

EL *TEATRO DEL MONDO* TAMBIÉN ES SU INTERIOR.
SOBRE LOS ESPECTÁCULOS EN EL TEATRO FLOTANTE DE ALDO ROSSI

MARC FERNÁNDEZ CUYÁS

Universitat de Barcelona

A PRINCIPIOS DEL AÑO 2020, DAVIDE Livermore, director del Teatro Nazionale di Genova, propuso al alcalde de la ciudad, al presidente de la región y a las autoridades marítimas la construcción de un teatro flotante, un «teatro sul mare» anclado en el puerto viejo de la ciudad de Génova. En una entrevista para el *Corriere della Sera*, la entrevistadora preguntó al director escénico si se inspiró, para la propuesta, en el Teatro del Mondo de Aldo Rossi. Livermore afirmó rotundamente que sí, que la pequeña estructura escénica que flotó durante unos pocos meses en la laguna de Venecia entre los años 1979 y 1980 fue una de las fuentes de inspiración [Costantini, 2020: 14]. La clara referencia de Livermore a la obra rossiana se puede observar también en los dibujos proyectuales que hizo para su proyecto, que recuerdan inevitablemente la obra gráfica del arquitecto italiano. La rápida asociación entre teatros que plantea la periodista, así como la respuesta de Livermore remarca la importancia que tiene, todavía hoy, la efímera construcción de Rossi en el imaginario italiano. No obstante, hay que señalar que el teatro propuesto por Livermore poco tiene que ver con el de Rossi en su conceptualización y su propuesta escénica, pero su peculiar tipología y la relevancia del Teatro del Mondo en la historiografía de la arquitectura teatral lo erige como el precursor directo de cualquier teatro flotante contemporáneo.

El teatro de Rossi se convirtió inmediatamente en uno de sus edificios más icónicos, tanto que ha habido diversas propuestas para re-

construirlo; la primera, del propio Rossi, cuando en su proyecto de ampliación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Miami, contempla una reconstrucción del teatro atracado en un pequeño muelle y que serviría como espacio de ocio para los estudiantes. También es importante destacar el proyecto encabezado por el crítico de arte Germano Celant, director de la Fundación Aldo Rossi hasta su muerte en abril de 2020, para su reconstrucción en Génova el año 2004 con motivo de la celebración de la ciudad como Capital Europea de la Cultura. En Génova, el teatro estuvo construido durante un año como objeto de exposición con la particularidad de no estar edificado en el agua, sino en la Piazza Caricamento, muy cerca del puerto: finalmente, terminó siendo desmontado pasadas las celebraciones. La última y más reciente, todavía una vaga idea sin un plan previsto a corto o medio plazo, proviene de Alberto Ferlenga, rector del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia y estudioso de la obra de Rossi, quien dijo en 2017 que existe la posibilidad y la voluntad de reconstruirlo mediante la recaudación de un millón de euros [Santos Pellegrini, 2019: 91].

Sea como sea, en la mayoría de las monografías, estudios y artículos dedicados a la arquitectura de Rossi, el teatro flotante se ha analizado desde un punto de vista estrictamente arquitectónico, como un armazón vacío en diálogo con su entorno urbano, como un «site-in-waiting» [Hannah, 2019], y no como un teatro, como un espacio escénico y performativo dentro del cual se representaron obras y espectáculos que llenaron el espacio de energía dramática. A nuestro entender, lo ocurrido en el interior del Teatro del Mondo debe tomarse en consideración puesto que moldeó la experiencia que se tuvo del mismo y hay que concebir el espacio escénico como un productor activo en la construcción de los sentidos dramáticos y performativos y no como un agente pasivo que simplemente acoge un acontecimiento teatral en su interior y del cual está desligado, esperando, con indiferencia, acoger el siguiente espectáculo.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que los espectáculos representados dentro del teatro veneciano no son una anécdota tangencial, una circunstancia ajena al edificio de Rossi, separados del teatro que los acogió, ya que el carácter efímero hace coincidir el tiempo de duración del teatro-edificio y el tiempo que éste cumplió con su función. En tan-

to que construcción fugaz, de corta vida, condensada en unos dos meses de exposición sobre los espacios escénicos venecianos, una semana de carnaval y un posterior trayecto hasta Dubrovnik de diez días, los espectáculos forman parte intrínseca del acontecimiento performativo y parece ser que, en su mayoría, los críticos han olvidado todo aquello que no tuviera una estricta relación con el campo de estudio de la arquitectura y las teorías rossianas de la ciudad. Siendo coherente con las teorías rossianas de la memoria y la ciudad, el Teatro del Mondo se plantea como una máquina de la memoria para los habitantes de Venecia, un espacio activo en la preservación y la construcción de la memoria colectiva, tal como lo concibe Marvin Carlson en su libro *The Haunted Stage*:

The close association of the theatre with the evocation of the past, the histories and legends of the culture uncannily restored to a mysterious half-life here, has made the theatre in the minds of many the art most closely related to memory and the theatre building itself a kind of memory machine [2004: 142].

Es decir, es relevante que la manera que encuentra Rossi para proyectar de forma condensada sus ideas sea un teatro y en tanto que teatro hay que contemplarlo en su totalidad, no solo como arquitectura sino también como espacio performativo; de otro modo, queda coja la interpretación que de éste pueda hacerse. Así, el objetivo de este artículo es el de exponer qué espectáculos se representaron, en qué condiciones y qué relaciones establecieron con el espacio escénico, espacio arquitectónico y el público. Para tal propósito nos centraremos, por cuestiones de extensión, en dos de los espectáculos que más relación mantuvieron con el contenedor arquitectónico que los acogió, aunque recopilaremos y detallaremos información sobre todos los espectáculos, con voluntad historiográfica¹.

El Teatro del Mondo nace en el contexto de la Biennial de Arquitectura de 1980, dirigida por Paolo Portoghesi y el tema de la cual fue «La Presenza del Passato» en un intento de recuperar el pasado y la tradi-

1 No obstante, debemos especificar que la información acerca de estos es escasa y que solo disponemos de algunas fotografías de los archivos de la Biennial de Venecia y críticas teatrales en la prensa general, fragmentos que se han mantenido dispersos en la historiografía de los espacios teatrales y que es necesario reconstruir.

ción como herramienta productiva contra los postulados universalistas del Movimiento Moderno. Portoghesi propuso a Maurizio Scaparro, director de la sección teatral de la Bienal, una idea para unir ambas secciones: la construcción de un teatro flotante que hiciese referencia a aquellos teatros del siglo XVI que navegaban por los canales venecianos durante los carnavales y otros acontecimientos políticos o culturales de la ciudad. De esta forma, en una sola construcción podrían investigarse cuestiones ligadas a la arquitectura veneciana y al tema de la Bienal, al mismo tiempo que podía utilizarse ese espacio para las propuestas del Carnaval. La idea entusiasmó a Scaparro y a principios del verano de 1979 se tomó la decisión de encargar el proyecto a Aldo Rossi, la primera persona que acudió a la mente de Portoghesi [Brusatin, 1982: 41], y que ya participaba en la Bienal con el diseño de las célebres puertas de acceso a la exposición. Pese a la urgencia de la petición de Portoghesi y Scaparro -el edificio debía estar terminado en noviembre de aquel mismo año para aprovecharlo en la exposición «Venezia e lo spazio scenico»-, Rossi aceptó y acordaron que Portoghesi le enviaría documentación de algunos Teatros del Mundo creados por Rusconi y Scamozzi en el siglo XVI. No obstante, Rossi terminó el diseño antes incluso de recibir material sobre el que basarse, anticipándose a los plazos fijados para la presentación [Portoghesi, 1992: 97].

El proyecto original era diferente al teatro que vio la luz a finales del año 1979 y hubo distintas propuestas. La primera, con planta octogonal, y escenario y platea, círculos concéntricos. La segunda, con planta rectangular y el escenario, muy estrecho, y la platea uno en frente de la otra [Celant, 2012: 51 y 52]. Además, en este segundo proyecto, las dos pequeñas torres para las escaleras estaban culminadas con cubiertas cónicas. La cúpula poliédrica de la estructura central varió en el número de caras según la propuesta, oscilando entre las seis, ocho o dieciséis caras. La mayoría de los cambios producidos hasta el resultado final que todos conocemos se debieron a problemas estructurales y de estabilidad, llegando a la estructura cúbica, con una enorme torre central y un escenario en forma de pasillo con dos escalinatas encaradas a lado y lado. Finalmente, el teatro se construyó en un taller de Fusina durante los meses de aquel verano y otoño bajo la atenta supervisión de Rossi, quien de hecho tuvo que planificar los cambios antes mencionados a medida que los constructores se encontraban con problemas que se debían resolver. La construcción finalizó el diez de noviembre, cuando

partió hacia su ubicación prevista en la Punta de la Dogana. Así, el sábado siguiente se inauguró con un concierto de violín y clavicémbalo que el arquitecto Manlio Brusatin describió con las siguientes palabras: «lo spettacolo musicale era evasivo e innaturale dentro al ventre del teatro immagnifico che nessuno aveva visto e voleva vedere» [Brusatin, 1982: 44]. Esta sensación de extrañeza se veía incrementada por una fuerte tramontana que aquel día soplaba y que zarandeaba la embarcación con una cierta violencia, haciendo experimentar a los visitantes una incomodidad que, en un teatro, normalmente estable y más o menos acogedor, no suele acaecer.

El Teatro del Mondo es, sin duda, un «event-space» como define la profesora Dorita Hannah [2019], un espacio que produce, en sí mismo, una acción performativa. Parte del espectáculo lo creaba el edificio con su sola presencia enigmática e inusual. El propio Brusatin así parece confirmarlo:

Infatti i giorni seguenti -ho potuto notare- il Teatro del Mondo che non offriva altro spettacolo che se stesso ebbe un flusso incessante soprattutto di bambini e di vecchi che ho visto soggiornare incappottati sopportando il freddo nella piattaforma esterna, ammirando da quel punto estraneo a ogni visione, uno spazio sublime di acqua e di terra. [1982: 44]

Brusatin anota la aparición de venecianos, ancianos y niños, que iban a contemplar el edificio efímero en tanto que espectáculo en sí mismo.

Sea como sea, y como ya hemos avanzado, el Teatro del Mondo no era el único espectáculo: en su interior ocurrieron eventos performativos de altísimo nivel; durante la semana que duró el Carnaval, del 14 al 19 de febrero de 1980, en el Teatro del Mondo se representaron un total de seis espectáculos de diferentes tipologías y géneros, y la mayoría proponían una relación especial con el contenedor arquitectónico. Estos espectáculos fueron *Le Roman de Fauvel* de Clemencic Consort, *Quando mi gira, mi gira, mi gira* del Gruppo Teatro Laboratorio, *Black Mischief* de Ed Mock, *Ritiro* de Teatro Club, *Il Centro dell'Aleph* de la compañía Settimo Teatro y *Papale, Papale* de Ghigo de Chiara y Fiorenzo Fiorentini.

Además, como ya se ha mencionado, el Teatro del Mondo hizo una travesía por mar hasta Dubrovnik durante la cual la compañía teatral

del Teatro al'Avogaria, especializada en Commedia dell'Arte, y la orquesta Tomaso Albinoni, dirigida por Giuseppe Marotta y con la soprano Donella del Monaco, lo seguían por tierra. El teatro hizo parada en Parenzo, Rovigno y Nin, y tenía que parar también en Osor i Zára, pero por dificultades técnicas estas escalas tuvieron que ser canceladas sin que eso afectara a la programación de los espectáculos, llevados a cabo por los artistas en espacios improvisados. La obra teatral representada por la compañía Teatro al'Avogaria fue *La Commedia degli Zanni*, espectáculo que ya se había representado durante el Carnaval, pero no en el teatro de Rossi sino en el teatro de la compañía [ASACDATTI, 2006c] y que representaban el espectáculo «quasi a contatto fisico col pubblico» [Sacco, 2008], mientras que la orquesta Albinoni ofrecía un repertorio con obras de Respighi, Marcello, Vivaldi, la “Canzoni da Botello”, anónima del siglo XVI o “Canti da Gondola”, de su director, Marotta. El trayecto del Teatro del Mondo hasta Dubrovnik levantó las pasiones de los habitantes yugoslavos de las ciudades donde recalaba. El periodista Gabriele Coltro, que acompañó el teatro por tierra en un Fiat 127 para hacer la crónica del trayecto, explicó que en Parenzo, la gente escuchó el concierto de Marotta sentados fuera del teatro porque ya no cabía nadie más en su interior, de tan atestado que estaba [Coltro, citado en Sacco, 2008].

Es evidente que el Teatro del Mondo es algo más que un espacio vacío -vaciado-; algo más que un templo de la arquitectura contemporánea y que, pese a su corta vida, albergó una intensa actividad teatral, musical y performativa en su interior. En este sentido, y volviendo al texto de Carlson, debemos entender el teatro como un proceso complejo de reciclaje de las experiencias vividas. Carlson plantea esta cuestión desde la concepción de intertextualidad literaria y cómo la literatura dramática se ve afectada por los todos los textos literarios allí recitados y todas las representaciones pasadas. Esta idea es operativa también desde el punto de vista del espacio escénico, y así lo analiza el autor en uno de los capítulos de *The Haunted Stage*, poniendo como ejemplo Les Bouffes du Nord de Peter Brook. Carlson llama a este proceso *ghosting*, según el cual, la recepción de la obra queda matizada por las experiencias previas del espectador y la relación que establece su memoria con otros acontecimientos artísticos que ha conocido en el pasado. Citando a Carlson:

This intertextual attitude, approaching the text not as a unique and essentially self-contained structure but as an openended “tissue of quotations,” has become now quite familiar. [...] All reception is deeply involved with memory, because it is memory that supplies the codes and strategies that shape reception, and, as cultural and social memories change, so do the parameters within which reception operates» [2004: 5].

De esta forma, el Teatro del Mondo, que establece relaciones formales con Andrea Palladio, con la arquitectura renacentista veneciana, con los teatros del mundo del renacimiento, también con el Globe (teatro que entonces todavía no se había reconstruido y que Rossi no pierde la oportunidad de hacer volver a la vida a través de su teatro flotante) también establece relaciones intertextuales (o “análogas” si nos adecuamos a la teoría de Rossi) con los espectáculos acontecidos en su interior. Obviarlos o abandonarlos a una suerte de anécdota irrelevante implica olvidar parte de la historia intertextual del edificio.

Para el propósito de este artículo, observar cómo los espectáculos recurrieron al edificio como una parte más del rompecabezas performativo, nos centraremos en dos de los seis espectáculos antes mencionados: *Il Centro dell’Aleph* de la compañía Settimo Teatro y *Quando mi gira, mi gira, mi gira* del Gruppo Teatro Laboratorio, pues son, seguramente, los que establecieron una relación más compleja y más directa con la arquitectura del teatro de Rossi.

El primero, de la compañía Settimo Teatro y dirigido por Luca de Fusco con las interpretaciones de Giuliana Mottola, Patrizia Comiscioni, Rossella Baldari, Benedetta Cibrario, Carlotta de Fusco, Tina Grassi y Michelle Hobart; escenografía de Firouz Galdo y vestuario de Patrizia Comiscioni y Giuliana Mottola es una adaptación libre, ideada específicamente para el Carnaval de Venecia, del cuento de Jorge Luis Borges *El Aleph* y en el que el edificio es presentado claramente como un personaje más.

Recordemos que el cuento de Borges trata sobre un punto en el espacio, el Aleph, que permite observar a través de él toda la infinitud del universo simultáneamente y que Danieri, un poeta cuya voluntad es la de escribir un extenso poema épico que describa todas las localizaciones del mundo, tiene oculto en su sótano. Según Diane Ghirardo, Rossi siente una empatía hacia el personaje que trata de describir el fe-

nómeno, sin éxito, dada la imposibilidad de aprehender con palabras la experiencia total del mundo: «So too Rossi conceived of the impossibility of translating the ineffable into built form, or even into words, but in some fashion possible to render visible in the theater» [Ghirardo, 2019: 165].

La obra se representó dos días consecutivos, el 14 y el 15 de febrero, a las nueve de la noche. Dos horas antes de empezar el espectáculo, tres figuras encapuchadas con una capa negra y máscara blanca deambulaban alrededor del teatro, relacionándose con los futuros espectadores que aguardaban en el exterior del edificio, pero también con todo aquel que en aquel momento pasara por ahí. Es decir, se relacionaban tanto con los habitantes de Venecia como con los turistas que habían asistido a la Bienal, mientras una luz azul iluminaba espectralmente el edificio, que surgía de la oscuridad de la laguna [ASACdati, 2006b]. Una vez dentro, en el estrecho escenario entre las graderías, los espectadores se encontraron (recordemos que no había nada parecido a un telón que iniciara o terminara la representación) con dos jóvenes actrices inmóviles que se observaban estáticamente, como si fueran el reflejo en un espejo la una de la otra, mientras de fondo suena música de Mozart. Este espectáculo, basado muy libremente en la obra de Borges, trata sobre esta muchacha, que recuerda a la Alicia de Carroll por el vestido y la melena rubia, mientras unas figuras con máscara blanca y capas negras observan a la actriz, pero también al público, desde los palcos del segundo piso del teatro en un juego metateatral muy barroco: la chica cree estar sola, mirándose en el espejo de su habitación, pero tiene espectadores, las figuras encapuchadas y los espectadores reales de la obra, que la sitúan, sin ella saberlo, en un teatro en el sentido etimológico de la palabra.

La obra nos habla del doble, de la dimensión metafísica del teatro, del observar y el ser observado al mismo tiempo. En un momento dado, después de que las actrices se cuestionen la una a la otra imitándose sus movimientos y se reciten fragmentos de obras literarias sobre el doble y la muerte, como *The Duel* de Joseph Conrad, las figuras enmascaradas del piso superior desaparecen y una voz lúgubre recita la lista de aquello que el personaje de Borges observa en el Aleph, según describe el académico y crítico teatral Ugo Volli en su crítica de *La Repubblica* [Volli, 1980]. La actriz en el papel protagonista y su doble em-

piezan a moverse por el espacio escénico más allá de la bidimensionalidad del supuesto espejo, danzando juntas y acercándose a las figuras encapuchadas que hasta ahora las habían observado. En ese momento, aparece colgando de la cúpula del teatro una pequeña bola de plástico con una réplica en miniatura del Teatro del Mondo de Rossi y el juego metateatral y autorreferencial se cierra mientras personajes y público contemplan el espacio desde donde observan y son observados al mismo tiempo [Wetzl, 1980].

Tras este comentario del espectáculo sobre el cuento de Borges, se habrá podido comprender mejor que de entre los demás espectáculos, el de la compañía Settimo Teatro es especialmente relevante en su relación con el contenedor arquitectónico, siendo este un personaje más, observado tanto por el elenco como por el público. La propuesta escénica de Luca de Fusco y la escenografía de Firouz Galdo proponen un juego metafórico, metateatral y de teatro dentro del teatro. A lo largo de la historia no es algo inusual que aparezca un personaje observando la obra al mismo tiempo que actúa, pensamos en *The Tempest* de William Shakespeare, o que en una escena se realice una obra de teatro dentro de la representación, pensamos en *Hamlet*. Ahora bien, el procedimiento que Shakespeare pone en marcha a través de Prospero sigue manteniéndose en la trama interna de la ficción escénica. En cambio, en la obra de Settimo Teatro aquello que acontece es la posibilidad de observar el mismo espectáculo, casi como proceso de semiosis infinita, no solo por parte de los personajes sino también por parte del público. Con la esfera que contiene la maqueta del teatro, el director del montaje pone un espejo delante de otro en un intento de captar la infinitud propia del teatro. No en vano la obra comienza con una chica y su falso reflejo, para desaparecer posteriormente la capa de plexiglás que las separa y disolverse así la relación mimética dejando paso al cuestionamiento de la realidad y de aquello a lo que tenemos acceso.

En lo que atañe al dispositivo, hamletiano, de introducir una obra dentro de otra, en este caso es relevante que la obra que se introduce es la misma que se está representando. La expresión “teatro dentro del teatro” suele utilizarse en el sentido de teatro como arte escénico: una obra se representa dentro del tiempo interno de la obra que estamos observando. En este caso, la acepción de /teatro/ utilizada es la de edificio arquitectónico destinado a la representación teatral: aparece dentro

del teatro, la maqueta del teatro en que nos encontramos. Pese a que es una obra en que en ningún momento se pretende crear una especie de ilusión de realidad o de cuarta pared, con el dispositivo de la maqueta nos percatamos que formamos parte del espectáculo. La obra no termina nunca y recuerda a aquellos versos, también de Borges, del poema “Ajedrez”: «Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. / ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonía?». ¿Qué espectadores nos observan a nosotros mientras observamos la maqueta del teatro que nos acoge? ¿Cuándo la obra termine, qué sucederá con nosotros?

El segundo espectáculo del que debemos ocuparnos es *Quando mi gira, mi gira, mi gira*, del Gruppo Teatro Laboratorio, dirigido por Ezio Maria Caserta, con vestuario de Rita Corradini y que contó con las interpretaciones de Jana Balkan, Sandra Bonomi, Francesco Bottegal, Teodoro Giuliani, Isabella Zanderigo, Giovanni Patuzzo y, tal y como se indica en el folleto de sala, una stripper y un perro. Como en el caso anterior, es una pieza dramática metateatral que interviene sobre el espacio teatral, tanto interior como exterior y por este motivo creemos necesario un análisis más exhaustivo [ASACdati, 2006f]. En principio, la obra se presenta como una obra convencional de Bontempelli que a los pocos minutos se interrumpe con la aparición de un actor que encarna al mismísimo Filippo Tommaso Marinetti en frac y sombrero de copa que desde la galería del teatro grita: «Basta con questi spettacoli passatisti» [Perbellini, 2008: 45]. El espectáculo lleva por subtítulo «Varietà Futurista» pues es un collage de textos e intervenciones de la vanguardia italiana en el que el espíritu provocador de Marinetti y compañía está muy presente.

A partir de la interrupción del líder de la vanguardia se suceden, o se recitan en paralelo, textos de otros compañeros de movimiento. Los textos utilizados por Caserta son *Parossismo* de Remo Chiti, *Detonazione* de Cangiullo, *Lasciatemi divertire* de Palazzeschi, *Notturmo* de Balilla Pratella, y fragmentos de otros textos como *Il suggeritore nudo* del ya mencionado Marinetti, *Gastone* de Petrolini, *Le mani* de Marinetti-Corra, *La Gargonnière* de Boccioni, *Per comprendere il pianto* de Balla, *Il regalo* de Decio Cinti, *Io vorrei* de De Angelis, *Costruzioni* de Chiti, *Colori* de Depero, entre algunos otros de Marinetti, Palazzeschi, Cangiullo... [Perbellini, 2008: 46].

Caserta no propone una obra museística, archivística, sobre los textos del movimiento artístico de principios de siglo xx. Su objetivo no es darlos a conocer al espectador sino revitalizarlos, repensar las categorías teatrales y escénicas del futurismo para reactivarlas. Para ello, sus actores y actrices recitan a la vez los textos en cualquier plano -horizontal y vertical, dentro y fuera- y se vale de múltiples opciones y trucos escénicos para restablecer, tal como indica la misma compañía, aquello que une actor y espectador, escenario y gradería. Los actores recitan, declaman y actúan en el escenario, en los diversos pisos, en las graderías, fuera del teatro y en el aire mediante una red de circo suspendida encima del escenario. La actuación se desplaza hacia cualquier coordenada del espacio del que disponen.

La propuesta investiga un tipo de teatro espontáneo, inmediato y rápido que invade y dilata el espacio en el que los intérpretes hacen de mimos, acróbatas y espectadores al mismo tiempo mientras que los espectadores deben comprender y concentrarse en todas y cada una de las piezas simultáneas que componen el total de esta obra fragmentaria:

Qua gli si presenta un esempio di attore futurista: acrobata, mimo, agile, amante della voluttà e del rischio, là attraversa la sala un cane con foulard tricolore (*Non c'è un cane* di Cangiullo); da una parte un'artista crea la sua opera infilando bottiglie dipinte nei fori di un cubo girevole, dall'altra si rappresenta *Vengono* di Marinetti: un cameriere, con movimenti sincopati e ritmati, prepara una tavola futurista, sulla quale si creano degli effetti di colore, con fari predisposti. Tra il pubblico, un'ammaliante adescatrice canta *Come mi gira, mi gira, mi gira la ruota*: indossa un costume a ruote molteplici e un cappello tutto luci, che durante il ritornello s'illumina, come pure le unghie. Nell'aria "parole in libertà", ridotte a fonemi, slegate dalle regole sintattiche tradizionali, associate casualmente nel gioco del paroliberismo, che trova nell' "immaginazione senza fili" l'intuizione per creare una rete infinita di analogie [Perbellini, 2008: 45-46].

En esta descripción de lo ocurrido simultáneamente dentro del Teatro del Mondo podemos apreciar que la acción se dilata hasta ocupar todo el espacio escénico disponible al mismo tiempo que deja al espectador la libertad de observar aquello que más le llame la atención exigiendo una actitud activa e implicada en el suceso performativo. Una vez más, el espacio interno del Teatro del Mondo, pero también el externo, for-

man parte de la misma representación. No existen las tradicionales barreras físicas y espaciales tradicionales entre público, escenario, actor o exterior del edificio, en un gesto artístico muy propio de la vanguardia que se quiere revivir. Por todo ello, cabe señalar la más que evidente relación con los espectáculos renovadores del Théâtre du Soleil como *1789* (1970) -estrenado en el Piccolo Teatro de Milán antes que en la Cartoucherie- o *1793* (1972).

La obra termina cuando en la terraza de la estructura del edificio, el intérprete que encarna a Marinetti enciende una bengala y proyecta su voz, gracias a un megáfono, más allá del teatro, hacia la punta de la Dogana [Perbellini, 2008: 44]. De esta forma, el espectáculo vuelve a transgredir las limitaciones tradicionales que circunscriben un espectáculo teatral. El espacio de la representación ya no es el interior del teatro sino toda Venecia, y los espectadores no son únicamente aquellos con entrada sino todos los transeúntes que en aquel momento formaron, inesperadamente y sin ellos quererlo, parte del espectáculo, atraídos por la luz del fuego y la voz del actor.

Si volvemos a la red intertextual que plantea Carlson, encontramos en esta obra el tejido de significaciones entre la arquitectura de Rossi, los textos dramáticos de las vanguardias, la presencia encarnada de los artistas, la relación ambigua entre actor, espacio escénico y actores, la relación entre el teatro, el acontecimiento performativo y la ciudad de Venecia... En este sentido, es importante entender la relación que los mismos artistas futuristas mantuvieron con la ciudad de Venecia, como una tensión más dentro de la red. Thomas Mann plantea en *La muerte en Venecia* una ciudad nauseabunda, pestilente, causante de enfermedades y todo tipo de males, decadente y abandonada a su suerte. El autor alemán publica su novela en el año 1912, y el 27 de abril de 1910 Filippo Tommaso Marinetti había hecho público, en la plaza de San Marco, un texto titulado *Contro Venezia passatista*, justo un año más tarde de la publicación del manifiesto futurista. En este texto, Marinetti declama:

[...] affrettiamoci a colmare i piccoli canali puzzolenti con le macerie dei vecchi palazzi crollanti e lebbrosi. Bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini, e innalziamo fino al cielo l'imponente geometria dei ponti metallici e degli opifici chiomati di fumo, per abolire le curve cascanti delle vecchie architetture» [Marinetti, 1914: 32].

El texto de Marinetti no fue uno de los escogidos por la compañía, aunque hubiese sido interesante utilizarlo en el contexto del Carnaval de Venecia, en un edificio que pretende recuperar la memoria de la arquitectura histórica de la ciudad a partir de la renovación y los postulados arquitectónicos de unos de los teóricos más aclamados del siglo xx. Marinetti exige la destrucción de la decadente pare airearla: «Mejor destruir Venecia, escribe Marinetti, que verla reducida a una embalsamada ciudad-museo para uso exclusivo de los turistas; un proceso que entonces estaba empezando y que hoy se ha hecho mucho más evidente», analiza Salvatore Settis [2020: 156]. Quizás el proyecto de Marinetti y de Rossi no disten tanto el uno del otro: uno quiere destruir lo aborrecido y el otro reconstruir lo olvidado. Sea como sea, el texto de Marinetti forma parte de la relación intertextual y de la red de significaciones que se establecen con la ciudad de Venecia, la arquitectura rossiana, el carnaval y la literatura dramática y las formas performativas de la vanguardia italiana a través de *Quando mi gira, mi gira, mi gira*. Recordemos cual es la primera intervención del personaje-Marinetti en el espectáculo: «Basta con questi spettacoli passatisti»; podemos interpretar que no sólo habla el líder futurista sino también el propio Caserta, y que los espectáculos a los que se refiere son las óperas de Bontempelli pero también la dramaturgia contemporánea y la arquitectura escenográfica de postal de la ciudad de Venecia, contra la que lanza sus invectivas desde el teatro de Rossi. El espectador de Caserta debe considerar toda esta relación, compleja y lúdica, para aprehender la totalidad del fragmentario espectáculo.

Después de analizar estos dos espectáculos, es importante citar y dar a conocer el resto de obras que se tuvieron lugar durante aquella semana. Aunque mantengan una relación con la arquitectura rossiana quizás más tangencial, o como mínimo menos evidente, es importante darlos a conocer, sistematizar la información que de ellos se conserva para dar cuenta de ellos y que no caigan en el olvido.

En primer lugar, *Le Roman de Fauvel*, del colectivo Clemencic Consort, fue un concierto de música medieval basada en el *roman* de Gervais du Bus, siglo xiv, que narra las aventuras del asno Fauvel en una sátira alegórica de las condiciones de vida de la corte de los reyes Felipe iv y Felipe v. El concierto se hizo el primer día del festival a las doce de la noche para inaugurar el espacio flotante, y en él el director del es-

pectáculo René Clemencic participó tocando la flauta mientras en una pantalla se proyectaron imágenes que narraban la historia del burro Fauvel, recitada por René Zosso [ASACdati, 2006d]. La estrechez particular del escenario creaba una situación peculiar en un concierto de música antigua: no hay espacio para mantener la clásica distancia entre espectadores -oyentes- y concertistas. Es más, según se puede apreciar en las imágenes del momento, uno de los músicos está sentado, no en una banqueta, sino directamente en las gradas con el resto del público. Esta limitación espacial, característica de la disposición del escenario en pasillo, deja clara la especial relación que mantenían actores y espectadores, los cuales establecerían un vínculo físico y performativo cercano y activo.

En segundo lugar, el espectáculo que generó más expectación de entre los que se representaron en el Teatro del Mondo fue, por su carácter internacional, *Black Mischief* del bailarín y actor americano Ed Mock. Este espectáculo sirvió también para la clausura del Teatro del Mondo, siendo la última representación acontecida en su interior antes de su partida hacia Dubrovnik, el día 19 de febrero a medianoche. En su obra, el actor, que provenía del teatro popular y cómico de Estados Unidos, propuso siete pequeñas historias en las que encarnaba a siete de sus personaje-tipo sin nada más que su cuerpo y una tela violeta colgada de uno de los laterales que le servía de fondo escenográfico [ASACdati, 2006a]. Más allá del uso pragmático de un edificio estrecho, pequeño y seguramente incómodo, lo que sin duda fue utilizado por Mock como una manera de crear una sinergia cómica entre actor y espectador, el estadounidense, por lo que se deduce de las pruebas documentales que se conservan del espectáculo, no utilizó de ninguna manera en especial el espacio escénico que ocupó. Quizás es el único caso en que el verdadero protagonista del acontecimiento performativo no fue el contenedor sino el contenido, centrado en la estrella internacional.

En tercer lugar, *Ritiro* de Teatro Club, compañía formada por el actor Claudio Remondi y el arquitecto y artista visual Riccardo Caporossi, fue un espectáculo basado en el personaje de Stephen Dedalus de James Joyce. Remondi, actor pionero de la vanguardia italiana interpretaba, solo en el escenario, al personaje del autor irlandés en un espectáculo en que, como en todos los de Teatro Club, la palabra -tan im-

portante en Joyce- casi desaparecía. Para la pareja de artistas, el teatro es el espacio en que coinciden la pintura, la arquitectura, la escultura, el cine y la literatura y por ello prefieren hacer hablar a los objetos (el actor entendido también como marioneta) que a los actores [ASACdati, 2006g].

En cuarto y último lugar, encontramos el espectáculo *Papale, Papale*, del cual, lamentablemente, se conserva muy poca información. Sabemos que la idea original fue de los directores Ghigo de Chiara y Fiorenzo Fiorentini y que, además de ellos dos, también participaron en el reparto Emanuela Bruzzesi, Lilla Gatti y Paolo Gatti. La Bienal de Venecia definió el espectáculo como «uno spettacolo ancora in via di elaborazione» basado en el personaje popular de Pasquino, sobre la estatua del cual se colgaban las quejas de los romanos contra figuras poderosas [ASACdati, 2006e]. Cabe suponer, por la sinopsis de la Bienal en el folleto del espectáculo, que en la obra tenían una importancia remarcable la música y el canto. No contamos con material fotográfico que atestigüe la relación de la obra con el espacio escenográfico. Debemos señalar, no obstante, que Ghigo de Chiara estaba presente, suponemos que como parte del colectivo de artistas que acompañaba el Teatro del Mondo por tierra, en Dubrovnik cuando el Teatro apareció por mar y donde sostuvo un intenso debate sobre el lugar del espacio escénico en la ciudad contemporánea junto otros artistas y críticos teatrales [Tian, 1980: 8].

La voluntad principal de este artículo ha sido la de dar a conocer unos espectáculos olvidados, eclipsados por la importancia del contenedor pero que tuvieron una importante huella en la percepción que de éste tuvieron los espectadores que asistieron al teatro. Como ya hemos comentado, la obra crítica sobre este teatro flotante es ingente y han corrido ríos de tinta académica sobre la interpretación que debemos hacer, sobre sus relaciones con las teorías de Aldo Rossi sobre el monumento, la permanencia, la analogía y las conceptualizaciones del urbanismo en la segunda mitad del siglo XX. Ahora bien, que la inmensa mayoría guarde silencio respecto a los espectáculos que se dieron lugar en su interior demuestra, o bien prejuicios sobre el arte escénico, o bien una indiferencia incomprensible sobre los mismos. Analizar el Teatro del Mondo a la luz de propuestas como las de Caserta o de Fusco renuevan su significación, no solo respecto con el arte dramático sino

también sobre la relación del edificio con Venecia y su importancia con la construcción, o rescate, de una memoria colectiva y ciudadana que se pierde a pasos agigantados por la gentrificación, el éxodo de los habitantes de la Serenísima como consecuencia de la especulación y el turismo masivo y un cambio climático, que de momento es imparable, y que puede terminar con el hundimiento de la ciudad en la laguna.

Después de este recorrido por los espectáculos que acontecieron dentro del Teatro del Mondo hemos podido comprobar la importancia que mantuvieron estos con la celeberrima construcción de Rossi. La fama del arquitecto italiano, el primero en ganar el prestigioso Premio Pritzker en 1990, así como su huella en el desarrollo de la arquitectura de la segunda mitad del siglo xx han eclipsado a lo largo de todas estas décadas tentativas teatrales, todas ellas innovadoras, de compañías más o menos (re)conocidas. Recordemos, por ejemplo, que la compañía de Luca de Fusco, quien es a día de hoy uno de los directores italianos de más prestigio y trayectoria, había nacido en 1978 y que por aquel entonces la mayoría de sus integrantes tenían poco más de veinte años de edad. La edad evidentemente no fue un obstáculo para el desarrollo artístico y conceptual de un interesante espectáculo, pero quizá, debido a la enormidad de las teorías urbanas y constructivas de Rossi, no ha recibido la atención suficiente. Evidentemente, y como pasa en cualquier edificio teatral que acoge distintas compañías y propuestas escénicas, no todas las obras presentadas durante el Carnaval mantuvieron el mismo interés por el Teatro del Mondo, aunque muchas aprovecharon una oportunidad única y que con el tiempo la irónica inmortalidad del efímero teatro rossiano constata aquellos días del 1980 como una situación irrepetible e indudablemente extraordinaria en la historia del teatro del último medio siglo justamente por la relevancia que sigue teniendo el teatro de Rossi en el imaginario colectivo, sea arquitectónico o teatral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASACDATI (Archivio Storico delle Arte Contemporanee. La Biennale di Venezia) (2006a) : *Black Mischief*. Disponible en: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/teatro/sem-ricerca.php?scheda=126359&xp=2> [Consultado el 3 de abril de 2021]
- (2006b): *Il centro dell'Aleph*. Disponible en: <http://asac.labiennale.org/it/>

- passpres/teatro/sem-ricerca.php?scheda=126324&p=1 [Consultado el 3 de abril de 2021].
- (2006c): *La Commedia degli Zanni*. Disponible en: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/teatro/sem-ricerca.php?scheda=126311&p=5> [Consultado el 3 de abril de 2021]
- (2006d): *Le Roman de Fauvel*. Disponible en: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/teatro/sem-ricerca.php?scheda=128792&p=7> [Consultado el 3 de abril de 2021]
- (2006e): *Papale, Papale*. Disponible en: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/teatro/ava-ricerca.php?scheda=126357&p=8> [Consultado el 3 de abril de 2021]
- (2006f): *Quando mi gira, mi gira, mi gira*. Disponible en: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/teatro/sem-ricerca.php?scheda=128585&p=8> [Consultado el 3 de abril de 2021]
- (2006g): *Ritiro*. Disponible en: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/teatro/sem-ricerca.php?scheda=128460&p=9> [Consultado el 3 de abril de 2021]
- Brusatin, Manlio (1982): “Theatrum Mundi Novissimi” en Brusatin, Manlio y Prandi, Alberto (eds.): *Teatro del mondo*. Venezia: Cluva Libreria Editrice, pp. 17-47.
- Carlson, Marvin (2004): *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Celant, Germano (ed.) (2012): *Aldo Rossi. Teatro*. Milano: Skira; Fondazione Emilio e Annabianca Vedova.
- Costantini, Emilia (2020): “Il mio teatro sul mare”, *Il Corriere della Sera*, 3 de mayo, pp. 14-15.
- Ghirardo, Diane Y. F. (2019): *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*. New Haven, London: Yale University Press.
- Hannah, Dorita (2019): *Event-Space: Theatre Architecture in the Historical Avant-Garde*. London: Routledge.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1914): “Contro Venezia passatista” en A.A.VV. *I manifesti del futurismo*. Milano: Edizioni di Lacerba, pp. 32-33. Disponible en: <https://digit.biblio.polito.it/4267/> [Consultado el 25 de abril de 2021]
- Perbellini, Rachele (2008): *Un'esperienza di Teatro Laboratorio nella Verona degli anni Settanta*. Universidad de Milán. Tesis doctoral.
- Portoghesi, Paolo (1992): “Proyectos recientes de Aldo Rossi. El Teatro del Mondo”, en Ferlenga, Alberto (ed.) *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 97-103.
- Sacco, Daniela (2008), “1980/Teatro del Mondo: Venezia - Dubrovnik” en *Giornale di bordo. Diario del Laboratorio Internazionale di Teatro*, 13 de noviembre. Disponible en: <https://giornaledibordomediterraneo.wor->

- dpress.com/2008/11/13/1980teatro-del-mondo-veneziah-dubrovnik/
[Consultado el 25 de abril de 2021]
- Santos Pellegrini, Ana Carolina (2019): “E il teatro va... Que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe”, *Rita_*, 11, pp. 86-95.
- Settis, Salvatore (2020): *Si Venecia muere*. Madrid: Turner.
- Tian, Renzo (1980): “Dal reale al fantastico”, *Il Messaggero*, 23 de agosto.
- Volli, Ugo (1980): “Gli spettatori sono manichini e noi cataloghiamo il mondo”, *La Repubblica*, 16 de febrero.
- Wetzel, Fulvio; Wetzel, Erwin (1980): *Il centro dell’Aleph, riprese dello spettacolo “Il centro dell’Aleph” di Settimo Teatro* [Video].