

IL SUPERAMENTO DI UNA FRATTURA

Il rapporto tra scena tradizionale e scena contemporanea come *aufhebung* hegeliana

Paolo D. M. Vitale

AUFHEBUNG SCENICA, DIALETTICA SPAZIALE, ARCHITETTURA DELL'EFFIMERO

Nel seguente saggio si indaga il tema del "Ritorno alla Scena" rileggendo l'evoluzione del rapporto tra scenografia tradizionale e scenografia contemporanea alla luce di una dialettica hegeliana applicata allo spazio performativo. Il passaggio dalla bidimensionalità del teatro all'italiana all'immersività odierna non si configura come una semplice frattura cronologica, ma come un movimento a spirale (dalla tesi alla sintesi).

La prima fase (*tesi*) osserva la scatola ottica rinascimentale e barocca come luogo dell'architettura "rappresentata": un miraggio prospettico dipinto su tela, affascinante ma inaccessibile e negato alla plasticità del corpo dell'attore. L'inevitabile *antitesi* si consuma all'inizio del Novecento con le rivoluzioni volumetriche di Appia e Craig e la successiva fuga delle avanguardie dai teatri storici verso spazi industriali e *site-specific*.

Il contemporaneo "ritorno alla scena" rappresenta il momento della *sintesi* (*Aufhebung*): lo scenografo riabita il palcoscenico di tradizione conservandone la cornice prossemica, ma abolendo l'inganno pittorico in favore di un'architettura viva e performante. Attraverso la smaterializzazione luminosa, il *video mapping* e la mecatronica cinetica, lo spazio scenico diviene un dispositivo immersivo reattivo. L'analisi dei casi studio (le occupazioni volumetriche di Paolo Fantin e le macro-architetture in movimento di Es Devlin) conferma che il patrimonio storico (*heritage*) non è un limite museale, ma un reagente dinamico dove la forma effimera coincide con l'azione reale.

SCENIC AUFHEBUNG, SPATIAL DIALECTICS, ARCHITECTURE OF THE EPHEMERAL

This essay investigates the theme of "Back to the Staging" (Ritorno alla Scena) by reinterpreting the evolution of the relationship between traditional and contemporary scenography through the lens of a Hegelian dialectic applied to performative space. The transition from the twodimensionality of the proscenium theatre (teatro all'italiana) to present-day immersiveness is not merely a chronological fracture, but a spiral movement (from thesis to synthesis).

The first phase (thesis) examines the Renaissance and Baroque optical box as a site of "represented" architecture: a perspective mirage painted on canvas, captivating yet inaccessible and denied to the plasticity of the actor's body. The inevitable antiithesis unfolded at the beginning of the twentieth century with the volumetric revolutions of Appia and Craig, followed by the avant-garde's departure from historic theatres toward industrial and site-specific spaces.

The contemporary "back to the staging" represents the moment of synthesis (Aufhebung): the set designer re-inhabits the traditional stage, preserving its proxemic frame while abolishing pictorial deception in favor of a living, performing architecture. Through luminous dematerialization, video mapping, and kinetic mechatronics, the scenic space becomes a reactive, immersive device. The analysis of the case studies (Paolo Fantin's volumetric occupations and Es Devlin's moving macroarchitectures) confirms that historical heritage is not a museum-like limitation, but a dynamic reagent where ephemeral form coincides with real action.

IL SUPERAMENTO DI UNA FRATTURA

Il rapporto tra scena tradizionale e scena contemporanea come *aufhebung* hegeliana

Paolo D. M. Vitale

Introduzione: il significato del "ritorno"

Il tema "Ritorno alla Scena", scelto per questo numero, pone un interrogativo fondamentale per chi indaga il rapporto tra architettura e spazio performativo: cosa significa, oggi, "tornare al palcoscenico"?

Nell'incipit del suo testo seminale *Lo spazio vuoto* (1968), il regista Peter Brook affermava: «Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e chiamarlo palcoscenico nudo. Un uomo cammina in questo spazio vuoto mentre qualcun altro lo osserva, e questo è tutto ciò di cui c'è bisogno per un atto teatrale». Questa dichiarazione, che ha segnato la seconda metà del Novecento, ha legittimato l'uscita della performance dai confini dell'edificio teatrale tradizionale, spingendo la scenografia verso luoghi *site-specific*, spazi industriali recuperati e architetture urbane. Il "ritorno" evocato dal tema di questo numero non va dunque letto come una regressione nostalgica, bensì come una presa di coscienza critica: il rientro nello spazio teatrale canonico per reinventarlo dall'interno.

Per comprendere questa dinamica, è necessario superare l'idea della scenografia come mero sfondo decorativo. Come ricordava Fabrizio Cruciani, il teatro non è un edificio in cui si mettono degli spettacoli, ma uno spazio che si fa spettacolo. Sotto questa lente, il passaggio dalla scenografia tradizionale a quella contemporanea non si configura come una rottura insanabile, ma come un'evoluzione del concetto di "spazio abitato" e di confine prossemico tra attore e spettatore.

Oggi assistiamo a una riappropriazione del dispositivo classico (il boccascena, la divisione frontale, la scatola ottica), che viene però svuotato della sua funzione originaria: l'illusione bidimensionale. Il genio di Josef Svoboda, pioniere assoluto della modernità spaziale, sintetizzava questo passaggio teorizzando un'architettura effimera viva: non una scenografia inerte, un'immagine statica, ma una scenografia che agisce, che respira con l'opera, che varia nel tempo come varia la musica.

È in questo scarto concettuale che si inserisce la traiettoria del presente saggio. L'evoluzione spaziale che lega l'illusione classica all'immersività odierna non si delinea come una semplice linea retta, bensì come un movimento dialettico a spirale. La scenografia contemporanea è tornata ad abitare la cornice tradizionale solo dopo averla profondamente negata, smettendo di "rappresentare" l'architettura attraverso la finzione pittorica per iniziare a "costruirla" fisicamente e digitalmente sul palco. Questo ritorno si manifesta così come una potente sintesi spaziale: un cortocircuito in cui le ferree regole della prospettiva rinascimentale e barocca non vengono semplicemente accantonate, ma riassorbite e superate attraverso la tridimensionalità immersiva, i materiali iper-tecnologici e la smaterializzazione luminosa.

La scena tradizionale: l'architettura rappresentata e l'illusione

Il "ritorno alla scena" impone, prima di tutto, un'indagine sulle fondamenta del dispositivo teatrale canonico. Consolidatosi tra Rinascimento e Barocco, il teatro all'italiana si fonda su una rigorosa divisione spaziale tra la platea e il palcoscenico, mediata e incorniciata dall'arco scenico (il boccascena). Questo confine architettonico, che in epoca naturalista prefigurerà la teorizzazione della "quarta parete" a opera di Denis Diderot, trasforma il palcoscenico in una vera e propria "scatola ottica". L'architettura della scena tradizionale nasce all'interno di questo perimetro, non come volume plastico penetrabile, ma come visione rigidamente frontale, governata dalle ferree leggi della prospettiva centrale.

Per secoli, la scenografia è stata, nella sua essenza, "architettura rappresentata" e non costruita. Prima dell'avvento dei materiali solidi e tridimensionali, lo scenografo era a tutti gli effetti un pittore e un matematico dello spazio. Nel suo *Secondo Libro dell'Architettura* (1545),



1
Paolo Fantin, *Jenufa*
Dir. Damiano Michieletto
Photo © Bernd Uhlig

A production
Staatsoper Unter den Linden
Direction: Damiano Michieletto
Sets: Paolo Fantin
Costumes: Carla Teti
Lighting: Alessandro Carletti
Costumes collaboration: Giulia
Giannino, Carsta Köhler
Choreography: Thomas Wilhelm

Sebastiano Serlio codifica le tre scene canoniche (Comica, Tragica, Satirica) affidando alla tela dipinta, ai telai angolari e all'inclinazione del palco il compito di simulare la città urbana. Serlio stesso descrive nei suoi scritti la fascinazione generata da questo inganno visivo: «Che maggior sodisfazione d'animo, che maggior piacer d'occhio si può ritrovare [...] che veder in picciol spatio un grandissimo apparato de casamenti, tante vie e lontananze, veder tante logie, tante finestre et usci, et tutto finto per arte di prospettiva?». L'architettura scenica classica è dunque un miraggio: esiste pienamente solo nell'occhio dello spettatore, preferibilmente quello collocato nel punto di fuga privilegiato, tradizionalmente riservato al palco del principe.

Questo dominio della bidimensionalità e del *trompe l'oeil* raggiunge il suo apice formale e tecnico nel periodo Barocco e nel Settecento. Famiglie di illustri architetti-scenografi, come i Galli da Bibiena, spingono l'illusione oltre la staticità rinascimentale inventando la *scena per angolo*.

Attraverso l'uso di molteplici punti di fuga, l'architettura dipinta si dilata in profondità vertiginose e disorientanti, fingendo una monumentalità spaziale ciclopica che l'edificio reale non potrebbe mai contenere. Eppure, nonostante l'estrema sofisticazione del disegno, la materia di base rimane inalterata: una composizione stratificata di fondali, quinte, spezzati e cieli di tela.

Il limite intrinseco della scenografia tradizionale risiede proprio in questa sua natura pittorica. Il dinamismo della macchina scenica barocca è puramente funzionale e destinato a creare stupore, ma lo spazio scenico non è realmente attraversabile in profondità: è un'immagine, a volte dinamica, che simula il volume, ma non è volume. Si crea così, inevitabilmente, un insanabile conflitto ontologico tra la tridimensionalità del corpo vivo dell'attore e la bidimensionalità della scenografia. Se l'attore si spinge troppo verso il fondo del palcoscenico, l'inganno prospettico si rompe: la sua scala fisica entra in contrasto con le architetture rimpicciolite dalle linee di fuga, svelandone brutalmente la finzione (il cosiddetto "paradosso dell'attore gigante" accanto alla porta dipinta). La scenografia urbana del Teatro Olimpico di Vicenza ne è il più lampante esempio.

Come rileverà acutamente lo studioso francese Denis Bablet, analizzando la crisi dello



2
Paolo Fantin, *Jenufa*
Dir. Damiano Michieletto
Bozzetto di scena

spazio scenico alle soglie del Novecento, l'attore finisce per muoversi in un ambiente che non gli appartiene plasticamente: il palcoscenico ottocentesco è solo un dipinto "tagliato a fette" e la scenografia si riduce a un fondale piatto davanti al quale l'attore si agita. L'architettura della scena tradizionale si rivela così un'architettura negata al corpo: una facciata splendida, ma inaccessibile e inabitabile. Sarà proprio questa insoddisfazione fisica e volumetrica a innescare la rivoluzione spaziale del secolo successivo.

L'esilio dalla scena: la rottura volumetrica del Novecento

La frattura definitiva con l'illusione pittorica si consuma all'alba del XX secolo, quando l'esigenza di una verità spaziale diviene imperativa. I padri fondatori di questa rivoluzione volumetrica sono il teorico svizzero Adolphe Appia e il regista e scenografo inglese Edward Gordon Craig. Entrambi denunciano, pur partendo da presupposti estetici differenti, l'incompatibilità assoluta tra il corpo tridimensionale, mobile e vivo dell'attore e la scenografia bidimensionale e "morta" della tela dipinta. Il paradosso di un corpo organico reale costretto a muoversi all'interno di un finto spazio illusionistico non è più tollerabile per la sensibilità architettonica moderna. Per Appia, lo spazio scenico deve farsi materia solida. Egli teorizza e progetta i cosiddetti "spazi ritmici": ambienti severi composti da nudi elementi plastici come scale, pedane, rampe e solidi geometrici. La scena smette di essere un'immagine da contemplare passivamente e diventa un dispositivo da scalare, abitare e misurare fisicamente. Nei suoi scritti, e in particolare in *La musica e la messa in scena* (1899), Appia ribadisce che il corpo umano, per essere valorizzato nella sua plasticità, ha bisogno di misurarsi con una resistenza architettonica concreta: non più l'inganno di un finto gradino dipinto prospetticamente, ma la gravità, l'attrito e il volume di una scala reale.

Parallelamente, Gordon Craig spinge questa astrazione spaziale verso vette di puro monumentalismo. Sogna una scena cinetica, mutevole, dominata da imponenti pannelli mobili (i celebri *screens*), che si configurano come pure entità architettoniche slegate da ogni vincolo narrativo o referenziale. Nel suo manifesto *L'arte del teatro* (1905), Craig stabilisce un nuovo dogma per l'architettura effimera: non si deve tentare di rappresentare un albero, ma bisogna suggerirlo. La mimesi cede definitivamente il passo all'astrazione dello spazio tridimensionale.

Fondamentale in questo processo di "costruzione volumetrica" è l'emancipazione della luce, dovuta anche agli innumerevoli sviluppi tecnologici del settore. L'illuminotecnica smette

di essere un mero strumento funzionale impiegato per rendere visibili i fondali, e diviene essa stessa materiale da costruzione primario. La luce direzionale scolpisce i volumi dei praticabili, genera ombre materiche drammatiche e ridefinisce in tempo reale la percezione delle geometrie sceniche. Lo spazio non è più dipinto con i pigmenti, ma scolpito dai fotoni.

Tuttavia, questa trionfale conquista della terza dimensione genera a sua volta una nuova crisi. Se lo spazio è diventato finalmente un volume architettonico reale e percorribile, perché costringere il pubblico a osservarlo dall'esterno, attraverso il rigido "buco della serratura" del boccascena tradizionale? Inizia così quello che possiamo definire un vero e proprio "esilio dalla scena".

Nella seconda metà del Novecento, le neo-avanguardie teatrali e i movimenti di ricerca operano una radicale destrutturazione dell'edificio teatrale. Registi e teorici come Jerzy Grotowski (con il paradigma del "Teatro Povero") e Richard Schechner (con la teorizzazione dell'"Environmental Theater") aboliscono la frontalità prospettica. La performance fugge dai teatri storici all'italiana, percepiti come contenitori borghesi e spazialmente castranti, per invadere fabbriche dismesse, capannoni, hangar e spazi urbani. È il trionfo delle scenografie *site-specific* e degli ambienti immersivi, in cui attori e spettatori condividono il medesimo ecosistema spaziale, senza più l'intermediazione del limite palcoscenico/platea.

La scatola magica del teatro di tradizione viene così temporaneamente rifiutata, svuotata e abbandonata. Eppure, a un'attenta analisi a posteriori, è proprio questa lunga e vitale parentesi di esilio spaziale che caricherà di senso, di nuova urgenza architettonica e di consapevolezza tecnologica il contemporaneo "ritorno alla scena".

Ritorno alla Scena: l'architettura performante e la smaterializzazione

Il rientro nel contenitore teatrale storico, che caratterizza le pratiche sceniche più recenti, non rappresenta affatto una sconfitta delle avanguardie o un ripiegamento conservatore, bensì una potente sintesi dialettica. Lo scenografo contemporaneo, forte della lezione spaziale volumetrica del primo Novecento e della libertà acquisita con le esperienze *site-specific*, torna ad abitare il palcoscenico all'italiana con una consapevolezza radicalmente mutata. L'arco scenico non è più subito come una cornice limitante, ma viene utilizzato come membrana permeabile o, al contrario, come perimetro geometrico da forzare e decostruire dall'interno. È la rivincita concettuale della scatola teatrale: l'architettura scenica contemporanea vi si inserisce non per assecondarne la rigida frontalità, ma per cortocircuitarla.

Se la scena tradizionale si fondava sulla prospettiva pittorica e sulla presenza statica della materia (il legno, la tela, il colore), la scena contemporanea opera una profonda e duplice trasformazione: da un lato la smaterializzazione dello spazio, dall'altro l'iper-matericità cinetica. L'avvento delle tecnologie digitali, degli schermi LED, dei polimeri traslucidi e del *projection mapping* ha generato una nuova forma di architettura fluida. La prospettiva non è più dipinta sulla tela, ma è un ambiente tridimensionale generato in tempo reale da algoritmi, capace di dilatare lo spazio fisico del palcoscenico verso infiniti universi virtuali. In questo contesto, il limite tra solido e immateriale sfuma. L'artista e scenografo britannica Es Devlin, tra le figure più influenti del panorama odierno, sintetizza perfettamente questo paradigma affermando che, nella sua pratica, la luce, il video e la struttura fisica sono fusi in un unico materiale scultoreo. Il sogno barocco dei Bibiena giunge qui al suo compimento paradossale: un'illusione ottica totale che però, a differenza del *trompe l'oeil* settecentesco, non è fissa, ma dinamica, liquida e costantemente reattiva ai movimenti dell'attore.

Parallelamente a questa smaterializzazione, il "ritorno alla scena" segna anche il recupero trionfale della macchina teatrale, che si evolve nei linguaggi dell'automazione robotica e della mecatronica.

La scenografia contemporanea rifiuta la staticità. Questo approccio riflette la transizione teorica verso la cosiddetta "architettura dinamica", magistralmente inquadrata dalla prassi dell'architetto olandese Rem Koolhaas. Nel concepire spazi performativi contemporanei, come il Wylly Theatre di Dallas (progettato dallo studio OMA), Koolhaas



3

Paolo Fantin, *Jenufa*
Dir. Damiano Michieletto
Photo © Bernd Uhlig

A production
Staatsoper Unter den Linden
Direction: Damiano Michieletto
Sets: Paolo Fantin
Costumes: Carla Teti
Lighting: Alessandro Carletti
Costumes collaboration: Giulia
Giannino, Carsta Köhler
Choreography: Thomas Wilhelm

scardina la tradizionale immobilità dell'edificio storico impilando le funzioni verticalmente e trasformando l'intero spazio in una vera e propria "macchina teatrale" (*theatre machine*), capace di mutare la propria configurazione architettonica per assecondare le infinite necessità della performance.

Seguendo questa spinta cinetica, registi e creatori visionari come il canadese Robert Lepage hanno trasformato il palcoscenico in un organismo mutante, dove ponti d'acciaio, pedane basculanti e bracci robotici interagiscono fisicamente con i performer. L'architettura smette così di essere il "luogo" passivo dell'azione per diventare essa stessa un attore scenico, dotata di un proprio peso, di una propria gravità e di una rigorosa partitura temporale.

Questo approccio ibrido, sospeso tra il bit immateriale e l'acciaio pesante, ridefinisce

in modo inedito la percezione del pubblico. Pur mantenendo la disposizione prossemica frontale imposta dall'edificio storico (la platea schierata di fronte al palco), lo spazio teatrale viene invaso sensorialmente. Il *sound design* spazializzato e l'illuminazione in movimento e volumetrica scavalcano fisicamente il boccascena, abolendo la quarta parete non attraverso lo spostamento dei corpi, ma attraverso l'irradiazione delle frequenze luminose e sonore. Il teatro torna a essere una scatola, certo, ma non è più una scatola ottica in cui guardare dal buco della serratura: si trasforma in una camera di risonanza immersiva, dove il confine tra lo spazio dell'attore e quello dello spettatore vibra in una tensione continua.

Casi studio: quando la tradizione incontra il contemporaneo

Per tradurre queste riflessioni teoriche nella prassi, è necessario analizzare due approcci che incarnano il "ritorno alla scena" attraverso una dialettica spaziale muscolare. In entrambi i casi, il palcoscenico all'italiana non è un semplice contenitore, ma un reagente chimico che entra in frizione con l'oggetto architettonico contemporaneo.

Il primo approccio, definibile come "trapianto spaziale", trova una sintesi perfetta nell'opera di Paolo Fantin. Il lavoro di Fantin si distingue per l'inserimento di macro-architetture unitarie e spesso monocromatiche che ridefiniscono completamente la volumetria del palco. Invece di assecondare l'illusione prospettica tradizionale, Fantin costruisce spazi autonomi — spesso scatole bianche, labirinti di rete metallica o strutture industriali — che occupano il boccascena come corpi estranei.

Un esempio emblematico è la sua scenografia per *Jenufa* andato in scena nel 2021 alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino con la regia di Damiano Michieletto, dove l'uso surreale del fuori scala e di materiali contemporanei (come il policarbonato, il neon o il metallo) creano un'architettura dentro l'architettura. Qui, il patrimonio storico del teatro non viene ignorato, ma funge da guscio estetico che esalta, per contrasto, la precisione quasi chirurgica della struttura scenica. Fantin non "dipingere" la scena; la "edifica" usando una grammatica che appartiene più all'interior design radicale o all'architettura di padiglione che alla scenotecnica classica. In questo modo, il "ritorno alla scena" di Fantin si configura come un'occupazione volumetrica che forza i limiti della scatola teatrale, trasformandola in un laboratorio di spazialità pura.

Il secondo caso studio esplora invece l'approccio cinetico e iper-tecnologico, puntando sul contrasto materico e cronologico tra l'edificio ospitante e il dispositivo scenico. Un esempio magistrale in questa direzione è l'allestimento del 2018 di *The Lehman Trilogy*, diretto da Sam Mendes al National Theatre di Londra con la scenografia firmata dalla già citata Es Devlin. L'impianto spaziale è dominato da un monumentale cubo di vetro e acciaio, rotante e trasparente, che riproduce i freddi uffici di una corporazione finanziaria. Questo macro-oggetto architettonico contemporaneo viene letteralmente incastonato all'interno della cornice dei teatri di tradizione (dal National Theatre di Londra ai teatri storici di Broadway). Il cortocircuito visivo è programmatico e potentissimo: l'architettura modernista, asettica e cinetica del cubo di vetro dialoga per stridente contrasto con gli stucchi, i velluti e le dorature dell'arco scenico ottocentesco che lo inquadra. Si realizza così una complessa *mise en abyme* spaziale: la "scatola scenica" (il teatro all'italiana) contiene un'altra scatola (il cubo rotante). Il pubblico osserva gli attori agire all'interno di una struttura che gira inesorabilmente sul proprio asse meccanico, mentre le superfici di vetro curvilineo fungono simultaneamente da confini fisici e da schermi per proiezioni video digitali. La scenografia non tenta in alcun modo di fondersi con l'edificio teatrale classico né di dissimularne i confini, bensì lo utilizza come un "guscio" patrimoniale all'interno del quale impiantare un organismo estraneo, altamente ingegnerizzato e autonomo.

Questi due modelli operativi, pur muovendosi su coordinate estetiche opposte, confermano un dato di fatto cruciale per l'indagine architettonica odierna. Il patrimonio teatrale storico (*l'heritage* richiamato esplicitamente dalla call di questo numero della

rivista) non costituisce un limite da aggirare o un reperto museale da ignorare. Al contrario, si rivela un potente dispositivo spaziale che, se innestato con le grammatiche della luce, dei volumi astratti e della meccatronica, è in grado di generare paesaggi percettivi inediti e complessi.

Conclusione: il patrimonio scenico come dispositivo vivo

Il percorso tracciato in queste pagine assume, a uno sguardo complessivo, la forma compiuta di una complessa dialettica hegeliana applicata allo spazio architettonico. L'evoluzione della scenografia non è proceduta per strappi casuali, ma attraverso un rigoroso movimento a spirale. La scenografia tradizionale e la sua rigida "scatola ottica" hanno rappresentato la *tesi*: un'affermazione forte e secolare dell'illusione bidimensionale, dove l'architettura era immagine perfetta ma negata al corpo. La fuga novecentesca dalle pareti dipinte, innescata dalle avanguardie e portata alle estreme conseguenze dalle sperimentazioni *site-specific*, ha costituito invece l'inevitabile *antitesi*. Per conquistare la tridimensionalità e la verità della materia, l'architettura performativa ha dovuto negare radicalmente il contenitore storico, uscendo dai teatri per invadere gli spazi "altri" e lo spazio urbano dell'architettura. Solo svuotando e abbandonando temporaneamente il teatro all'italiana, lo spazio scenico ha potuto emanciparsi dalla pittura.

Oggi, il "ritorno alla scena" si configura a tutti gli effetti come il momento della *sintesi*. Non si tratta affatto di un nostalgico passo indietro, ma di un tipico processo di *Aufhebung* (superamento nella conservazione) hegeliano: la scenografia contemporanea abolisce e supera l'inganno bidimensionale del passato, ma al tempo stesso ne conserva la rigida cornice prossemica, innalzandola a un livello di complessità inedito. L'inganno

4-5

Scene da *Jenufa*

Dir. Damiano Michieletto

Photo © Bernd Uhlig

A production

Staatsoper Unter den Linden

Direction: Damiano Michieletto

Sets: Paolo Fantin

Costumes: Carla Teti

Lighting: Alessandro Carletti

Costumes collaboration: Giulia

Giannino, Carsta Köhler

Choreography: Thomas Wilhelm



6

Paolo Fantin, *Jenufa*

Dir. Damiano Michieletto

Photo © Bernd Uhlig

A production

Staatsoper Unter den Linden

Direction: Damiano Michieletto

Sets: Paolo Fantin

Costumes: Carla Teti

Lighting: Alessandro Carletti

Costumes collaboration: Giulia

Giannino, Carsta Köhler

Choreography: Thomas Wilhelm

del *trompe l'oeil* viene sostituito dall'immersività algoritmica dei video, i telai di tela dalle strutture cinetiche e robotiche in acciaio, e la prospettiva dipinta dalla scultura luminosa. In questo scenario, il ruolo dell'architetto converge verso una pratica operativa nuova: l'autore non è più un pittore di fondali, ma un progettista di spazi effimeri, capace di orchestrare materia, luce e movimento in un'unica partitura multisensoriale.

Il rapporto tra l'eredità storica e la prassi contemporanea non si esaurisce in un mero accostamento di stili, ma si configura come una vera e propria sintesi dialettica. In questo equilibrio tra il rigore della tradizione e la spinta all'innovazione, la scenografia trova la sua piena legittimazione architettonica nel pensiero di Bernard Tschumi. Scardinando la concezione statica e monumentale del costruire, Tschumi ci ricorda che l'architettura non riguarda esclusivamente la definizione dello spazio e della forma, ma risiede nel rapporto inscindibile tra questi e l'evento, l'azione e ciò che accade concretamente al loro interno. In questa prospettiva, la scena contemporanea smette di essere una passiva cornice decorativa per farsi architettura viva: un dispositivo capace di abitare il patrimonio storico trasformandolo in un campo di forze dinamico e performativo.

Il ritorno alla scena sancisce così la definitiva trasmutazione del palcoscenico: da superficie bidimensionale dell'illusione a laboratorio tridimensionale del presente, dove la forma effimera coincide, per il tempo della rappresentazione, con la vita stessa.

Riferimenti

- APPIA, Adolphe. *La musica e la messa in scena*. Milano: Feltrinelli, 1983.
- BABLET, Denis. *Le rivoluzioni sceniche del Novecento*. Roma: Bulzoni, 1973.
- BROOK, Peter. *Lo spazio vuoto*. Roma: Bulzoni, 1998.
- CRAIG, Edward Gordon. *L'arte del teatro*. Roma: Bulzoni, 1998.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari: Laterza, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni, 1970.
- KOOLHAAS, Rem. *Elements of Architecture*. Venezia: Marsilio, 2014.
- SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Applause Books, 1994.
- SERLIO, Sebastiano. *Il secondo libro dell'architettura*. Parigi: lehan Barbe, 1545.
- SVOBODA, Josef. *I segreti dello spazio teatrale*. Milano: Ubulibri, 1997.
- TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.