

Questa riproduzione digitale è stata realizzata da

Archivi di Teatro Napoli

Il testo è liberamente scaricabile per uso personale.

Per fini diversi è assolutamente vietata la riproduzione su supporti cartacei o digitali senza la preventiva autorizzazione dell'ente, istituzione o soggetto conservatore.



Archivi di Teatro Napoli

è un progetto di collaborazione tra le principali istituzioni napoletane impegnate nella valorizzazione delle fonti per la storia del teatro:

Biblioteca Nazionale di Napoli - Sezione Lucchesi Palli

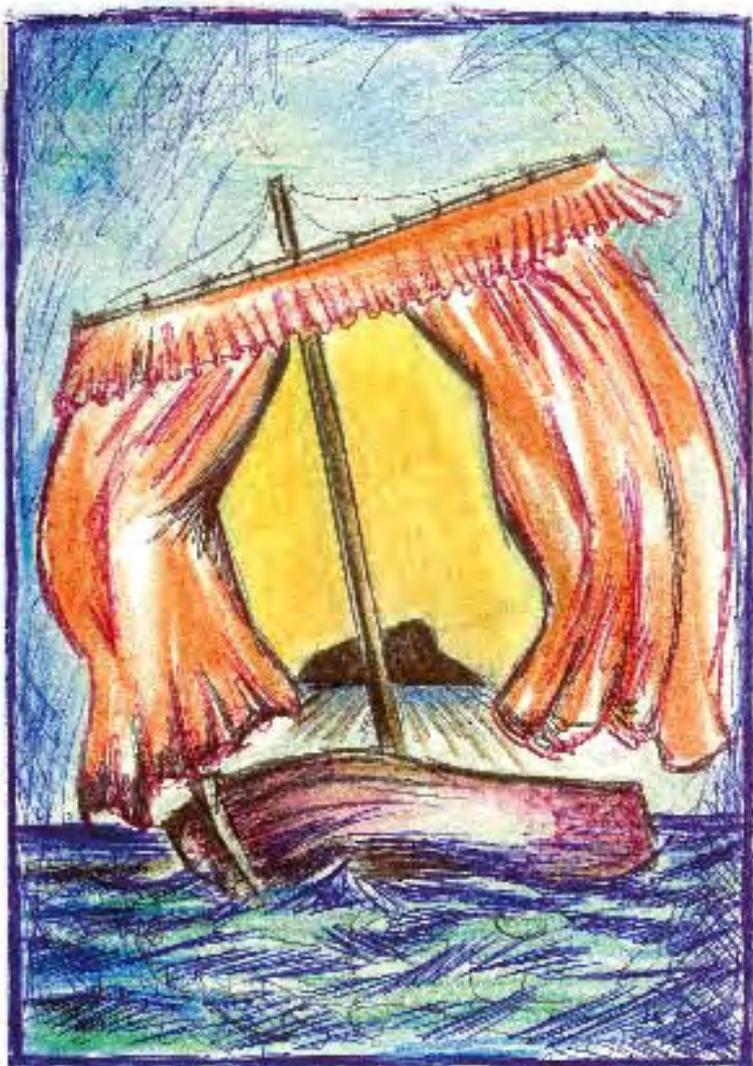
Archivio di Stato di Napoli

Museo Nazionale di San Martino di Napoli

Società Napoletana di Storia Patria

Istituto Campano per la Storia della Resistenza

Associazione Voluptaria



Lino Fiorito
disegni per il teatro

edizioni voluptaria

Voluptaria



Lino Fiorito
disegni per il teatro



Biblioteca Nazionale di Napoli
Sezione Lucchesi Palli

mostra

dal 16 al 30 giugno 2009

ideazione e progetto della mostra

Ernesto Cilento

Lorenzo Mango

Rosaria Borrelli

Gennaro Alifuoco

si ringrazia Lino Fiorito

per l'attiva collaborazione all'organizzazione della mostra



catalogo a cura di

Ernesto Cilento

edito da

associazione voluptaria

riproduzione fotografica dei documenti

Salvatore Granata

impaginazione e stampa

Legma>Napoli

Lino Fiorito e le ragioni di una mostra

Mauro Giancaspro

Le linee lungo le quali le biblioteche pubbliche statali muovono gli indispensabili sforzi di rinnovamento delle proprie funzioni istituzionali, adeguandosi soprattutto al mutamento del concetto di scrittura e di trasmissione dell'informazione - che non è più solo quella della carta stampata e della dimensione gutenberghiana - sono spesso segnate da condizionanti luoghi comuni e da slogan lanciati nella esasperante laconicità delle slides che intorpidiscono conferenze e lezioni e, con esse, l'intelligenza di chi è costretto a seguirle.

Agenzia di organizzazione dell'informazione e di custodia della memoria scritta sono due tra i numerosissimi topoi che insidiano questi percorsi generando una stridente contraddizione tra la naturale acquisizione di tutto ciò che viene stampato, sia opera di un contemporaneo o di un trapassato, e tra tutto ciò che è prodotto dai contemporanei, scrittura o segno grafico che sia, che, non ancora consacrato dai ruoli ufficiali dell'editoria, desta una certa diffidente perplessità.

L'insistenza sulla funzione di testimone della memoria scritta, l'ancora diffusa definizione di una biblioteca come biblioteca di conservazione e ricerca, ne irrigidiscono spesso il suo funzionamento sul pur sacrosanto compito della conservazione, finendo con lo sminuire quello, altrettanto doveroso, per non trasformarsi in museo del libro, dell'attenzione al presente sociale e culturale. Irrigidimento, questo, che può talvolta far perdere delle occasioni preziose.



Così la Biblioteca Nazionale di Napoli non ha voluto perdere l'occasione di acquisire la collezione teatrale di Lino Fiorito, da un lato arricchendo la sua sezione Lucchesi Palli di una documentazione di un recentissimo passato prossimo e di particolare fascino visuale, dall'altro sostanziano più corposamente la sua partecipazione alle straordinarie iniziative di Archivi di Teatro Napoli volute e animate da Ernesto Cilento, presidente dell'Associazione Voluptaria.

Si sottolinea e rafforza in questo modo anche una linea da qualche anno intrapresa dalla Nazionale di Napoli, quella di attivare una serie di mostre d'arte contemporanea direttamente collegata alla promozione del libro e della lettura e mirata a evidenziare quanta parte può occupare nella poetica di un artista contemporaneo – in quella, insomma, che una volta chiamavamo, senza timore d'apparire banali, ispirazione – la lettura.

I bozzetti di Lino Fiorito sono, al di là del contesto teatrale cui si riferiscono, opere di pittura. Di essi scrive Lorenzo Mango, all'interno di questo stesso catalogo: "La loro configurazione irrisolta, la natura non tecnica e progettuale, l'apparente accidentalità e frammentarietà ci raccontano più del procedimento che ha condotto il pittore allo spettacolo che il risultato tecnico raggiunto". Opere, quindi, quelle di Fiorito, scaturite dalla lettura di testi teatrali: quasi interpretazioni grafiche che si abbinano alle regie e alle recitazioni e che, come documento disegnato e dipinto, sopravvivono all'effimero della regia e della recitazione, certo non ripetibili nelle emozioni e nelle suggestioni dello spazio teatrale col surrogato successivo delle registrazioni. Opere eterogenee, quelle di Fiorito, perché - come ci avverte Lorenzo Mango - realizzate in tempi spesso assai lontani tra loro, e tali che, sottoposte a posteriori allo spettatore, accendono impressioni e reminiscenze forse contraddittorie ma tutte alla stessa maniera legittime e piacevoli, pur se possono apparire infondate agli occhi di un arcigno critico d'arte.

È lecito, allora, intravedervi l'eco di un'impronta fantasiosa alla Alberto Savinio, la sognante stravaganza di uno Chagall, o quella di un dissacrante scotimento di spazi e proporzioni di

sapore futurista, o, ancora, dell'impatto onirico di una costruzione surrealista.

Opere dunque d'arte che restano oltre il momento e la stagione culturale, oltre i movimenti che le hanno viste nascere, per cui viene fatto di pensare che il termine "bozzetto", con il quale per comodità metodologica li definiamo, sia sostanzialmente riduttivo e pericoloso.

Sappiamo, infatti, che la colpevole definizione di "bozzetto" ha spesso prodotto una scarsa attenzione ad essi, provocando la dispersione di tantissimo materiale, consumato nel giro di una stagione teatrale; materiale che adesso molti bibliotecari, con la loro voracità inventariale e catalografica, vanno disperatamente ricercando e raccogliendo.

Sono opere, quelle di Lino Fiorito, che, esposte in mostra, trasmetteranno le loro suggestioni, al di là della pur rilevante testimonianza storica, e al di là della loro discendenza da un testo teatrale, anche a chi non ha quel letto il testo, non ha assistito a quello spettacolo e a chi non ha nozione o interesse per quel movimento culturale cui si richiamano; ciò in forza della loro bellezza (prendiamo pure il coraggio di tornare ad usare questa parola) capace di suscitare nello spettatore un impatto emozionale forse non diverso da quello che si prova assistendo alla prima assoluta di un nuovo spettacolo. Per molti visitatori questa mostra dovrebbe avere l'effetto della sorpresa di una prima teatrale.

Non tutto ciò che una biblioteca pubblica custodisce è riconducibile alla "forma-libro" e alla "custodia-scaffale". Questa mostra ha, dunque, anche la funzione di apripista a una successiva consultazione, per studio e ricerca o per puro piacere emozionale, analogamente a quella del libro destinata alla consultazione informativa o alla lettura emotiva. La conservazione di un archivio, come quello Fiorito, e la sua consultazione - che rendono logica e utile la conservazione - impatterebbero sulla difficoltà di accesso a materiale di formato eterogeneo refrattario a qualunque organizzazione libreria, ad album da sfogliare. Ecco, allora, che la destinazione quasi naturale della raccolta

Fiorito è nella sua confluenza verso il grande contenitore dinamico degli Archivi di Teatro Napoli, una biblioteca virtuale nella quale è possibile "rilegare" insieme e collocare sistematicamente, documenti posti in diverse collezioni topograficamente separate l'una dall'altra.

Ernesto Cilento, animatore degli ATN, attribuisce alla Biblioteca Nazionale di Napoli "una sensibilità particolare, stimolata certamente dalla sua Sezione Lucchesi Palli". Noi gli siamo certamente grati per questo riconoscimento, ribaltandolo, tuttavia, dall'istituzione a quanti operano nella sezione da lui citata; che è sezione solo per necessità e organizzazione burocratica, ma che conserva, nella sua originaria denominazione, la fisionomia di collezione autonoma, di Biblioteca Lucchesi Palli, come da sempre chi vi opera ha amato considerarla e definirla, a cominciare dal suo storico direttore, Salvatore di Giacomo, che pagava il prezzo di questo suo convincimento onomastico (Biblioteca Lucchesi Palli) in termini di intensissima, e spesso perdente, battaglia epistolare interna con l'allora direttore della Nazionale Emidio Martini.

Ed è questa l'ideale occasione per ringraziare chi nella Lucchesi Palli costruisce quotidianamente progetti, lavori e avventure culturali, come quella legata alla raccolta di Lino Fiorito, e in particolare Rosaria Borrelli, che la dirige, e Gennaro Alifuoco, ideatore e coordinatore del sito web della Biblioteca.

In questa operazione sinergica tra la Biblioteca Nazionale e gli Archivi di Teatro Napoli, più e oltre che custodire la memoria, si comincia a costruirla, a perfezionarne la struttura dinamica e la rete, riaffermando dell'una e dell'altro, della Biblioteca e degli Archivi di Teatro Napoli, come scrive in questo stesso catalogo Ernesto Cilento, la funzione centrale di "luogo della memoria".

Archivi di teatro in biblioteca

Ernesto Cilento

L'acquisizione dell'archivio di Lino Fiorito da parte della Biblioteca Nazionale di Napoli sembra inserirsi in una pratica consolidata da parte di un'Istituzione bibliotecaria attenta all'evoluzione della materia in cui si iscrive la memoria del nostro tempo. Il presente catalogo, prodotto da Archivi di Teatro Napoli, testimonia il felice esito dell'iniziativa, conclusa da una mostra che la Biblioteca Nazionale ha voluto ospitare nella sua prestigiosa sede.

La collezione, come sappiamo, è relativa alla collaborazione di Fiorito con un gruppo teatrale di giovanissimi artisti che, nato Nobili di Rosa, scelse alla fine degli anni settanta il nome di Falso Movimento ed in seguito alle ordinarie e straordinarie trasformazioni in campo artistico, grazie ad una serie di incontri felici, dette vita alla nota compagnia Teatri Uniti protagonista della scena contemporanea.

Si tratta di circa quattrocento disegni rappresentativi della concezione dello spazio scenico che il gruppo ha elaborato in un arco temporale di circa venti anni. Bozzetti e figurini dalle tinte forti e decise che immediatamente trasmettono una forte ispirazione pittorica che certamente costituisce una delle cifre stilistiche dei Teatri Uniti.

Dunque ci troviamo di fronte ad un "archivio" che si offre come memoria di un'esperienza tuttora viva e produttiva. Un "archivio" di un lavoro in corso, ancora da interpretare rispetto agli esiti, piuttosto che in forma consuntiva. Materiali che rimandano ad



un “arché”, un inizio di un percorso che non è affatto concluso e pertanto si ribella ad una rigida opera di catalogazione o archiviazione propria delle Istituzioni conservative.

Il materiale, ovviamente iconografico, richiede un’attenzione particolare sia dal punto di vista conservativo che catalografico. Inoltre si presta facilmente ad una forma di comunicazione in forma digitale che Archivi di Teatro Napoli ha già realizzato, per cui l’intera collezione è già in rete disponibile alla consultazione.

La Biblioteca Nazionale di Napoli mostra una sensibilità particolare, stimolata certamente dalla sua Sezione Lucchesi Palli, specializzata nelle discipline delle arti dello spettacolo e parte integrante del progetto Archivi di Teatro Napoli.

Gli Archivi finora avevano concentrato i propri sforzi sul patrimonio storico della tradizione teatrale napoletana rappresentata dai documenti d’archivio settecenteschi, dalla luminosa esperienza rossiniana e donizettiana dei primi dell’ottocento, dall’esplosione della drammaturgia popolare a cavallo tra ottocento e novecento testimoniata da una ricca collezione di copioni manoscritti, fino alla grande stagione di Raffaele Viviani e Eduardo De Filippo. Tuttavia già i materiali fotografici che documentano l’attività teatrale del novecento e le stampe ed i dipinti dei primi decenni dell’ottocento pongono la necessità di una forma di catalogazione che non è facilmente riconducibile a quella specificamente bibliotecaria.

Se, come auspichiamo, l’acquisizione della collezione Fiorito non resterà un fatto episodico, (e già lo testimonia la presenza in Archivi di Teatro Napoli dell’archivio di figurini di Zaira de Vincentiis) bisognerà inoltre misurarsi con il dato di fatto che la produzione contemporanea si sbilancia fortemente sul versante delle “impressioni” iconografiche, multimediali o virtuali.

Il libro resta pur sempre una forma privilegiata della memoria, tuttavia nel mondo contemporaneo le iscrizioni si moltiplicano ed in molti settori, in particolare quello effimero del teatro, le tracce sono affidate in forma prevalente ad altre “impressioni”. Le nuove forme di comunicazione digitale, inoltre, richiedono

relazioni sempre più articolate con antiche e nuove istituzioni conservative.

Tuttavia non c’è archivio senza che si identifichi un luogo attuale o virtuale in cui la memoria si iscriva.

In questo risiede, a mio avviso, la particolare sensibilità espressa dalla Biblioteca Nazionale. La sua partecipazione attiva al progetto Archivi di Teatro Napoli la pone di fronte alla grande scommessa del nostro tempo: la ridefinizione, non più gerarchica, di un generale archivio delle forme di comunicazione, in cui la biblioteca possa riaffermare la sua centralità di luogo della memoria.



Memoria delle arti dello spettacolo il ruolo della Sezione Lucchesi Palli

Rosaria Borrelli

Erano ormai vari decenni (dall'acquisizione del carteggio verdiano) che il salone monumentale della Lucchesi Palli non ospitava una mostra. E, in contrasto con le sue radici di biblioteca ottocentesca, oggi presenta un'esposizione di materiale iconografico contemporaneo.

Con l'acquisizione della Raccolta Fiorito la Biblioteca Nazionale ha inteso saldare un debito verso la documentazione teatrale dei giorni nostri in verità finora piuttosto limitata presso la nostra istituzione che pure, nella sua sezione Lucchesi Palli, trova l'unica biblioteca teatrale del Mezzogiorno.

Ed è perciò che, pervenuta verso la fine del 2007, è stata immediatamente catalogata ad opera del personale della sezione a cui va il mio doveroso ringraziamento: innanzitutto alla dott.ssa Maria Antonietta D'Angelo, professionalità tra le più elevate della Nazionale, con competenze e interessi a 360 gradi nonché lavoratrice instancabile, alla dott.ssa Giuliana Guarino, catalogatrice appassionata e di elevatissima perizia, alla sig.ra Patrizia Mottolese, collaboratrice valida ed efficiente nonché di grande esperienza nel campo della catalogazione fotografica.

I bozzetti di scena, i figurini teatrali, gli schizzi per i manifesti di Lino Fiorito si riferiscono al periodo della sperimentazione teatrale che alla fine degli anni '70 del secolo scorso Mario Martone mise in essere in ambito napoletano.

Fiorito entrò a far parte di Falso Movimento nel 1981 e visse in

prima persona l'unione col Teatro dei Mutamenti di Neiwiller e col Teatro Studio di Caserta di Toni Servillo.

Ma già nell'84 Martone pensava di superare l'esperienza del teatro d'avanguardia e postavanguardia se, nella sua relazione al meeting *Lezing/Gesprek Italië* di Amsterdam, poteva scrivere: "Il problema (...) è adesso quello di dare uno sviluppo ulteriore a questa comunicazione. In pratica: questo è un teatro che non è nato sulle ceneri di qualcosa, e non può quindi vivere sulla rivisitazione del classico o sulla provocazione tout-court. È un'esperienza nata sulla voglia di poter parlare con una lingua diversa, di un diverso teatro, da parte di gruppi, come il nostro ed altri, che hanno fatto confluire sulla scena discipline diverse, dalla danza alla pittura, dalla musica all'architettura.

Questa origine, che è fondamentalmente astratta, ha bisogno di sviluppi concreti, perché possa continuare la sua corsa in positivo verso l'edificazione di un linguaggio. È un teatro che ha ora bisogno di raccontare delle storie, per potersi proporre come reale progetto drammaturgico. Naturalmente non voglio dire che bisogna raccontarle nella maniera tradizionale, tutt'altro: ma questo linguaggio interdisciplinare ha bisogno ora di organizzarsi in discorso".

Anche il linguaggio pittorico di Fiorito segue questa evoluzione, la sua sensibilità pittorica muta, i suoi schizzi sono ormai quadri che vivono una propria vita.

Questa mostra vuole mettere in evidenza come il percorso artistico del pittore proceda di pari passo, direi quasi in simbiosi, con quello della regia teatrale.

Ma, dal momento che l'arte visiva, per sua stessa definizione, ha bisogno di essere vista, una mera scheda catalografica non rende appieno un'idea che solo l'immagine può dare. La moderna tecnologia ha supplito a questa carenza mettendo a disposizione degli utenti delle biblioteche l'oggetto digitale.

Le immagini della Raccolta Fiorito, erano già disponibili in rete presso il sito di Archivi di Teatro Napoli, in data antecedente all'acquisto da parte della Nazionale, ma ora si possono ammirare anche nell'OPAC della Vittorio Emanuele III accanto alle

relative schede catalografiche compilate in base agli standard nazionali.

A questi documenti contemporanei farà da contraltare, a breve, anche la vastissima raccolta di incisioni del '700 e '800, molte delle quali di raro pregio, in dotazione alla Lucchesiana.

Tali stampe raffigurano paesaggi, monumenti, costumi tipici locali oltre a personalità del mondo letterario, teatrale, politico, nobile, ecclesiastico, della medicina e delle arti figurative, a partire dal 1500. Ebbene queste riproduzioni, il cui impianto come fondo a sé stante si deve a Salvatore Di Giacomo, attendevano da vari decenni, una catalogazione solo oggi resa possibile dai nuovi mezzi tecnologici quali Internet che agevola ricerche a tutto campo in un lasso temporale molto limitato aggiungendo anche la possibilità di visualizzare, accanto alla scheda, l'oggetto digitale cui essa si riferisce.

A tutto ciò si aggiungerà la vastissima raccolta di piedigrotte e canzoni napoletane (e non solo) riprodotte in formato digitale nel 2006 ed attualmente consultabile, attraverso il relativo database, presso la Lucchesi Palli.

Questa collezione suscita un grande interesse presso l'utenza, dal momento che la canzonetta era stata finora considerata materiale minore e come tale, se si eccettuano rari saggi sociologici, non esplorato a fondo nelle sue varie sfaccettature.

Anche questa grande mole di documenti, non appena sarà approntata la tecnologia necessaria, sarà immessa in rete e quindi fruibile anche da postazioni domestiche.

La collaborazione con Archivi di Teatro Napoli, che ha la sua anima in Ernesto Cilento, prevede anche la pubblicazione in rete, tra breve, del carteggio verdiano e di vari altri documenti facenti riferimento alla storia del teatro in musica custoditi presso la Lucchesiana.



Una scrittura pittorica per il teatro

Lorenzo Mango

Una denominazione impervia

Scrittura pittorica per il teatro è veramente una definizione faticosa, e sul piano concettuale e su quello formale, eppure sembra necessario fare un insulto alla lingua e forzarne termini e natura per andare al centro dell'argomento. Perché non il più semplice e chiaro: scenografia? Per almeno due buone ragioni. La prima riguarda la poca fortuna che la parola ha avuto nel corso del Novecento da quando, con Appia e Craig, è andata a designare un certo modo – tecnico e artigianale – di trattare la dimensione visiva e scenica dello spettacolo, facendone cosa subalterna rispetto ad una centralità artistica ed espressiva che era colta nel testo e, in seconda battuta, nel suo rapporto con l'attore. Scenografia significava questo, secondo quei teorici, che invece guardavano alla "scena" come al loro linguaggio ed allo "spazio" come al luogo primario della loro scrittura artistica, spostando decisamente le coordinate entro cui catalogare l'artisticità del teatro in direzione della visione (il teatro che si fa arte visiva) ed eleggendo il regista ad artista principe di questa nuova operatività.

C'è, dunque, un sospetto più che motivato (anche storicamente), verso il termine cui corrisponde, d'altronde, anche la sensazione di inadeguatezza nell'utilizzarlo per il lavoro di Lino Fiorito, che se scenografo è, lo è secondo un'accezione del termine che si avvantaggia di uno sforzo di definizione concettuale diversa, cui proviamo a far corrispondere una definizione lin-

guistica. Di qui quella “scrittura pittorica per il teatro” che cerca di tradurre ciò che Fiorito concretamente ed effettivamente fa: il pittore a teatro, formula anche questa che, come vedremo, avrà bisogno a suo tempo di una chiarificazione.

Un teatro altro

Lino Fiorito incontra il teatro nei primissimi anni ottanta. In realtà dovremmo dire, più correttamente, che quello che incontra è *un* teatro, nel senso che il suo rapporto con la scena non è generico, né genericamente motivato, ma, fin da subito, nasce da una scelta di campo che è, prima di tutto, una scelta artistica. Ciò che gli interessa in quegli anni, infatti, è soprattutto provare ad investigare, da giovane pittore, i territori sdrucchioli e indistinti in cui i linguaggi si stemperano, perdendo la perentorietà delle proprie affermazioni identitarie. In questa ricerca – che è tanto sua quanto generazionale e ancor più epocale – incontra Mario Martone che con un gruppo di giovanissimi amici (Andrea Renzi, Angelo Curti, Pasquale Mari) sta muovendo i primi passi nel mondo della sperimentazione scenica, passi improntati alla stessa esigenza di sconfinamento e di ibridazione linguistica. Il teatro, dunque, per come Fiorito lo pensa e lo immagina, non è una forma d'arte consolidata, quanto un luogo instabile di invenzione, teso alla ridefinizione radicale e complessiva della sua identità. Per questo ci sembra opportuno parlare di *un* teatro: non è il genere ma la sua “s-definizione” a interessare Fiorito. D'altronde, ammesso che lo sia mai, sicuramente tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli ottanta è impossibile declinare il teatro al singolare. Non nel senso che ci sono tanti tipi di teatro diversi – affermazione troppo ovvia e finanche scontata – ma che esistono strategie di diversificazione che hanno una motivazione forte e fortemente oppositiva verso la codificazione convenzionale del linguaggio teatrale, quella che veniva definita, con un termine forse non troppo appropriato, tradizione. È la vicenda del nuovo teatro italiano (o teatro sperimentale come possiamo

denominarlo, anche se il primo termine sembra storicamente più pertinente) che dai primi anni sessanta sta praticando la via di una “invenzione del linguaggio” che rimetta drasticamente in discussione assetti formali, pratiche operative, istanze poetiche della “forma teatro” istituzionalizzata, esprimendo un'esigenza di ripartire da “altrove” e, specie alla fine degli anni settanta, di ripartire da zero. Significa questo, spostare e rinominare gli assetti grammaticali del linguaggio teatrale, negando in primo luogo la centralità letteraria e poi la dimensione rappresentativa e quella narrativa, proponendo soluzioni espressive basate sull'esperienza concreta di un'azione che si risolve nell'atto materiale di agire uno spazio e un tempo. Azione decostruttrice, quella proposta in particolare dalla Postavanguardia, che nasceva con l'intenzione di affermare una “pratica materialista” della scena, facendo dello spettacolo (e in primo luogo dell'azione scenica) l'occasione per una scomposizione analitica del linguaggio, perseguendo un'ansia fonematica di cui l'arte concettuale, nell'ambito delle arti visive, si era eletta strenua propugnatrice.

Gli esordi di Falso Movimento si stagliano contro questo sfondo e dentro una stagione della sperimentazione italiana particolarmente vivace ed estrema. Il teatro che interessa Fiorito è questo e non altro, ed è questo perché vi si trovano attive quelle istanze di modernizzazione assoluta e di scompaginazione di codici e statuti che lo incuriosiscono anche come pittore. In realtà, come in una sorta di metafora, l'incontro tra il pittore ed il regista riproduce nella scala del vissuto un processo culturale più ampio, che riguarda le coordinate di riferimento dell'esperienza teatrale di innovazione della scena sperimentale italiana. Alla cui radice, infatti, c'è uno spostamento di campo che conduce il teatro a farsi arte della visione. Non tanto sul piano di una estetica formale, ma proprio, in primo luogo, come regime di costruzione strutturale e drammaturgica: la scena è il luogo di una teatralità del visibile, in quanto è pensata come luogo della comunicazione di ciò che accade sotto gli occhi dello spettatore e non come trasposizione, trascrizione, di qualcosa drammaturgicamente agito altrove (il testo letterario).

Date queste premesse l'incontro con Martone assume una fisiono-

ma particolare. Non prestare la propria competenza e disponibilità di pittore alla produzione di spettacoli la cui identità artistica risiede altrove, ma avviare un'esperienza di sperimentazione comune, tesa alla comune ricerca di tale identità. Falso Movimento, a cavallo degli anni ottanta, è questo, un gruppo di giovani, e a volte giovanissimi, artisti, senza una specifica formazione teatrale (tanto meno accademica) ma intenzionati a dar vita e corpo ad una propria idea e ad una propria forma di teatro, che nasce come azzeramento e ripartenza da zero. Accanto al piccolo gruppo degli esordi e a Lino Fiorito, si lanceranno in quell'avventura anche Licia Maglietta, Tomas Arana e Daghi Rondanini.

Napoli, in quegli anni, ha una situazione teatrale particolarmente vivace. Non stiamo parlando, ovviamente, della grande tradizione – cui l'esperienza di Falso Movimento è profondamente estranea – quanto di una scena sperimentale vitale e innovativa. Giuseppe Bartolucci, il motore teorico e operativo di tutte le avanguardie italiane, a Napoli è di casa, e vere e proprie case del nuovo teatro, nel senso di spazi sensibili di invenzione oltre che luoghi di produzione, sono il Teatro Nuovo (dove si tenne la maggior parte degli spettacoli di Falso Movimento) e Spazio Libero, cui si aggiungerà, di lì a poco, la Galleria Toledo a disegnare una mappa dei teatri di innovazione della città ancora pienamente, e vitalmente, operativa.

Oltre al gruppo di Martone sono altre le formazioni significative di quei primi anni ottanta (e dei tardi settanta) a cominciare dal Teatro oggetto di Bruno Roberti e Luca de Fusco, al Teatro studio di Caserta di Toni Servillo, al Teatro dei mutamenti di Antonio Neiwiller (solo per citare le esperienze a Falso Movimento più vicine, tanto che il gruppo si andrà di lì a poco a fondere con quelli di Servillo e Neiwiller per far nascere quei Teatri Uniti che rappresentano ancora oggi un elemento di punta del teatro italiano). Sono anni di spettacoli, piccoli festival, rassegne, dibattiti spesso conclusi a notte nelle pizzerie di Mergellina. C'è un clima d'avanguardia, a Napoli, nel senso "storico" del termine. Chiunque – gruppo, artista/performer, critico (o "giovane critico" come fummo in molti, ahimè, battezzati) – si trovasse ad operare

a Napoli, o lì venisse ospitato, si sentiva parte di un movimento, di una "tendenza", termine chiave per indicare la logica di schieramento di chi si riconosceva nella "tradizione del nuovo" della sperimentazione italiana, ma intendeva anche forzarla e andare oltre, in territori inediti pericolosamente liminari, lì dove la forma (lo spettacolo) e l'arte (il teatro) si stemperavano fin quasi a dissolversi nel puro atto performativo e nella vita.

Falso Movimento è parte integrante e vitale di questo processo che, quando Fiorito si avvicina al gruppo, comincia ad intraprendere una via diversa; superare il grado zero, una certa attitudine iconoclasta e proporre una visione più definita visivamente, contaminata dall'universo dei media e proiettata verso un territorio di spettacolarità che non significava, però, abdicare alla radicalità delle basi grammaticali del proprio linguaggio. Proiettarsi in un universo più *pop*, infatti, non comportava un'adesione acritica verso quel mondo ma si fondava sull'esigenza di attraversare il reale facendosene contaminare e, contemporaneamente, contaminandolo di istanze decostruttive e analitiche. È come se, nella scelta artistica che Falso Movimento compie nei primi anni ottanta, tendessero a contaminarsi gli orizzonti poetici di Warhol e di Beuys, che presso la galleria di Lucio Amelio si erano incontrati in uno straordinario abbraccio delle loro diversità, in nome di un progetto espositivo e d'arte che infrangeva le barriere dei generi e degli stili, cercando un discorso fatto di ibridazioni e di sconfinamenti.

La scrittura pittorica

Più che scenario o sfondo, quello che abbiamo appena tentato di sbizzare, è il mondo teatrale di cui Fiorito entra convintamente a far parte, partendo di lì per un'avventura destinata a toccare anche altri lidi e altri scenari, ma sempre coerentemente organizzata attorno ad un certo modo di intendere e praticare il teatro. Se all'inizio il "lavoro comune" si compie con Falso Movimento, in seguito i registi con cui si troverà a lavorare, in forme e oc-



casioni diverse, saranno nella maggior parte dei casi quelli che in quel contesto si sono formati: Martone, Servillo e Renzi. Lo stesso approdo al cinema, in anni più recenti, non è legato alle occasioni produttive ma, a cominciare dal lavoro fatto con Paolo Sorrentino e Stefano Incerti, nasce all'interno di un certo clima, e oserei dire anche di un certo schema culturale. Ma il cinema resta fuori dagli orizzonti di questa mostra, tutta orientata sul teatro, e lo si è voluto citare solo a testimonianza di un lavoro veramente unico (giocato liberamente e contemporaneamente tra pittura, teatro e cinema) e per dar conto di come sempre le scelte di Fiorito siano di poetica, siano autoriali. Autore è un'espressione forte, e al tempo stessa strana, per indicare la partecipazione di un pittore al teatro, salvo quei casi (da Kantor a Beck in giù) frequentissimi nel Novecento di pittori che approdano al teatro come autori/registi. Non è il caso di Fiorito che, invece, nel suo fare teatro è e resta pittore, nel senso che non si sostituisce alla figura del regista, non fa teatro in proprio, ma concorre attivamente, in termini di scrittura, a definire la configurazione scenica, ma anche drammaturgica, dello spettacolo.

Gli esordi dentro Falso Movimento sono, da questo punto di vista, importantissimi. Rappresentano il vero fondamento, non tanto stilistico quanto metodologico, di un certo modo di intendere la funzione dell'immagine e della pratica pittorica all'interno dei processi di creazione teatrale. Falso Movimento è un gruppo; così lo abbiamo già definito per distinguerlo da una compagnia. Gruppo lo è nel senso della coesione di un progetto (e lavoro) comune, determinato dalla convergenza di scelte profonde e non dall'occasionalità del mestiere. Rientra, in questo, dentro un orizzonte culturale e operativo che caratterizza largamente il nuovo teatro che, spesso, sostituì alle individualità soggettive le individualità collettive dei gruppi. Con una particolarità tutta sua, però. In Falso Movimento, contrariamente a quanto accadeva nella maggior parte del teatro di gruppo, c'era un vero e proprio specialismo di funzioni. Fin da subito è di Martone la regia, gli attori (Maglietta, Renzi, Arana in quei primissimi anni) saranno attori, Mari comincia a scrivere le luci, Curti segue la

produzione, Rondanini la musica. E Fiorito la pittura. Non la scena, in senso stretto, che la scena, come scrittura scenica, non può non seguirla (in un teatro di drammaturgia visuale) che assieme al regista. Di questo, però, avremo modo di parlare più avanti, adesso mi preme sottolineare una cosa che fa da premessa a quel metodo che Fiorito mette a punto in quegli anni e che è destinato a diventare il suo modo di essere scenografo (il termine ripudiato lo uso qui apposta ad indicare - anche - un mestiere). La cultura di gruppo prevedeva quella cosa così difficile da mettere a fuoco senza retorica che è la creazione collettiva. Lo spettacolo, in un gruppo come Falso Movimento, nasceva da quello che potremmo definire un concorso di idee, di pensieri, di stimoli, attorno ad uno schema registico di partenza. Ricorda Fiorito: “*Controllo totale*, *Tango glaciale* sono stati all’inizio i lavori più pazzi di tutti, le idee nascevano le une dalle altre, senza limiti se non quelli della nostra fantasia” e aggiunge “Fin dall’inizio il lavoro a teatro (ma allora quasi non mi rendevo conto che si stesse facendo teatro) era una emanazione del mio lavoro come pittore (per me sinonimo di artista), i disegni, i quadri diventavano scene e ossessionati come eravamo dal piacere del ‘fare’, i sogni stessi diventavano scene, come la piscina di *Tango* con le automobili che vi scivolavano dentro”¹. Lo scambio a tutto campo tra i diversi membri del gruppo determinava una creatività rizomatica, ma non casuale o accidentale, perchè sempre orientata in una direzione drammaturgica (di una drammaturgia scenica, ricordiamoci che parliamo di un teatro senza testo), ma altrettanto sempre aperta a trasformarsi e a modificarsi in corso d’opera. Di questo scambio creativo Fiorito è, ovviamente, parte prima. Non perchè “faccia le scene” (espressione veramente impropria), ma perchè offre al gruppo pensieri in forma di immagine. Soluzioni visive, costruzioni sceniche certo, ma anche appunti per la definizione iconica dei personaggi, per il “racconto” dello spettacolo: elementi questi che concorrono alla iconografia della scena, un dato questo tanto importante quanto spesso indebitamente trascurato.

Proviamo a fare un esempio. In *Tango glaciale*, si è soliti dire

¹ Questa, come le altre citazioni di Fiorito, sono tratte da appunti che lui stesso ha raccolto in previsione di questa mostra e sono inediti.

(ed è corretto), che c’è un motivo narrativo indiretto. In assenza di un racconto vero e proprio lo spettacolo presenta l’attraversamento (che possiamo ragionevolmente definire narrativo) di una casa nei suoi ambienti, che diventano *location* per un viaggio mentale in dimensioni spazio-temporali diverse. È una dichiarazione registica che trova un suo primo riscontro visivo nella scelta di tre pannelli su cui vengono proiettate le immagini, sineddoche stilizzata del sistema scenico del teatro all’italiana (il fatto che le scene fossero spesso proiettate, e non costruite, è un dato importante per comprendere la multimedialità interna a quegli spettacoli). Il problema che vorrei porre, a questo punto, è questo: quanto pesa la qualità pittorica delle immagini che definiscono forma e struttura della casa? La risposta è ovvia: moltissimo. Il taglio delle immagini, le angolature secche delle linee, i disequilibri formali, le accensioni cromatiche sono tutti elementi che concorsero (assieme all’impianto registico e all’approccio attorico) a fare dello spettacolo una sorta di manifesto del teatro postmoderno. Non per consonanza di moda, con una certa tendenza del momento, ma come apertura del teatro al contemporaneo, non in termini di adesione formale ma di incrinatura e irregolarità. Bene; a definire quel certo “clima” dello spettacolo furono in maniera significativa gli interventi pittorici di Lino Fiorito che, come la mostra documenta in dettaglio, non si limitarono mai a “disegnare la scena” ma abbozzarono idee di una drammatizzazione visuale che toccava i personaggi/attori, le immagini più propriamente scenografiche certo, ma soprattutto la loro capacità di farsi mondo. I disegni di Fiorito raccontano, nel momento in cui fanno vedere.

Non possiamo, per ovvie ragioni, fermarci analiticamente su ogni singolo spettacolo. Parlare di qualcuno di loro è però necessario, per tentare di dar corpo di quella definizione così impervia (e impronunciabile) alla cui insegna abbiamo voluto intitolare la nostra analisi. Facciamo prima un passo indietro, facendoci nuovamente aiutare dalle parole di Fiorito. “Di *Controllo totale* era fantastica l’idea dei telefoni che arrivano in formazione come uno stormo di aeroplani sulla testa del pubblico, e poi l’apparec-

chio caposquadriglia che scende sul palcoscenico al suono della suoneria”. È un ricordo molto vivo di un momento particolarmente suggestivo di quello spettacolo, ancor più di *Tango* sciolto da ogni vincolo narrativo. Nello spettacolo, ad un certo punto, comparivano questi telefoni volanti: è un’immagine scenografica, certo, ma quei telefoni sono anche attori; la loro presenza in scena (con tanto di parte solista) è un modo di “recitare”. Come scinderne l’ideazione, allora, a quale istanza (pittorica, registica) attribuirli? Fatica vana e inutile. Il momento visivo si fa, in questo caso, atto teatrale. Scrittura pittorica, certo, ma anche scrittura drammatica (nel senso di quella drammaturgia dell’immagine cui abbiamo già più volte accennato). La questione non è, dunque, cercare pertinenze artistiche, e professionali, distinte, perchè in realtà tali esse non erano. Se il teatro Martone, allora, lo pensava per immagini (narrative e drammatiche), quello di Fiorito è un pensare per immagini pittoriche all’interno di quel complessivo pensiero visuale. È una scrittura tra le scritture del teatro: la scrittura pittorica.

Questo modo di intendere il proprio lavoro dentro il teatro diventa, per Fiorito, un metodo. La sua vocazione alla scrittura - nel senso in cui la stiamo intendendo - determina quella condizione da cui siamo partiti: è un modo d’essere che non si adatta a qualsiasi teatro ma ha bisogno di *un* teatro, quel teatro la cui scrittura drammatica e scenica è una vera e propria scrittura delle scritture. Anche al di fuori della pratica di gruppo, quando questa per necessaria saturazione si estingue, il suo procedimento di lavoro, la sua attitudine alla scena è la stessa. Produrre idee in forma di immagini da offrire al dialogo con la regia, in primo luogo, ma anche con gli attori. “*E* fu il mio primo spettacolo con un regista che non fosse Mario [Martone], era nata la compagnia Teatri Uniti e quella era la mia prima collaborazione con Toni [Servillo]. Stavamo tutti cambiando, io stavo scoprendo gli acquerelli, mi sembrava che tutti stessimo esplorando un modo diverso di sentire, nuove sensibilità: Toni metteva in scena le poesie di Eduardo!”. È il 1987, i disegni di Fiorito rivelano da un lato una modificata sensibilità pittorica, da un altro un diverso

approccio al teatro. La coincidenza tra sentire pittorico e sentire scenografico è tutt’altro che irrilevante. È segno di un amalgama creativo, che si modella, nuovamente, in un dialogo regista pittore orientato su un sentire comune. Fiorito non è chiamato da Servillo a “illustrare” il suo spettacolo ma a scriverne la partitura visiva. Non c’è però, più, in *E* un racconto visivo, né una drammaturgia di immagini. Un attore solo, la parola poetica, pochissimi oggetti. Eppure c’è bisogno che la scena “dica”, per evitare il rischio del recital, per fare spettacolo, tanto quanto “dicono” la partitura testuale che lega assieme le poesie di Eduardo e quella attorica che dona loro un corpo vivente. La “scenografia” che Fiorito mette a punto è una scrittura per immagini di quello stesso sentire, di quello stesso costruire.

I disegni, i bozzetti, gli schizzi raccolti presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, e ora esposti per la prima volta in mostra, rendono benissimo il senso di quanto stiamo provando a dire. La loro configurazione irrisolta, la natura non tecnica e progettuale, l’apparente accidentalità e frammentarietà ci raccontano più del procedimento che ha condotto il pittore allo spettacolo che il risultato scenico raggiunto. Sono diversi tra loro, certo, e non solo perchè coprono un arco temporale ampio, ma perchè, evidentemente, diverse sono state le procedure di scrittura. Essi stessi sono le scritture che Fiorito ha prodotto per il teatro e, se vedessimo quelli che ancora oggi “cadono in terra” nel suo studio mentre pensa e progetta, troveremmo un procedimento simile. Appunti forme idee. La tecnicità narrativa di *Tango glaciale* corrisponde all’ombra nera di *E*, l’ossessione dei volti e dei corpi de *Il desiderio preso per la coda* dialoga con gli spazi, veri e propri quadri, di *Zingari* o di *Pinocchio*. Ognuno è un appunto, una riflessione, un pensiero. Nessuno, direi, è pronto per tradursi tecnicamente in teatro. Come d’altronde accade, in quel “certo tipo” di teatro, anche per i copioni o gli appunti di regia. Se, come è stato opportunamente detto, la scena è una pagina bianca su cui vanno ad iscriversi i segni tangibili dell’azione agita, ciò vale anche per la scenografia e per le immagini. Tra i disegni che presentiamo in questa mostra e il teatro c’è uno iato inevitabile,

lo stesso che unisce e distingue il progetto registico e lo spettacolo. Hanno, però, una valenza ulteriore: non sono materiale da archivio, non oggetto (solo) per studiosi interessati a ricostruire la genesi degli spettacoli e i processi creativi che li sottendono. Sono disegni, e come tali hanno una loro intrinseca natura pittorica. Di una pittura non definita compiutamente sul piano formale, perchè, per compiersi, le manca il teatro. Ciò che serve al teatro, scrive Peter Brook, “è un disegno incompleto, che sia chiaro senza essere rigido, che possa essere definito ‘aperto’ nel senso di opposto a chiuso [...] un vero scenografo considererà sempre i suoi disegni come materiale in perenne movimento, in azione, strettamente legato a ciò che l’attore apporta alla scena mentre essa si sviluppa”², Di qui il suo sospetto verso i “pittori da cavalletto” che pensano al loro lavoro scenico come a qualcosa di chiuso e risolto in se stesso. Lino Fiorito agisce pienamente dentro quel movimento drammatico delle immagini evocato da Brook. Lo cerca come materia prima del suo scrivere per immagini, in stretta sinergia con regista e attori. La sua scrittura pittorica (che abbiamo definito tale per distinguerla dalla scenografia cui attribuiamo la stessa “chiusura” di cui Brook accusa la pittura da cavalletto) è scrittura nelle scritture del teatro.

D’altronde i disegni qui raccolti testimoniano di un’altra particolare attitudine di tale scrittura. Molti sono i bozzetti e gli schizzi per i manifesti. Attività questa che si potrebbe facilmente ricondurre ad una mera logica di produzione (ho un pittore in compagnia: gli affido anche la grafica). Non è così. Se si guardano con attenzione, i manifesti di Fiorito sembrano delle vere e proprie immagini a commento degli spettacoli. Individuano un segno, un elemento che esplica da un lato ciò che il pittore vede dentro lo spettacolo e da un altro il processo di scrittura attraverso cui allo spettacolo è giunto. Valga, per tutti, il manifesto de *Il desiderio preso per la coda*. Il giallo elettrico, il cromatismo acceso della scritta e dei particolari rimandano al visionarismo surreale del testo di Picasso, come d’altronde gli enormi occhi sgranati che si stagliano straniati in quella ripida superficie cromatica. Ma gli occhi sono anche il

² Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma, 1998, p. 110.

vedere stupito del soldato che Martone introdusse a creare una drammaturgia di cornice attraverso cui guardare dentro la casa dei miracoli delle straordinarie apparizioni del testo. Ma poi c’è quella mano che scrive, impugnando rozzamente una matita e generando una scrittura incerta, mancina la ricorda Fiorito, perchè la destra, di mano, allora era rotta. La coincidenza tra i due fatti, il banale del vissuto e l’intenzione poetica, sono curiosamente accostati da Fiorito stesso (probabilmente, anzi sicuramente, senza una precisa intenzione dichiarativa): “Feci - scrive - tutta una serie di disegni, i ‘sinistri’” ed aggiunge dopo tre puntini significativamente sospensivi “ancora sento la voce di Antonio Neiwiller [il soldato, n.d.r.], i suoni inarticolati gridati nel microfono della radio da campo ... l’impossibilità di essere ascoltato, di comunicare ... e la fantastica ultima scena, Andrea in piedi sulla parapettata che improvvisa gesti magici ... puro teatro”. Il mancinismo – nato come fatto tecnico e, poi, formale dei disegni – si trasferisce, emblematicamente, alla drammaturgia scenica. È una strategia di lettura della natura sofferta e abissalmente solitaria del soldato. È, quindi, cosa che, mirabilmente, passa dalla pagina alla scena, o forse è già in partenza nella pagina (disegnata) e nella scena (recitata). In un luogo di passaggio, *tra* pittura e teatro, dove agiscono sia i bozzetti di scena che i disegni dei manifesti, solo che i primi dalla pittura partono per approdare al teatro, mentre quelli per i manifesti hanno fatto il percorso inverso. Se la pittura ha concorso a generare il teatro ora è il teatro a generare pittura.

Teatrografia

CONTROLLO TOTALE *una produzione di Falso Movimento*
1981
regia di M. Martone
interventi pittorici di L. Fiorito
collaborazione di A. Arlotta, M. Arlotta,
D. Caiati.
interpreti Tomas Arana, Marina Arlotta,
Laura Cannavò, Federica della Ratta-Rinaldi
Lino Fiorito, Andrea Renzi
Roma, 'Scenario Metropolitan'
Galleria Nazionale d'Arte Moderna
Rotterdam, Teatro De Lantaren
Vienna, Dramatische Zentrum
'Neues Italienische Theater'

TANGO GLACIALE *una produzione di Falso Movimento*
1982
Mickery Theater Amsterdam
regia di M. Martone
interventi pittorici L. Fiorito
disegni D. Bigliardo
colonna sonora di D. Rondanini
costumi E. Esposito
registi collaboratori A. Curti, P. Mari
interpreti Tomas Arana, Licia Maglietta,
Andrea Renzi
Premio Associazione Italiana
della critica teatrale '82
Premio Mondello per il teatro '82
Premio Vallombrosa per la versione video
Venezia, Biennale Teatro '82
Amsterdam, Mickery Theater
Stoccolma, Kulturhuset Scensommar
Vitoria, VII Festival Internacional de Teatro
Londra, ICA, Arte Italiana '60/'82
Bruxelles, Theatre 140, 'Kaaitheatre'83
New York, La Mama Theater
San Francisco, Artaud Theater
'International Theater Festival'



Copenhagen 'IV Fools Festival'
 Colonia, Schauspielhaus

OTELLO (1)
 1982
regia M. Martone
interventi pittorici L. Fiorito
registi collaboratori A. Curti, P. Mari
interpreti Tomas Arana, Licia Maglietta,
 Andrea Renzi, Massimo Maglietta,
 Fabrizio Martone, Alessandro e Augusto
 Melisburgo, Giancarlo Muselli,
 Daghi Rondanini

OTELLO (2)
 1983
regia di M. Martone
musiche originali P. Gordon
interventi pittorici L. Fiorito
disegni D. Bigliardo
costumi E. Esposito
registi collaboratori A. Curti, P. Mari
interpreti Tomas Arana, Licia Maglietta,
 Andrea Renzi, Giorgio Coppola,
 Fathi Hassan, Antonello Iaia,
 Cristiana Liguori, Daghi Rondanini,

SANGUE E ARENA
 1984
regia di A. Renzi
interventi pittorici di L. Fiorito

**IL DESIDERIO PRESO
 PER LA CODA**
 1985
regia di M. Martone
interventi pittorici L. Fiorito
disegni D. Bigliardo
colonna sonora D. Rondanini
luci P. Mari
registi collaboratori A. Curti, P. Mari
interpreti Antonio Neiwiller
 Andrea Renzi, Marina Giulia Cavalli
 Rossella Emanuele, Daghi Rondanini

COLTELLI NEL CUORE
 1985
regia di M. Martone
interventi pittorici e costumi L. Fiorito
disegni D. Bigliardo
colonna sonora D. Rondanini
luci P. Mari
registi collaboratori A. Curti, P. Mari

interpreti Ennio Fantastichini,
 Licia Maglietta, Andrea Renzi,
 Antonio Neiwiller, Ruth Heynen,
 Antonio Taiuti, Antonello Iaia
una coproduzione Falso Movimento
 Teatro dell'Elfo

OTELLO (3)
 1985
regia di M. Martone
musica P. Gordon
interventi pittorici L. Fiorito
registi collaboratori A. Curti, P. Mari
interpreti Tomas Arana, Licia Maglietta,
 Andrea Renzi, Antonio Neiwiller,
 Ruth Heynen, Antonello Iaia,
 Giancarlo Muselli, Daghi Rondanini
 Francoforte, 'Theater der Welt'

LA VEDOVA ALLEGRA
 1985
regia M. Bolognini
scenografia M. Martone
interventi pittorici L. Fiorito
costumi P. Tosi
 Teatro di San Carlo, Napoli

**RITORNO
 AD ALPHAVILLE**
 1986
regia M. Martone
musica P. Gordon
pitture, sculture, tavola grafica L. Fiorito
costumi B. Lama
luci P. Mari
suono D. Rondanini
disegni D. Bigliardo
registi collaboratori A. Curti, P. Mari
interpreti Tomas Arana, Licia Maglietta,
 Vittorio Mezzogiorno, Andrea Renzi,
 Roberto De Francesco, Carla Chiarelli,
 Ruth Heynen, Toni Servillo,
 Antonio Neiwiller
una produzione Falso Movimento
 Mickery Theater/Benevento Città Spettacolo

LA VEDOVA ALLEGRA
 1986
regia M. Bolognini
scenografia M. Martone
interventi pittorici L. Fiorito

- costumi* P. Tosi.
Teatro la Fenice, Venezia
- E...**
1987
regia di T. Servillo
intreventi pittorici L. Fiorito
luci P. Mari
regista collaboratore A. Curti
suono D. Rondanini
interprete Toni Servillo
una produzione Teatri Uniti
- PARTITURA**
1987
regia T. Servillo
musica A. Sinagra
scena L. Fiorito
costumi B. Lama
luci P. Mari
suono D. Rondanini
regista collaboratore A. Curti
interpreti Toni Servillo, Tonino Taiuti, Anna Esposito, Raffaele Esposito, Iaia Forte, Pasquale Russo
una produzione Teatri Uniti
- WOYZECK**
1989
regia M. Martone
musica P. Gordon
scena M. Martone e L. Fiorito
costumi L. Fiorito
traduzione C. Magris
adattamento A. Renzi, M. Martone
interpreti Vittorio Mezzogiorno, Anna Buonaiuto, Alessandra Vanzi, Ivano Marescotti, Antonino Iuorio, Riccardo Bini, Tommaso Ragno, Marco Sgrosso, Antonia Iaia, Bruna Rossi
una produzione Ater, Teatro Storchi, Modena
- L'UOMO DAL FIORE IN BOCCA**
1990
regia T. Servillo
scenario L. Fiorito
luci P. Mari
suono D. Rondanini
- ZINGARI**
1993
regia T. Servillo
interventi pittorici L. Fiorito
costumi O. De Francesco
luci P. Mari
suono D. Rondanini
interpreti Toni Servillo, Iaia Forte, Tonino Taiuti, Anna Romano, Lucia Ragni, Mariella Lo Sardo, Gino Curcione, Maurizio Bizzi, Riccardo Zinna, Toni Laudadio
una produzione Crt, Milano Teatri Uniti, Napoli
- L'UOMO, LA BESTIA, LA VIRTÙ**
1995
regia L. Angiulli
scena L. Fiorito
luci C. Accetta
interpreti Alessandra D'Elia, Lello Serao,
produzione Il Carro
- PARTY TIME**
1996
regia P. Zimet
musica P. Gordon
scena L. Fiorito
video K. Fitzgerald
luci L. Doxsee
costumi K. W. Malmone
interpreti Phillip Brown, Joe Roseto
produzione The Talking Band
- BEIRUT**
1997
regia G. Demas
scena L. Fiorito
costumi E. Bruce
luci P. Netti,
suono T. Coyle
interpreti Carlo Giuliano, Alexia Murray, Claudio Saponi
produzione G. L. Bain - Ente Ville Vesuviane

LE AVVENTURE DI PINOCCHIO
2002
regia A. Renzi
scene L. Fiorito, A. Guarriello
costumi O. De Francesco
luci L. Sabatino
suono D. Rondanini
interpreti Roberto De Francesco, Toni Servillo, Alessandra D'Elia, Enrico Ianniello, Toni Laudadio, Francesco Paglino, Pierluigi Tortora, Marco D'Amore, Diego Manduri
produzione Teatri Uniti

32M DI MARE CIRCA
2002
regia F. Saponaro
scene e costumi L. Fiorito
interprete Massimo Zordan
produzione Rosso Tiziano
Arena Paolini
galleria d'Arte Moderna Torino

HANSEL UND GRETEL
2003
direttore F. Maestri
regia C. Di Palma
scene e costumi L. Fiorito
interpreti Maria Grazia Schiavo, Raffaella Fraioli, Marianna Kulikova, Marilena Montuoro, Paolo Bordogna, San Mi Jung
produzione Teatro di San Carlo

SANTA MARIA D'AMERICA
2004
regia A. Renzi
musiche F. Odling
scene L. Fiorito
costumi O. De Francesco
luci C. Accetta
suono D. Rondanini
interpreti Marco D'Amore, Enrico Ianniello, Tony Laudadio, Giovanni Ludeno, Francesco Paglino, Andrea Renzi, Luciano Saltarelli
produzione Teatri Uniti, Onorevole Teatro Casertano, Sempre Aperto Teatro Garibaldi

IL PETROLIO!
2007
regia F. Saponaro
scene L. Fiorito
costumi J. Zambelli
musiche M. Messina e M. Sacchi
interpreti Giacomo Civiletti, Giampiero Ciccì, Pierluigi Corallo, Lombardo Fornara, Enrico Ianniello, Tony Laudario, Giorgio Libassi, Giovanni Ludeno, Antonio Marfella, Massimo Zordan
Gela, Raffineria ENI
Palermo, Reale Albergo delle Povere

'A CAUSA MIA
2008
regia F. Saponaro
scene L. Fiorito
costumi O. De Francesco
luci C. Accetta,
suono D. Rondanini
elaborazioni musicali F. Odling
interpreti Gianfelice Imparato, Gigio Morra, Luciano Saltarelli, Peppe Servillo, Andrea Renzi, Gino Curcione, Fortunato Cerlino
produzione Napoli Teatro Festival Italia, Teatro Stabile di Napoli, Teatro Stabile d'Abruzzo, Teatri Uniti
Napoli, Castel Capuano

IL FLAUTO MAGICO
2009
Orchestra di Piazza Vittorio
direttore M. Tronco
scena e interventi pittorici animati L. Fiorito
costumi O. De Francesco
luci P. Mari
produzione Les Nuits de Fourvier, Lyon
Roma Festival Europa



Notizie Biografiche

Lino Fiorito è nato a Ferrara nel 1955, dal 1985 ha vissuto a Roma poi dal 1990 è vissuto a New York, tornato in Italia nel 1998, vive a Napoli e Colonia dove ha uno studio. È stato tra i membri fondatori del gruppo di teatro Falso Movimento. Nel 1986 ha fondato con altri artisti la Galleria Idra Duarte, uno spazio no-profit che ha esposto il lavoro di numerosi giovani artisti, organizzando anche eventi a Napoli.

Mostre personali

- 1980 Polittico**, Spazio Libero, Napoli
NANYNA, Spazio Libero, Napoli
- 1981** Galleria Taide, Salerno
- 1983** Artaud Theater, San Francisco; Galleria Grita Insam, Vienna; Galleria Pellegrino, Bologna; Foyer del Teatro Olimpico, Roma; Discoteca Piccadilly, Napoli
- 1984** Studio Trisorio, Napoli; Discoteca Saint Louis, Roma; Tam Tam studio, Roma
- 1985** Galleria Idra Duarte, Napoli; Studio Soligo, Roma
- 1987** Galleria A. A. M., Roma
- 1989** Galleria Planata, Roma; Galleria FattoadArte, Bologna
- 1990** Galleria Carlo Virgilio, Roma
- 1991** Galleria Corraini, Mantova
- 1992** Galleria Corraini, Mantova; Galleria Jeong, Seoul. K
- 1993** Pasco Art Center Naples, Fl
- 1994** Autori-Messa, Roma
- 1995** Galleria Arena, Brooklyn, NY; studio Morra, Napoli; Galleria Corridor, Reykjavik, IS; Galleria Corraini, Mantova
- 1996** Gina Fiore salon, New York; Magazzino D'arte Moderna, Roma
- 1997** Galleria Figure, Torino; Studio Morra, Napoli
- 1998** Galleria Jeffrey Coploff, New York

1999 Laboratorio, Napoli

2000 Magazzino D'arte Moderna, Roma

2001 La fabbrica del lunedì, Napoli

2002 Galleria S. Pica, Napoli

2003 Galleria Pels Leusden, Zurigo

2004 La fabbrica del lunedì, Napoli

2005 Capuanova, Palazzo Fazio, Capua

2006 Galleria S. Pica, Napoli; Istituto Italiano di Cultura, Zagabria

2009 Artexarte, Napoli

Mostre collettive

1980 Bevete, Spazio Ellisse, Napoli
TEÈ, Spazio Libero, Napoli
a cura di G. Bartolucci e L. Mango

1981 Pluralia, Galleria Numerosette, Napoli
a cura di G. Manigrasso
Le vocazioni della pittura C. C. S., Belgrado, a cura di A. D'Avossa

1982 Disegno gemello Galleria Taide, Salerno
a cura di A. D'Avossa

1983 L'estasi del tuffatore Studio Tam Tam, Roma, a cura di L. Mango

1984 Garage, Napoli, a cura di A. Arlotta, L. Fiorito, A. Manzi
Lampi sull'acqua Roma, a cura di L. Mango
Già sai, Studio Trisorio, Napoli
Set, Roma, a cura di P. Balmas e L. Mango
Il moderno come stile Galleria A. A. M., Roma, a cura di P. Balmas

- Con stile o senza stile...** C. U. Torino, a cura di L. Mango
- 1985 Necrofilia**, Torino, Roma, Milano, a cura di F. A. Miglietti
Progetto impossibile Palazzo Braschi, Roma, a cura di L. Mango
- 1986** XI Quadriennale d'Arte Roma
Energheia, Accademia di Belle Arti, Frosinone, a cura di P. Balmas
Scenari di fine secolo Galleria La Robinia-Visual, Palermo
- 1987 Teatro d'arte** Galleria A. A. M., Roma, a cura di L. Mango e F. Moschini
- 1988 Theater beelden Fort Asperen**, Utrecht a cura di Janny Donker
I Biennale del Sud Accademia di Belle Arti, Napoli
- 1989** III Biennale Giovani palazzo delle Esposizioni, Faenza, a cura di M. Vescovo
Incontri Internazionali d'Arte Roma, a cura di B. Corà
Arteinteatro Festival Internazionale Teatro d'Arte, Narni, a cura di L. Mango
XI Rassegna Nazionale d'Arte Contemporanea, a cura di M. Vescovo S. Pietro Clarenza, CT
- 1990 Paesaggio Occidentale** Galleria Corraini, Mantova, a cura di M. Corgnati e F. Gualdoni
- 1991 Water** Galleria Trenkmann, New York
- 1992 Invisible-Indivisible** Galleria Jeong, Seoul, Korea, a cura di J. Dellinger
Astrazioni, Galleria S. Tossi, Prato, a cura di L. Beatrice
Figure della geometria Galleria A. A. M., Roma, a cura di F. Moschini
- 1993 I love Paper**, Galleria Artscope, Bruxelles
Second Round, Tennisport Art, Long Island, N. Y., a cura di C. Haub
Elvis has left the building New York a cura di T. Collina e R. Milazzo
The return of The Cadavere Exquis the Drawing Center, New York
- 1994 Di Fabio, Fiorito, Loria** a cura di L. Beatrice e C. Perrella, Galleria S. Tossi, Prato
Summer 1994, Galleria P. Kasmin New York
- Storie di pittura** a cura di F. D'Amico, 46° premio Michetta, Francavilla a Mare
- 1995 Natural new drawings**, Galleria Arena Brooklyn, N. Y.
Table of Content a cura di G. Petersen, Galleria 450 Broadway, New York
- 1996 Under Glass** a cura di B. Carroll, Galleria Charles Cowles New York
Water, Galleria J. Graham & Sons New York
- 1998 Little**, Galleria Jeffrey Coploff New York
- 1999 Selections**, Galleria Jeffrey Coploff New York
Emerging 99, benefit show per la CRIA Aids Foundation, Galleria Generous Miracles, New York
Lepisma saccharina, Magazzino D'Arte Moderna Roma
- 2000 Bandiere di Maggio**, Piazza del Plebiscito Napoli
- 2001 Auf Papier**, Osper Colonia
Auf Papier, forum Fluh, Basilea
- 2002 Zeitlos**, Art Forum Ute Barth Zurigo
Bold, Galleria J. Coploff New York
Scatole dell'eros, Museo Archeologico Nazionale Napoli
- 2003 Momente**, Art Forum Ute Barth Zurigo
- 2005 Napoli Presente**, PAN Palazzo delle Arti Napoli
- 2006 Group show**, Art Forum Ute Barth Zurigo
- 2008 Giallo di Napoli**, a cura di J. N. Schifano e M. Savarese, Castel dell'Ovo Napoli
Tracce del vuoto, a cura di M. Di Capua, Studio Angeletti Roma

Produzioni Cinematografiche

Lino Fiorito ha lavorato come scenografo ai seguenti films:

- 1999 Appassionate**, di T. De Bernardi
56° festival Cinematografico di Venezia

- 2000 Rosa Tigre**, di T. De Bernardi

- 2001 Fare la vita**, di T. De Bernardi

L'Uomo in più, di P. Sorrentino

L'ultimo rimasto in piedi, cortometraggio di U. Capolupo

La notte lunga, cortometraggio diretto da P. Sorrentino

- 2004 Le conseguenze dell'amore**, di P. Sorrentino, in concorso al Festival di Cannes

- 2005 La guerra di Mario**, di A. Capuano, in concorso al Festival di Locarno

- 2006 L'amico di famiglia**, di P. Sorrentino in concorso al Festival di Cannes

- 2008 Il Divo**, di P. Sorrentino, Premio della Giuria al Festival di Cannes

Pubblicazioni

- 1984 Lino Fiorito**, bloc-notes di schizzi, Studio Trisorio, Napoli

- 1984 Arte Benedetta**, testo di L. Mango, Studio Soligo, Roma

- 1987 Partitura**, testo di E. Moscato, Teatri Uniti, Napoli

- 1989 Lino Fiorito**, testo di Bruno Corà, Galleria Plannita, Roma

- 1990 Lino Fiorito**, testo di F. D'Amico e F. Gualdoni, Galleria Carlo Virgilio, Roma

Paesaggio Occidentale, testo di M. Corgnati e F. Gualdoni, Galleria Corraini, Mantova

- 1991 Lino Fiorito**, testo di D. Moylan e M. Colapietro, Galleria Corraini, Mantova

Regalo, testo di G. B. Salerno, Galleria Borzi, Roma

- 1992 Visible-Invisible**, testo di J. Dellinger e T. Meier, Galleria Jeong, Seoul

- 1993 Elvis has left the building**, testo di T. Collins e R. Milazzo, S. Chia, New York

- 1994 Di Fabio, Fiorito, Loria**, testo di L. Beatrice, Galleria S. Tossi, Prato

- 1995 Scienza Naturale**, testo di C. Moylan, E. Moscato e R. Milazzo, Studio Morra, Napoli

- 1996 Sparks**, testo di L. Fiorito, Galleria Magazzino D'Arte Moderna, Roma

Lino Fiorito, Lucio Pozzi, Galleria Figure, Torino

- 1997 70**, testo di L. Fiorito, Studio Morra, Napoli

- 1998 Polveri poesie** di G. Trucillo, disegni di L. Fiorito, Cronopio, Napoli

- 2000 Kosmos hotel**, con una poesia di H. M. Enzensberger, Dante e Descartes, Napoli

Lino Fiorito (Kosmos Hotel), testo di B. Antomari, Galleria Magazzino D'Arte Moderna, Roma

Auf papier, Art Forum Fluh, Basilea

- 2002 Moféte Bubbles**, S. Pica, Napoli

- 2005 Le conseguenze dell'amore**, testo di G. Trucillo, Capuanova, Capua

- 2006 Posljedice Ljubavi**, testo di V. Trione, Istituto Italiano di Cultura, Zagabria

- 2008 Tracce del Vuoto**, testo di M. Di Capua, Studio Angeletti, Roma

- 2009 La vita è bizzarra**, testo di P. Timoney, Galleria Artexarte, Napoli



Indice

Lino Fiorito e le ragioni di una mostra

Mauro Giancaspro

Archivi di teatro in biblioteca

Ernesto Cilento

Memoria delle arti dello spettacolo

il ruolo della Sezione Lucchesi Palli

Rosaria Borrelli

Una scrittura pittorica per il teatro

Lorenzo Mango

Teatrografia

Note biografiche

Appendice



Appendice

riproduzioni dei disegni di Lino Fiorito

- 1 **Controllo totale** (1-7)
- 2 **Otello** (1-9)
- 3 **Tango glaciale** (5-41)
- 4 **Coltelli nel cuore** (1-41)
- 5 **Il desiderio preso per la coda** (1-29)
- 6 **La vedova allegra** (1-12)
- 7 **Ritorno ad Alphaville** (1-22)
- 8 **E...** (1-7)
- 9 **Partitura** (1-3)
- 10 **Woyzeck** (1-24)
- 11 **Fuochi a mare per Majakovskj** (1)
- 12 **L'uomo dal fiore in bocca** (1-8)
- 13 **Rasoi** (1)
- 14 **Zingari** (1-7)
- 15 **Il misantropo** (1-10)
- 16 **Le avventure di Pinocchio** (1-18)
- 17 **Santa Maria d'America** (1-20)

