

L'ARCHITETTURA COME MEDIUM

Scenografia e trasposizione intermediale nello spazio della *mise-en-scène*

Rebecca Carlizzi

SITE-SPECIFICITY, SCENOGRAFIA, ARCHITETTURA NARRATIVA

L'elaborato analizza la metodologia progettuale scenografica per lo spettacolo di opera reading *Naufragio. Nomi e immagini dal dolore dei migranti* (2021), scritto e diretto da Rosario Diana, portando l'ipotesi che l'architettura storica possa essere riattivata come dispositivo scenografico e narrativo. La scenografia non si limiterebbe a incorniciare lo sfarzo barocco architettonico, ma assumerebbe la struttura permanente come parte integrante dell'impianto scenografico, costruendo una relazione tra spazio stabile – architettura – e spazio effimero – scenografia. In tale prospettiva, il concetto di *site-specificity* diviene centrale: l'opera è concepita per un determinato luogo e non può essere trasferita senza perderne parte del significato. Nel corso della progettazione per i diversi eventi tenutisi presso Palazzo Serra di Cassano (1718-1719) - *Phonè/Bene* (schedario): *sovrapposizioni* (2017) e *Il Teatro della Filosofia* (2018) - l'interazione tra architettura e scenografia si è configurata come una pratica progettuale consapevole, capace di restituire allo spazio costruito una dimensione narrativa. Nel caso della proposta di *Naufragio*, la struttura architettonica del sito ospitante diventerebbe *medium* attivo per la trasposizione del testo drammaturgico, riaffermando lo statuto dell'architettura come forma di rappresentazione. Tra le forme più indagate, nel processo di *media transposition*, vi è il passaggio dalla letteratura alla *pièce* teatrale, qui ulteriormente mediata dall'edificio esistente. L'elaborato si configura come riflessione teorico-pratica, volto a indagare il rapporto tra architettura e scenografia all'interno della *mise-en-scène*, riaffermando che la scenografia può costituire una forma di architettura temporanea capace di riattivare, narrare e interpretare lo spazio storico.

SITE-SPECIFICITY, SCENOGRAPHY, NARRATIVE ARCHITECTURE

This paper analyses the scenographic design methodology developed for the opera reading performance Naufragio. Nomi e immagini dal dolore dei migranti (2021), written and directed by Rosario Diana, advancing the hypothesis that historical architecture can be reactivated as a scenographic and narrative device. Scenography would not merely frame the Baroque architectural splendour; rather, it would incorporate the permanent structure itself as an integral part of the scenographic system, establishing a relationship between stable space – architecture – and ephemeral space – scenography. From this perspective, the concept of site-specificity becomes central: the work is conceived for a specific location and cannot be transferred without losing part of its meaning. Throughout the design process for the different events held at Palazzo Serra di Cassano (1718-1719) – Phonè/Bene (schedario): sovrapposizioni (2017) and Il Teatro della Filosofia (2018) – the interaction between architecture and scenography has been configured as a conscious design practice, capable of restoring a narrative dimension to the built environment. In the case of the proposed staging of Naufragio, the architectural structure of the host site would become an active medium for the transposition of the dramatic text, reaffirming the status of architecture as a form of representation. Among the most investigated forms within the process of media transposition is the transition from literature to theatrical performance, here further mediated by the existing building. The paper is conceived as a theoretical-practical reflection aimed at investigating the relationship between architecture and scenography within the mise-en-scène, reaffirming that scenography can constitute a form of temporary architecture capable of reactivating, narrating, and interpreting historical space.

Rebecca Carlizzi

Accademia di Belle Arti di Napoli
rebecca.carlizzi@dottorandi.abana.it

L'ARCHITETTURA COME *MEDIUM*

Scenografia e trasposizione intermediale nello spazio della *mise-en-scène*

Rebecca Carlizzi

Introduzione

Nel linguaggio del teatro internazionale è ormai di uso comune che il termine *mise-en-scène*¹ indichi la complessa attività del produrre e del mettere in scena un lavoro teatrale. Un processo complesso che parte dalla scrittura del testo fino alla sua viva rappresentazione.

Durante la mia formazione presso la Scuola di Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Napoli, è sempre stato di mio spiccato interesse avere una visione della scenografia non come mero strumento rappresentativo ai fini di un'azione scenica, bensì come dispositivo narrativo capace di dialogare con il pubblico e di entrare in relazione con l'architettura che lo circonda. La decennale collaborazione tra il CNR-ISPF² e l'Accademia di Belle Arti di Napoli ha spinto questa indagine verso una perpetua ricerca di diversi metodi per la disseminazione dei saperi filosofici attraverso la progettazione scenografica e a un rapporto sempre più stretto tra dispositivo scenico³ e architettura circostante. Da un punto di vista progettuale, raramente i lavori realizzati con il CNR si sono collocati all'interno di un luogo teatrale convenzionale. Ma questa circostanza non va considerata inusuale, dal momento che

[...] appare inevitabile che lo spazio della rappresentazione [...] abbia dovuto assumere per la sua ri-fondazione linguaggi diversi da quelli che almeno per due secoli erano stati considerati come i canoni tradizionali della scatola teatrale. L'immaginario scenico si arricchisce sia dell'esperienza fatta nell'ibridazione con altre discipline artistiche, [...] sia delle sperimentazioni avvenute al di fuori dei luoghi storicamente deputati all'arte scenica [...]⁴

Come negli intenti del Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato di Luca Ronconi⁵ la sperimentazione spinge lo spettatore a una riappropriazione dello spazio urbano grazie all'intervento scenografico e all'azione teatrale, anche durante questo percorso di ricerca e collaborazione tra Accademia di Belle Arti di Napoli e CNR – ISPF (tutt'oggi attivo) l'interazione tra architettura e scenografia assume un ruolo sempre più fondamentale. A tal riguardo, Silvia Cattiodoro osserva che:

era necessario uno spazio teatrale-urbano nel quale gli spettatori-cittadini potessero transitare riappropriandosi di ambienti periferici con l'atto di attraversare le differenti forme che delineano lo spazio della città.⁶

Questa esigenza porta a dover indagare nuove metodologie progettuali per la costruzione della scena. La relazione tra scenografia e architettura si fonda sulla manipolazione dello spazio, dove elementi architettonici vengono utilizzati per comporre e scomporre e reinterpretare lo spazio scenico. Mentre l'architettura progetta luoghi per la vita – intesi come spazi stabili creati al servizio della quotidianità dell'essere umano –, la scenografia sfrutta il

1 D'Amico 1934. È termine ormai accettato nel linguaggio del teatro internazionale (dal francese *mise-en-scène*, donde anche *metteur-en-scène*) per designare non già la scenografia o in genere l'apparato scenico d'uno spettacolo (scene, costumi, arredi, ecc.), bensì il complesso dell'attività con cui si "mette in scena" un lavoro teatrale.

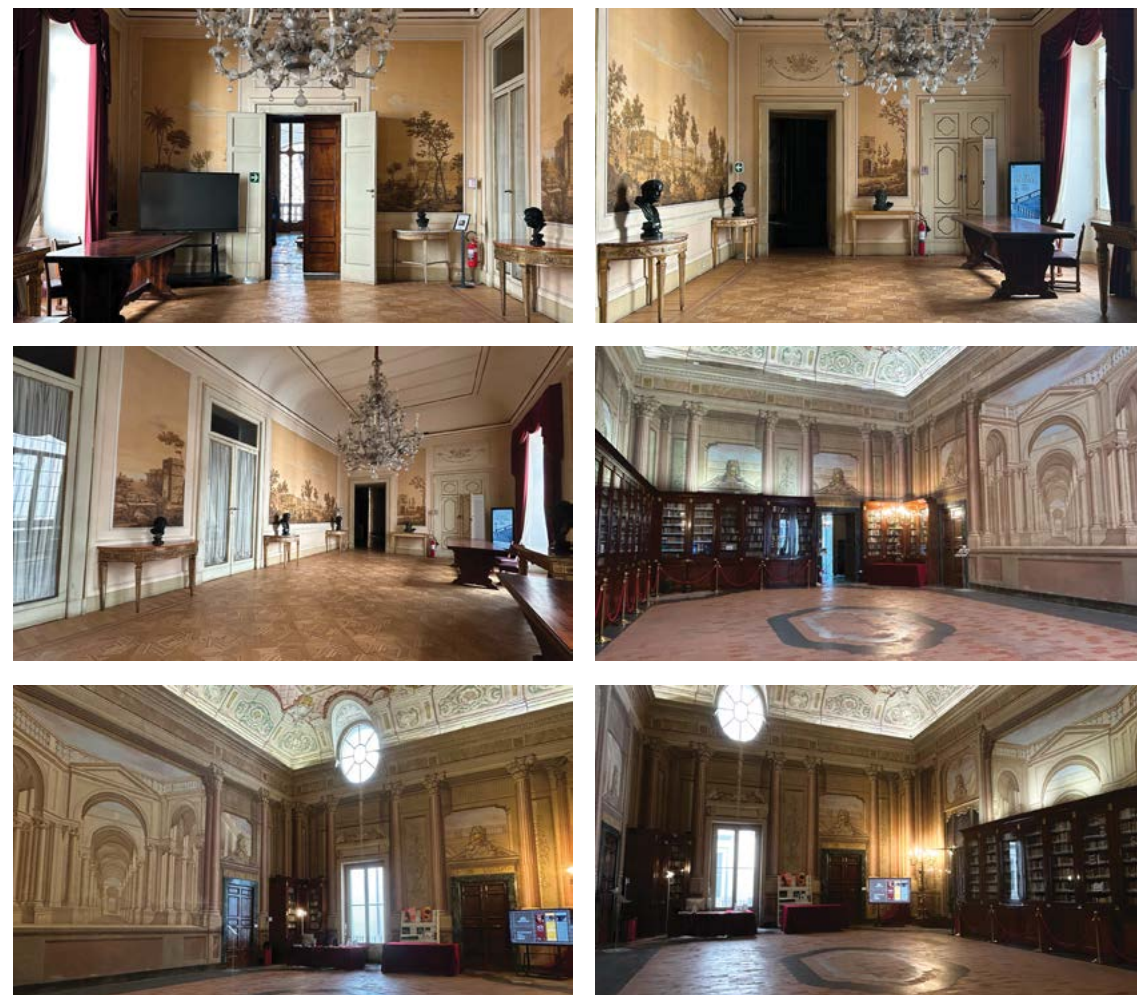
2 Centro nazionale delle ricerche – Istituto Italiano degli Studi Filosofici.

3 Carlizzi 2018, 4. In questo mio lavoro inedito sostengo che la scenografia sia uno degli elementi eterogenei che costituiscono e animano la macchina teatrale. Può, perciò, essere considerata un dispositivo (etimologicamente parlando) poiché composta da fasi, regole e meccanismi.

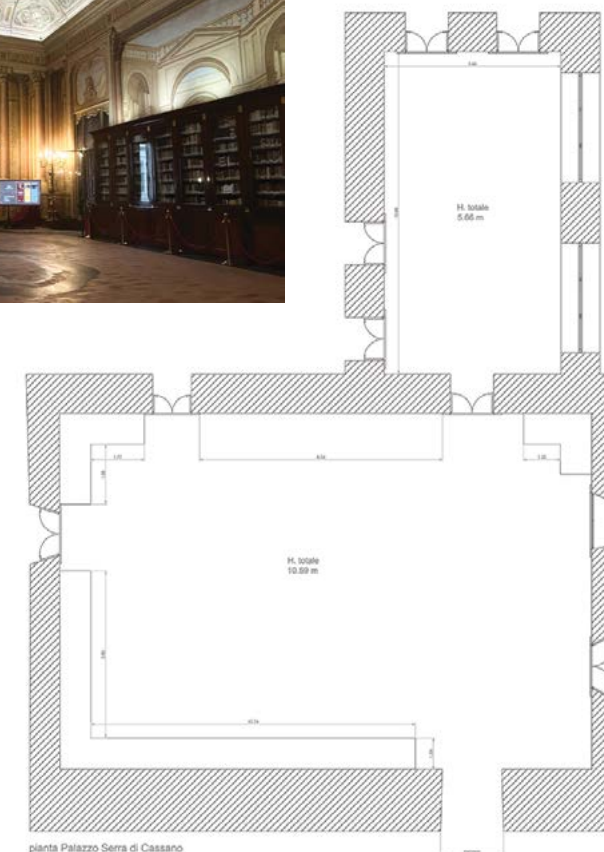
4 Cattiodoro 2007, 47- 48.

5 Il Laboratorio di Prato (1976-1978) è stato un innovativo centro di progettazione teatrale interdisciplinare, guidato da Luca Ronconi, che ha trasformato il Teatro Metastasio e il Fabbricone in spazi di ricerca artistica, coinvolgendo figure come Gae Aulenti e Umberto Eco.

6 Cattiodoro 2007, 37.

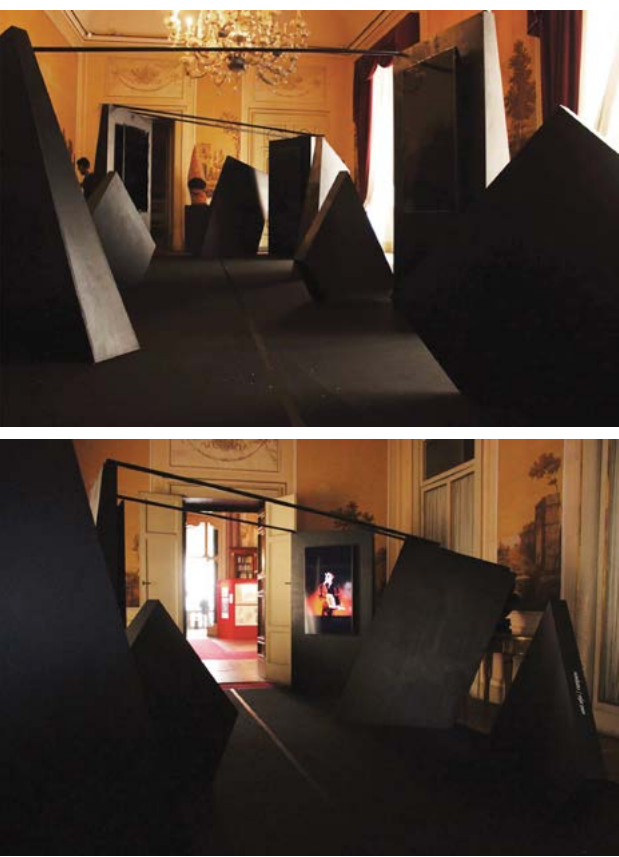


1
pianta e foto di sopralluogo
delle due sale di Palazzo
Serra di Cassano (NA),
in cui abbiamo operato
per le installazioni e per
la progettazione della
messinscena. Planimetria e foto
di Rebecca Carlizzi

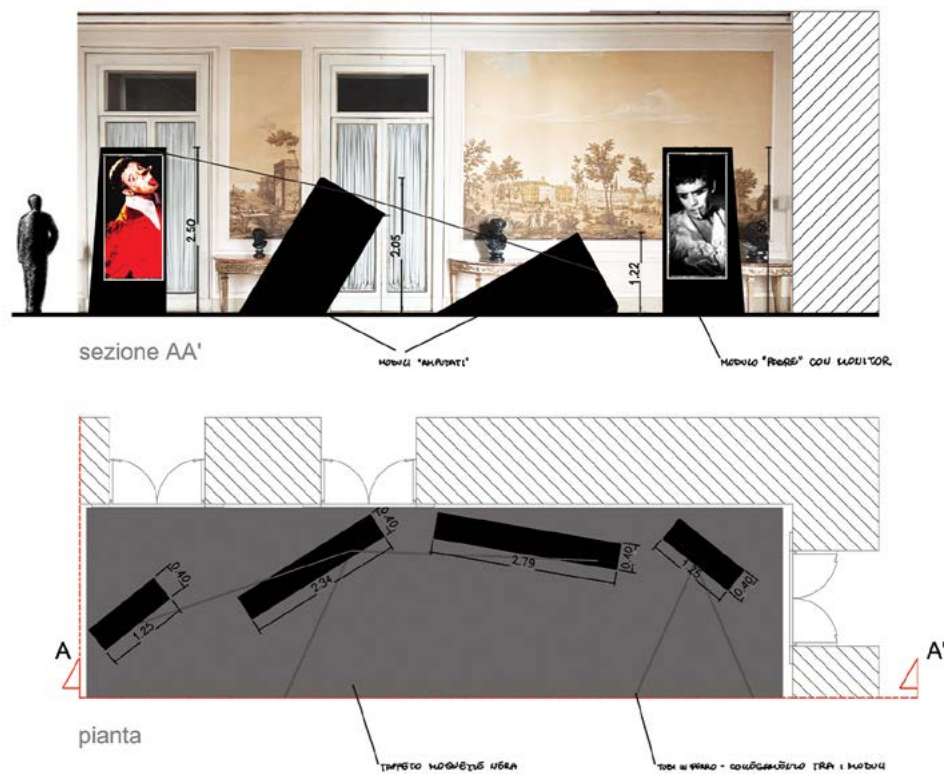


linguaggio architettonico per creare un significato simbolico.

I lavori realizzati con il CNR-ISPF e l'Accademia di Belle Arti di Napoli, in particolare le opere *Phonè/Bene (schedario): sovrapposizioni* (2017), *Il Teatro della Filosofia* (2018) e *Naufragio. Nomi e immagini dal dolore dei migranti* (2021), presentano un'interazione tra architettura e scenografia, attraverso una pratica progettuale consapevole, in grado di restituire una dimensione narrativa all'ambiente architettonico circostante. La pratica, in queste tre opere prese in esame, si è svolta in due sale della sede napoletana dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici a Palazzo Serra di Cassano (fig. 1).



2
progetto e foto dell'allestimento
per *Phoné/Bene* (schedario):
sovrapposizioni, Palazzo Serra
di Cassano (NA), 2017.
Disegno tecnico e foto di
Rebecca Carlizzi



Lo spazio effimero dentro lo spazio architettonico

Il Palazzo, ubicato sulla collina di Pizzofalcone, fu progettato da Ferdinando Sanfelice e costruito tra il 1718 e il 1719. L'edificio si distingue per la complessa struttura adattata al dislivello tra le due strade e per gli elementi architettonici di grande effetto, come il cortile ottagonale e il maestoso scalone in piperno e marmo. Originariamente l'ingresso principale era su via Egiziaca, ma venne chiuso nel 1799 dopo l'arresto e la condanna a morte del duca Gennaro Serra di Cassano, coinvolto nella Repubblica Napoletana. Oggi si accede dal lato opposto, su via Monte di Dio. Gli interni della residenza ducale, al piano nobile – in cui è allocato l'Istituto –, riccamente decorati con stucchi, tessuti preziosi e affreschi (tra cui spiccano quelli di Giacinto Diano dedicati a Scipione l'Africano) culminano nel grande salone degli specchi, oggi sede di eventi e convegni.⁷

Per la progettazione e la realizzazione dell'installazione *Phoné/Bene* (fig. 2) – in ricordo di Carmelo Bene, a cura di Rosario Diana⁸ e Nera Prota⁹ – è stata utilizzata la tipologia del videoambiente¹⁰ nella sua forma più essenziale. L'idea consisteva nel concepire uno spazio attraversabile e frammentato, intervenendo sullo sfarzo barocco di una delle sale dell'Istituto, mediante forme geometriche irregolari, simili a tagli, in modo tale che lo spettatore si trovasse

[...] inserito in un dispositivo di fonti audio-visive nel loro ripetersi all'infinito in un ciclo casuale di sovrapposizioni sonore. Questo sistema ci ha consentito di scollegarci dall'asse temporale dando all'evento una connotazione circolare.¹¹

L'installazione si componeva di parallelepipedi/totem modulari, progettati a partire da una matrice (modulo "padre") distinta da altri due modelli per tagli e dimensioni. La scelta di voler creare due "amputazioni" differenti, partendo dalla matrice originaria al fine di ricavare altri due moduli – che componevano l'ambiente scenico –, derivava soprattutto dalle suggestioni ricevute dalla lettura del testo *Sovrapposizioni* (scritto a quattro mani da Carmelo Bene e Gilles Deleuze):

7 Gargano 1987.

8 Primo ricercatore di Filosofia presso il CNR-ISPF e membro del Collegio dottorale *Performing, Staging Art, Music Composition and Creativity*.

9 Docente di Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli e membro del Collegio dottorale *Performing, Staging Art, Music Composition and Creativity*.

10 Il videoambiente è una forma artistica che consiste nel creare un ambiente interattivo in grado di coinvolgere lo spettatore con immagini e suoni.

11 Prota et al. 2018, 72.

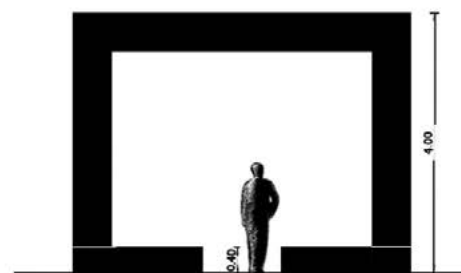
Il teatro di Bene ha una funzione critica [...] Bene procede diversamente, ed è più nuovo. Supponiamo che egli amputi l'opera originaria di uno dei suoi elementi: sottrae qualcosa all'opera originaria. [...] Non procede per addizione, ma per sottrazione, per amputazione. [...] Allora tutta quanta l'opera, dato che le manca adesso un pezzo scelto non-arbitrariamente, forse oscillerà, girerà su sé stessa, poggerà su un altro lato.¹²

I quattro moduli "padre", destinati a sostenere dei monitor, svolgevano la funzione di diffusori di contenuti e trasmettevano in *loop*, ciascuno con una propria temporalità, estratti di opere di Carmelo Bene, generando una suggestiva "sovrapposizione" di voci. Il nero e la disposizione dei totem, insieme alla moquette e ai tubi metallici che connettevano i vari moduli, costruivano uno spazio nello spazio che, pur nella sua disarmonia visiva, non risultava invasivo nel rapporto tra ambiente architettonico e "sotto-ambiente". In tal modo, la relazione tra spazio architettonico e spazio effimero si attivava al passaggio dello spettatore: percorrere l'ambiente significava scoprire i contenuti diffusi all'interno dell'installazione e, al contempo, la bellezza della struttura architettonica circostante. Lo spettatore viveva così un effetto matrioska, attraversando spazi contenuti gli uni negli altri (fig. 3).

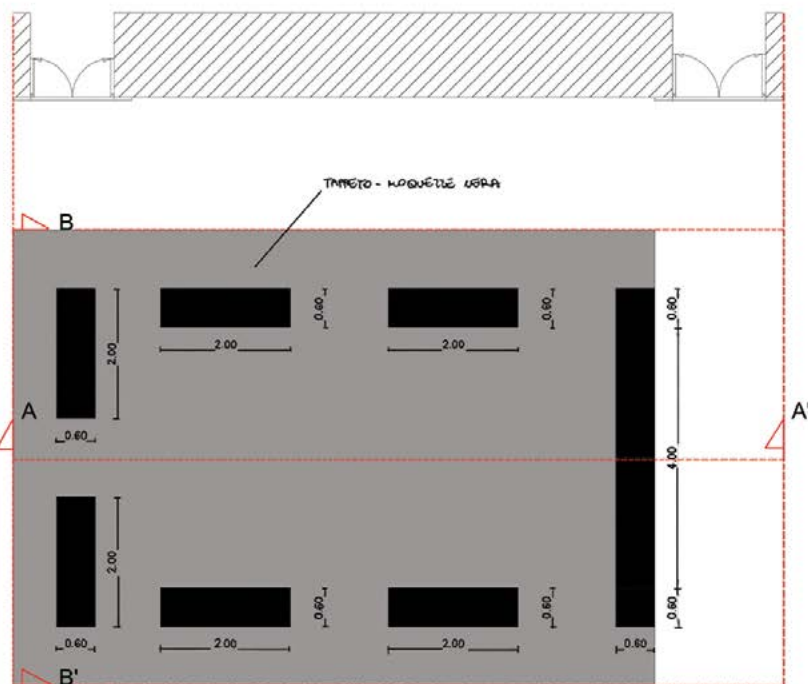
12 Bene e Deleuze 1978, 87.

3
Phoné/Bene (schedario):
sovrapposizioni, Palazzo Serra
di Cassano (NA), 2017.
Foto di Marzia Caramiello





sezione BB'



pianta

4 Progetto e bozzetti per *Il Teatro della Filosofia*, Palazzo Serra di Cassano (NA), 2018. Disegno tecnico di Rebecca Carlizzi e bozzetti di Marianna Russo

Nel tentativo di tradurre il concetto di *phoné* elaborato da Bene, si è attribuita particolare rilevanza alla dimensione uditiva, con l'obiettivo di stimolare la curiosità e l'attenzione di chi percorreva lo spazio, inducendolo a un approfondimento dei singoli contenuti. Grazie all'effetto *cocktail party*,¹³ lo spettatore era interessato ai diversi saperi veicolati dai monitor e poteva isolare l'argomento di proprio interesse, per ascoltarlo con maggiore nitidezza avvicinandosi ai singoli totem/moduli "padre".

Nella progettazione del *Teatro della Filosofia* (fig. 4), l'obiettivo era quello di richiamare, mediante un segno plastico, la struttura propria dell'architettura teatrale. La presenza, nel salone d'ingresso dell'Istituto, di un arco/boccascena e della sua estensione, costituita da panche/sedute, definiva uno spazio entro cui poteva svolgersi un'azione. A tal proposito scrive Nera Prota:

[...] il nostro intervento progettuale si è posto come obiettivo la possibilità di attribuire a uno spazio architettonico una funzione ulteriore rispetto a quella originale. In questa nuova funzione lo spazio è invaso da un oggetto simbolico che stabilisce una relazione diretta con il pubblico indipendentemente dall'utilizzo che se ne fa. Il visitatore, entrando nell'atrio dell'Istituto, si imbatte in una installazione che suggerisce ipotesi di utilizzo alternativo, spingendo così chi osserva a immaginarne le funzioni esplorando lo spazio e stabilendo con esso una relazione attiva.¹⁴

13 Nel *sound design* è la capacità di prestare attenzione a determinati suoni in mezzo al rumore.
14 Prota et al. 2018, 71.



5 *Il Teatro della Filosofia – Scene del riconoscimento*, Palazzo Serra di Cassano (NA), 2019. Foto e modellino di Rebecca Carlizzi

Impiegato per *reading* e conferenze, il *Teatro della Filosofia* ha funzionato anche come luogo di confronto, oltre che come spazio teatrale filosofico, in cui si sono prodotti intrecci tra filosofia e arti performative. Il salone d'ingresso dell'Istituto si trasformava così in teatro attraverso un unico segno plastico capace di evocarlo. Negli anni compresi tra il 2018 e il 2020 si è progressivamente approfondito il concetto di scenografia inteso come segno. Anche in questo contesto, la relazione tra spazio scenografico e architettura si attivava con il contributo dello spettatore: lo spazio accoglieva il pubblico attraverso l'esecuzione dell'evento. Nell'ambito della ricerca per la trilogia di melologhi *Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus* (2018 – 2020) - libretto di Rosario Diana e musiche di Rosalba Quindici¹⁵, concepita per il *Teatro della Filosofia*, si è voluto lasciare un'ulteriore traccia identitaria, progettando strutture autoportanti costituite da cantinelle in legno dipinte di rosso, assemblate con bulloni e perni passanti, in grado di caratterizzare le tre esibizioni attraverso un ulteriore segno visivo (fig. 5).

La scenografia come un'opera site-specific

Nel processo di progettazione per *Naufragio* (fig. 6), la struttura di connessione fra lo spazio dell'Istituto e la scenografia ideata è stata del tutto differente rispetto ai due progetti precedentemente esposti.

Il testo – scritto da Rosario Diana e con la sua direzione andato in scena per la prima volta a Napoli nel 2021¹⁶ – mette in evidenza il dolore dei migranti attraverso una rilettura trasfigurata di testimonianze raccolte, sottolineando di tanto in tanto tale sofferenza con una traccia audio che declama i nomi di coloro che hanno perso la vita nel viaggio migratorio. In questa nuova trasposizione del copione, l'obiettivo perseguito è stato quello di creare un'operazione *site-specific*. Tali modalità, nel rapporto tra spazio effimero (scenografia) e spazio stabile (architettura), giocano un ruolo fondamentale. Eldar Jakubov, in *The Poetics of Installation Art* (2015), nel definire il concetto di *site-specificity*, dichiara che l'opera è creata appositamente per un luogo determinato e non può essere trasferita senza perderne parte del significato.¹⁷ In quest'ottica, l'intervento scenografico che si sarebbe dovuto fare¹⁸ all'interno del salone d'ingresso di Palazzo Serra di Cassano, sarebbe stato molto semplice,

15 Compositrice e docente di Composizione presso il Conservatorio "Maderna – Lettimi" di Cesena.

16 Lo spettacolo è stato prodotto dalla Fondazione Il Canto di Virgilio.

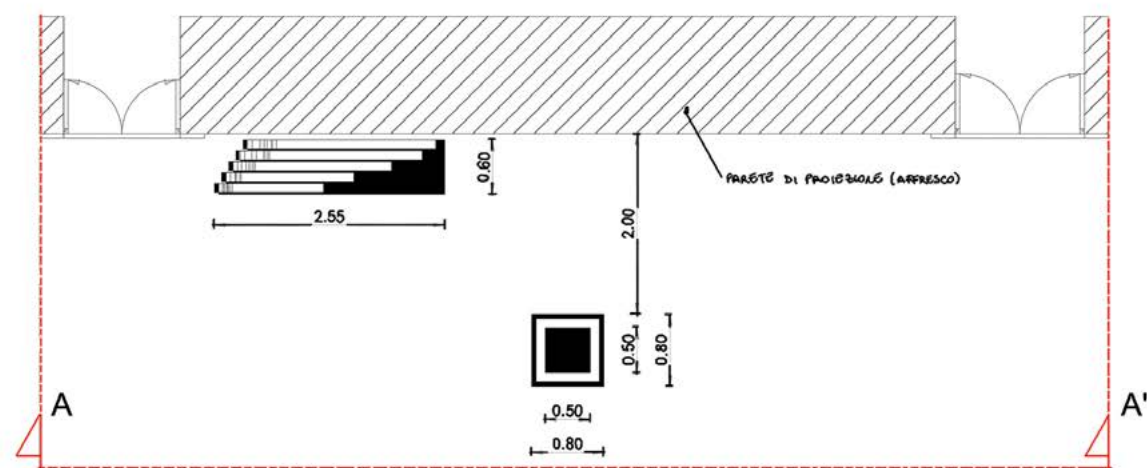
17 Jakubov 2015, 27. This criteria defines how much the particular installation is dependent upon its environment. Ilya Kabakov wrote probably the most detailed "manual" to this day on Installation art. In his opinion, "any installation is incredibly, impossibly sensitive to the place where it is constructed".

18 Il condizionale qui è d'obbligo poiché lo spettacolo non ha avuto luogo. Tuttavia, il processo di progettazione è proseguito fino al giorno prima dell'annullamento dell'evento.

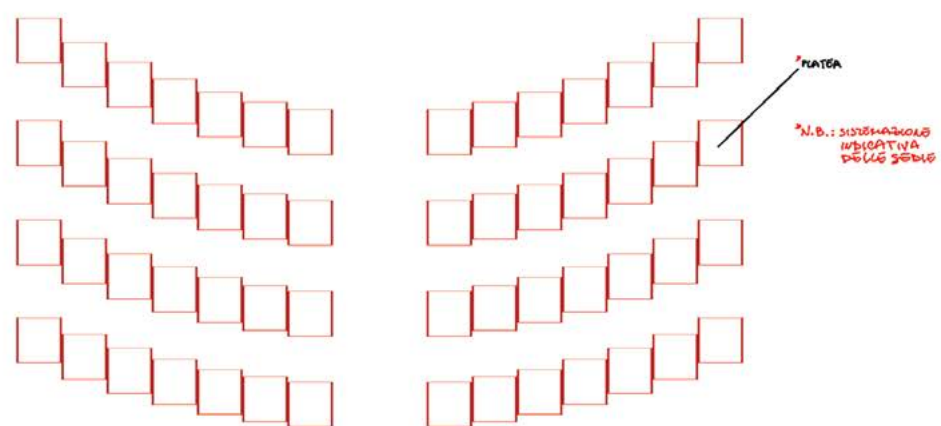




sezione AA'



pianta

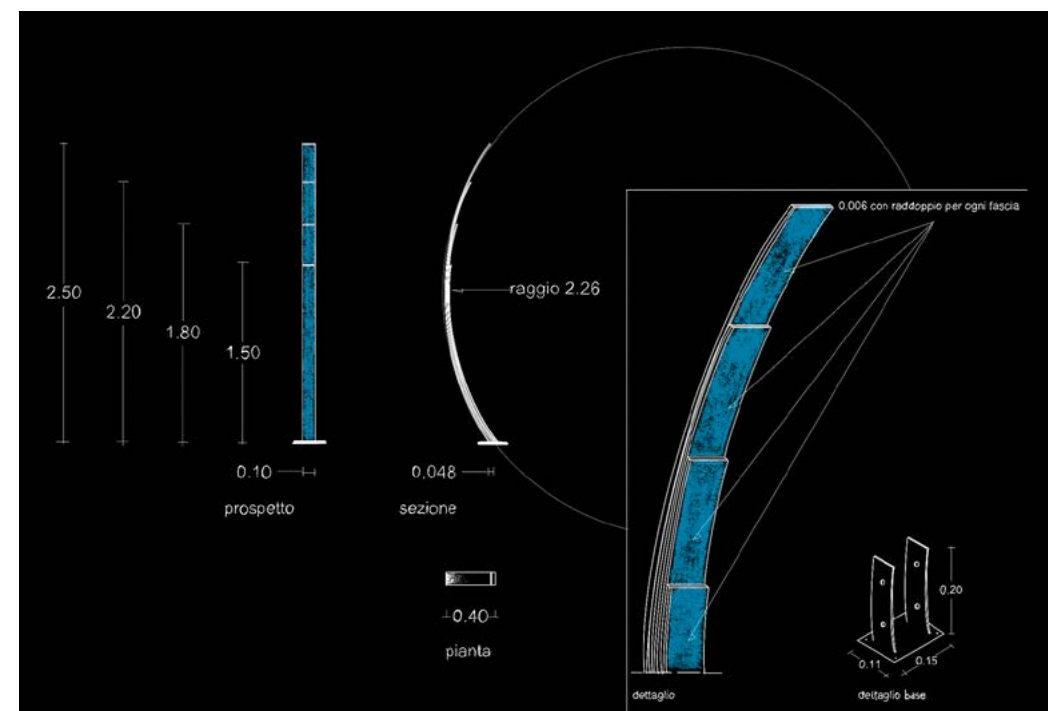
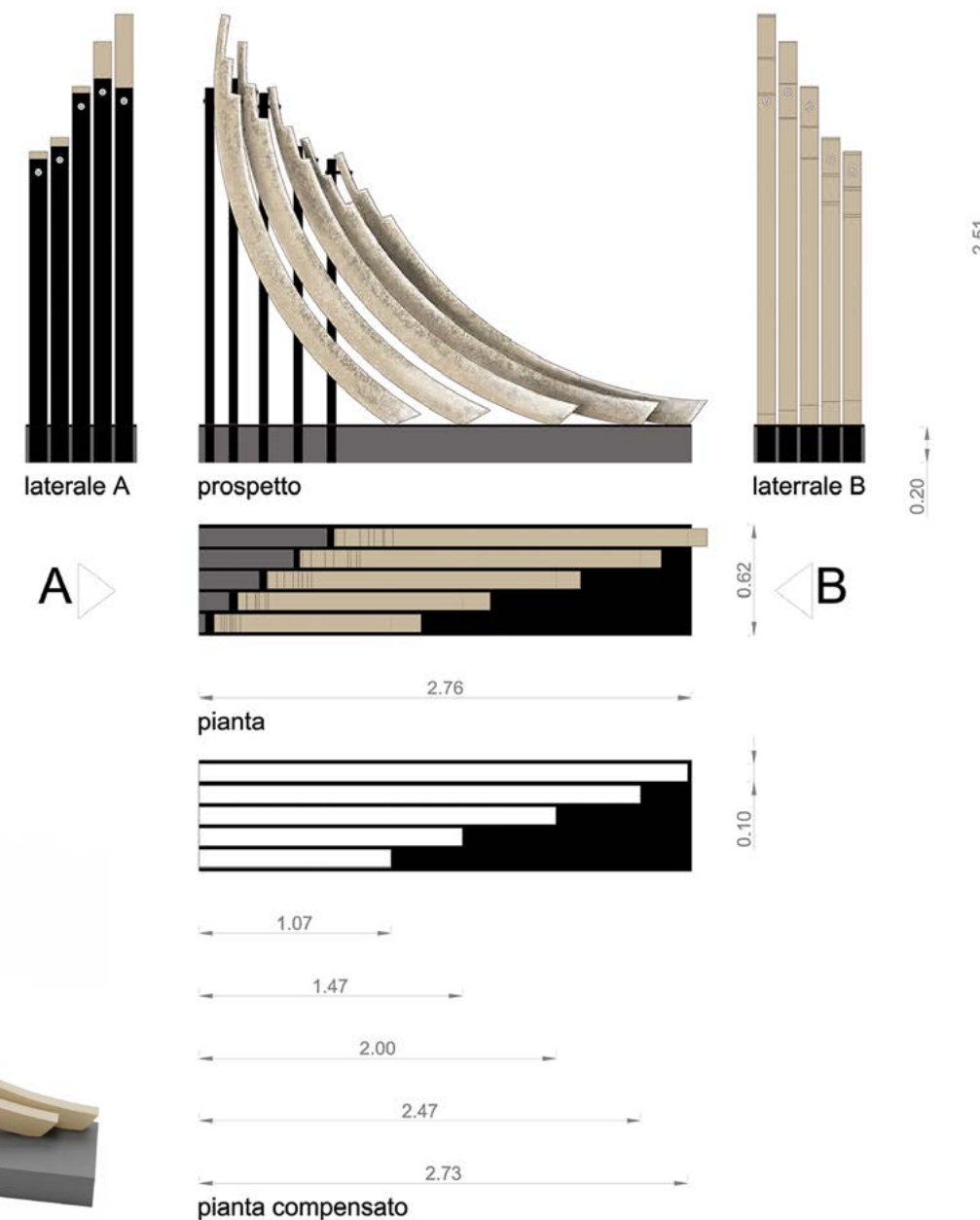


6
Progetto per *Naufragio. Nomi e immagini dal dolore dei migranti*, Palazzo Serra di Cassano (NA), 2026. Progetto Cad definitivo dell'allestimento, pianta e sezione AA' – progetto di Rebecca Carlizzi

7
Progetto esecutivo dell'elemento scenografico per *Naufragio. Nomi e immagini dal dolore dei migranti*, Palazzo Serra di Cassano (NA), 2026. Progetto di Rebecca Carlizzi

8 (in basso a sinistra)
progetto esecutivo originale del modulo fascia in polistirolo per la videoinstallazione *Una fiaba ecologica napoletana*, Foqus Fondazione Quartieri Spagnoli (NA), 2025. Progetto di Nera Prota e Rebecca Carlizzi

9 (in basso a destra)
Naufragio. Nomi e immagini dal dolore dei migranti, Palazzo Serra di Cassano (NA), 2026. Realizzazione dell'elemento scenografico nel laboratorio di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Foto di repertorio di Maria Lourdes De Simone





10
Bozzetti definitivi per *Naufragio*.
Nomi e immagini dal dolore
dei migranti, Palazzo Serra di
Cassano (NA), 2026. Bozzetti di
Rebecca Carlizzi

poiché l'idea consisteva nel mettere al centro della *mise-en-scène* una delle pareti affrescate di Giacinto Diano.

Nel processo di creazione dell'elemento di scena – che si sarebbe collocato adiacente alla parete affrescata, quasi in corrispondenza di una delle due porte di accesso alle altre sale –, durante una prima fase di progettazione, sono stati fatti diversi tentativi di composizione attraverso l'utilizzo di modellini, *rendering* e disegni in Cad (fig. 7), con l'obiettivo di sfruttare alcune fasce in polistirolo rivestite in resina cementizia, sviluppate per la videoinstallazione *Una fiaba ecologica napoletana* (2025).¹⁹ Con il conforto teorico degli articoli X-3²⁰ e X-4²¹ del *Manifesto dell'Eco-Scenografia* (2023)²² sulla progettazione legata al riuso dell'opera e di elementi originali, si è optato per il riutilizzo di alcuni di questi moduli già precedentemente realizzati per la videoinstallazione sopracitata (*Una fiaba ecologica napoletana*) e, ad oggi, depositati nel laboratorio di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (fig. 8). Le fasce in polistirolo, in quanto elementi modulari, hanno garantito la ricomposizione di diverse forme rispetto a quella originale. L'idea finale di composizione è stata tutta ricondotta all'intenzione di creare, in modo del tutto simbolico ed evocativo, il relitto di un'imbarcazione. Le fasce in polistirolo sono montate, con diverse inclinazioni, su una pedana in legno di circa 250cm x 60cm e 20cm di altezza; le cantinelle in legno di diversa altezza (assemblate con la tecnica del dritto e rovescio e avvitate alla pedana) garantiscono il supporto statico delle fasce nonché l'andatura delle diverse inclinazioni (fig. 9).

Tuttavia, in questo caso, a rappresentare il vero punto di dialogo tra lo spazio effimero e quello stabile sarebbero state le videoproiezioni, riprodotte sulla parete affrescata durante lo spettacolo. In questo modo, l'affresco del salone principale d'ingresso sarebbe stato attivato come *medium* tecnologico, assumendo la funzione di schermo per la proiezione (fig. 10). Con lo spoglio del testo,²³ abbiamo constatato la sua articolazione in 18 epifanie (immagini,

visioni) più il prologo, il quale – attraverso il reportage di Edmondo De Amicis, *Sull'oceano* (1889) – vuole essere un riferimento storico al fenomeno della Grande Emigrazione Italiana. Nel prologo l'intento originale era di rielaborare delle fotografie di archivio sull'emigrazione italiana dei primi del '900. Invece, per le diverse scene, il lavoro iniziale si basava sulla creazione, per ognuna di esse, di un'immagine astratta e allegorica con riferimenti visivi a fotografie di cronaca, segni tribali africani, opere di Picasso, Schiele e Mantegna.

Successivamente, dopo un incontro con l'autore-regista, abbiamo deciso di snellire la partitura visiva del testo, individuando sei macro-tematiche principali su cui abbiamo fondato le diverse immagini con animazioni:

1. la Grande Emigrazione Italiana;
2. i quattro elementi: aria, acqua, terra fuoco;
3. amore e morte;
4. i cinque elementi: aria, acqua, terra, fuoco e deserto;
5. acqua e terra;
6. notte, tenebra e morte.

I video, per semplificazione e coerenza visiva, erano un richiamo allo stile e all'arte di William Kentridge. L'artista sudafricano raggiunse la fama negli anni '90, grazie alla realizzazione di animazioni in *stop-motion* con disegni a carboncino, cancellati e modificati ripetutamente, creando un effetto di "tracce" della memoria.²⁴ Al fine di creare un effetto finale analogo al linguaggio di Kentridge, le immagini, rielaborate digitalmente da Maria Lourdes De Simone²⁵ (fig. 11), sono state animate con la tecnica in *rotoscope*.²⁶

Da un punto di vista tecnico, la proiezione sarebbe stata eseguita seguendo uno schema ben definito – grazie anche ai suggerimenti di Alessandro Papa.²⁷ Il videoproiettore, con focale ultracorta, sarebbe stato disposto a una distanza dalla parete di proiezione (affresco) di almeno 2 metri e posto su un supporto, da terra, di dimensioni 50cm x 50cm x 50cm, con un ulteriore telaio di protezione di dimensioni 80cm x 80cm x 80cm. Inoltre, in prossimità della lente sarebbe stato applicato un mascherino con un foro che avrebbe permesso, in origine, la giusta diminuzione dell'angolo di apertura di proiezione. Questo schema avrebbe comportato come effetto la focalizzazione verso il centro del punto d'interesse dell'immagine da proiettare. Grazie a questa soluzione – escogitata con diverse prove effettuate utilizzando modelli in scala – eravamo riusciti a ovviare al problema di dover proiettare su una parete di circa 800 cm di lunghezza a una distanza alquanto ridotta.²⁸ Inoltre, trovandoci in un luogo non convenzionalmente teatrale, la possibilità di montare e utilizzare un *ring* luci all'interno del sito ospitante sarebbe stato, per ragioni di sicurezza, del tutto impraticabile.

Conclusioni: l'architettura come medium tecnologico

Con quest'ultima *mise-en-scène*, l'obiettivo che si voleva raggiungere non era solo quello di connotare la scenografia come opera *site-specific* – riaffermando e riconfigurando lo statuto dell'architettura come elemento rappresentativo per la narrazione – ma anche quello di instaurare, attraverso una relazione intermediale, un legame ancora più stretto tra lo spazio effimero (scenografia) e lo spazio stabile (architettura).

19 Videoinstallazione selezionata tra i vincitori del Napoli Fringe Festival 2025 nella sezione Extra Fringe Suite.

20 X-3 Progettazione legata al riuso dell'opera: il produttore in buona fede si impegna a rivolgersi in via prioritaria all'artista-autore originale per la progettazione di nuove scenografie e/o costumi che deriverebbero, in proporzioni significative, dalla sua opera originale. Una creazione originale realizzata da tutta o parte di un'opera esistente è un prodotto della mente, ed è chiamata composita. È quindi anche oggetto di un contratto di cessione del diritto d'autore.

21 X-4 Riuso di elementi originali: il riuso di elementi originali, con o senza adattamento, deve essere oggetto di un'autorizzazione dell'artista-autore nei seguenti termini: l'artista-autore autorizza, fatte salve le informazioni fornite dal produttore e il rispetto dei suoi diritti morali, il riuso di tutti o parte degli elementi originali della sua opera alle condizioni qui definite e subordinatamente anche alla perfetta esecuzione del presente contratto.

22 Questo manifesto dell'UDS – Union des Scénographes è un appello alla mobilitazione di tutti gli attori a prendere parte a un approccio comune di eco-progettazione, al fine di promuovere e regolamentare le pratiche di riuso di scenografie e costumi nel settore dello spettacolo dal vivo.

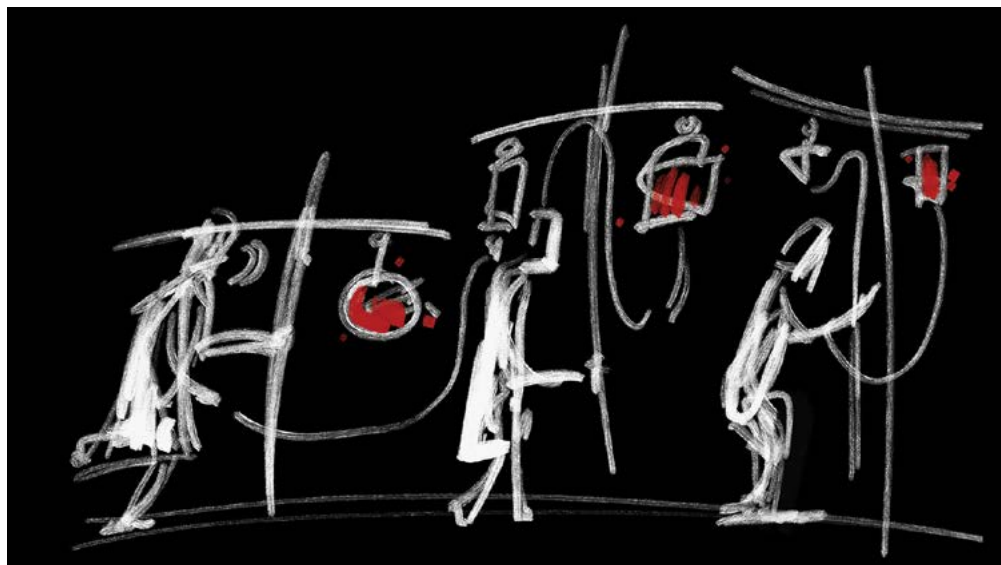
23 Lo spoglio del testo (o analisi del copione) nel teatro è una fase fondamentale di preproduzione e analisi drammaturgica in cui il testo teatrale viene sezionato e analizzato scena per scena per individuare tutte le necessità tecniche, scenografiche, attoriali e artistiche.

24 Martinelli 2025. Kentridge è celebre per le sue animazioni a carboncino, realizzate cancellando e modificando ripetutamente un unico disegno, creando immagini in movimento che trattano temi di memoria e trasformazione.

25 Studentessa del biennio di Scenografia per il Cinema e la Televisione presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli.
26 Il rotoscopia (o *rotoscoping*) è una tecnica di animazione che consiste nel ricalcare sequenze video reali fotogramma per fotogramma.

27 Docente di Processi e tecniche per lo spettacolo virtuali presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli.
La profondità complessiva calpestabile del salone d'ingresso di Palazzo Serra di Cassano non va oltre i 10 metri.

28 La profondità complessiva calpestabile del salone d'ingresso di Palazzo Serra di Cassano non va oltre i 10 metri.



Claus Clüver, nel saggio *Intermediality and Interarts Studies* (2007), delinea la differenza tra un'intermedialità formale e un'intermedialità referenziale, secondo cui: la prima riguarderebbe la costruzione stessa dell'opera, ovvero come i vari media interagiscono a livello di forma, struttura e codifica; invece, la seconda si riferirebbe ai contenuti, cioè alla presenza tematica o allusiva di un *medium* all'interno di un altro.²⁹ Alla luce di questa differenziazione, se dovessimo analizzare l'opera *Naufragio* in termini intermediali – in rapporto con Palazzo Serra di Cassano –, se ne potrebbe individuare la tipologia nella dimensione formale, poiché il rapporto tra architettura e scenografia costituisce un'interazione di forma, struttura e codifica al fine di rendere l'architettura del sito ospitante un *medium* attivo per la trasposizione del testo drammaturgico. Tuttavia, la scelta di proiettare video animati dallo stile del tutto contrastante con la tecnica tenue dell'affresco potrebbe essere considerata un'azione provocatoria

²⁹ Clüver 2007, 19 – 37. Clüver delinea la distinzione tra intermedialità formale (o transmedialità) e intermedialità referenziale nel corso dell'intero saggio citato. "Intermediality and Interart Studies" viene considerato come punto di riferimento per il passaggio dagli studi tradizionali sulle inter-relazioni delle arti alla moderna teoria dell'intermedialità.

nello stile della *street art*. In tale prospettiva, il processo intermediale potrebbe essere di tipo referenziale, poiché tramite un *medium* tecnologico – videoproiezione su una parete affrescata – si richiamerebbe la tecnica della forma d'arte urbana.

In conclusione, quest'ultima esperienza progettuale starebbe a dimostrare come, in alcuni casi, la scenografia possa superare definitivamente il proprio ruolo tradizionale di apparato rappresentativo, per affermarsi come pratica autonoma, capace di attivare lo spazio architettonico e di trasformarlo come *medium* narrativo. Qui l'interazione tra spazio effimero e spazio stabile non si limiterebbe a una coesistenza formale, ma si configurerebbe come un processo dinamico in cui architettura e scenografia si ridefinirebbero reciprocamente attraverso l'esperienza dello spettatore. *Naufragio*, in questa relazione raggiungerebbe un ulteriore livello di complessità: l'architettura storica non sarebbe più una cornice (sito ospitante), ma diventerebbe superficie attiva di scrittura visiva e dispositivo intermediale. La videoproiezione sull'affresco non rappresenterebbe solo un intervento tecnico o estetico, ma un gesto concettuale che metterebbe in tensione memoria e contemporaneità, permanenza e trasformazione, aprendo nuove possibilità di lettura dello spazio. In questa prospettiva, la *mise-en-scène* diventerebbe un atto di traduzione intermediale capace di generare nuove forme e pratiche di conoscenza.

Riferimenti

BENE, Carmelo, and Gilles DELEUZE. *Sovrapposizioni*. Macerata: quodlibet, (1978) 2023.

CARLIZZI, Rebecca. *Questa non è una scena. La scenografia come dispositivo filosofico*. Tesi di laurea, Accademia di Belle Arti di Napoli, 2018.

CARLIZZI, Rebecca. "Naufragio. Dalla scenografia come traccia dell'accaduto a simbolo di alterità". *Research Trends in Humanities: Quaderno THINK TANK* 12., 2025. <https://doi.org/10.6093/2284-0184/11621>

CATTIODOURO, Silvia. *Architettura scenica e teatro urbano*. Milano: FrancoAngeli, 2007.

CLÜVER, Claus. "Intermediality and Interarts Studies". In *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, edited by Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, and Heidrun Führer, 19-38. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. https://lucris.lub.lu.se/ws/files/7694317/changing_borders_e_bok.pdf.

D'AMICO, Silvio. "Messinscena". In *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1934. [https://www.treccani.it/enciclopedia/messinscena_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/messinscena_(Enciclopedia-Italiana)/).

GARGANO, Antonio. *Palazzo Serra di Cassano*. Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1987. <https://www.iisf.it/istituto/palazzo-serra-di-cassano>

JAKUBOV, Eldar. *The Poetics of Installation Art*. Master's thesis, Estonian Academy of Arts, Tallinn, 2015. https://www.artun.ee/app/uploads/2017/10/EldarJakubov_skulptuur.pdf

MARTINELLI, Olimpia Gaia. "William Kentridge". *Art Majeur Magazine*, 2025. <https://www.artmajeur.com/it/magazine/8-incontra-e-scopri/william-kentridge/338356>

PROTA, Paolo, CARLIZZI, Rebecca, RUSSO, Marianna. "Ambienti disseminativi per un'architettura aumentata". *Research Trends in Humanities: Education & Philosophy* 5: 70–75, 2018. <https://doi.org/10.6093/2284-0184/5454>.

UNION DES SCÉNOGRAPHES (UDS). *Manifesto dell'eco-scenografia. Per un'etica delle pratiche di progettazione ecologica*. Paris: Union des Scénographes, 2023. <https://www.uniondesscenographes.fr/actu-sceno/manifeste-de-leco-scenographie/>