

PER UNA PROSSEMICA DEL TEATRO AI TEMPI DELLA PANDEMIA

Ridefinizione degli spazi

OUTLINE OF A THEATRE PROXEMICS IN TIMES OF PANDEMIC

Redefinition of spaces

Vittorio Fiore

ABSTRACT

Il tema del contributo è l'uso/ri-uso del patrimonio teatrale, un sistema di spazi che offre 'materie' eterogenee su cui operare processi di trasformazione: testi, scenografie, spazi. In passato ciò è avvenuto armonicamente seguendo i cambiamenti del 'fare' teatrale, con stratificazioni negli edifici, ridisegni dell'apparato decorativo, riuso di pre-esistenze che assecondassero la richiesta di flessibilità. L'obiettivo è aggiungere nuovi capitoli alla 'prossémica del teatro', che governa il comportamento dell'uomo in questi spazi di aggregazione sociale, per rialinearli alle prescrizioni dettate dalla pandemia. Il settore spettacolo, che già avvertiva una scarsa attenzione delle Istituzioni, attivando un vivace dibattito sulle esigue dotazioni economiche, ha vissuto l'emergenza Covid-19 con restrizioni e chiusure, reclamando nuovi necessari valori che diano a questi spazi una seconda vita.

The topic of the contribution is the use/re-use of theatrical heritage, a system of spaces that offers heterogeneous 'materials' on which to run transformations processes: plays, sets, spaces. In the past, this happened harmonically following the changes in theatrical 'action', with stratifications in buildings, redesigns of decorative schemes, reuse of pre-existences that followed the demand for flexibility. The objective is to add new chapters to the 'theatre proxemics' that governs human behaviour in these spaces of social aggregation, in order to realign them to the prescriptions dictated by the pandemic. Performing arts, which already received insufficient attention from the Institutions, leading to a heated debate on the scarce economic resources, have experienced restrictions and closures during Covid-19 emergency, calling for the necessity of new values to give these spaces a second life.

KEYWORDS

strategia, processi di trasformazione, riuso, nuove geografie spaziali, gestione

strategy, transformation processes, reuse, new spatial geographies, management

Vittorio Fiore, PhD Architect, is an Associate Professor of Architectural Technology at the Dipartimento Scienze Umanistiche of the University of Catania (Italy) where he teaches Scenography and Technologies for Theatre Production. Among his research topics: strategies for recovery of theatres and innovation and technology transfer in the contemporary stage. Mob +39 340/35.23.347 | E-mail: vittorio.fiore@unicat.it

Le modalità d'uso dello spazio teatrale, radicatosi nel corso del Novecento attraverso numerosi mutamenti della drammaturgia e della pratica attorica, hanno raggiunto e superato molteplici traguardi, frutto di differenti filoni di ricerca e sperimentazioni che rendono variegata quell'arte chiamata teatro: un campo pluridisciplinare per il quale si potrebbe stilare, non senza difficoltà, una 'prosemica' degli spazi, considerando i profondi cambiamenti subiti dalla drammaturgia e parallelamente dalla società, che ha dettato regole comportamentali per pubblico e attori. Il termine 'prosemica' introdotto da Edward T. Hall (1968) «[...] designa una branca della semiotica che si occupa dell'uso che le varie culture fanno dello spazio e delle distanze spaziali connesse all'interazione comunicativa interpersonale» (De Dominicis, 1994). Hall, che distingue tre livelli del comportamento prosemico¹, individua come 'micro-culturale' quello che riguarda il processo di 'strutturazione e modifica dello spazio per effetto della cultura'. Le regole e i significati affidati al 'modus vivendi' lasciano impronte nella forma degli spazi architettonici, che lentamente perfezionano le configurazioni caratteristiche di ogni momento storico.

Analizzare lo spazio attraverso questo parametro impone di osservarne i caratteri distintivi, le diverse relazioni 'di prossimità' e 'di distanza interpersonale', che lo rendono variegato nella coesistenza delle tre nozioni di spazio prosemico: 'preordinato', 'semi-determinato' e 'informale', qui riprese da Hall nell'accezione riferita all'ambiente teatro. Le due categorie di utenti – spettatori e attori – convivono agendo con movimenti quasi rituali e precise distanze: gli spettatori, seguendo le regole d'uso per un luogo pre-ordinato, utilizzano spazi dedicati, ergonomici e configurati sulle modalità della fruizione visiva, organizzando il 'sistema delle azioni' in una sequenza ripetuta, dove l'accettazione della messinscena vede come espressione l'applauso e la sua durata; gli attori, a cui è offerta una maggiore libertà, utilizzano uno spazio 'semi-determinato' o 'informale', il palcoscenico, con tutte le varianti scenografiche, coreografiche e registiche imposte alla forma dal genere teatrale e dalla drammaturgia.

Teatro nel Novecento: modificazione fisica e prosemica | La crisi nel Novecento del 'fare teatro' aveva generato un rifiuto del rigido schema della sala 'all'italiana', scardinandone la struttura; ciò è avvenuto come graduale conseguenza di un prodotto drammaturgico innovativo, indotto dallo spostare l'attenzione dalla voce al corpo, dal verismo alla finzione dichiarata. Il nuovo teatro si basa su de-verbalizzazione dei testi e partiture gestuali complesse, scaturite da pratiche laboratoriali: un mix di 'training' e prestazioni atletiche dell'attore, che assume il nome di 'performer', avvicinando sempre più teatro e installazione artistica. Qui è necessaria la distinzione «[...] fra il teatro e la teatralità, o meglio ancora, la performatività, intesa come messa in scena [...] di un'azione artistica e comunicativa, non necessariamente di matrice teatrale. Da questo punto di vista, la performatività è un 'modo' rispetto al teatro che è invece un 'medium': la performatività è la mes-

sa in scena dei linguaggi artistici mentre il teatro è la pratica di uno specifico linguaggio» (Bazzola, 2011, p. 8).

La richiesta di flessibilità spaziale sottolinea il ruolo attivo dello spettatore che, privato della comoda poltroncina, vivrà la comune esperienza dello spettacolo con maggiore partecipazione, nel solco tracciato dalla 'caduta della quarta parete', diventando artefice inconsapevole dell'esito dello spettacolo. La necessità di trasformazione dei teatri all'italiana ne sperimentò nuove forme d'uso; gli spazi pre-ordinati vennero usati con modalità semi-determinata e informale, non senza problemi. Alla rigidità dello schema planimetrico, superata portando l'azione in tutte le parti del teatro – come imposto già dai drammaturghi come elemento diegetico del testo, a volte dichiaratamente meta-teatrale – si aggiunse l'intolleranza verso gli apparati ornamentali delle sale sette-ottocentesche, vere e proprie piazze urbane racchiuse da facciate decorate. Gli spettacoli si svolsero contravvenendo all'effetto sorpresa affidato all'apertura del sipario: questo, aperto fin dall'ingresso in sala del pubblico, svelava la struttura del palco nudo; la sala al buio portava lo spettatore a concentrarsi sul palco illuminato. Si giunse poi, con l'avanguardia, all'abbandono di tali sale con l'uscita del teatro nella città, nelle cantine, nelle periferie, nel dismesso, attivando processi di riciclo di luoghi non teatrali i cui caratteri generarono 'scritture sceniche site specific' nutrite dal vissuto degli spazi scelti.

Si cancellano i confini tra edificio teatro e città, ove quest'ultima definisce un ambiente in cui il pubblico è una comunità temporanea che presta all'opera comportamenti sociali (Bourriaud, 2010). Il rapporto con la città si trasforma, dando luogo a quel momento eversivo che ha caratterizzato gli anni '50 e '60 del Novecento, sulla scia dell'Action Painting, degli Happening, della Process Art. L'azione creativa, il processo produttivo, la condivisione con il pubblico caratterizza la stagione feconda e vivace che culmina in Italia con il Manifesto del Nuovo Teatro, documento-boa attorno a cui svoltava per sempre il teatro italiano, in sintonia con le novità d'oltreoceano; in un convegno presso l'Olivetti di Ivrea nel 1967 la società dei teatranti fisserà, non senza accese discussioni, le regole e le innovazioni che daranno vita alle sperimentazioni degli anni '70, portando il teatro ad essere luogo di libera discussione collettiva, testando spazi inconsueti con effetti collaterali sulla prosemica teatrale (Tafuri and Beronio, 2018).

Riuso, Riciclo: testi e scena | Ri-Usato, Ri-Ciclo, sono termini che in virtù della particella Ri indicano il ripetersi di un'azione che nella produzione artistica si riferisce a un nuovo uso, un nuovo ruolo in un ciclo, una trasformazione che non lascia più intuire la materia primigenia. Nello specifico teatrale, riferiti ai testi come materiale drammaturgico, questi termini possono indicare il ri-adattamento, la ri-duzione, tra contaminazioni e trasposizioni; il confluire di materia verbale in un plot narrativo, proveniente da più opere – anche non teatrali – accomunate nei temi, fornisce appigli ad autori, a generi, a spunti musicali, poetici e artistici. Il 'già scritto' può assumere la forma della 'ri-lettura', della 'ri-

scrittura', del 're-make', del 're-mix', della 'citazione' o del 'mash-up', dove miti e nomi offrono ai protagonisti trame e identità da affondare nella quotidianità e nelle aberrazioni dei nostri tempi, lasciando allo spettatore il rimontaggio di reperti sparsi apparentemente indecifrabili (Ruffini, 2010). Meno complesso è definire il termine ri-ciclo applicato nella scenografia teatrale, dove oggetti isolati hanno ruolo di 'metonimia' per rimarcare un concetto dominante, o dove, ri-esposti in gran numero per accostamento o accatastamento, definiscono scenografie tramate praticabili (Fig. 1).

Terzo millennio: dal FUS alla pandemia | Nel primo decennio del terzo millennio lo spettacolo già avverte una scarsa attenzione delle Istituzioni; un dibattito vivace si concentrava sulle problematiche del FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo) e sulla distribuzione delle esigue dotazioni economiche. Il teatro – arte antieconomica per eccellenza – è entrato in crisi evidenziando una recessione economica e culturale. La precarietà ha investito soprattutto le giovani generazioni di artisti, cui è negato l'accesso alle risorse. I sussidi pubblici dovrebbero garantire inalterati livelli qualitativi dello spettacolo dal vivo, adeguandosi ai livelli retributivi degli addetti e impedire la scomparsa di alcuni settori. «In Italia nessun teatro potrebbe sopravvivere senza il finanziamento pubblico. [...] I Teatri, i Festival e i Circuiti costruiscono i loro bilanci preventivi contando unicamente sul finanziamento ministeriale e su quello degli enti locali» (Civica and Scarpellini, 2015, p. 10); Massimiliano Civica e Attilio Scarpellini denunciavano così il disinteresse dei teatranti nel portare pubblico in sala, 'accomodandosi su queste rendite di posizione' e riducendo il teatro ad un ammortizzatore sociale in contrasto con la dizione 'spettacolo dal vivo'.

Il FUS (L. 30/4/1985, n. 163) ri-classificando le imprese per l'erogazione di fondi a sostegno statale (contributi disciplinati dal D.M. 12/11/2007) fissa i criteri in base alle attività teatrali (produzione, distribuzione, esercizio, promozione, rassegne, festival) e alla promozione di ricerca, innovazione e sperimentazione, agevolando la committenza di nuove opere, incentivando la valorizzazione del repertorio classico, promuovendo il riuso di luoghi non destinati allo spettacolo. Il D.M. 01/07/2014 ha introdotto nuove tipologie di soggetti ammissibili regolando criteri selettivi di concessione, che valutano la progettualità e la storicità dando spazio alla multidisciplinarietà, alle giovani formazioni e ai progetti triennali (Malagutti, 2009). Le problematiche reali investono la sopravvivenza dei gruppi; «[...] la riforma ha cancellato la dialettica tra nomadismo e stanzialità che [...] caratterizzava, in maniera [...] feconda, la vita delle compagnie italiane; ha cancellato il rapporto, [...] tra 'centro' e 'periferia' del sistema teatrale, ovvero il rapporto e la permeabilità tra teatro 'alto' e 'basso', tra tradizione e ricerca, tra ufficialità e alterità»². Il recupero degli spazi teatrali, pur se incluso nella pianificazione di Amministrazioni comunali, stenta a decollare; dovrebbero essere questi i luoghi dove il fruitore (attore / spettatore / comunità), parte integrante del progetto, lo ri-

chiede, lo collauda, lo vive, ne conferma il potenziale culturale.

Le piccole strutture teatrali fuori dal circuito delle produzioni non sopravvivono; gli scambi non trovano attuazione per gli alti costi di trasporto delle scenografie, per i tempi brevi di programmazione e per i vincoli posti dalle esigue dimensioni dei palcoscenici, carenti di attrezzature. Questa complessa ed irrisolta crisi viene aggravata dallo scoppio della pandemia da Covid-19 compromettendo la già delicata situazione del settore.

La pandemia, definita da Alessandro Baricco 'creatura mitica', è associabile all'imposizione di comportamenti fino allo scorso anno impensabili: «[...] molto più complessa di una semplice emergenza sanitaria, essa sembra essere piuttosto una costruzione collettiva in cui diversi saperi e svariate ignoranze hanno lavorato nell'apparente condivisione di un unico scopo. [...] Le creature mitiche [...] sono 'figure' in cui una comunità di viventi organizza il materiale caotico delle proprie paure, convinzioni, memorie o sogni. [...] dire che la Pandemia è una produzione mitica non vuol dire che non sia reale, e tanto meno che sia una favola. Al contrario [...] significa sapere con certezza che una quantità enorme di decisioni molto reali l'ha resa prima possibile, poi quasi invocata, poi generata definitivamente, assemblandola con un numero infinito di piccoli e grandi comportamenti pratici» (Baricco, 2021, pp. 1-4).

Il lockdown del 2020 ha imposto una drastica serrata di tutte le attività artistiche e culturali che sono tornate, a singhiozzo ad una completa o parziale riapertura solo nell'estate, per richiudere nuovamente in autunno; l'intero settore, che aveva cercato varie e disordinate soluzioni al problema, ha subito un colpo di grazia, ha annullato gli esiti di quei piccoli sforzi di sopravvivenza, ottenuti instaurando una diversa 'mappa di geografie spaziali' con nuove distanze sociali.

Veicolare gli sforzi verso produzioni televisive, potenziando le programmazioni delle reti, è stato molto contestato; il compito primario era far 'svagare' il pubblico costretto a casa riportando il teatro in TV, e dirottandolo su internet in diretta streaming, con possibilità anche differita. Tale rifiuto, spesso di natura etica, non ricorda che la televisione aveva iniziato i suoi programmi proprio con il teatro, mutuandone i paradigmi linguistici, comunicativi e culturali. Nei primi anni di vita la RAI trasmetteva in diret-

ta riprese da palcoscenici di teatri, con una telecamera fissa (Figg. 2, 3); «[...] successivamente, con l'introduzione di più telecamere, i registi televisivi iniziano a eseguire in diretta una sorta di proto-montaggio decidendo a priori durante le prove dove effettuare stacchi e cambi di inquadrature. Questo sistema di ripresa [...] diviene presto la caratteristica tecnica e retorica di tutta la produzione televisiva, atta a dare allo spettatore la percezione di uno spazio unico che egli può misurare interamente con lo sguardo, proprio come farebbe a teatro» (Malvezzi, 2015, p. 13).

Una tipologia di trascrizione dove la presenza del pubblico non è contemplata, e «[...] lo schermo funziona come quarta parete e come occhio para-cinematografico» (Malvezzi, 2015, p. 14). Si tratta di 'adattamenti televisivi', prodotti artistici con un linguaggio proprio – da non confondere con il teatro – ma anche di tentativi fuorvianti di falso teatro che nega nella sua diffusione televisiva la sua natura 'hic et nunc'. Non va dimenticato che il teatro aveva inventato una 'nuova televisione', come afferma Andrea Balzola parlando di quest'ultima in termini di una tecnologia 'nata già vecchia', con codici rigidi e scarsi spazi di sperimentazione, gestita ormai sul modello statunitense di mero servizio educativo ed informativo. «Quando negli anni Settanta e nei primi Ottanta, un manipolo di registi teatrali d'avanguardia³ riesce fortunatamente, e per un breve periodo, a penetrare nelle fitte maglie delle reti pubbliche, inventa un nuovo modo di fare televisione e dimostra che anche il linguaggio televisivo può esprimere una dimensione estetica di alto profilo» (Balzola, 2011, p. 8). Questa svolta fondamentale è colta e ricordata da pochi; i più reputano incompatibili i due settori, senza riflettere che «[...] non si tratta di stabilire un'equivalenza impossibile tra evento teatrale e produzione teatrale, [...], ma cogliere la manifestazione di un linguaggio terzo» (Balzola, 2011, p. 9).

Da molto tempo non si vede del buon teatro in televisione, ri-mediato con approcci appropriati, «scordando l'esistenza di una attrezzatissima RAI che da anni avrebbe dovuto aprire le porte di qualche sua rete a teatranti [...] di ultime generazioni puntando sull'innovazione dei linguaggi» (Porcedda, 2021). I mezzi digitali e la rete internet – esperienze antropologiche del XXI secolo – hanno delineato la natura virtuale della società, che tende a ridurre al minimo i legami con i luoghi. Con la pandemia la 'digitalizzazione della quotidianità', che era stata una scelta optata da cittadini liberi, è diventata un obbligo, modificando il quotidiano. È dilagato una sorta di 'igienismo digitale', basato sulla convinzione che i device informatici riducano l'esposizione al contagio; ciò ha portato a un 'luminoso oscurantismo', rafforzando una 'società digitale' e rapporti virtuali sui quali si sono intrecciate inseparabilmente epidemia e tecnologia (Manzini, 2018; Agamben, 2020; Baricco, 2021). Una vita basata sul distanziamento sociale non è umanamente e politicamente accettabile. Il teatro, 'essere politico' per definizione, ha da sempre un rapporto inscindibile con la città, oggetto di osservazione e di appartenenza della comunità, in cui trova i temi su cui lavorare: ne rappresenta i conflitti, le pas-

sioni, le contraddizioni e, fin dai testi tragici, costituisce un'esperienza comune aggregante, producendo sempre nuova catarsi a partire dal patrimonio mitico e dai ricorsi storici (Barthes, 1953).

Va ricordato che i lavoratori del teatro interagenti in un enorme ecosistema economico⁴, già coinvolto da problemi strutturali e contraddizioni di un settore culturale in cui il lavoro è precario, intermittente, autonomo, sono costretti a lavori secondari, ugualmente precari, che vanno dall'insegnamento alla ricerca fino alla ristorazione⁵. La loro richiesta è, da tempo, un reddito di 'intermittenza' come in Francia; una base di continuità per i momenti di pausa che, al di là della pandemia, è strutturale ed estendibile a tipologie di lavoro in altri settori (editoria, ricerca, comunicazione).

Spazi e dramaturgie: approcci differenziati tra innovazione e provocazione

Il vuoto speculativo formatosi all'indomani del lockdown ha reso sentita la necessità di risolvere il gap attivando la rete teatrale che ha reagito con progetti culturali diversificati, attenti sul piano della sicurezza, riattivando il dialogo con la comunità che, con la grande partecipazione estiva, aveva testimoniato la volontà di tornare a teatro: le attività programmate nei mesi successivi al blocco ne confermano il ruolo di catalizzatore.

Il primo riuso è quello del Teatro di Narrazione: si tratta di monologhi, strutture drammaturgiche molto vicine al romanzo, prive di scenografie – affidate a un light designer – situazioni intime nutrite da testi di grandi autori trattati come oggetti 'ready-made'. Si tratta di 'mappe messe a disposizione', per dirla con Leo de Berardinis, di solisti in scena con la propria identità che, senza lo schermo del personaggio, evocano mondi affollati di personaggi di cui si fanno medium con lo spettatore, servendosi di pochi oggetti, in un rapporto frequente con la musica (Cannella, 2020). Prodotti sperimentali monodici, prototipi provocatori che offrono nuovi allestimenti. I luoghi dell'archeologia in particolare, oltre a possedere intrinseci valori culturali e identitari della comunità, rappresentano straordinari osservatori 'en plain air' dei cambiamenti. Il Teatro Greco di Siracusa ha visto per la prima volta nella sua storia il pubblico collocato distanziato nell'orchestra e il koilon illuminato come scena, per un programma di monologhi (Per Voci Sole, 2020) accompagnati da inedite partiture musicali; rinunciando al programma delle rappresentazioni classiche (sospeso solo per i due conflitti mondiali) l'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico) affida all'attore unico il compito di far rivivere le antiche pietre e i loro legami con la tragedia greca attraverso echi contemporanei (Fig. 4).

Molti teatri hanno acquisito alti livelli di sicurezza modificando l'assetto interno con riduzione dei posti. Il MET di Prato – un sistema di luoghi creato per il Laboratorio di Ronconi a fine anni '60 – ha riconfigurato la sala del Metastasio in un salotto teatrale con tavolini circolari alternati alle poltroncine (Fig. 5), preferendo una nuova 'normalità' di 220 posti alle 'cicatrici' di un'emergenza. Le poltrone eliminate (140) sono state riposizionate sulla gradinata del Fabbricone (Fig. 6), mentre lo spazio del Magnolfi



Fig. 1 | 'Candelaio' by G. Bruno, directed by L. Ronconi, scenography by G. Montonati, 2000 (credit: M. Norberth; courtesy: Piccolo Teatro di Milano Archive).

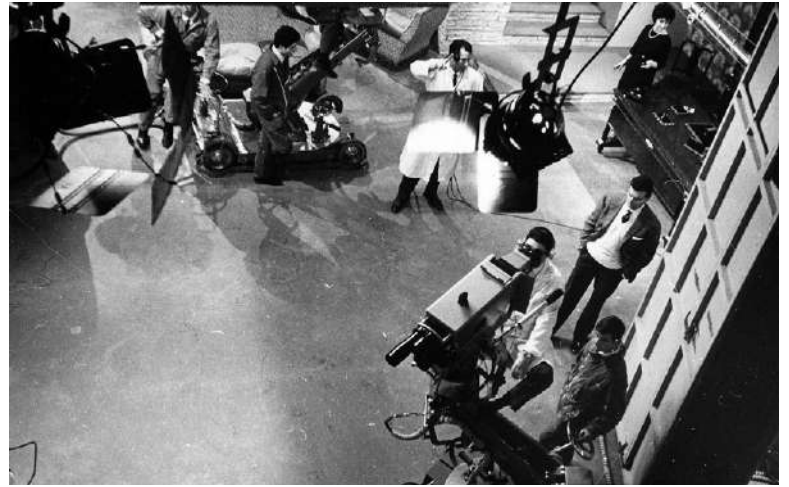


Fig. 2 | 'Le acque della luna', directed by M. Lanfranchi (1962), from a play by N. C. Hunter (1951), is the first prose work realised in RAI studios in Naples, Studio 1, broadcasted on January 5th (courtesy: G. De Medici – E. Porpora Private Archive).

Fig. 3 | 'La crisi', directed by M. Sartarelli (1962), RAI studios in Naples, Studio 1 (courtesy: G. De Medici – E. Porpora Private Archive).

prevede 30 nuove poltrone (Sciortino, 2020). Anche lo Stabile di Torino (Teatro Carignano) cambia lo standard dell'occupazione posti introducendo nuovi sedili con schienali ripiegabili, dissuasori per una alternanza di sedute modificabile che consente maggiore flessibilità, raggruppando i congiunti, modificando in itinere la mappa dei posti disponibili.

Altre soluzioni intervengono limitando l'uso degli spettatori ai soli palchi, sovvertendo le coordinate della visione tradizionale; il recupero della platea come palcoscenico, espediente molto utilizzato da regie sperimentali, restituisce fruizioni finalizzate al distanziamento. Al Mercadante di Napoli, una sala all'italiana con 150 posti nei palchi – contro i 521 previsti – si è adottata questa soluzione portando in scena *I Manoscritti del Diluvio*, del canadese Michel Marc Bouchard per la regia di Carlo Cerciello; il testo, in cui «[...] il diluvio è una metafora complessa che rappresenta la fine di un mondo e la nascita di uno nuovo, da un lato ha una funzione palingenetica, perché solo dalla catastrofe si possono rigenerare i manoscritti, riflettere sull'uomo e sulla società contemporanea [...], dall'altro è metafora di annientamento e azzeramento della memoria, che cerca di sopravvivere, di rigenerarsi appunto attraverso i manoscritti» (Fiore, 2020). L'impianto scenico di Roberto Crea trasforma la sala in un relitto di memoria collettiva (Fig. 7), che pone sul boccoscena sbarrato dalla porta tagliafuoco – calata a spezzare in due una simbolica 'carretta dei comici' – un cartello che reca la parola: INTERDETTO (Fig. 8).

Per *Senza Quinte né Scena* del duo Muta Imago – a settembre nel programma ridotto del Festival Ipercorpo a Forlì – ci si ritrova in pochi, nell'edificio dell'ex GIL: un attore ci dice cosa fare, il confine tra autore e spettatore è oltrepassato, la barriera tra visione e partecipazione annullata, i ruoli si mescolano. Gli spettatori visitano l'intero teatro – un cantiere fermo – accompagnati ognuno da un attore, in visioni e ascolti di eco sonore di passi, rumori, parole, canti (Figg. 9, 10). «Ispirato ai pirandelliani personaggi in cerca d'autore, lo spettacolo assume l'abbandono del luogo in cui viene messo

in scena come una precondizione drammaturgica, come un 'clima' che deve pervadere lo sviluppo narrativo. Gli attori e le attrici che 'abitano' lo spazio [...] sono [...] i 'sei' dell'opera di Pirandello ma in una dimensione più nostalgica e 'decadente', come se si trattassero non di personaggi – già di per sé incompiuti – bensì di involucri, 'ipotesi di personaggi', parvenze (quasi) teatrali rimaste per qualche strano motivo 'impigliate' dentro una struttura in rovina» (Brusa, 2020).

Ad Ancona, nello spazio antistante il Teatro delle Muse, Marche Teatro affida a Marco Baliani un progetto scenico urbano provocatorio, per evidenziare la condizione di isolamento, solitudine e perdita di ruolo sociale degli attori; questi separati tra loro e dagli spettatori, chiusi singolarmente in teche trasparenti (Fig. 11), possono comunicare con il singolo spettatore attraverso una ricevente con auricolari, «[...] condannati a ripetere frammenti del loro repertorio personale per non perdere la loro stessa identità» (Baliani and Papa, 2020, pp. 10, 11). La scena di Lucio Diana prevede tre grandi cubi di acciaio e plexiglass (m 2x2x2) che si stagliano sulla facciata monumentale del teatro (Fig. 12), restituendo una società di un futuro distopico in una integrazione scenica tra oggetti a forte carattere installativo, che permettono al pubblico – apparentemente libero e casuale – di girare intorno, di sedersi sui gradini del teatro, di entrare in contatto sonoro con uno dei performer, mentre nelle altre teche regna l'afasia dei corpi in movimento, esposti come 'reperti viventi di teatro' (Baliani and Papa, 2020).

In chiusura un'altra provocazione: il progetto *Pandemic Theatre* dello scenografo/architetto Emanuele Sinisi, nato nel lockdown dall'urgenza di fare teatro ad ogni costo, lavorando su possibili modalità relazionali tra pubblico e performance (Fig. 13). Il cerchio di automobili con i fari accesi (#1), che allude all'archetipo del teatro, diventato virale sul web (Fig. 14), è la prima di una serie di immagini elaborate con l'impeto di chi ama qualcosa e con l'ironia e la provocazione terapeutiche in questi tempi difficili (Brighenti, 2020). Un input bizzarro, con scenari emergenziali contingenti che non preten-

dono di sostituirsi ai luoghi del teatro. Questa idea scenica è stata dopo un anno realizzata per lo spettacolo di apertura del Festival Internacional de Buenos Aires (2021): *Comizi d'Amore* (di Kepler452) ispirato al documentario omonimo di Pasolini⁶ (Figg. 15, 16).

Conclusioni | La recente 'uscita dai teatri' ha generato molteplici progetti – di cui i casi su esposti costituiscono una piccolissima parte – che propongono: fruizione alternativa / nuovi rapporti prossimici in chiave di flessibilità; ribaltamento dei ruoli degli elementi spaziali (palcoscenico, platea, palchi); soluzioni provocatorie che sottolineano la condizione di emergenza; luoghi non convenzionali in configurazioni estreme per una prossimica deformata. Questi riusi fuori dall'ordinario, con sottrazioni e integrazioni reversibili, innescano forme nuove di dialogo fra gli elementi caratteristici del modello teatro, riattivano la memoria, modificano la cultura in una prospettiva di sostenibilità. Nell'associazione di diversi generi artistici e configurazioni flessibili si opera sui caratteri strutturali il luogo quali elementi di progetto. Vicinanza e lontananza, mobilità delle strutture, scanzioni per l'alternanza degli spazi, percorribilità condizionata, sono dispositivi volti a proporre un'offerta concreta e sperimentata per fronteggiare problematiche future.

Si dovrebbe guardare al patrimonio dei piccoli cinema e teatri, salette off, dalla gestione problematica, come a un giacimento di spazi-risorsa; un'offerta in grado di ampliare lo spazio dei teatri maggiori, condividendone la gestione e innescando processi di riuso virtuoso, che potrebbe attuare 'disseminazione culturale' e riattivazione dell'abbandonato. Ciò compenserebbe la penuria di spazio delle sale più piccole che, trovando nel distanziamento un problema al numero di spettatori, potrebbero sopravvivere e pareggiare i conti. Il Napoli Teatro Festival 2020 ha già sperimentato una collaborazione tra le diverse realtà operanti, rimodulando la distribuzione degli spettacoli sulla capienza ridotta imposta dalla normativa Covid-19.

In termini di ricadute su altre realtà le sperimentazioni illustrate consentono di svelare la



Fig. 4 | 'Per voci sole', Greek Theatre of Syracuse, INDA season 2020 (credit: M. P. Ballarino; courtesy: AFI, INDA archive).

Fig. 5 | Teatro Metastasio, hall, MET, Prato, 2020 (credit: I. D'Ali).

'resilienza' del sistema per il caso teatro, non sempre trasferibile in altri ambiti; lo studio della 'compatibilità al riuso' si arricchisce così di nuovi parametri di valutazione, attraverso i cosiddetti 'modi d'uso', da intendere come processi di trasformazione dello spazio, in un quotidiano denso di atti di resistenza nei confronti di modelli spaziali e comportamentali dati (De Certeau, 2010).

La prossemica, è dunque solo uno dei possibili approcci all'analisi spaziale: viene in aiuto quando il problema del 'distanziamento' assume valenza primaria, alterando gli standard tradizionali, mettendo in gioco nuovi rapporti ergonomici, proponendo gerarchie customizzate. Sarebbe auspicabile una verifica di questo metodo in altri contesti spaziali, luoghi aperti al

pubblico che prevedono alto afflusso di persone (chiese, scuole, ospedali, musei, biblioteche, aeroporti, ecc.). Una sfida risiede nella nuova interpretazione di quei luoghi pubblici in cui far convivere caratteri di 'inclusività' e 'coralità', ad esempio restituendo 'fluidità' e 'permeabilità' alle 'zone di soglia' (Benjamin, 1982) delineando nuovi layer d'uso che, rinominando gli spazi lontano dalla loro sequenza logica, restituiscono prestazioni di 'abitabilità' e 'scambio sociale' ampiamente sicure (Bassanelli, 2020).

The methods of use of theatrical space, which has taken roots during the twentieth century through several mutations in dramaturgy and

acting practice, have reached and surpassed many goals, as a result of different branches of research and experimentations that variegates the art known as the theatre. It is a multi-disciplinary field for which, not without difficulties, a 'proxemics' of spaces could be compiled, considering the deep changes undergone by dramaturgy, and also by society, that has dictated behavioural rules for audience and actors. The term 'proxemics' introduced by Edward T. Hall (1968) defines a branch of semiotics that deals with the ways in which different cultures make use of space, and with the spatial distances related to interpersonal communicational interaction (De Dominicis, 1994). Hall, who identified three levels of proxemic behavior¹, defined as 'microcultural' the one concerning the process of 'structuration and modification of space as an effect of culture'. Rules and meanings entrusted to the 'modus vivendi' leave traces on the shape of architectonic spaces, which slowly perfect their configurations, characteristic of each historical period.

Analysing space through this parameter requires observing its distinctive characteristics, the different relationships of 'proximity' and 'interpersonal distance' that variegates it because of the coexistence of three notions of proxemic space: 'fixed-feature', 'semifixed-feature' and 'informal', terms drawn from Hall and here referred to the theatrical environment. The two categories of users – audience and actors – coexist by acting with almost ritual movements and exact distances. The audience, following the conditions of use for a fixed-feature space, use dedicated, ergonomic spaces, configured according to the modalities of visual enjoyment, organising the 'system of actions' in a repeated sequence, where the approval of the act is expressed by the applause and by its duration. Actors, who are granted a higher freedom, use a 'semifixed-feature' or 'informal' space: the stage, with all the scenic, choreographic, directorial variations imposed to its shape by the theatrical genre and by dramaturgy.

Theatre in the 20th century: physical and proxemic change |

The 20th century crisis of 'making theatre' had generated a refusal of the rigid scheme of the 'Italian-style' hall, undermining its structure; this happened as a gradual consequence of an innovative dramaturgical product, induced by shifting attention from voice to body, from realism to declared fiction. The new theatre is based on the de-verbalisation of texts and complex gestural scores born from workshop practice: a mix of 'training' and athletic performances of the actor, who takes the name of 'performer', bringing the theatre and artistic installation increasingly closer. It is necessary to make a distinction between theatre and theatricality, or rather performativity, intended as staging of an artistic and communicational action, not necessarily of theatrical nature. From this point of view, performativity is a 'mode', compared to the theatre that is a 'medium': performativity is the staging of artistic languages, while the theatre is the practice of a specific language (Balzola, 2011).

The demand for spatial flexibility highlights the audience's active role, as they, deprived of

their comfortable seat, live the common experience of performance with more participation, in the path marked out by 'breaking the fourth wall', becoming an unaware responsible of the outcome of the spectacle. The necessity of transformation of Italian-style theatres made them experience new forms of use; fixed-feature spaces were used in a semifixed-feature and informal pattern, not without problems. The rigidity of the layout plan, overcome by bringing the action to all the parts of the theatre – as already imposed by playwrights as a diegetic element of the script, sometimes admittedly with a meta-theatrical function – was compounded by an intolerance toward the ornamental apparatus of eight-nineteenth-century halls, actual city squares enclosed by decorated façades. Performances were carried out in contravention to the surprise effect entrusted to the opening of the curtains: these were open since the entrance of the audience into the room, unveiling the structure of the bare stage; the dark hall led the spectator to focus on the lighted stage. The avant-garde led to leave these halls, with drama exiting the theatre and entering the city, toward basements, outskirts, decommissioned venues, activating processes of recycle and reuse of non-theatrical places whose characteristics generated 'site-specific stage scripts' nourished by the background of the chosen venues.

The boundaries between theatre and city were erased, and the latter defined an environment where the audience is a temporary community that provides social behaviours (Bourriaud, 2010). The relationship with the city is transformed, leading to the subversive movement that has characterised the '50s and the '60s of the 20th century, following the trail of Action Painting, of Happening, of Process Art. Creative action, productive process, commonality with the audience characterise the fruitful and lively season that culminated, in Italy, with the Manifesto del Nuovo Teatro (Manifesto of the New Drama), a definitive turning-point document for Italian theatre, in synchronisation with news from overseas. At a 1967 convention at Olivetti in Ivrea, the thespian society established, not without lively discussions, the rules and innovations that would lead to the experiments of the '70s, making theatre become a place of free collective discussion, testing unusual spaces with collateral effects on theatrical proxemics (Tafari and Beronio, 2018).

Reuse, Recycle: plays and sceneries | Re-Use, Re-Cycle: these are terms that, due to the presence of the prefix Re- indicate the repetition of an action, something that in artistic production refers to a new use, a new role in a cycle, a transformation that makes the primordial matter no longer understandable. Specifically in the theatre, with reference to texts as the dramaturgical material, these terms can indicate the re-adaptation, the re-reduction through contaminations and transpositions. Verbal matter flowing into a narrative plot, coming from multiple works – even non-theatrical – brought together by themes, provides references to authors, genres, to musical, poetic, artistic cues. The 'already-written' can take the form of 're-

interpretation', of 're-writing', of 're-make', of 're-mix', of 're-ference' or of 'mash-up', where myths and names offer to the protagonists plots and identities to sink in the everyday life and in the aberrations of our times, leaving to the spectator the reassembling of apparently undecipherable, scattered references (Ruffini, 2010). It is less complex to define the term recycle when applied to theatrical scenography, where isolated objects have a role of 'metonymy' in order to remark a dominant concept, or where, re-exposed in large numbers by combination or stacking, define practicable plotted sceneries (Fig. 1).

3rd millennium: from FUS to the pandemic |

In the first decade of the 3rd millennium, entertainment already received insufficient attention from Institutions; a lively debate focused on the issues of FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo) and on the allocation of the scarce economic resources. Theatre – quintessentially anti-economic art – was hit by a crisis highlighting an economic and cultural recession. Precariousness primarily hit the young generations of artists, who were denied the access to resources. Public subsidies are supposed to ensure unaltered qualitative levels of live entertainment by adjusting to the wage levels of their operators, and to prevent the disappearance of some sectors. According to Massimiliano Civica and Attilio Scarpellini, in Italy no theatre could survive without public funding, claiming that theatres, Festivals and Circles build their budgets only on funding from the government and local authorities (Civica and Scarpellini, 2015). Through these words, they criticised thespians' lack of interest to bring the audience into the halls, 'getting comfortable on these position revenues' and reducing the theatre to a social safety net in contrast with the term 'live performance'.

The FUS (Italian L. 30/4/1985, n. 163), by reclassifying companies for the allocation of state support funds (regulated by Italian M.D. 12/11/2007) established criteria according to theatrical activities (production, distribution, operation, promotion, reviews, festivals) and to the promotion of research, innovations and experimentation, easing the commitment of new works, encouraging the valorisation of classical repertoire, promoting the reuse of venues that are not meant for performing arts. The Italian M.D. dated 01/07/2014 has introduced new typologies of eligible entities, by setting new selective concession criteria, that consider planning and historicity leaving room to multidisciplinary, to young formations and to triennial projects (Malaguti, 2009). Real problems affect the survival of groups: the reform has obliterated the dialectic between nomadism and permanence that characterised, in a fruitful way, the life of Italian stage companies. It has eliminated the relationship between 'centre' and 'periphery' of the theatrical system, that is the relationship and the permeability between 'elevated' and 'low' theatre, tradition and research, formality and diversity². The recovery of theatrical spaces, although included in the planning of communal Administrations, struggles to take off; these should be

the places where the user (actor / spectator / community), an integral part of the project, requests it, tests it, lives it, confirms its cultural potential.

Small theatrical structures outside the circle of productions cannot survive; trades are not implemented because of the high transportation costs of stage sceneries, because of short program times and the limitations imposed by the small dimensions of stages, which lack equipment. This complex and unsolved crisis is also burdened by the outbreak of the Covid-19 pandemic, compromising the already delicate situation of the sector.

The pandemic, defined by Alessandro Baricco as a 'mythical creature', is associated to the imposition of behaviours that could not be admitted until last year: much more complex than a simple health emergency, it seems to be rather a collective construction in which different knowledge and various ignorances "have worked in the apparent sharing of a single purpose. Mythical creatures are 'figures' in which a community of the living organises the chaotic material of their fears, beliefs, memories or dreams. Saying that the Pandemic is a mythical production does not mean that it is not re-

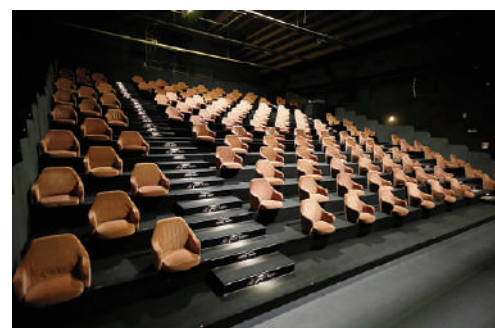


Fig. 6 | Fabbricone, hall, MET, Prato, 2020 (credit: I. D'Alì).

Fig. 7 | 'I manoscritti del diluvio' by M. M. Bouchard, directed by C. Cerciello, scenography by R. Crea, Teatro Mercadante, Naples, 2020 (credit: M. Ghidelli).

Fig. 8 | 'I manoscritti del diluvio', sketch by Roberto Crea, Teatro Mercadante, Napoli, 2020.



Fig. 9, 10 | 'Senza quinte né scena' by Muta Imago, ex GIL, Forlì, Festival IPERCORPO 2020 (credit: G. N. Camporesi).

al, nor that it is a fairy tale, but it means knowing with certainty that an enormous amount of very real decisions first made it possible, then almost invoked it, then generated definitively by assembling it with an infinite number of small and large practical behaviours (Baricco, 2021).

The 2020 lockdown imposed a drastic lockout of all artistic and cultural activities, which have come back in fits and starts to a full or partial opening only in the summer, but have once again closed in autumn. The whole sector, which had been researching various and disordered solutions to the problem, has received a final blow, cancelling the results of that little effort made for survival, which were obtained by establishing a different 'map of spatial geographies' with new social distances. Directing efforts toward TV productions, rein-

forcing network schedules, has been strongly criticised; the main task was to 'amuse' the public forced at home bringing back theatres on TV, and diverting it to Internet through live streaming, as well as recorded versions. This refusal, often ethically motivated, does not recall that TV had indeed started, from its earliest times, with the theatre, changing its linguistic, communicational and cultural paradigms. In its first years of life, RAI (Italian national broadcasting company) broadcasted live footages from theatrical stages with a fixed camera (Fig. 2, 3). Then, with the introduction of additional cameras, TV directors started to carry out a kind of proto-editing, aprioristically deciding during rehearsals where to perform camera cuts and B-rolls. This shooting technique quickly became the technical and rhetorical charac-

teristic of all TV production, aimed to give the audience the perception of a single space that we could measure with the eye, just as he would do at a theatre (Malvezzi, 2015).

A transcriptional typology where the presence of the audience is not considered, and the screen works as a fourth wall and as a paracinematographic eye (Malvezzi, 2015). These are 'TV adaptations', artistic products with a language of their own – not to be confused with the theatre – but also misleading attempts of a false theatre that negates, in its TV broadcasting, its 'hic et nunc' nature. It must not be forgotten that theatre had invented a 'new TV', as affirmed by Andrea Balzola (2011) that defined the latter in terms of a 'born old' technology, with rigid codes and poor spaces of experimentation, already managed according to the US model of a mere educational and informational service. When in the '70s and in the early '80s a handful of avant-garde stage directors³ fortuitously, and for a short period, managed to break into the thick meshes of public networks, they invented a new way of making television and showed that television language as well can express a high-profile aesthetic dimension. This key turning point is understood and remembered by few; most consider the two sectors incompatible, without pondering that this is not about establishing an impossible equivalence between theatrical event and tele-theatrical production, but rather about perceiving the manifestation of a third language (Balzola, 2011).

Since a long time, good theatre, re-mediated with suited approaches does not appear in television, forgetting the existence of a highly equipped RAI, which since ages could have opened the doors of one of its networks to thespians of the latest generations, betting on language innovation (Porcedda, 2021). Digital media and the Internet network – anthropological experiences of the 21st century – have outlined the virtual nature of society, which tends to reduce to the minimum the relationship with the places. With the pandemic the 'digitalisation of daily life', previously a choice opted by free citizens, has now become a duty, changing everyday reality. A sort of 'digital hygiene', based on the belief that computer devices reduce the exposition to infection, has overflowed; this has led to a 'bright obscurantism', increasingly reinforcing a 'digital society', and virtual relationships on which epidemic and technology have irreversibly woven together (Manzini, 2018; Agamben, 2020; Baricco, 2021). A life based on social distancing is not humanely and politically acceptable. The theatre, 'political being' by definition, has always had an inseparable relationship with the city, as an object of observation and belonging of the community, where it finds the themes for its work. In fact, it represents its conflicts, its passions, its contradictions and, since the tragic plays, it constitutes a common aggregating experience, always producing new catharsis based on the mythical heritage and on historical recourses (Barthes, 1953).

It must be remembered that theatre workers, as they interact in a huge economic ecosystem⁴, already engaged in structural problems

and contradictions of a cultural sector where employment is precarious, intermittent, autonomous, are forced to equally precarious side businesses, ranging from teaching to research, to food service⁵. Their request has been, for a long time, an 'intermittent' income, as in France; an economic continuity for downtime periods that, apart from pandemic, would be structural and extendable to job categories in other sectors (publishing, research, communication).

Spaces and dramaturgies: differentiated approaches between innovation and provocation | The speculative void formed in the wake of lockdown has brought up the necessity to close the gap by activating the theatrical network. This responded with diversified, safety-conscious cultural projects, reactivating the dialogue with the community who, through the massive summer participation, showed the will to come back to theatres: the activities programmed in the months following the lockout confirm its catalysing role.

The first re-use is that of the Narrative Theater: it consists of monologues, dramaturgical structures close to the novel, without stage sceneries – entrusted to a light designer – intimate situations nourished by great authors' texts, treated as 'ready-made' objects. Those are, quoting Leo de Berardinis, 'maps put at the disposal' of soloists who stand on the stage with their own identity, who, without the shield of the character, evoke worlds crowded of characters of whom they become a medium for the audience, making use of few objects, frequently with music (Cannella, 2020). Experimental monodic products, provocative prototypes that bring forth new theatrical sets. Archaeological venues, in particular, in addition to embodying intrinsic cultural values of community identity, constitute extraordinary 'en plein air' observatories of changes. The Greek Theatre in Syracuse has, for the first time in its history, located its public at a distance in the orchestra, and used the lightened koilon as stage, for a program of monologues (entitled *Per Voci Sole*, 2020) accompanied by original musical scores. After renouncing to the program of classical representation (suspended only for the two world wars), INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico) entrusted one actor with the duty of reviving the ancient stones and their bonds with Greek tragedy through contemporary echoes (Fig. 4).

Many theatres have reached high levels of health safety by modifying their internal disposition, reducing the number of seats. The MET in Prato – a system of locations created for Ronconi's Workshop in the late '60s – has re-configured Metastasio hall in a theatrical lounge with round tables alternated to seats (Fig. 5), preferring a new 'normality' of 220 seats to the 'scars' of an emergency. The removed seats (140) have been relocated on the staircase of Fabbricone (Fig. 6), while the space in Magnolfi has 30 new seats (Sciortino, 2020). Also the Stabile theatre in Turin (Teatro Carignano) has changed the seating plan model by introducing new armchairs with reclining backrests, barriers for a changeable seat alternation that allows more flexibility, grouping the family mem-



Fig. 11 | 'L'attore nella casa di cristallo' written and directed by M. Baiani, concept by V. Papa, set design by L. Diana, Ancona, square in front of Teatro delle Muse, Marche Teatro, 2020 (credit: A. Cecchi).

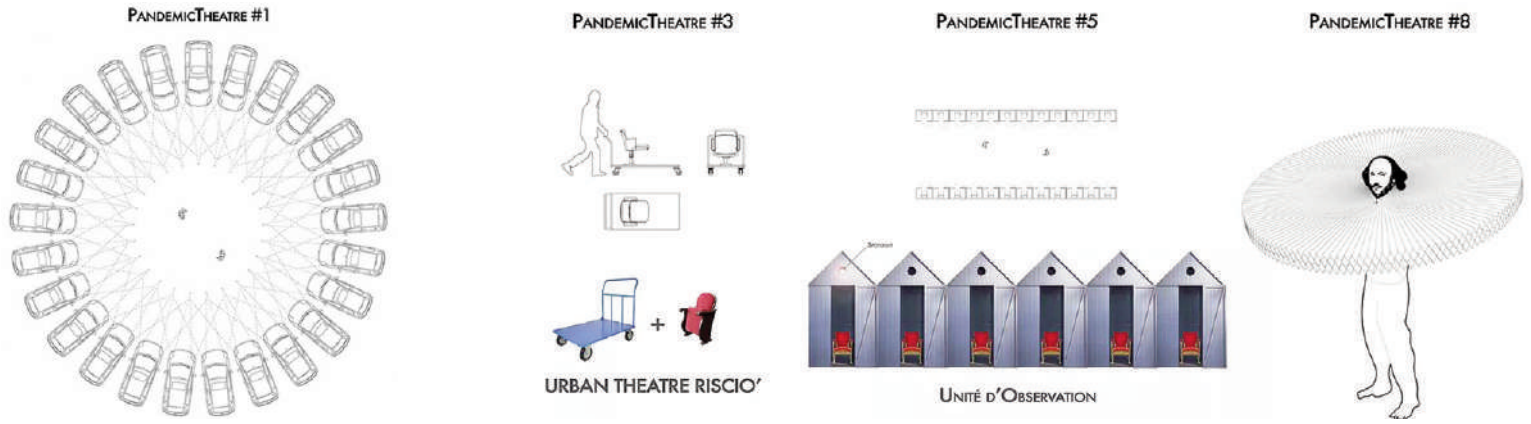
Fig. 12 | 'L'attore nella casa di cristallo', detail of the cases by L. Diana, Ancona, square in front of Teatro delle Muse, Marche Teatro, 2020 (credit: G. Pergolini).

bers, modifying along the way the map of the available seats.

Other solutions have restricted the audience's area to the stages, subverting the coordinates of traditional view; recovering the auditorium as a stage, a device used by many experimental directions, provides the access, with the aim of social distancing. This solution was adopted at Mercadante theatre in Naples, an Italian-style hall with 150 seats in the boxes – compared to the total 521 available – when staging *I Manoscritti del Diluvio* [Manuscripts of the Flood] by Michel Marc Bouchard, directed by Carlo Cerciello. In the play, the flood is a complex metaphor that represents the end of a world and the birth of a new one. On one hand, it has a palingenetic function, as only the catastrophe allows the manuscripts to regen-

erate, to reflect on humankind and contemporary society, while on the other hand, it is a metaphor of annihilation and zeroing of memory, which tries to survive, to regenerate through manuscripts (Fiore, 2020). Roberto Crea's set design transformed the hall into a relic of collective memory (Fig. 7), placing on the proscenium barred by the fire door – shut down to break in two a symbolic 'comedians' cart' – a sign that shows the word: INTERDETTO [forbidden] (Fig. 8).

For *Senza Quinte né Scena* by the duo *Muta Imago* – in September in the reduced program of *Ipercorpo Festival* in Forlì – there were few spectators, in the ex-GIL building: an actor tells them what to do, the barrier between vision and participation is cancelled, roles are mixed. The spectators visit the whole theatre –



a closed building site – each accompanied by an actor, by seeing and hearing sound echoes of steps, noises, words, singing (Fig. 9, 10). Inspired to the Pirandellian characters in search of an author, the performance assumes the abandonment of the place where it is staged as a dramaturgical precondition, as a ‘climate’ that had to pervade the narrative development. The actors and actresses that ‘dwell’ the space are ‘six’ as in Pirandello’s work, but in a more nostalgic and ‘decaying’ dimension, as if they were not characters – quintessentially unfinished – but envelopes, ‘hypotheses of characters’, (almost) theatrical appearances remained for some strange reason ‘entangled’ inside a ruined structure (Brusa, 2020).

In Ancona, in the space in front of Teatro delle Muse, Marche Teatro entrusted to Marco Baliani a provocative urban scenic project, in order to highlight actors’ condition of isolation, solitude and loss of a social role. They are separated from each other and from the spectators, singularly enclosed in transparent cases (Fig. 11), can communicate with a single spectator through a receiver with earphones, condemned to repeat fragments of their personal repertoire not to lose their own identity (Baliani and Papa, 2020). Lucio Diana’s stage has three large cubes in steel and Plexiglas (m 2x2x2), that stand out on the monumental façade of the theatre (Fig. 12), showing a dystopic future society in a scenic integration between objects with a strong installational characteristic, that allow the public – apparently free and coincidental – to walk around, to sit on the steps of the theatre, to make sound contact with one of the performers, while the other cases are ruled by the aphasia of moving bodies, exposed as ‘living theatrical findings’ (Baliani and Papa, 2020).

In closing, another provocation: the set designer / architect Emanuele Sinisi’s Pandemic Theatre Project, born during the lockdown from the urgency to make the theatre at any cost, working on the possible interaction modalities between audience and performance (Fig. 13). The circle of cars with headlights on (#1), which alludes to the theatre archetype and that has become viral on the web (Fig. 14), is the first one of a series of pictures developed with the impetus of one who loves something with irony and provocation, therapeutic tools at these difficult times (Brighenti, 2020). A bizarre input, with contingent emergency scenarios that

Fig. 13 | ‘Pandemic Theatre #1’, scenic project, E. Sinisi, 2020.

Fig. 14 | ‘Pandemic Theatre #3, #5, #8’, scenic projects, E. Sinisi, 2020.

Fig. 15, 16 | ‘Comizi d’Amore’, written and directed by Kepler452; the car circle was staged at Mandarin Cultural Tent (Complejo Punta Carrasco), Festival Internacional de Buenos Aires, scenic project ‘Pandemic Theatre#1’ by E. Sinisi, 2021.

do not want to replace to theatrical venues. This set idea has been realised one year later for the opening performance of the Festival Internacional de Buenos Aires (2021): Comizi d'Amore (by Kepler452), inspired by Pasolini's homonymous documentary⁶ (Figg. 15, 16).

Conclusions | The recent 'exit from theatres' has generated several projects – of which the above-mentioned cases only constitute a small part – that suggest: alternative use/new proxemics relationships upon the note of flexibility; role reversal in the spatial elements (stage, auditorium, boxes); provocative solutions that underline the emergency condition; unconventional places in extreme configurations for a deformed proxemics. These out-of-the-ordinary reuses with reversible subtractions and integrations, trigger new forms of dialogue between the characteristic elements of the theatre model, reactivate memory, change culture in a perspective of sustainability. In the association of different artistic genres and flexible configurations, we work on the characteristics structuring the venue as design elements. Proximity

and distance, mobility of structures, markings for the alternation of spaces, conditioned viability, are devices aimed at proposing a solid offer, experimented to face future problems.

The heritage of small cinemas and theatres, off halls, with a problematic management, should be considered as a stock of spatial assets; an offer that can expand the space of larger theatres, sharing their management and starting processes of virtuous reuse, that could enact 'cultural dissemination' and reactivation of abandoned places. This would compensate the lack of space in smaller halls where distancing causes problems related to the number of audience, which could survive and balance the books. Napoli Teatro Festival 2020 has already experimented a collaboration between the various operators, remodelling the distribution of the spectacles according to the reduced capacity imposed by Covid-19 norms.

In terms of applications in other sectors, the detailed experimentations allow to unveil the 'resilience' of the system in the case of the theatre, which is not always transferrable to other fields. The study of the 'compatibility with

reuse' is then enriched by new evaluation parameters, through the so-called 'way of usage', to be intended as spatial transformation processes, in an everyday life dense of acts of resistance toward given spatial and behavioural models (De Certeau, 2010).

Then, proxemics is only one of the possible approaches to spatial analysis: it is helpful when the problem of 'distancing' acquires a primary role; altering traditional standards, bringing into play new ergonomic relationships, proposing new customised hierarchies. It would be beneficial to verify this method in other spatial contexts, such as places open to the public with a high inflow of people (churches, schools, hospitals, museums, libraries, airports, etc.). A challenge is the new interpretation of the public places where to bring together characteristics of 'inclusivity' and 'chorality', for example bringing back 'fluidity' and 'permeability' to the 'threshold zones' (Benjamin, 1982) outlining new usage layers that, renaming spaces far from their logical sequence, result in extremely safe performances of 'habitability' and 'social exchange' (Bassanelli, 2020).

Notes

1) Hall identified three levels of proxemic behaviour: the 'infracultural', the 'pre-cultural' and the 'microcultural' one. The first two concern animal and human spatial behaviour, regardless of the intervention of a specific cultural elaboration. In particular, the 'infracultural' level deals with the spatial behaviour rooted in man's biological past and concerns the perception of 'territoriality', 'crowding' and the consequences of these two factors on the organism. The 'pre-cultural' level concerns the perception of space in relation to the human physiological sensorial base. Exteroceptors receptors (eyes, ears and nose) and proprioception receptors (skin and muscles) are involved, as they provide to the organism a partial physiological representation of the physical sensorial field (De Dominicis, 1994). The notions of space concern the aspects that are factually established by a culture in relation to architecture and to the configuration of internal spaces: the arrangement of furniture affects human interaction through the typologies of distance in the different types of interaction ('intimate', 'personal', 'social' and 'public').

2) See Massimiliano Civica in Rizzente, 2016, p. 53.

3) Reference is made to the directors who refused the conventional use of the medium – De Filippo, Ronconi, Quartucci, Gregoretti, Bene – and to the 'first multimedia generation' – Tiezzi, Barberio Corsetti, Studio Azurro, Martone, Krypton (Balzola, 2011).

4) Theatre Ecosystem: artists (actors, directors, playwrights, etc.), technicians (set designers, electricians, costume designers, etc.); researchers/critics (academics, journalists, bloggers); creative services (photographers, graphic designers, promoters); professional logistical services (transportation, rentals, pre-sales, etc.); local communities (hotels, restaurants, tourism, leisure, schools).

5) Seven different contractual typologies exist; therefore, different rights in the same working environment, still poorly unionised, to which Italian Government has allocated few funds for the lockdown (Camilli 2021).

6) The car circle, staged at Mandarine Cultural Tent (Punta Carrasco), has hosted two more events: Pasion y Fuego by J. Eiro and a performance by the group Boom Chapadama.

References

- Agamben, G. (2020), *A che punto siamo? L'epidemia come politica*, Quodlibet, Macerata.
- Baricco, A. (2021), *Quel che stavamo cercando – 33 frammenti*, Feltrinelli, Milano.
- Baliani, M. and Papa, V. (2020), *L'attore nella casa di cristallo – Teatro ai tempi della Grande Epidemia*, Tivillus, Corazzano (PI).
- Balzola, A. (2011), *La scena tecnologica – Dal video in scena al teatro interattivo*, Dino Audino, Roma.
- Barthes, R. (1953), "Poteri della tragedia antica", in Consolini, M. (ed.) (2017), *Roland Barthes – Sul Teatro*, Meltemi, Milano, pp. 51-59.
- Bassanelli, M. (ed.) (2020), *Covid-Home – Luoghi e modi dell'abitare, dalla pandemia in poi*, LetteraVentidue, Siracusa.
- Benjamin, W. (1982), *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bourriaud, N. (2010), *Estetica relazionale* [or. ed. *Les presses du réel, Dijon*, 1998], Postmedia Books, Milano.
- Brighenti, M. (2020), "Il teatro è pandemico – Intervista a Emanuele Sinisi", in *paneacquaculture.net*, 10/06/2020. [Online] Available at: paneacquaculture.net/2020/06/10/il-teatro-e-pandemico-intervista-a-emanuele-sinisi/ [Accessed 10 March 2021].
- Brusa, F. (2020), "Lo spettatore non esiste – Senza quinte né scena di Muta Imago", in *Ipercorpo*, n. 2, 27/09/2020. [Online] Available at: altrevelocita.it/iper-corpo-2-lo-spettatore-non-esiste-senza-quinte-ne-scena-di-muta-imago/ [Accessed 10 March 2021].
- Camilli, A. (2021), "Cosa chiedono i lavoratori dello spettacolo", in *Internazionale*, 22/04/2021. [Online] Available at: internazionale.it/reportage/annalisa-camilli/2021/04/22/covid-globe-lavoratori-spettacolo [Accessed 25 April 2021].
- Cannella, C. (2020), "Io sono una moltitudine – La scena-mondo dei narratori", in *Hystrio*, vol. 4, pp. 30-32.
- Civica, M. and Scarpellini, A. (2015), *La fortezza vuota – Discorso sulla perdita di senso del teatro*, Edizioni dell'asino, Roma.
- De Certeau, M. (2010), *L'invenzione del quotidiano* [or. ed. *L'invention du quotidien*, 1980], Edizioni Lavoro, Roma.

De Dominicis, A. (1994), "Prosemica", in *Enciclopedia Italiana Treccani*. [Online] Available at: [treccani.it/enciclopedia/prosemica_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://treccani.it/enciclopedia/prosemica_(Enciclopedia-Italiana)/) [Accessed 10 March 2021].

Fiore, E. (2020), "E dopo il diluvio arriva Don Chisciotte", in *Controcena*, 21/10/2020. [Online] Available at: controcena.net/enricofiore2/?p=6686 [Accessed 28 April 2021].

Hall, E. T. (1968), *La dimensione nascosta* [or. ed. *The hidden dimension*, 1966], Bompiani, Milano.

Malaguti, A. (ed.) (2009), *La scena della contemporaneità – Indagine sulle arti dello spettacolo in Italia e in Europa*, FrancoAngeli, Milano.

Malvezzi, J. (2015), *Rimedi-Action – Dieci anni di videoteatro italiano*, Postmedia Books, Milano.

Manzini, E. (2018), *Politiche del quotidiano – Progetti di vita che cambiano il mondo*, Edizioni di Comunità, Bologna.

Porcedda, W. (2021), "Copri fuoco! È nato il teatro digitale", in *glistatigenerali.com*, 20/03/2021. [Online] Available at: glistatigenerali.com/teatro/copri fuoco-e-nato-il-teatro-digitale/?fbclid=IwAR3Zj7zN%20OBxY806JVsvZlMt7wrjvIf0_Nw9fvy1kw_B6P1sz9UH-w4ZLAc [Accessed 22 March 2021].

Rizzente, R. (ed.) (2016), "Mi piace, non mi piace, io farei così... La parola ai protagonisti", in *Hystrio*, vol. 1, pp. 52-57.

Ruffini, F. (ed.) (2010), *Mash-up Theater – Ricciforte*, Editoria & Spettacolo, Riano (Roma).

Sciortino, L. (2020), "Metastasio – Un patto 'spettatoriale' per il primo momento post lockdown", in *corrierespettacolo.it*, 22/07/2020. [Online] Available at: corrierespettacolo.it/metastasio-un-patto-spettatoriale-per-il-primo-momento-post-lockdown [Accessed 18 March 2021].

Tafuri, C. and Beronio, D. (eds) (2018), *Ivrea Cinquanta – Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia, 1967-2017*, AkropolisLibri, Genova.