mondo della creazione artistica: si trova infatti tra macchine teatrali, oggetti di scena, costumi e specchi in spazi intercomunicanti che, attraverso grandi grate e botole permettono di vedere gli ambienti e i camerini a forma di templi o confessionali sovrastanti. E lo spazio della città, dove tutto è reso più verosimile da insegne di vecchi percorsi stradali (immagini che parlano della realtà urbana) e che rappresenta il nucleo materiale della scena: "luogo terreno della preparazione e concentrazione".

Lo sdoppiamento spaziale delle funzioni dello spettacolo scenico è marcato dalla luce e dai colori: il colore dell'ombra illuminato debolmente è quello del reale, mentre i colori chiari, luminosi, tutti giocati su contrasti policromi tra bianco, azzurro, giallo chiaro e crema sono quelli del teatro avorio, del sogno. Lo schema del teatro, dunque, è la contrapposizione fra il mondo della città, (la realtà) avvolto nell'ombra, e il mondo onirico il regno della luce: al centro è il Teatro, quale luogo dell'immaginazione totale e di comunicazione fra i due mondi. Prima di entrare nel sogno gli interpreti sono nei *documenti* del Teatro: nei camerini, tra le quinte, nei laboratori di scene e costumi. Il pubblico automaticamente vi si trova in mezzo, assiste al passaggio dal reale al sogno e vi partecipa drammaturgicamente; passa attraverso le porte dell'aldilà entrando nell'azione, fatta di danza, musica, parola, scena, movimento, luce.

Ora rispondo a chi pensa che il Teatro di Documenti è un "Teatro impossibile..."

Certamente a prima vista lo è: l'ingresso è piccolo, poco importante, per alcuni lo spiazzamento può essere totale: si chiedono "Dov'è il Teatro" - per altri appare invece un luogo conosciuto (sono loro dichiarazioni); silenzioso, familiare. Poi quando ti inoltri nei meandri, tra gli specchi ti immedesimi come attore, stai al gioco; se rimani spettatore (il desiderio di molti) è quello di trovare una poltrona e un posto a sedere. Non cercate di capire, rischiate di spaccarvi la testa, non tentate di indovinare quali potrebbero essere state le motivazioni del *capomastro*... ma poi chi ve lo fa fare quando appena fuori da questo "gioiello architettonico", così è definito dai più, quasi tutto è certo "*omologato*" (orrendo termine per dire che è *noia?*) si lo so!

Vuol dire "regolare", e già... forse il Teatro di Documenti tutto è tranne che "regolare"; ma *la possibilità* di fare Teatro c'è ed è quello che conta. Ho impiegato vent'anni, per liberarmi da quanto di "regolare" mi si era appiccicato, di teatro, addosso. Poi tre anni fa, tra le inquietudini che dominavano e che dominano in questo particolare momento, decisi che *non* dovevo dimenticare le esperienze passate e le vicende vissute, forse anche per rasserenarmi, scrissi il mio romanzo-testimonianza "*Tutta la vita e oltre*", subito dopo pensai di farne una riduzione teatrale e di leggerla io stesso al pubblico. E fu proprio il rifiuto nell'ascoltare in "*Sipari di Autoritratto*" la mia storia, che sentii la necessità di sbriciolare la recitazione, di fare del mio testo *un mosaico di parole* da distribuire in "tessere" a voci chiare e voci scure, con attori posti sui due piani sovrapposti del

Teatro di Documenti a formare duetti, terzetti, quartetti con poche note di tante pianole. Sentii o credetti di sentire, la musica nella recitazione in armonia con il luogo che avevo creato, non ero certo di avere capito; ma decisi di continuare. Era nato uno spettacolo simile ad un coro polifonico dove le varie maschere-vocali assumevano colori diversi, con tonalità variate tra chiaro e scuro, ritmi diversificati e l'ascolto e la partecipazione all'evento teatrale permisero *“il pieno godimento dei significati e quindi della musica della parola”*.

Dopo *“Sipari di Autoritratto”* altri miei spettacoli seguiranno in sintonia tra luogo e rappresentazione: -“Ma tutto questo non può morire qui e”... allora... il Teatro di Documenti potrà portare i suoi lavori in trasferta. Lo spettacolo realizzato nel Teatro di Documenti per le tournèe, muta solo nello schema scenografico i *piani* sovrapposti mutano in *spazi* contrapposti e i percorsi degli spazi del “reale” contrassegnati dalla segnaletica stradale diventano i percorsi in sala tra le poltrone del *Teatro Tradizionale* con le concessioni (mi auguro) non più in discussione. Quando l'Europa, anche in questo sarà unita, da noi saranno applicate come a Salisburgo, per il *“Ratto dal serraglio”*, a Vienna per il *“Guglielmo Tell”*, a Berlino per *“L'Idomeneo”*, allora il “Teatro dell'Impossibile” sarà “Possibile” ... e la trasferta concretizzata, in sola esperienza, manterrà la sua “utopia”, *integra non corrotta nella circolazione delle merci*.

Roma, 23 agosto 2004