

A lyrical architecture

Pierluigi Panza
pierluigi.panza@polimi.it

The article investigates the relationship between architecture and opera and shows that this performative practice is contributing to modifying the approach in architectural design in the direction of overcoming the traditional separation between scenography and urban planning. Two contemporary examples and a genealogical case are proposed, in order to demonstrate that the relationship between architecture and opera maintains an “inescapable” tendency to build consensus, to which is added today a loss of mythopietic potential.

Keywords: Opera, architectural ephemera, scenography

Un'architettura lirica

Pierluigi Panza
pierluigi.panza@polimi.it

1. Tema

«Non hai osservato, camminando nella città, come tra gli edifici che la popolano taluni siano muti, ed altri parlino, mentre altri ancora, che son più rari, cantano»? Così li rende «il favore delle Muse»¹, scrive Paul Valéry evidenziando la caratteristica dell'architettura di essere *Bildung* e di disporsi come spazio performativo capace di coinvolgere i fruitori.

Questo secondo aspetto, sempre sperimentato nella storia dell'architettura attraverso gli effimeri, sta acquistando crescente centralità nella progettazione e nella fruizione del costruito. Non si tratta di una novità, bensì di una riscoperta, con una persistente genealogia che questo studio vuole richiamare nella prima parte prima di esemplificare, nella seconda, alcune direzioni dell'attuale rapporto tra spazi urbani e teatro in musica.

2. Introduzione

Già in *Simbolo, Comunicazione, Consumo* Gillo Dorfles² - estetologo e osservatore dei fenomeni artistici in mutazione - riteneva che i valori simbolici nell'arte andassero cercati in una «fraterna e universale volontà di comunicazione e comunione» sempre più organica. Successivamente, nella raccolta *Architetture Ambigue*³ invitava a realizzare costruzioni che, adottando le più moderne conquiste della tecnologia, presentassero caratteristiche mitopoietiche. Umberto Eco, che dal 1966 al 1969 insegnò Semiologia delle Comunicazioni visive alla facoltà di Architettura di Firenze e poi Semiotica dell'Architettura a Milano⁴, nelle pagine di *Opera Aperta* intitolate “*Discorso poetico e informazione*”⁵

¹ P. Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, Paris 1921, trad. it. di R. Contu, *Eupalino o dell'Architettura*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1988, p. 36.

² G. Dorfles, *Simbolo, Comunicazione, Consumo*, Einaudi, Torino 1962.

³ G. Dorfles, *Architetture Ambigue*, Dedalo, Bari 1984.

⁴ Umberto Eco insegnò Semiotica dell'Architettura alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano dove, dal 1963, l'estetologo Dino Formaggio aveva insegnato Metodologia della visione. Dopo il 1971 Eco passò alla facoltà di Lettere e Filosofia di Bologna.

⁵ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.

collocava l'architettura costruita come terreno per nuove forme di comunicazione di massa, anche performative. La diffusione delle tecnologie informatiche, così come una meno vincolata gestione degli spazi urbani hanno favorito sia una trasformazione nelle pratiche artistiche - aprendo il campo a esperimenti nel dominio della computer grafica, dell'audio digitale, della robotica e dei sistemi di *motion capture* -⁶ sia una nuova fruizione degli spazi comuni⁷. Forme peculiari di esperienza estetica sono diventate la intersezione tra diverse pratiche artistiche, la multisensorialità, la telepresenza, l'immersività, la multimedialità e la trasformazione dell'equazione corpo-presenza nel teatro e nella architettura⁸. Dalla fine degli anni Novanta, ad esempio, il cosiddetto «teatro mediatizzato» si è imposto all'attenzione del pubblico⁹ con eventi che hanno fondato la propria drammaturgia su una dialettica aperta a diversi codici e a diversi spazi con altre destinazioni d'uso. Greg Giesekam, docente del Theatre Studies Department della University of Glasgow, ha definito questa situazione come evento in cui «l'intensa interazione tra il performer e i diversi media riesce a dare una nuova forma sia alla nozione di personaggio sia a quella di recitazione»¹⁰. Questo atteggiamento si inquadra in una generale estetizzazione del mondo¹¹, in un *continuum* tra vita, performance, visione e trasmissione dell'evento che sovrappone artisti e pubblico, spazio scenico e spazio urbano¹².

In anni recenti questo rapporto ha continuato a essere studiato a vari livelli¹³ e proposto come modello progettuale. Il numero di *Versus* intitolato *Il senso dei luoghi. Riflessioni e analisi semiotiche* dimostra come le intuizioni di Eco risultino uno strumento di

⁶ S. Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge MA e London 2007.

⁷ D. Chipperfield, *Common Ground*, catalogo della Biennale di Architettura 2012, Marsilio Editori, Venezia 2012.

⁸ M. Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca 1984; *Critical Theory and Performance*, a cura di J. G. Reinelt, J. R. Roach, University of Michigan Press, Ann Arbor 2007; M. De Marinis, *Corpo e corporeità a teatro: piccolo lessico portatile sulla relazione teatrale e dintorni*, in Id., *Il teatro dopo l'età dell'oro*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 73-88.

⁹ A.M. Monteverdi, *Nuovi Media, Nuovo Teatro*, FrancoAngeli, Milano 2011.

¹⁰ G. Giesekam, *Staging the Screen*, Palgrave Macmillan, New York 2007, p. 8.

¹¹ F. Vercellone, *Pervasività dell'arte. Ermeneutica ed estetizzazione del mondo della vita*, Guerini e Associati, Milano 1990.

¹² S. Dixon, *Digital Performance*, cit.

¹³ Ricordiamo due occasioni: nel giugno del 2014 il convegno a Palazzo Martinengo di Brescia nell'ambito di «La Strada Festival» dedicato al rapporto tra architettura e arti performative e teatrali in spazi urbani e, dal 2021, l'introduzione all'Istituto universitario di Architettura di Venezia di un corso di laurea magistrale in Teatro e arti performative.

decifrazione ancora efficace per le pratiche urbane, ma solo quando aperti all'ibridazione con altre discipline. Dagli interventi emerge come le riflessioni siano focalizzate sul nesso che unisce luoghi, pratiche ed esperienze sensibili e performative nella convinzione che le attività che si collocano in un luogo contribuiscono alla costruzione del senso di quel luogo, alla sua rigenerazione e al suo disvelamento, la *aletheia* heideggeriana declinata nel celebre contributo «Costruire, abitare, pensare» raccolto in *Saggi e discorsi* del 1976.

Nel citato numero di *Versus* il saggio «Pertinenza semiotica e tipologia delle pratiche urbane» di Ugo Volli (pp.47-56) si sofferma sul concetto di «pratica» nello studio di fenomeni socio-urbani al fine di ottenere una lettura di uno spazio che può essere colta solo se lo si considera come «palinsesto multistratificato».

In anni ancora più recenti il rapporto tra architettura e arti performative ha trovato anche risonanza espositiva alla Biennale di Venezia. È il caso del Padiglione Italia della Biennale di Architettura 2023 intitolato «Spaziale / Ognuno appartiene a tutti gli altri» nel quale il gruppo curatoriale Fosbury ha selezionato «nove operazioni spaziali» dimostrando che l'architettura è diventata una pratica performativa.¹⁴ Credo che queste direzioni siano esemplificative la maturazione alla quale sono stati portati gli spunti di Dorflès ed Eco¹⁵ sull'intreccio multidisciplinare e performativo delle pratiche artistiche. Ma prima di tornare all'oggi approfondendo due esempi emblematici del rapporto tra architettura e opera lirica, nella prima parte del presente studio mostriamo come questo approccio abbia una consolidata genealogia con eventi che avevano assunto anche valore metaforico per la progettazione urbano, aspetto, all'oggi, di più difficile raggiungimento.

¹⁴ Fosbury Architecture, *Spaziale. Ognuno appartiene a tutti gli altri – Everyone belongs to everyone else*, Humboldt books, Milano 2023. In particolare: Il Collettivo Post Disaster realizza sui tetti di Taranto performance teatrali; nella Baia di Ieranto gli architetti Alessandro Bava e Fabrizio Ballabio progettano forme partecipate di riconciliazione con l'ambiente; a Trieste si è riaperto un tunnel sotterraneo lavorando con gli speleologi; a Ripa Teatina (Chieti) gli HPO hanno portato a termine con la collettività una strada incompiuta; a Mestre-Marghera i Parasite hanno trasformato la facciata esterna della chiesa di Gesù Lavoratore in una parete per arrampicata; il tema della transizione alimentare è affrontato nella città sarda di Cabras dal gruppo Lemonot, che combatte l'eccessiva richiesta di bottarga; la rigenerazione delle piazze di spaccio a Librino (Catania) avviene allestendo spazi-giochi temporanei dello Studio Ossidiana; panchine sonore sono stante installate a Belmonte Calabro col Collettivo Orizzontale e, infine, la tutela del paesaggio nella piana tra Prato e Pistoia è affrontata con installazioni dei progettisti (ab)Normal e Captcha.

¹⁵ Si veda: AA.VV., *50 anni dopo Apocalittici e integrati di Umberto Eco*, A.M. Lorusso (a cura di), DeriveApprodi Alfabeta, Milano-Roma 2015.

3. Genealogia – Un caso studio

Per quanto in ogni epoca il significato dello spazio pubblico sia stato diverso¹⁶, e le strutture di governo ne hanno diversamente disciplinato l'uso, il rapporto tra spazi urbani e quella particolare arte performativa che è il teatro in musica esiste sin dalle origini di questa (come l'uso dei giardini di Boboli nel XVII secolo) e ha avuto come caratteristica anche quella di aver assunto valore metaforico per la rinascita dello spazio urbano (una declinazione che oggi potremmo annoverare sotto il nome di modello per la rigenerazione urbana). In alcune fasi di questo rapporto, ad esempio durante l'assolutismo illuminato teresiano, la *performance* estetica legata allo spazio urbano non si è espressa solo come intrattenimento (il classico *panem et circenses*) ma è stata mitopoiesi progettuale. Prendiamo il caso costituito dalle feste per le nozze tra Ferdinando d'Asburgo, figlio di Maria Teresa d'Austria, e Maria Beatrice Ricciarda d'Este svoltesi a Milano nell'ottobre del 1771¹⁷. Occasioni come queste trasformavano gli spazi urbani in macchine estetiche per la costruzione del consenso e la ridefinizione dell'idea di città assumendo i connotati di strumento politico così come oggi gli amministratori declinano queste esperienze nelle prassi del marketing urbano¹⁸. Anche allora la città¹⁹ si trasformava, sotto diversa struttura di governo e diversa organizzazione, in un teatro all'aperto dove strade e piazze si trasfiguravano in quinte sceniche e apparati effimeri tesi a soddisfare un consenso. Il pubblico era parte integrante e attiva degli eventi, una massa quasi architettonica che giocava il ruolo sia di spettatore che di attore. I progetti dell'architetto Giuseppe Piermarini per le nozze arciducali²⁰ rappresentarono un'occasione per progettare in tempi brevi brani di città che il governo mirava a valorizzare e strutturare e che, durante le feste,

¹⁶ Sennet R., *The fall of public man*, Knopf, New York, 1977., trad.it., *Il declino dell'uomo Pubblico*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

¹⁷ F. Mameli, L. Marchesini, P. Panza, *Milano, 15 ottobre 1771: una festa civica per la rinascita della città*, in "Isal. Rivista dell'Istituto di Storia dell'arte lombarda", n. 8, 2013, pp. 7-21.

¹⁸ Si pensi, per Milano, all'Expo del 2015 e alle settimane del Miart e del Design. Per le teorie che originano questi interventi strategici si veda A. Foglio, *Il marketing urbano-territoriale*, Franco Angeli, Milano 2006.

¹⁹ G. D'Amia, *La città fatta a teatro: apparati effimeri ed «embellissement» urbano nella Milano del Settecento*, in *Il Teatro a Milano nel Settecento*, A. Cascetta, G. Zanlonghi (a cura di), Vita e Pensiero, Milano 2008, pp. 97-98.

²⁰ Per un approfondimento sugli apparati effimeri per le nozze arciducali M. Fagiolo, *Effimero, teatralità e giardini: Piermarini da Roma a Milano in Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico: Roma, Napoli, Caserta, Foligno*, M. Fagiolo, M. Tabarrini (a cura di), Effe, Perugia 2010, pp. 49-84; G. Ricci, *Apparati per le nozze arciducali*, in *La Milano del Giovine Signore. Le arti nel Settecento di Parini*, catalogo della mostra a Palazzo Reale di Milano, 14 dicembre 1999-12 aprile 2000, F. Mazzocca, A. Morandotti (a cura di), Skira, Milano 1999, pp. 184-189; G. Ricci, *Contro l'effimero urbano. Feste e progetti per Milano nella seconda metà del XVIII secolo*, in *L'Amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, F. Mazzocca, G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada (a cura di), Cisalpino, Milano 2000, pp. 1111-1143.

furono metaforizzati attraverso una messa in scena lirica.²¹ Grazie anche alla *Descrizione delle feste*²² di Giuseppe Parini conosciamo i quadri scenici installati in occasione di queste nozze e le opere liriche rappresentate in questa occasione. La figura dell'abate-estetologo Parini è centrale non solo come cronista dell'evento, ma perché Parini determina come suggeritore gli apparati decorativi della nuova città, suggerendo soggetti e temi agli operatori preposti a realizzare gli ornati. In uno dei suoi scritti teorici lasciato come manoscritto alla morte, *De Principi di Belle lettere applicati alle Arti*²³, e nei *Soggetti per le Belle Arti*²⁴ o *per gli artisti*, entrambi da datare negli anni del suo insegnamento,²⁵ Parini sottolinea l'importanza del «linguaggio delle arti figurative come mezzo di comunicazione»²⁶. Fa parte del suo approccio didascalico, del suo stile “istruttivo” invitare alla fusione delle arti e alla diffusione delle immagini come supporto alle narrazioni²⁷. Le Arti, scrive, “tanto più si perfezionano quanto è maggiore e più facile la comunicazione reciproca”²⁸. I *Soggetti per le Belle Arti*²⁹ forniscono i temi per gli affreschi e gli ornati dei palazzi neoclassici milanesi così come per le feste³⁰. Delle feste per le nozze del 1771 sappiamo che nel tratto viario tra il piazzale della chiesa dei Cappuccini e l'incompiuta barriera di Porta Orientale furono infatti costruiti i *berceaux*, gli orti pensili e il giardino con il tempietto della dea Flora. Interessante è l'allestimento di un circo effimero dove ebbe luogo il banchetto delle spose, un tema legato all'Arcadia e che sembrava rimandare agli ippodromi di verzura descritti dal Plinio il Giovane e

²¹ Anche oggi sull'area Expo di Milano, che è stata un grande piattaforma performativa, sono stati sviluppati progetti urbani.

²² G. Parini, *Descrizione delle feste celebrate in Milano per le nozze delle LL.AA.RR. l'Arciduca Ferdinando D'Austria e l'Arciduchessa Maria Beatrice D'Este fatta per ordine della R. Corte l'anno delle medesime nozze da Giuseppe Parini*, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1825.

²³ Biblioteca Ambrosiana, Fondo Parini, ms.S.P.6/4 VII.3 edito in G. Parini, *De Principi di Belle lettere applicati alle Arti*, in *Opere di Giuseppe Parini*, F. Reina (a cura di), Società tipografica de' Classici Italiani, Milano 1801-1804, vol. VI.

²⁴ Fra le carte pariniane alla Biblioteca Ambrosiana sono conservati diversi soggetti per pittori, parzialmente pubblicati da Reina nel 1803 e Bemporini nel 1915 e ora in *Parini e le Arti nella Milano Neoclassica*, G. Buccellati, A. Marchi (a cura di), coordinamento di G. Barbarisi, Università degli Studi di Milano, Milano 2000.

²⁵ I maggiori critici datano lo scritto tra il 1773 ed entro il 1777.

²⁶ G. Barbarisi, *Parini e le Arti nella Milano Neoclassica*, in *Parini e le Arti nella Milano Neoclassica*, cit., p. XII

²⁷ S. Morgana, *Le lezioni di Giuseppe Parini professore di Belle Lettere a Milano*, in *Parini e le Arti nella Milano Neoclassica*, cit., p. XXXIV.

²⁸ G. Parini, *De Principi di Belle lettere applicati alle Arti*, c. 267r, in S. Morgana, *Le lezioni di Giuseppe Parini professore di Belle Lettere a Milano*, cit., p. XXXVII.

²⁹ G. Parini, *Soggetti per artisti*, a cura di P. Bartesaghi e P. Frassica, in *Opere di Giuseppe Parini*, cit.

³⁰ Oltre a Piermarini sono impegnati artisti come Knoller, Traballese, Franchi, Albertolli, Callani, Levati, Appiani, Maggiolini.

rievocati in spazi teatrali come l'anfiteatro di Boboli³¹. Quanto all'opera lirica, che si svolge nel teatro del Palazzo Ducale, essa ha il compito di mettere metaforicamente in scena la rinascita di una città. Oggetto della narrazione dell'*Ascanio in Alba* di Mozart, su libretto di Parini, è l'incontro tra Ascanio e Silvia, le loro nozze e con esse la fondazione della città di Albalonga, per volere di Venere (doppio di Maria Teresa d'Austria). L'intera vicenda si svolge nell'arco di una giornata e mira a legittimare l'insediamento del governo austriaco nel ducato di Milano attraverso la fondazione della nuova città per volere divino. Nel libretto dell'opera, Parini narra il passaggio da stato di natura a stato di cultura – la trasformazione degli alberi in colonne - trovando riferimento nelle teorie di Marc-Antoine Laugier (1713-1769), che nel suo *Saggio sull'architettura* ipotizza che l'origine diretta dell'architettura sia la natura, e in particolare che l'elemento della colonna abbia il suo antenato nel tronco degli alberi³².

In questo episodio del 1771 di storia della cultura estetica, così come in molti successivi nelle città conquistate da Napoleone tra le quali, nuovamente, Milano³³, troviamo già in essere gli elementi che oggi si ripresentano con crescente centralità nella città che cerca un potere di visibilità, fondamentale per la propria affermazione nell'età del Capitalismo estetico³⁴, attraverso le arti performative nello spazio urbano, attraverso l'evento estetico utilizzato come veicolo di costruzione del consenso. L'allestimento diventa opera di comunicazione³⁵ e, a partire dagli anni Settanta, questo avvicinamento ha ricongiunto due discipline progettuali arricchendole con la ibridazione con altre pratiche artistiche: la progettazione scenografica è tornata ad assumere i caratteri della progettazione architettonica abbandonando una loro dicotomia. Per evidenziare questa interpretazione dello spazio del palcoscenico e della città, Silvia Cattiodoro ha analizzato le opere performative di dieci architetti-urbanisti di fama mondiale, con poetiche formali differenti, che hanno usato il teatro come campo di sperimentazione³⁶, come nel caso del 1771.

³¹ M. Fagiolo, *Effimero, teatralità e giardini: Piermarini da Roma a Milano*, cit., p. 65.

³² M.A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1753-1755, trad. it., *Saggio sull'Architettura*, V. Ugo (a cura di), Aesthetica, Palermo 1987, p.14.

³³ G.D'Amia, *Milano capitale, 1797-1814. Architetture, monumenti e spazi urbani nella Milano napoleonica*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2021.

³⁴ P. Panza, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità finanziaria*, Milano, Guerini, 2015.

³⁵ M. Malagugini, *Allestire per comunicare*, Franco Angeli, Milano, 2016.

³⁶ Sono: Aulenti, Botta, Rossi, Hollein, Piano, Calatrava, Hadid, Nouvel, Mayne, Perrault. Vedi: S. Cattiodoro, *Architettura scenica e teatro*, Angeli, Milano 2007

4. Contemporaneità – Due casi studio

Nella contemporanea età del Capitalismo estetico³⁷ e della vetrinizzazione³⁸, la sinergia tra potenziale performatività dell'architettura e performatività dell'opera lirica è ancora finalizzata al coinvolgimento diretto del territorio e dei suoi abitanti secondo logiche di attrattività e costruzione del consenso, ma con minore valore metaforico per la mitopoiesi progettuale. Nell'offrire un'esperienza collettiva partecipata, queste *performance* fungono da anello di congiunzione tra il privato e il potere pubblico – una forma di *commoning*. Si tratta di una riconnessione attivata anche dai fruitori stessi³⁹, sebbene ciò si iscriva nel perimetro di un non spontaneo «accrescimento estetico»⁴⁰, ma di una pianificata logica del consenso retta anche su base finanziaria⁴¹. In questo quadro il teatro in musica conserva un potenziale valore di rigenerazione urbana grazie alla capacità che l'azione performativa ha di conferire una nuova funzione al contesto architettonico, ma solo parzialmente in grado di ispirare una *mitopoiesis* urbana⁴².

Un esempio contemporaneo di queste strategie, per la prima volta qui analizzato, è stato *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti messo in scena dal teatro alla Scala il 17 settembre 2015 all'aeroporto di Malpensa, a Milano, ripreso dalla Rai con telecamere digitali allora di ultima generazione⁴³.

Caratteristiche di questo evento sono state il superamento della distinzione tra *performers* e spettatori (disposti in spazi prestabiliti, ma anche casuali) e la messa in discussione della concezione tradizionale di spazio scenico instaurando un rapporto inedito con l'ambiente. L'aeroporto⁴⁴ è diventato uno spazio ossimorico, spazio ben

³⁷ N. Heinrich, *La sociologia dell'arte*, il Mulino, Bologna 2004 e Id., *Per porre fine al dibattito sull'arte contemporanea*, Aracne, Torino 2010.

³⁸ V. Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale: il processo di spettacolarizzazione degli individui nella società*, Bollati Boringhieri, Torino 2007 e Id., *Individui e società in scena*, Bollati Boringhieri, Torino 2021.

³⁹ G. Mitrache, *Architecture, art, public space*, Elsevier Ltd, Amsterdam 2012.

⁴⁰ H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tubinga 1965, trad.it., *Verità e Metodo*, Fabbri, Milano 1972.

⁴¹ Determinante, infatti, è il ruolo degli sponsor. Vedi: P. Panza, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità finanziaria*, Guerini e Associati, Milano 2015.

⁴² “Arti performative e città” è una collana diretta da Virgilio Sieni e Sabrina Tosi Cambini nata dalla collaborazione con la Fondazione Giovanni Michelucci, che intende promuovere testi che affrontino le arti performative in chiave interdisciplinare.

⁴³ In questo caso l'autore del saggio era stato coinvolto come osservatore nella fase progettuale dell'evento e nella sua messa in scena. Il reportage in: P. Panza, *Il tenore lancia l'acuto al check-in. E l'opera va in scena a Malpensa*, in “Corriere della Sera”, 18 settembre 2015, p. 11.

⁴⁴ Era la prima volta che si allestiva un'opera lirica in un aeroporto.

definito nella destinazione d'uso – ben più di strade, fabbriche dismesse (come avviene nel festival lirico di Bregenz sul Lago di Costanza), discariche o fattorie (come nel festival lirico di Glyndebourne) - per una performance di teatro in musica. Nulla di più ossimorico dell'aeroporto – luogo liquido di transito, chiasso e con spazi definibili come non luoghi⁴⁵ - per un'opera lirica; quindi, si è completamente superata la concezione di spazio definito e di spazio come sfondo di una azione sociale determinata. Performer e cittadini, anche in transito, sono diventati ospiti di uno stesso luogo che, per paradosso, aveva caratteristiche opposte al tradizionale palcoscenico (nel cui progetto si pone massima attenzione all'insonorizzazione). Questo spazio ossimorico ha conferito una nuova significanza alla *performance* imponendo nuove «corpografie», nuove relazioni del corpo degli attori e degli spettatori con lo spazio atte a stimolare un linguaggio del pensiero fisico creatore di nuove esperienze, interferenze nelle quali i corpi interagiscono diventando paesaggi urbani, in genere mai compresi nel tradizionale progetto di architettura. Rispetto al libretto di Felice Romani, nel testo di Eugène Scribe i contadini si sono trasformati in aviatori, Belcore (Mattia Olivieri) in ufficiale dell'aviazione civile e «l'aria lusinghiera» dell'opera è diventata l'aria condizionata. C'è un simulato arrivo in aereo per il dottor Dulcamara (Michele Pertusi) con il suo «odontalfico mirabile» che vende al check-in 17 dove i passeggeri in transito gli si fanno intorno. Arriva Nemorino ad acquistarlo, il tenore (Vittorio Grigolo) a suo agio nella parte del cameriere stagionale che canta e stappa bottiglie, mentre la bella Adina (Eleonora Buratto) gira tra i tavoli dei commensali con in mano il libretto del *Tristano e Isotta*, citazione di quanto andato in scena qualche anno prima alla Scala. Non possiamo tuttavia definire questo *Elisir d'amore* (direttore Fabio Luisi, regista Grischa Asagaroff) un *flash mob* avulso da una costruzione del consenso verso i promotori amministrativi e nemmeno privo di legami con una comunicazione strategica pianificata⁴⁶. Dunque, ancora una volta, l'atto estetico performativo in un contesto urbano non progettato per quella destinazione d'uso è apparso inscindibile da una relata celebrazione del potere, sebbene in grado di mostrare le potenzialità di un luogo rigenerandolo attraverso un'altra destinazione d'uso e indicando un campo di possibilità da tenere in considerazione nella progettazione architettonica.

⁴⁵ M. Auge', *Non-lieux*, Editions du Seuil, Paris 1992, trad. it., *Nonluoghi*, Eléuthera, Milano 2009.

⁴⁶ I principali sostegni finanziari erano stati erogati dalla Regione Lombardia che ha prioritari interessi nella valorizzazione dell'hub aeroportuale.

Un secondo e diverso esempio del rapporto che stiamo indagando è quello che può essere offerto dalla messa a punto del cosiddetto Teatro scomposto, un sistema progettuale di messa in scena studiato al Politecnico di Milano⁴⁷. Il Teatro scomposto nasce dall'idea di rompere la consueta concezione della rappresentazione teatrale (di prosa o lirica). La volontà è quella di creare una messa in scena dinamica, fuori dall'ordinario, a partire dall'ambiente in cui esso viene sviluppato. Esteso su scala urbana lo spettacolo (o una pluralità di spettacoli oppure solo riferimenti di esso) viene proposto lungo un percorso che collega una vasta area urbana che ha altre destinazioni d'uso. L'abituale palcoscenico si disgrega in tappe ognuna delle quali approfondisce aspetti diversi della rappresentazione. Le stazioni sono elementi puntuali costituiti da componenti architettonici o installazioni che spesso volte richiedono l'interazione con il pubblico. Lo spettatore diventa osservatore e protagonista e instaura relazioni sia col luogo che con l'innesto. Il Teatro scomposto risulta un ibrido tra il classico palcoscenico e il teatro di strada e può escludere l'intervento di attori che divengono solo steli rappresentative. In occasione dei trecento anni dalla nascita del librettista d'opera Giambattista Casti (1724 – 1803), che scrisse per Antonio Salieri, è stato ideato un progetto sperimentale di Teatro scomposto tramite allestimenti presso la Rocca dei Papi a Montefiascone, città di formazione dell'abate Casti⁴⁸. Le composizioni sono caratterizzate da innesti puntuali e flessibili di semplici elementi, in alcuni casi interattivi, che stabiliscono un equilibrio con l'esistente. I dispositivi sono posti lungo un percorso esistente che permette di delimitare e suddividere l'ambiente ruinistico. I dispositivi rappresentano simbolicamente ciascuna delle opere con libretto scritta da Casti. Le prime due tappe che si incontrano sono quelle relative al *Re Teodoro in Venezia*, rappresentata per la prima volta nel 1784 e a *La grotta di Trofonio* scritta l'anno successivo. Queste sono situate all'interno del portico progettato da Antonio da Sangallo nella Rocca dei Papi: il primo dispositivo sfrutta un'apertura che, situata nella parete di fondo, accoglie una stampa con lo scopo di ricreare l'effetto di una finestra; la seconda colloca due specchi per richiamare gli scambi di personalità e di coppia raccontati nell'opera. Seguono le installazioni simboliche allusive delle altre opere, come *Prima la musica e poi le parole*, l'opera eroicomica *Cublai, gran Kan de'*

⁴⁷ In questo caso l'autore del saggio è relatori di tesi di laurea sperimentali sull'argomento.

⁴⁸ Questo progetto inedito è la tesi di B. Pieri e F. Preda, *Giovanni Battista Casti a Montefiascone. Sei innesti per riscoprirne le opere*, relatore Pierluigi Panza, Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni, Politecnico di Milano, a.a., 2021-22.

tartari, Catilina (la rappresentazione di Catilina è posizionata nel pozzo della Rocca) e *Lo sposo Burlato*.

Di fondamentale importanza nel metodo proposto per le opere di Casti a Montefiascone risulta il legame e la relazione che si crea tra il visitatore, che ha preso il posto dell'attore, il luogo che fa da sfondo alla mostra (la Rocca in rovina) e gli allestimenti-dispositivi stessi. Di nuovo, questo esperimento è in grado di mostrare le potenzialità di un luogo rigenerandolo attraverso un'altra destinazione d'uso e di indicare un campo di possibilità da tenere in considerazione nella progettazione architettonica. Ma per pianificare la realizzazione di questo caso-studio di interazione tra spazio urbano e arti performative l'accordo con la pubblica amministrazione è prioritario. Pertanto, non si sottrae alle logiche del marketing urbano e di costruzione di consenso come già nell'evento del 1771 sopra descritto.

5. Considerazioni finali

La crescente centralità dell'atto performativo lirico connesso allo spazio urbano evidenzia alcuni aspetti: è diventato strumento per la rigenerazione urbana attraverso l'ampliamento delle destinazioni d'uso di uno spazio pensato per altro, orienta alla fusione tra progettazione scenografica e progettazione architettonica e ha spinto (almeno in sede sperimentale) a una progettazione attenta alla creazione di spazi multisensoriali, performativi, ibridi persino nei casi nei quali la destinazione d'uso appare esercitare un ruolo determinante, come, ad esempio, un aeroporto.

L'esperienza corporea, affettiva e dinamica nella fruizione degli spazi architettonici riattiva una performatività dell'architettura già presente nella storia della disciplina con altri mezzi⁴⁹, che appare essa stessa come una pratica che trae vitalità dall'ospitare azioni corporee in continuità con le pratiche scenografiche e teatrali. Il caso genealogico presentato ha mostrato elementi di continuità tra le esperienze contemporanee analizzate sia a livello di rappresentatività sia per il coinvolgimento di spazi destinati a un'altra finalità. Ma nell'esempio genealogico del 1771 si rivela una potenzialità metaforica versata alla *poiesis* del nuovo progetto di architettura ove nei secondi esempi contemporanei l'evento estetico appare più finalizzato a una contingente messa in scena

⁴⁹ J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, II ed., Academy Press, Chichester 2005.

per una rigenerazione polifunzionale dello spazio e un richiamo al possibile metodo progettuale che fondi progettazione scenografica e progettazione architettonica. Quindi, l'incidenza è oggi più nel metodo che nella figurazione iconografica di una nuova città o un nuovo spazio urbano. Inoltre, persiste in queste esperienze contemporanee la capacità delle amministrazioni – diverse per epoca e struttura gerarchica - di fagocitare l'azione estetica in forma non spontanea (spontaneo è il teatro di strada). Il potere disciplina⁵⁰ lo spazio urbano esito e anche la liberatoria azione estetica è assunta nella rete della costruzione del consenso, ovvero di una comunicazione strategica⁵¹. La comunione con il pubblico si offre come atto di liberazione solo momentanea⁵². La logica dell'evento urbano, passando dalla tarda postmodernità all'età digitale, finisce con il porre, invece, un nuovo scenario: la possibilità di coinvolgere il fruitore in maniera più mediata, ovvero attraverso una fruizione da remoto. E ciò porta a un più marcato distacco da una reale rigenerazione dello spazio urbano, che rischia di trasformare l'evento performativo in uno spazio pensato per altra destinazione d'uso addirittura in una eterogenesi dei fini.

⁵⁰ M.Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, 1975, trad.it., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.

⁵¹ P. Panza, *Arte come comunicazione. Estetica e storia della letteratura artistica*, Guerini e Associati, Milano 2022.

⁵² M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, trad.it., *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966.