

LA CITTÁ DENTRO. TEATRALITÀ URBANA E MONTAGGIO DELL'INTERNO ARCHITETTONICO

«Lo spazio del palcoscenico si apre ancora una volta al miracolo di una cifra urbana insondabile [...] dove passato e futuro si arrestano nella nozione di un tempo metafisico, che oltre la soglia della metafora ci dice che nello spazio ordinato della mente la vita è scena»¹

Ludovico Zorzi

La città dentro, fra teatro e montaggio dell'interno

Nel saggio del 1980 che accompagna il progetto per la scuola di Fagnano Olona, pubblicato nel volume *Progetto Realizzato*, Aldo Rossi dichiara apertamente il forte connubio fra dimensione urbana e domestica: «Questo raffronto tra la forma della casa e la forma della città è per me abbastanza importante e completo [...], in quanto fornisce una analogia e un continuo processo di passaggio, di filtro tra la vita degli uomini nella città e la vita degli uomini nell'abitazione sia essa pubblica o privata: cioè il corridoio è una strada e la corte è una piazza»². E continua, in un passaggio fondamentale: «Questo riferimento dell'edificio alla città, questa proiezione di un universo urbano all'interno di un singolo fatto urbano, credo che sia un principio costitutivo dell'architettura»³. La “casa dell'uomo” deve dunque riflettere al suo interno l'*architettura della città*, che del resto, per Rossi, assume la valenza di «scena fissa delle vicende dell'uomo»⁴, col suo portato di tragedia e *comédie humaine*, e serbatoio di memorie individuali e collettive. Principio questo che, come noto, troverà espressione letterale e figurata nei progetti per il Teatrino Scientifico (1976), Teatro del Mondo (1979), l'Interno con Teatro (1982), il Teatro Domestico (1986).

La sovrapposizione fra questi due concetti chiave della poetica rossiana si può riconoscere chiaramente nello schizzo del 1988 “Interno milanese con il divano”, in cui una stanza arredata con un divano rosso, una lampadario e un quadro si apre totalmente alla veduta della Milano del Duomo e dei suoi edifici alti. La città entra nell'interno e partecipa della sua definizione, come fondale e presenza domestica. Ma ancor più forte e significativa è la realizzazione della Sala Nuova (poi ridenominata Sala Rossi), nell'ambito del progetto per la ricostruzione e recupero del Teatro La Fenice a Venezia, dopo il drammatico incendio del 1996. Nel momento in cui deve allestire l'interno di questa sala prove, Rossi decide di definire una delle facciate interne attraverso il recupero di un frammento della Basilica Palladiana. Riprodotta in legno in scala ridotta, la facciata che definisce l'invaso di Piazza dei Signori a Vicenza diventa qui la scena fissa per costruire l'interno della stanza. E questo, citando le parole dell'architetto, «non solo perché è bella ma anche perché riproduce quell'interno del mondo veneto, quasi il tentativo di ricomporre nell'edificio un mondo veneziano tra storia e invenzione»⁵.

In questo progetto riconosciamo fortemente, al di là della citazione diretta del progetto palladiano, la matrice antica di questa “proiezione” (per usare il termine rossiano) della dimensione urbana nell'interno architettonico, per via teatrale e attraverso il montaggio. È noto come la messa in scena teatrale appartiene alla città ancor prima di essere espressa in forma architettonica nel tipo del teatro in epoca rinascimentale. Come scrive Bernard Rudofsky, da sempre «la strada è dove si svolge l'azione, [...] è stata il grande teatro del mondo. Drama e commedia, sia spontanei che artificiosi, erano offerti dalla vita di tutti i giorni»⁶, con funerali, processioni, matrimoni, festività e trionfi. Nelle strade, all'aria aperta, con il fondale di veri edifici, si svolgevano le rappresentazioni spontanee della vita del cittadino, e le messe in scena di

teatranti girovaghi. Con il Rinascimento, ad opera di Palladio, l'azione teatrale viene accolta all'interno di un edificio: il Teatro Olimpico porta la città dentro l'architettura, nel montaggio di teatro classico (vitruviano), monumento/facciata (l'arco trionfale) e sistema di strade cittadine. Del resto la stessa origine della parola "scena", secondo il trattatista rinascimentale Leone de' Sommi, deriverebbe dall'ebraico *scèhonà*, ovvero "contrada" o "strada ove siano molte case in vicinanza"⁷. Di fatto, frammenti di contesti urbani, di strade, edifici e piccole piazze, costituiscono lo spazio teatrale rinascimentale che Serlio, Palladio, Scamozzi teorizzano e costruiscono. «La città è il soggetto della scena» scrive Manfredo Tafuri, in cui si «riunifica spazio di illusione, spazio di rievocazione classicista, spazio naturale e spazio artificiale. Teatro e città si presentano così come due termini di un'equazione» e come «riunificazione della *civitas*, espressione di nuova società civile che si rispecchia nel culto del reperto classico rievocato sulla scena»⁸, e quindi nella memoria individuale e collettiva.

Nel teatro di Sabbioneta (realizzato da Scamozzi alla fine del Cinquecento), la città è sia fondale dell'azione teatrale sul palco, sia contesto che abbraccia lo spettatore, con le vedute del Campidoglio e di Castel Sant'Angelo dipinte al lato del palco, e con la costruzione di una loggia che avvolge la cavea. Nel Teatro Farnese, costruito pochi decenni dopo all'interno di un edificio pre-esistente (come l'Olimpico di Vicenza, del resto), la cavea è contenuta da un "recinto architettonico" che è l'esatta replica in legno del ritmo di serliane che costruisce la Basilica Palladiana di Vicenza. In tali interni riconosciamo con chiarezza questa interrelazione fra luoghi reali e metafisici: una inversione di termini, come notato da Kurt W. Foster⁹, in cui paesaggi urbani artificiali costituivano i set teatrali, e i reali luoghi urbani erano trasformati in spazi per celebrazioni, festività e processioni nella città¹⁰.

Ma non solo sulla scena la dimensione urbana viene trasfigurata. L'evoluzione del teatro porta, nel XVII secolo, alla costruzione della cavea come montaggio verticale di logge sovrapposte, una sorta di facciata urbana di un edificio collettivo aperto sulla dimensione pubblica e collettiva del palcoscenico (la piazza o strada cittadina dove l'azione si svolge), che riflette allo stesso tempo la stratificazione sociale e diviene dunque strumento di ostentazione: di questo è straordinario esempio il Teatro Comunale di Bologna, progettato da Antonio Galli da Bibbiena. «Ogni palco – scrive Jacopo Riccati – è come la sua propria casa di ciascun proprietario, in cui può star solo, se vuole, può procurarsi piccola società di amici, può mangiare, può giocare, godere una continua conversazione sempre varia»¹¹. Ancor più forte si fa qui l'analogia fra interno urbano e interno domestico, pubblico e privato insieme, fra messa in scena teatrale e rappresentazione del sé.

Come emerge dagli studi di Ludovico Zorzi, altri elementi architettonici vengono riprodotti come macchine teatrali all'interno dell'invaso architettonico religioso rinascimentale. È il caso della cupola e della navata, che diventano, nei cosiddetti "ingegni", macchinari per le sacre rappresentazioni la cui invenzione è attribuita a Filippo Brunelleschi, il cardine della messa in scena del rito¹². Ecco che la facciata urbana, ricostruita come scena fissa nel teatro, o la cupola e la navata, archetipi spaziali riprodotti nell'interno nell'edificio religioso, sono dispositivi architettonici che vogliono rappresentare la città, la sua società, i suoi valori, in cui il cittadino si riconosce come spettatore e attore insieme: rappresentati, trasfigurati e ricomposti attraverso il montaggio nell'interno architettonico come "scena" e "macchina".

Tutto questo, come visto nelle riflessioni teoriche e progettuali di Aldo Rossi, persiste nella costruzione dell'interno architettonico anche nella contemporaneità. La possibilità di costruire una stretta relazione tra istanze urbane trasfigurate alla scala dell'edificio diventa dunque la chiave per una progettualità dell'interno architettonico, soprattutto quando la facciata interna è

espressione del tema della teatralità e della “scena fissa” che appartiene all’*architettura della città*.

La facciata dentro: la scena fissa dell’interno architettonico

Fra il 1923 e il 1925, sulla rivista «L’Esprit Nouveau» vengono pubblicate le pagine pubblicitarie per l’azienda di arredamento americana “Innovation”, attiva in particolare nella produzione di scaffali e armadiature¹³. In una di queste pubblicità (curate tutte da Le Corbusier) si evidenzia il confronto fra lo spesso muro antico su cui vengono appoggiati i mobili e il muro moderno che presenta l’integrazione fra arredamento ed elementi (l’armadio, il letto, lo scaffale, la finestra) e una architettura di “spazio e ordine”¹⁴. Si pone qui una riflessione sulla definizione non solo degli elementi (la parete, la finestra, l’arredo), ma anche della qualità spaziale dell’interno, nel superamento da una parte dell’antico e della tradizione, dall’altra della spazialità dell’architettura moderna costruita per piani astratti¹⁵. Questa interpretazione della parete attrezzata come componente tecnico-funzionale enfatizza, secondo me, anche il ruolo essenziale della facciata interna, che si trasforma, nel progetto moderno e contemporaneo, in fondale che definisce l’articolazione tridimensionale/chiaroscurale dell’invaso architettonico, e consente la costruzione di luoghi teatrali e scene fisse per la *mise en scene* dello spazio interno¹⁶. Ho già accennato al caso della Sala Rossi alla Fenice, in cui tuttavia la matrice figurativa prevale su quella funzionale: ma altri progetti del contemporaneo, a mio avviso, attingono a questa risorsa della composizione architettonica.

Il primo che voglio considerare è il recupero della Callender School a Newport (Rhode Island, USA), trasformata in edificio per appartamenti da George Ranalli fra il 1979 e il 1981. All’interno del recinto murario di una scuola (costruita nel 1862 e dismessa nel 1974), l’architetto ha inserito uno spesso muro attrezzato che attraversa l’intera altezza dell’edificio e che contiene le cucine, i servizi, le scale e le stanze più private dei sei appartamenti ottenuti da questo inserto architettonico. Le unità abitative hanno i soggiorni a doppia e tripla altezza, e sono definite da questo muro abitato che di fatto costituisce anche una facciata interna con aperture, finestre, affacci, balconi: un vero e proprio frammento urbano, che contiene gli ambiti privati dell’abitare, aperti sullo spazio pubblico dei soggiorni. «Gli appartamenti – scrive Anthony Vidler – prendono la forma di abbandonati palazzi ducali i cui balconi guardano sulla piazza vuota in basso, o fuori, verso la campagna»¹⁷. Attingendo al tema della “casa nella casa”, Ranalli in effetti porta all’interno dell’edificio una componente urbana e l’afflato teatrale di «un brillante frammento di scenografia»¹⁸, come “scena fissa” della rappresentazione, pubblica e privata insieme, dell’abitare domestico.

Analoghe strategie sono riconoscibili nel progetto di Morphosis (Thom Mayne, Michael Rotondi) per il ristorante “Kate Mantilini”, a Beverly Hills in California, realizzato nel 1985-1986. L’intervento è l’*adaptive reuse* di una banca dismessa, ma lo stesso Thom Mayne ammette che fin dall’inizio il loro interesse era legato alla «natura pubblica dello spazio più che a quella della funzione di ristorante»¹⁹, in un contesto in cui l’assenza della forma urbana richiedeva una riflessione e di fatto una proiezione all’interno delle valenze di spazio pubblico e collettivo. E in effetti lo spazio del ristorante è costituito da un’unica grande stanza, definita sul lato sulla strada da un’alta facciata rivolta verso l’interno che evoca l’archetipo urbano del portico, nel ritmo di setti e finestrate ricondotte al segno astratto della sua geometria. Questo muro attrezzato fra setto e setto contiene le sedute e i tavoli per i clienti e si confronta con la parete opposta su cui un murale (che rappresenta un dinamico incontro di box) rimanda all’immaginario urbano della città americana, in cui i graffiti e i murali partecipano della dimensione collettiva dello spazio

pubblico. Anche questo interno architettonico diventa dunque montaggio di elementi urbani, in cui la grande «aula aperta diventa un teatro per osservare l'ostentazione e l'arroganza dei modaioli locali»²⁰.

Concludo con un ultimo e piú recente progetto, l'ampliamento della John Rylands Library, a Manchester, completato nel 2007 su progetto dello studio Austin-Smith:Lord. L'intervento consiste nell'aggiunta all'edificio neo-gotico, inaugurato nel 1900, di un nuovo volume architettonico che contiene un ingresso con caffetteria, bookshop e altri servizi alla biblioteca. La congiunzione fra antico e nuovo è definita da una corte interna illuminata da un lucernario sulla copertura, in cui si staglia prepotente a tutta altezza la facciata dell'edificio esistente, rivestita da una astratta e spessa stratificazione che enfatizza, grazie alla luce che piove dall'alto, l'intelaiatura geometrica dell'impaginato. Tale prospetto, che rivela comunque la preesistenza tettonica della muratura novecentesca, accoglie i flussi dei visitatori e degli utenti, in una dimensione pubblica tipica di una piccola piazza urbana. La facciata che era esterna diviene, grazie a tale estensione, interna e così lo spazio originariamente scoperto viene trasfigurato in interno. La città, qui, letteralmente entra dentro nell'edificio. L'architettura del passato (rappresentata dall'edificio stesso e dalla sua funzione di deposito di tracce e documenti), del presente e del futuro convivono qui in una stratificazione archeologica e metafisica insieme, come "scena fissa" e teatro della memoria per l'individuo e la collettività.

¹ L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 31-32.

² C. AYMONINO, V. GREGOTTI, V. PASTOR, G. POLESELLO, A. ROSSI, L. SEMERANI, G. VALLE, *Progetto realizzato*, Venezia, Marsilio Editori, 1980, p.158.

³ *ibid.*

⁴ A. ROSSI, *L'architettura della città* (1966), Milano, CittàStudiEdizioni, 1995, p.11.

⁵ Dalla relazione di progetto, pubblicata in <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1990-1997/progetto-di-ricostruzione-del-teatro-la-fenice/> (ultima consultazione 12/10/2019).

⁶ B. RUDOFKY, *Streets for People. A primer for Americans*, New York, Anchor Press/Doubleday, 1969, p. 123.

⁷ L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1968, p. 14.

⁸ M. TAFURI, *Il luogo teatrale dall'Umanesimo a oggi*, in *Teatri e scenografie*, introduzione di L. Squarzina, con un saggio storico critico di M. Tafuri, Milano, Touring Club Italiano, 1976, p. 26.

⁹ K.W. FORSTER, *Stagecraft and Statecraft: The Architectural Integration of Public Life and Theatrical Spectacle in Scamozzi's Theater at Sabbioneta*, «Oppositions», 9, 1977, p. 85.

¹⁰ Emblematico è il caso di Venezia, come investigato da Egle Trincanato in E.R. TRINCANATO, *Rappresentatività e funzionalità di Piazza San Marco*, in G. SAMONÁ, U. FRANZOI, E.R. TRINCANATO, *Piazza San Marco. L'architettura, la storia, le funzioni*, Padova, Marsilio, 1970.

¹¹ Citato in *Teatri e scenografie*, introduzione di L. Squarzina, con un saggio storico critico di M. Tafuri, Milano, Touring Club Italiano, 1976, p. 64.

¹² L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, cit., pp. 71-76.

¹³ G.H. MARCUS, *Le Corbusier. Inside the machine for living*, New York, The Monacelli Press, 2000, pp. 26-49.

¹⁴ Questa pagina è riecheggiata nel numero 5 del 1928 di «Domus», nell'articolo *I mobili inutili* firmato da Elena Cambi, in cui si confrontano, in termini analoghi, il muro di ieri, oggi e domani.

¹⁵ Principio spaziale e compositivo che può essere emblematicamente rappresentato dai diagrammi e progetti di Theo van Doesburg.

¹⁶ Su questo tema si veda G. OTTOLINI, V. DI PRIZIO, *La casa attrezzata. Qualità dell'abitare e rapporti di integrazione fra arredamento e architettura*, Napoli, Liguori Editore, 2005.

¹⁷ A. VIDLER, *The castle in the house*, in G. RANALLI, *George Ranalli. Buildings and Projects*, New York, Princeton Architectural Press, 1988, p. 10.

¹⁸ M. SORKIN, *The Domestic Apparatus*, *ivi*, p. 6.

¹⁹ Intervista a Thom Mayne contenuta nel documentario *The New Modernist: 9 American Architects*, regia di Michael Blackwood, 1993.

²⁰ Dalla relazione di progetto, pubblicata in <https://www.morphosis.com/architecture/26/> (ultima consultazione 12/10/2019).