

DANZA E SCENOGRAFIA CONTEMPORANEA

Martina Annaloro



CARMEN ALLA TONNARA BORDONARO DI PALERMO

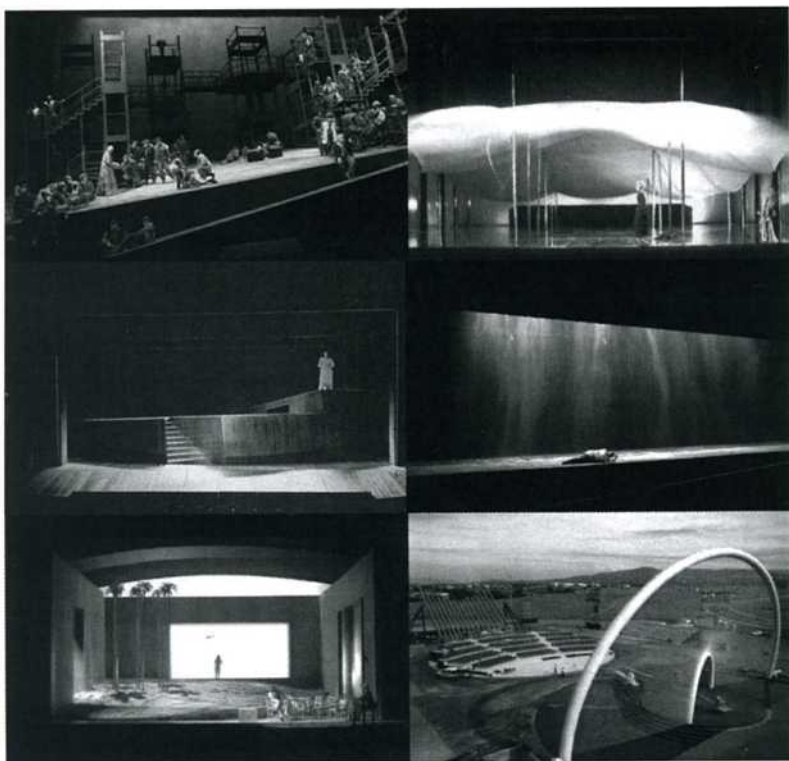


Contributi di M. Isabella Vesco

Qanat

INDICE

LA DANZA NELLA SCENOGRAFIA CONTEMPORANEA	7
di M. Isabella Vesco	
1. DANZA E ARCHITETTURA	15
1.1. Corpo, spazio e nuove tecnologie	16
1.2. Frédéric Flamand e l'architettura in scena	19
1.3. "Benvenuti a ciò che credete vedere"	25
1.4. I Festival di Danza Urbana	27
2. LIMITI E RISORSE DELLO SPAZIO TEATRALE	35
3. DANZA ALL'UNIVERSITÀ	41
di M. Isabella Vesco	
4. TESTO_LUOGO_PROGETTO	45
5. ALLEGATI E TAVOLE	59
5.1. I palchi_1	61
5.2. I palchi_2	63
5.3. La tribuna	65
5.4. Gli arredi di scena	67
ELENCO IMMAGINI	73
BIBLIOGRAFIA	74



In senso orario:

M. Palli, *Lear*, dalla tragedia King Lear di W. Shakespeare, Teatro Regio, Torino, 2001.

H. Hollein, *La commedia della seduzione*, di A. Schmitzler, Burgtheater, Vienna, 1979.

J. Pawson, *Chroma*, Royal Opera House, Londra, 2006.

S. Colatrava, *Le Troiane e Ecuba* di Sofocle, Tor Vergata, Roma, 2003.

H. Hollein, *La commedia della seduzione*, di A. Schmitzler, Burgtheater, Vienna, 1979.

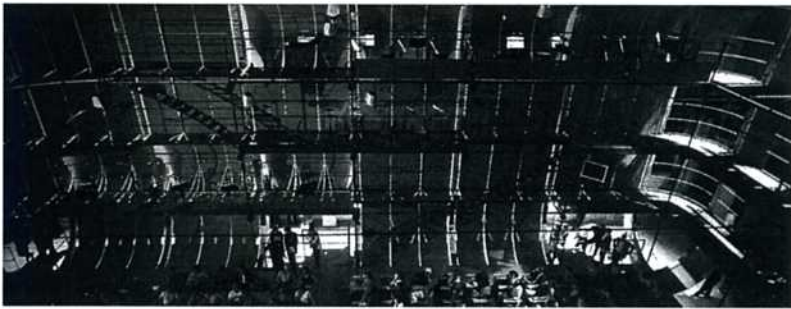
J. Minks, *Peccato che sia femmina*, Deutsches Schauspielhaus, Amburgo, 1974.

LA DANZA NELLA SCENOGRAFIA CONTEMPORANEA

di M. Isabella Vesco

Il mio approccio con l'architettura è iniziato da alcune considerazioni sul corpo e come il corpo si mette in relazione con differenti sistemi di normalizzazione. [...] il mio interesse sta nel considerare tali relazioni nell'ambito della conformazione dello spazio.¹

Le 'incursioni' nel campo teatrale da parte degli architetti sono diventate negli ultimi anni sempre più numerose: dal 1984 quando Renzo Piano disegna la scatola scenica per il *Prometeo*² di Luigi Nono, al rapporto che lega Ronconi a Margherita Palli o a Gae Aulenti, alle scenografie minimaliste di John Pawson. Sono anche tanti gli architetti che sono stati coinvolti come scenografi di spettacoli di danza, interessanti in particolare i risultati della collaborazione tra il coreografo belga Frédéric Flamand e Mayne, Diller+Scofidio, Nouvel, Hadid, Perrault. Il loro lavoro conferma sia l'interesse di un dialogo tra discipline diverse come danza, teatro, musica, video arte, architettura, che una non comune sensibilità nel trattare lo spazio. Infatti agli scenografi, oggi più che ieri, ancor di più se sono architetti, si



R. Piano, *Prometeo*, musica di L. Nono, testi di M. Cacciari, Chiesa di San Lorenzo, Venezia, 1984.

chiede di costruire uno spazio dove gli attori o i ballerini possono recitare, danzare, cantare liberamente, uno spazio che non sempre è il palcoscenico di un teatro. John Pawson, architetto che ha firmato le scene minimaliste per il balletto *Chroma*³, scrive: "L'architettura, nel suo complesso, si interessa soprattutto di come le persone usano e si muovono nello spazio, ma queste dinamiche sono elevate all'ennesima potenza soprattutto in un balletto"⁴. La sua scena, molto scarsa, si basa soprattutto sulla modulazione della luce; una posizione diversa dagli architetti che invece lavorano con Flamand e che invece creano delle microarchitetture.

Per meglio esplicitare l'interazione tra danza, teatro, arti plastiche e architettura mi avvarrò quindi del lavoro di Frédéric Flamand e della sua ricerca interdisciplinare che è alla base di tutti i suoi lavori. Egli, in una intervista sostiene fermamente la necessità che "persone provenienti da diversi ambiti disciplinari s'incontrano per esplorare nuove forme di espressione, alla ricerca di strutture e risposte diverse", ritiene inoltre che siano necessari "l'ibridazione e lo sfaldamento progressivo di frontiere, di etichette e di codici linguistici: cercare nuove aperture, canoni alternativi per sorprendere con nuovi spettacoli"⁵.

Nei lavori di Flamand l'obiettivo principale è l'interazione delle due "arti dello spazio": danza e architettura, quindi tra ballerini, elementi scenografici e luci. Le tre fasi salienti della sua ricerca sono incentrate proprio sulla questione del corpo, del corpo immagine e del "corpo urbano". Il suo obiettivo è "fare ballare lo spazio".

Un'altra definizione calzante a definire il rapporto danza-architettura è stata data da Jean Nouvel, il quale sostiene che "la coreografia è un'architettura effimera disegnata dal corpo" e la danza "architettura dell'effimero"⁶.

La ricerca svolta nella tesi di Martina Annaloro ha più punti in comune con il lavoro del coreografo belga: l'uso scenico di architetture

mobili, l'utilizzo di un luogo diverso da quello tradizionalmente usato per una rappresentazione teatrale e la ricerca di un contatto tra il corpo del danzatore reale e quello virtuale, proiettato o riflesso.

Nello spazio scenico di Flamand convivono sia il corpo reale del danzatore, sia il corpo immagine (o una parte di esso) riflesso su uno specchio o proiettato; così nella *Carmen* dell'Annaloro, durante la lezione di ballo, i movimenti delle mani e dei piedi vengono proiettati per enfatizzare la gestualità del flamenco.

Inoltre teatralizzare un luogo (nel caso della tesi la Tonnara Bordonaro) significa mettere in gioco e far convergere elementi architettonici non certamente nati per quello scopo. Max Reinhardt, il più grande sperimentatore di luoghi scenici, scriveva "Far recitare dei buoni attori oggi in un granaio o in un teatro, domani in una osteria o all'interno di una chiesa o altrove [...] se il luogo è adeguato alla pièce il risultato sarà meraviglioso"⁷.

Flamand inizia la ricerca dei luoghi da teatralizzare nel 1979, quando, volendo lavorare più stabilmente a Bruxelles, fonda, nella zona industriale, un centro di danza interdisciplinare, "La Raffinerie", recuperando vasti locali abbandonati all'interno di una antica raffineria di zucchero; ma ha successivamente anche lavorato al *Papillon des Passions Humaines* sempre a Bruxelles, al Musée de l'Industrie e alla piscina de la *Broucheterre* a Charleroi. Flamand ha spesso dichiarato che le architetture non teatrali lo hanno sempre stimolato, perché lavorando in questi luoghi extrateatrali si mette in discussione non solo il contenitore ma soprattutto la visione frontale tipica del teatro, visione che privilegia l'occhio di pochi spettatori. Purtroppo un certo teatro ci ha abituati a valutare la scena dal punto di vista dello spettatore situato al centro della platea, uno spettatore seduto lateralmente vede lo spettacolo in maniera diversa rispetto all'unico spettatore collocato al centro; la scena infatti non è un quadro in cui i rapporti sono immobili.

Per moltiplicare i punti di vista basta che gli spettatori circondino l'azione scenica o all'inverso, che gli spettatori vengano circondati dalla scena, come nel caso di *Future of work*⁸ all'Expo 2000: in questo spettacolo, dove 120 ballerini/attori si alternano a rappresentare professioni e forme del lavoro su una impalcatura ellittica ad anello, Flamand destina il vuoto centrale al pubblico. Analogamente il progetto della *Carmen* prevede che il pubblico si trovi coinvolto nell'azione coreografica perché circondato dai tre diversi palcoscenici. La scenografia oggi sente la necessità di un forte coinvolgimento spaziale, quindi un progetto scenico per un balletto non può non porsi questo problema.

Il rapporto con l'architettura diventa ancor più forte nella concezione di molti dei più recenti spettacoli di Flamand, dove lo spazio non è un elemento puramente scenografico ma un luogo determinante di interazione con i corpi dei danzatori. Le tematiche della ricerca del coreografo belga sono varie e complesse: la trilogia sulla schizofrenia di Nijinskij, la trilogia sul rapporto uomo e tecnologia artigianale, industriale e tecnologica, la trilogia sul rapporto tra il mondo del lavoro e dell'industria e sul rapporto tra corpo e città. Con questi spettacoli inizia la collaborazione con architetti: da Marin Kasimir⁹ a Diller+Scofidio¹⁰, da Zaha Hadid¹¹ a Jean Nouvel¹², da Thom Mayne¹³ a Dominique Perrault¹⁴. Tutti questi architetti hanno creato delle microarchitetture, utilizzando alcuni elementi canonici della cultura architettonica interpretati secondo il loro linguaggio: schermi, pareti traslucide, impalcature, pannelli mobili, ponti, specchi, rampe...

Per affrontare il tema della schizofrenia e della lacerazione tra realtà e illusione il coreografo trovò, come lui dichiara, come partner ideali Diller+Scofidio, i primi due architetti con cui ha collaborato. Il duo ha progettato una scenografia che permette di sdoppiare lo sguardo dello spettatore tramite uno specchio inclinato a 45° rispetto al pal-

coscenico; lo specchio, che funge anche da schermo di proiezione, riflette l'intero spazio della rappresentazione ricreando l'incontro tra ballerini reali e ballerini virtuali. L'uso dello specchio, o meglio di un materiale riflettente, in teatro non è nuovo: mi piace ricordare *La Traviata* di Josef Svoboda¹⁵, tutto ciò che era posizionato sul palcoscenico, dai 'fondali' ai mobili, agli attori, veniva riflesso sullo specchio creando una atmosfera unitaria di elementi materiali e immaginari.

Nel progetto di Zaha Hadid, il posizionamento dei tre archi simili a ponti con l'armatura in alluminio e la piattaforma in fibra di carbonio, viene continuamente manipolato; questi tre elementi vengono disposti in diverso modo, possono sovrapporsi e fanno parte della coreografia tanto quanto i danzatori; a ciò si aggiunge il procedimento del "blue screen" (moderna cromofotografia) che consente di integrare il corpo dei ballerini con immagini di città.

La struttura mobile di Tom Mayne si piega, si frammenta, esplode, pronta a rappresentare le città di Calvino: ad ognuna di esse corrisponde una precisa configurazione scenografica. Pannelli mobili, triangoli, ali, velari, cilindri si muovono delineando spazi geometrici, ricreando le fantastiche città calviniane. L'idea "era suggerire l'interazione tra architettura e urbanistica da una parte, e il corpo



J. Svoboda, *La Traviata*, di G. Verdi, Macerata, Stetisferio Opera, 1992.

umano, come veicolo della trasformazione della città dall'altra"¹⁶. Per Jean Nouvel il balletto si deve svolgere su più livelli; da qui l'utilizzo di una struttura modulare di piattaforme-ripiani utilizzate per lo stoccaggio dei magazzini industriali. A questa semplice microarchitettura si sposa un sofisticato sistema tecnologico fatto di trasparenze, riflessi, specchi, pareti mobili e traslucide, video. Questa 'trama' architettonica utilizzata nei due spettacoli sul mondo del lavoro, viene utilizzata in due configurazioni diverse: bifronte per *Body Work* quindi con il pubblico che si muove tra le due strutture e con pubblico frontale per *Body Work/Leisure*. L'impalcatura che appare come una struttura – detta ortonormale – povera, anonima, molto vincolante per il danzatore, crea invece una notevole libertà: il danzatore sale, scende, scivola, ma ovviamente deve fare i conti con la struttura verticale. Dominique Perrault ne *La Cité Radieuse* vuole evocare la città utopica di Le Corbusier, considera gli edifici alla stregua di corpi, da abitare e da vestire. Sia il fondale formato da una serie di tende, 'pashmine metalliche', che il sipario semitrasparente, anch'esso metallico, vengono usati come schermi di proiezione, continuamente bombardati da immagini che ricordano le opere di Le Corbusier (dal *modulor* al *brise soleil*). Interessante inoltre l'uso dei muri-schermo che delimitano e organizzano lo spazio di azione, questi carrelli vengono spostati e trasportano, al contempo, i ballerini. Lavorando a teatro l'architetto vuole progettare qualcosa che costituisca un'apertura nel tentativo di espandere la comprensione dell'architettura, ed è proprio questo il motivo per cui nelle scuole di architettura, al fine di ampliare un arricchimento libero del sapere, è stata inserita la materia 'scenografia'.

Note

1. F. Flamand, *Danza e Architettura*, in "Lotus International", n.122, 2004, p. 17.
2. R. Piano, *Prometeo*, musica di L. Nono, testi di M. Cacciari, Chiesa di San Lorenzo, Venezia, 1984.
3. J. Pawson, *Chroma*, Royal Opera House, Londra, 2006.
4. L. Bossi, *London-John Pawson. In scena, la luce/Light on stage*, in "Domus", n. 899, 2007, p.10.
5. F. Cabrini, *Flamand: il corpo e la città*, in "il Calibano" n.1, 11 maggio 2005.
6. J. Nouvel, *Nascondere per rilevare meglio*, B. Degroote intervista Nouvel, in "BodyWorkleisure", Festival Oriente Occidente di Rovereto, Charleroi Danses, 2002, p.23.
7. E. Führich e G. Prossnitz (a cura di), Max Reinhardt. *Un teatro per la gioia dell'uomo*, Argos, Roma 1983, p.32.
8. M. Kasimir, *If Pyramids Were Square*, Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, Messico, 1986.
9. E. Diller&R. Scofidio, *Moving Target*, Université du travail, Charleroi, 1996; *E.J.M. 1*, Théâtre de l'Opéra, Lyon, 1998; *E.J.M. 2*, Théâtre de l'Opéra, Lyon, 1998. *Muybridge. Man Walking At Ordinary Speed*, Palais des Beaux Arts, Charleroi, 1999.
10. Z. Hadid, *Metapolis-Project 972*, Écuries, Charleroi, 2000.
11. J. Nouvel, *Body/Work*, Écuries, Charleroi, 2001; *Body/Work/Leisure*, Palais des Festivals, Cannes, 2002.
12. T. Mayne, *Silent Collisions*, Teatro alle Tese, Arsenale, Venezia, 2003.
13. D. Perrault, *La Cité Radieuse*, Théâtre de l'Opéra, Marsiglia, 2005.
14. J. Svoboda, *La Traviata*, Macerata, Sfetisferio Opera, 1992.
15. F. Flamand, *Danza e Architettura*, op.cit. p. 17.