

Per un'analisi dell'esperienza teatrale attraverso i luoghi dello spettacolo

Benedetta Pratelli

M. Carlson, *Luoghi per lo spettacolo. Semiotica dell'architettura teatrale*, a cura di C. Titomanlio, La casa Usher, Firenze 2021

A oltre trent'anni dalla sua prima pubblicazione esce in traduzione italiana il saggio di Marvin Carlson *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, pubblicato da La casa Usher di Firenze (2021), tradotto e curato da Carlo Titomanlio.

Lo studioso americano è noto soprattutto per *Theories of the Theatre*, che arriva in Italia nel 1988 con la traduzione di Leonardo Gandini,¹ e per le successive teorizzazioni sul concetto di performance e performativo, tuttora oggetto di riflessione.² Poter rileggere *Places of Performance* oggi, con più speditezza grazie alla traduzione, significa in prima istanza interrogarsi sul valore che tale studio conserva e sull'attualità degli interrogativi che continua a porre. La quarta di copertina illumina fin da subito sul senso dell'operazione messa in atto: «L'attualità del testo, nonché la sua validità dal punto di vista didattico, che questa prima traduzione intende mettere a disposizione dei lettori italiani, risiede soprattutto nella grande attenzione agli spettatori, tema cruciale del dibattito teatologico contemporaneo».

L'interesse per il pubblico e per il suo punto di vista può essere considerata una specificità del saggio. Carlson, infatti, evidenzia, fin dalle prime pagine della sua introduzione (*Come si esprimono i teatri?*), la necessità di approcciarsi allo studio del teatro non come analisi dello spettacolo, bensì come analisi dell'«esperienza teatrale» (p. 32), considerata nella sua totalità «come un fenomeno di natura socio-culturale i cui significati e le cui interpretazioni non vanno ricercati esclusivamente nel testo portato in scena bensì nell'esperienza del pubblico chiamato a condividere la creazione

¹ M. Carlson, *Teorie del teatro*, a cura di Franco Ruffini, trad. it. di Leonardo Gandini, Il Mulino, Bologna, 1988.

² Cfr. per esempio F. Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012.

dell'evento nella sua totalità» (*ibid.*). Che cosa determini l'esperienza del pubblico è proprio l'aspetto su cui Carlson basa la sua indagine: «l'intero teatro, la disposizione dei posti, gli spazi comuni, l'aspetto esteriore e la sua ubicazione all'interno della città, sono elementi altrettanto importanti nel processo di significazione che compie il pubblico» (*ibid.*).

Sul finire degli anni Ottanta, dunque, lo studioso americano compie un passo avanti negli studi teatrali, estendendo l'indagine analitica del fenomeno spettacolare, che già includeva il rapporto tra performance e pubblico, allo studio socio-culturale e semiotico del contesto spaziale in cui la performance è inserita, qualunque esso sia, dall'edificio teatrale canonico a spazi scenici alternativi. Ovvero – e qui risiede la novità di approccio dello studio – un'applicazione degli strumenti semiotici e sociologici allo studio dell'architettura teatrale osservata come parte integrante della dimensione spettacolare e pertanto di pertinenza degli studi teatrologici. È utile, a tal proposito, riflettere sull'indicazione del traduttore/curatore nella premessa: «leggere questo libro come un'applicazione delle teorie del segno ai luoghi per lo spettacolo sarebbe un equivoco. La vocazione di Carlson non è quella del semiologo puro bensì di uno storico antidogmatico, propenso a sacrificare la rigida coerenza specialistica in favore della chiarezza divulgativa [...] si può parlare cioè di un uso strumentale della semiologia, in particolare del suo versante "interpretativo", cui si attinge per irrobustire un impianto argomentativo dalla forte connotazione storico-sociologica» (p. 13).

In un percorso dal generale al particolare, Carlson attraversa i legami fra teatro e città fino alla descrizione delle decorazioni interne agli edifici teatrali: tutti aspetti che, per lo studioso, concorrono a determinare e condizionare la fruizione della performance da parte dello spettatore. L'uso o meno di un edificio adibito esclusivamente alla rappresentazione teatrale così come il modo in cui lo stesso si inserisce nel contesto urbano, ma anche l'aspetto esterno dell'edificio o l'apparato ornamentale che lo decora, rappresentano per Carlson elementi di indagine che si riverberano in modo profondo sulla ricezione spettacolare. Nell'introduzione Carlson presenta una sorta di premessa teorica al lavoro, in cui si premura di indicare al lettore i presupposti semiotici sui quali ha basato la propria ricerca. Tra gli studiosi citati vi è, ad esempio, Umberto Eco, tra i primi ad applicare l'analisi semiotica all'architettura in *La struttura assente* (1968) e a distinguere in un edificio diversi livelli di significazione, in base al ruolo attribuito loro dai fruitori e al modo in cui si sviluppa la relazione tra edificio e società. Segue il riferimento agli studi di Roland Barthes, che in *Éléments de sémiologie* (1964) sviluppa ulteriormente il concetto saussuriano

di relazione sintagmatica e paradigmatica applicato agli studi di architettura (spingendo dunque Carlson ad adottare una simile prospettiva con gli edifici teatrali) e che in *La Tour Eiffel* (1964) applica l'analisi strutturalista alla città di Parigi, interrogandosi su come determinate scelte architettoniche e di posizionamento degli edifici influenzino la percezione della città. Semiotica dell'architettura, dunque, e semiotica della città: il saggio di riferimento è in questo caso *The Image of the City* di Kevin Lynch, (1960), dal quale Carlson mutuerà le cinque tipologie di elementi costituenti lo spazio urbano (percorsi, nodi, quartieri, margini e riferimenti) per descrivere la collocazione degli edifici teatrali nel contesto cittadino. Dopodiché l'autore fa riferimento ai sociologi francesi Sylvia Ostrowetsky e Richard Fauqué, i quali hanno adottato la semiotica come strumento di analisi urbana.

Partendo dunque dalle ricerche degli studiosi sopracitati, Carlson restituisce, attraverso i numerosi esempi che compongono i sei capitoli del saggio, un'analisi esaustiva del rapporto instaurato tra spazi teatrali e loro significazione nel contesto sociale e culturale di riferimento. Prendendo spunto dal linguaggio di Sylvia Ostrowetsky e facendo eco alla lettura carlsoniana, è possibile dunque distinguere i sei capitoli in tre macroaree: la prima definisce i luoghi e gli edifici teatrali considerati in quanto “segni” architettonici, la seconda li analizza in quanto parte integrante del tessuto cittadino (Ostrowetsky li definisce “urbemi” ovvero “unità integrate maggiori”), e infine l'ultima sezione compie l'analisi dei “morfemi”, ovvero dei singoli elementi che compongono e caratterizzano il teatro, descritti e storicizzati nei due ultimi capitoli dedicati a spazi interni e decorazioni.

Il primo capitolo, *La città come teatro*, presenta una ricognizione degli spazi destinati alle rappresentazioni teatrali, partendo da chiese e sagrati del periodo medievale fino ad arrivare al sagrato scelto da Max Reinhardt per il suo *Jedermann* del 1920. L'evoluzione del rapporto tra spazi cittadini e rappresentazione teatrale viene ripercorsa in senso cronologico, individuando di volta in volta il ruolo delle forze politiche in campo, ma anche i fattori socio culturali che influiscono sulle scelte dei luoghi teatrali e sulla ridefinizione del pubblico destinatario: le entrate reali come simbolo di potere, le scenografie di città dipinte nella Firenze Medicea, le feste di piazza e le celebrazioni civiche auspicate da Rousseau, il teatro di massa novecentesco, fino ad arrivare alle sperimentazioni teatrali degli anni Sessanta e Settanta.

Il secondo capitolo, *Il gioiello nello scrigno*, analizza i processi storici che conducono alla chiusura e alla privatizzazione delle sale. Partendo dalle prime rappresentazioni di corte a Ferrara, Carlson descrive il passaggio dallo spazio della corte al salone ducale, evidenziando simbolicamente la

distanza dalla comunità cittadina e il desiderio di considerare sempre più la cultura e il teatro come esclusivo appannaggio dei principi e dell'aristocrazia. Allargando lo sguardo oltralpe, la ricognizione prosegue con esempi di teatri sorti in ambiente privato: dall'Inghilterra di Hampton Court, Richmond Palace, Whitehall, sale aristocratiche la cui attività fu incentivata dalla chiusura delle *playhouses* pubbliche a metà del XVII secolo, alla Francia in cui la pratica dei teatri privati raggiunse l'apice nel Settecento (tra i più famosi il Théâtre des Petits Cabinets di Madame de Pompadour, aperto a Versailles nel 1747). Il capitolo si conclude con la descrizione di due forme di teatro domestico contemporaneo. Il primo sorto clandestinamente in spazi privati nei territori del regime comunista: teatri nascosti in cui il poco pubblico ammesso è protetto dall'anonimato. Il secondo nato in relazione all'interesse crescente per spazi extrateatrali con caratteristiche funzionali alla messa in scena, (spazi e oggetti utilizzati in forma iconica o simbolica): teatri in cui a farsi privato è lo sguardo dello spettatore, spesso ammesso singolarmente alla messa in scena o in gruppi di numero limitato.

Il terzo capitolo, *Il nucleo urbano*, è dedicato a una riflessione sul rapporto tra collocazione degli edifici teatrali nel quadro urbano e ruolo culturale ad essi attribuito. Dai teatri greci e romani considerati monumento pubblico e nodo fondamentale nella pianificazione cittadina, al periodo barocco in cui i nuovi edifici teatrali tornano ad avere rilevanza pubblica, seppur relegati alle periferie delle città, in una posizione «di frontiera» (p. 88). Lo studio prosegue con l'attribuzione ai teatri della qualifica di monumento civile e culturale, che avviene nel Settecento e con l'approfondimento sui teatri monumentali tra Otto e Novecento, sorti in numerose città per «consolidare le proprie credenziali culturali di matrice europea» (p. 98): si tratta di ciò che, più o meno negli stessi anni, Cruciani definisce «foresta pietrificata»³. Carlson conclude questo ampio capitolo analizzando alcuni edifici teatrali contemporanei, sorti come centri polifunzionali metropolitani, con specifico riferimento agli esempi presenti nella città di Londra: dal Royal National Theatre al Barbican Estate.

³ «Guardando il teatro in Italia in fase avanzata, nel XIX secolo, due immagini si impongono a definire il paesaggio teatrale: [...] e una sorta di foresta pietrificata, i molti e molti edifici teatrali che vengono costruiti (o ristrutturati e riadattati) in ogni cittadina della penisola. [...] il luogo del teatro che si costruisce non tanto in funzione degli spettacoli da accogliere quanto per oggettivare una funzione civile e sociale, un modo di rappresentarsi (qualificarsi e riconoscersi) della società», F. Cruciani, *Il teatro che abbiamo in mente*, «Teatro e Storia», a. VII, n. 1, aprile 1992.

esperienza teatrale attraverso i luoghi dello spettacolo

Il capitolo dedicato al *facade theatre* (termine che Titomanlio sceglie di restituirci con la traduzione letterale di “teatro di facciata”) descrive le dinamiche con cui sono state pensate e si sono diffuse quelle sale affacciate sulla strada, sviluppate spesso in spazi retrostanti la via principale. A partire dal periodo rinascimentale, prima in Spagna e poi in Olanda, nascono i primi teatri rincomerciali radicati all’interno del tessuto urbano, identificabili soltanto attraverso un’insegna e collocati in spazi scelti più per il carattere funzionale che per l’aspetto esteriore. Anche in questo caso lo studio di Carlson prende in esame il rapporto tra facciata e ruolo del teatro all’interno della società: se nella Francia del Seicento l’obiettivo dei teatri di facciata è integrarsi alle costruzioni adiacenti, per non subire l’opposizione delle autorità ecclesiastiche (ne costituisce un esempio l’edificio dedicato alla Comédie-Française, sorto nel 1689), allo stesso modo si comportano teatri come il Royalty di Londra o il Théâtre National di Parigi (1793). Opposto altresì è il ruolo che le facciate dei teatri assumono quando a partire dall’Ottocento iniziano a sorgere le prime zone specificamente adibite all’intrattenimento (per le quali Carlson chiama in causa il concetto di liminalità di Victor Turner): il Boulevard du Temple di Parigi e, con lo stesso obiettivo commerciale, la Broadway di New York.

Gli ultimi due capitoli sono infine dedicati a un’analisi degli interni del teatro: sono trattati qui la suddivisione degli spazi interni (con particolare riferimento alle parti dell’edificio destinate al pubblico e alla loro strutturazione in qualità di specchio della società di riferimento: dalla ripartizione in palchi reali e gallerie alle ambizioni, più o meno riuscite, di democratizzazione attraverso nuove platee, a partire dal Festspielhaus wagneriano) e la significazione attribuita alle decorazioni (con un’attenzione particolare al “vocabolario decorativo” utilizzato nei soffitti teatrali e sui palchetti, in una continua mutazione del loro valore simbolico in corrispondenza di determinate scelte principesche, obiettivi patriottici, omaggi letterari).

Carlson evita il rischio che potrebbe facilmente derivare da un manuale di così ampio respiro, ovvero quello di una trattazione semplificante, nozionistica o eccessivamente schematica, scegliendo di suddividere il testo in porzioni tematiche. L’impostazione adottata permette di muoversi agilmente tra i diversi secoli trattati, concentrandosi di volta in volta sulle forme e sugli edifici presi in esame. Lungi così dal restituire un’immagine standardizzata di edificio associato a un determinato periodo storico, Carlson crea un immaginario globale, in cui le narrazioni si sovrappongono restituendo la complessità del fenomeno.

Peraltro, soffermandosi sull’ambito italiano degli studi accademici, le riflessioni teoriche sullo spazio scenico e sulla sua evoluzione sono numero-

se e di grande interesse scientifico (si pensi alla fondamentale riflessione sul concetto di luogo teatrale,⁴ all'imprescindibile concetto di drammaturgia/drammaturgie spaziali,⁵ e agli studi sullo spazio scenico mirati a rifuggire i tanto temuti *portraits robot*)⁶ e altrettanto ricche e precise sono le ricerche relative a singoli contesti storici o a singoli teatri in cui viene messo in evidenza il legame tra contesto storico e sociale e teatro in oggetto. Allo stesso tempo guardando alle ricerche degli ultimi anni e al dibattito culturale extra accademico l'attenzione rivolta al pubblico e al modo di fruire l'esperienza teatrale sta crescendo esponenzialmente.⁷ Ci sembra di poter affermare, invece, che si sia riflettuto meno – sia in Italia che all'estero – su quanto le caratteristiche di un edificio influenzino la fruizione dello spettatore, ovvero poco frequentata è l'analisi del rapporto tra «lo spazio in cui il teatro si svolge» e «il contributo di questo alla produzione di senso dell'intero evento spettacolare» (p. 36). Ciò a cui Carlson ambisce è dunque dimostrare «non solo come questi aspetti circostanti riflettano gli interessi e le valutazioni sociali e culturali di creatori e spettatori, ma – ciò che più conta – come questi possano stimolare o rinforzare nel pubblico un'idea di ciò che il teatro significa all'interno della società» (p. 32).

In tali riflessioni è contenuta la risposta alla domanda *che senso ha rileggere questo volume di Carlson?* La ricerca del teatrologo americano si presenta ancora oggi come un caso peculiare nel panorama degli studi accademici, pur con le delimitazioni che Titomanlio nella sua introduzione evidenzia. Senza quindi accogliere acriticamente il testo, consapevoli che taluni esempi sono in parte già stati studiati singolarmente e che molti altri potrebbero essere oggetto d'esame.

⁴ Cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

⁵ Cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 29-51 e S. Mazzoni, *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, in «Drammaturgia», 2003.

⁶ Cfr. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma 1992.

⁷ Si pensi all'indagine condotta dal Teatro delle Briciole di Parma su circa duecentocinquanta cittadini, sfociata nel volume *Quanto dista il teatro? Un'indagine sociopoetica tra spettatori e non spettatori a Parma*, a cura di Roberta Gandolfi (R. Gandolfi, *Quanto dista il teatro?*, Titivillus, Corazzano 2018) in cui compare la domanda rivolta agli spettatori: «Dove ti piacerebbe incontrare il teatro?». E ancora si possono citare a esempio le ricerche di Martina Treu (M. Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Arcipelago, Milano 2005) o il lavoro, teorico e pratico, condotto sul tema da Stratagemmi Prospettive Teatrali (<<https://www.stratagemmi.it/>>, ultima consultazione 03/05/2021) e AltreVelocità (<<https://www.altrevelocita.it/>>, ultima consultazione 03/05/2021).

esperienza teatrale attraverso i luoghi dello spettacolo

L'importanza di questo volume è in ogni caso evidente ed essa risiede principalmente nella novità dell'approccio adottato. Indubbia è anche l'utilità come mappa storiografica e concettuale di un aspetto della teatrologia e della semiotica mai affrontato prima con tale ampiezza di orizzonti. Il progetto è ambizioso, i temi trattati e gli esempi restituiti numerosi: al lettore è demandato il compito di collegare le varie tessere del puzzle, al fine di giungere a una conoscenza composita, capace di abbracciare la complessità di un fenomeno tutt'altro che statico e settoriale.

In conclusione, è da ritenere appropriato, interessante e originale il lavoro esegetico del curatore dell'edizione italiana, che introduce il testo con un ampio saggio critico, piuttosto che con una premessa, il cui titolo (*Il luogo teatrale come atto comunicativo*) oltre a ben illustrare il senso profondo dell'indagine carlsoniana si pone come altro tassello di un'indagine critica che Titomanlio ha già intrapreso con precedenti contributi (di cui la monografia *Sul palco*, edita da La casa Usher nel 2019, rappresenta l'esito più recente). Il ricercatore accompagna il lettore nell'arco dell'intero volume, attraverso una traduzione chiara e una scrittura agile, completando il lavoro con un utilizzo ponderato e funzionale delle note: specifiche di traduzione (per restituire il termine originale o giustificare una determinata scelta linguistica), puntualizzazioni (nel caso di riferimenti poco chiari o omessi da parte dell'autore americano); integrazioni contenutistiche (è il caso, per citarne alcuni, dell'approfondimento sul festival di Dubrovnik a p. 56 o della performance di Silvio Benedetto, raccontata a p. 81) e rimandi alla bibliografia più recente.

Arricchisce il volume un ampio apparato iconografico composto da ottantuno illustrazioni in bianco e nero, le cui didascalie approfondiscono la storia di alcuni esempi trattati.