

Una scena da
"Edipo iperboreo",
regia di Raul Ruiz.
(Foto: Marco
Cavicchioli - Silvia
Pasello).

Prima di affrontare in specifico l'aspetto dell'illuminazione, si deve chiarire in che cosa consista una creazione teatrale. Senza dubbio il teatro è una disciplina artistica, e anche una delle più antiche, ma con la particolarità che la creazione teatrale non è mai il frutto del lavoro di una sola persona, come ad esempio un quadro per un pittore, ma all'opposto si potrebbe definire, usando un'espressione di Josef Svoboda, un'"opera d'arte collettiva". Esiste cioè la possibilità di esprimersi, e quindi di comunicare, a più livelli. La recitazione, il movimento, la scenografia, i costumi, la colonna sonora, le luci sono solo alcuni dei linguaggi intermedî per arrivare, attraverso l'opportuno dosaggio dei diversi elementi a opera del regista, al risultato finale. Questo è il teatro a cui mi riferisco, perché mi sembra giusto pensare che in ogni creazione teatrale vi sia sempre una dovuta considerazione di tutti i diversi elementi. Si potrebbe obiettare che talvolta è il regista a decidere l'ambientazione, il commento musicale e le luci, riservando a dei semplici esecutori la realizzazione dei suoi progetti; ma il risultato che ne consegue non è di solito molto interessante, e fortunatamente mi sembra che questa tendenza accentratrice da parte dei registi stia scomparendo.

La premessa vuole chiarire quanto il lavoro dell'ideatore dell'illuminazione di uno spettacolo non sia esclusivamente tecnico ed esecutivo, ma, al contrario, si dovrebbe parlare di una vera e propria disciplina, anche se finora poco riconosciuta e poco evoluta, al punto che non esiste ancora un termine italiano che definisca il nome di chi la esercita, tanto che si deve ricorrere (per quanto mi riguarda con dispiacere), all'inglesismo "lighting designer". Siamo ancora ai primordi di

SIPARIO **S**SCENOTECNICA

L'ILLUMINAZIONE TEATRALE COME DISCIPLINA

Lavoro pragmatico e componente teorica. L'illuministica. Il teatro come opera d'arte collettiva. Il linguaggio dei cambiamenti di illuminazione. Le apparecchiature specifiche. La catrottica.

di Enrico Bagnoli

questa disciplina, c'è grande confusione, e non solo tra i non addetti ai lavori, ma anche tra le stesse persone di teatro. Anche in un lavoro apparentemente pragmatico, come quello di elaborare un progetto di illuminazione per uno spettacolo, la componente teorica dovrebbe occupare uno spazio maggiore, così come dovrebbe allargarsi il dibattito tra gli interessati. Ma la risposta più comune a questa confusione è, purtroppo, la tendenza a fissare

e difendere le norme del "far bene le luci", in nome di una concezione decisamente restrittiva di questo lavoro.

Prendendo ad esempio l'arte figurativa, sarebbe come se un pittore indicasse in assoluto una maniera di dipingere, escludendo implicitamente tutte le altre esperienze pittoriche, quando è proprio la consapevolezza della diversa potenzialità comunicativa dei vari mezzi espressivi a creare l'opera d'arte. Con questo non voglio dire che non esistano regole nell'illuminotecnica; queste, al contrario, sono molte e complesse, ed è fondamentale avere un'assoluta padronanza dei mezzi tecnici da utilizzare per arrivare a un buon prodotto finale. Nessuno di questi mezzi sarà mai di per sé migliore di un altro, ma solo più o meno adatto per una certa messinscena. Purtroppo alcuni "lighting designer" considerano le luci di uno spettacolo come un insieme di begli effetti visivi (spesso con grossa soddisfazione di pubblico e critica), dimenticando che il teatro è un'opera d'arte collettiva, e che l'arte, da almeno un secolo, non si limita alla sola rappresentazione del "bello", ma di molte e più complesse sensibilità. Questo concetto di opera d'arte collettiva, che mi vedrò costretto a ripetere più volte, è tuttavia fondamentale alla comprensione di questo lavoro.

Spesso i "lighting designer", invece di lasciare che lo spettacolo, con la sua peculiarità, indichi di volta in volta scelte illuminotecniche differenti, sono portati a imporre il proprio marchio agli eventi scenici: non solo una riconoscibilità "artistica", ma anche una vera e propria monotonia tecnica. Basti pensare, ad esempio, all'uso spropositato dei "sagomatori" che si è fatto in un periodo non lontano: ha notevolmente accentuato l'aspetto drammatico dei volti e



una eccessiva minuziosità nell'evidenziare particolari insignificanti della messinscena. Per non parlare dell'invasione di fondali bianchi illuminati sgargiantemente da dietro, spesso ulteriormente appesantiti da invitanti luoghi comuni (soli, lune, tramonti, sagome di grattacieli...) che hanno caratterizzato certi allestimenti di teatro "di immagine", moltiplicatisi anche da noi sulla scia dei modelli americani. E qui l'errore è anche di confondere il mezzo tecnico con il fine spettacolare; alcuni gruppi hanno iniziato qualche anno fa ad adoperare il laser nei loro spettacoli, e ancora lo usano, costringendo gli altri elementi della messinscena (e per primi gli attori) a un'assurda sudditanza tecnologica.

Il desiderio di creare a tutti i costi delle belle immagini finisce insomma per essere riduttivo: le luci possono fare molto di più, se solo si riesce a eliminare le tracce di "mestiere" e a ripartire senza apriorismi in ogni nuovo lavoro; se, insomma, si è pronti a captare tutte le indicazioni di regia e di drammaturgia e a metterle insieme ed elaborarle dal punto di vista tecnico: solo in questo modo saremo capaci di creare di volta in volta la chiave di lettura illuminotecnica dello spettacolo. E una volta trovata questa chiave, servendoci della sintassi propria di questo mezzo espressivo, sarà possibile costruire insieme alla scenografia lo spazio drammatico, determinare dei cambiamenti di tempo e di spazio, un po' quello che nel cinema si ottiene con i cambi di inquadratura. Questo concetto di "sintassi" è fondamentale, perché ci aiuta a fare minore affidamento sulla parte empirica del nostro lavoro, ci spinge a ricercare con sempre maggiore accanimento quegli elementi che hanno consentito al linguaggio cinematografico d'essere riconosciuto e analizzato in quanto tale. Per esempio, se nel cinema si deve riprendere un uomo che sale le scale di un palazzo per entrare in un appartamento, può essere sufficiente mostrare l'inizio dell'azione, l'uomo sale i primi tre scalini, e la fine, quando, arrivato al pianerottolo, suona il campanello della porta. Questa tecnica viene definita una "ellisse", in quanto quella parte dell'azione non mostrata viene completata nella mente dello spettatore che stabilisce automaticamente il raccordo tra le due scene ed è quindi in grado di percepire il lasso di tempo trascorso.

In teatro avviene l'esatto contrario,

poiché in assenza di informazioni contrarie si è portati a credere che vi sia una continuità di tempo tra un'azione e l'altra. In questo caso ci sono vari sistemi per indicare allo spettatore il passare del tempo: nella prosa spesso si approfitta della battuta di un personaggio il quale indica che è cambiato il tempo dell'azione, ma ci sono anche altri modi, e le luci sono uno di questi. In uno spettacolo di teatro-danza di cui ho fatto le luci nel 1986, intitolato *Tufo*, della Compagnia Sosta Palmizi, si poneva il problema di indicare il trascorrere di un'intera giornata, ed era evidentemente impossibile ricorrere al testo; per questo effetto ho progettato un proiettore mobile, montato sopra a un binario semicircolare che effettuava, in poco meno di un minuto, una rotazione rispetto al palcoscenico. Ne risultava quindi uno spostamento delle ombre dei danzatori e degli oggetti presenti in scena, proprio come avviene con il sole in una normale giornata. All'interno dello stesso spettacolo c'era anche una interessante variazione di luci che suggeriva un cambiamento di spazio anziché di tempo. Nel cinema si ottiene questo effetto passando da un "piano generale" a un "primo piano". Volevo riuscire a fare la stessa cosa in teatro; volevo infatti che un personaggio si staccasse con un movimento brusco dalla situazione in cui era, per catapultarsi in uno spazio che non avesse alcun raccordo con la scena precedente. Si veniva da una scena corale, illuminata diffusamente da alcuni proiettori a scarica, in grado cioè di produrre luce molto fredda ed estremamente rarefatta, quasi lunare. Lavorando sulle diversità di temperatura di colore era possibile fare in modo che il personaggio si venisse a trovare dentro il fascio concentrato di un proiettore singolo, ed era chiaro che tutta l'attenzione del pubblico si sarebbe indirizzata verso questo nuovo spazio drammatico, che non aveva chiaramente alcuna attinenza con la scena precedente. Altre volte le luci possono avere la funzione di integrarsi alla drammaturgia per creare quell'immagine dello spazio drammatico che meglio definisca i caratteri della rappresentazione. Ne *La signorina Else* di Schnitzler, per la regia di Thierry Salmon, andata in scena nella stagione 1987, la monologante Else ha una personalità decisamente narcisistica, ed era indispensabile sottolineare questo aspetto anche da un punto di vista visivo. Avevamo disse-

minato la sala di specchi, col duplice proposito di permettere alla protagonista di guardarvi la propria immagine riflessa, e di illuminare i personaggi solo per luce indiretta. Tutti i cambiamenti di illuminazione avvenivano in corrispondenza della parola specchio, o della parola io ecc.: forse nessuno degli spettatori era in grado di cogliere questa relazione col testo, ma quello che è sicuro è che un'operazione di questo genere aiuta di certo, seppure a livello inconscio, a indirizzare la percezione verso la lettura registica della commedia.

ALCUNI ESEMPI

Può essere estremamente interessante analizzare il linguaggio dei cambiamenti di illuminazione. La sintassi che se ne ricava sarà sempre efficace, sia in spettacoli con enormi possibilità produttive, sia in allestimenti che utilizzano pochissimi apparecchi di illuminazione (dimostrando che non è il numero di proiettori a determinare l'efficacia della messinscena).

Ma anche questa regola, una volta assimilata, può e deve essere messa in discussione. Nello spettacolo *A. da Agatha* di Thierry Salmon, andato in scena nel 1986, rinunciammo totalmente a questa sintassi dei cambi di illuminazione, o, per meglio dire, la sintassi rimaneva, ma non era l'intervento esterno del tecnico a stabilire il cambio di ambientazione. Le attrici stesse, utilizzando gli oggetti presenti in scena, provocavano le variazioni di luce. Nella ricerca preliminare sul testo, cominciata molto tempo prima dell'inizio dell'allestimento, avevamo individuato chiaramente quella che doveva essere la luce dello spettacolo: una luce fredda, nordica, che penetrava all'interno dell'edificio in cui si svolgeva l'azione attraverso delle aperture. Talvolta, nelle ville di campagna capita di vedere una luce invadente e allo stesso tempo familiare, che penetra nelle stanze formando geometrie nitide e definite, materializzata dal pulviscolo e dall'umidità mattutina dell'aria. Volevamo ricreare tutto questo in teatro, dalla consistenza corporea dell'aria, alla possibilità di aprire botole nel soffitto, o tende o porte dalle quali entrasse questa luce fredda. Eravamo stati molto attenti al gioco delle ombre: volevamo che venisse rispettato il senso di direzione della luce. Da un lato del teatro doveva quindi penetrare luce diretta, e dall'al-



tro più morbida e diffusa. Avevamo sistemato apparecchi per illuminazione dietro tutte le aperture del teatro, tenendo conto che lo spettacolo aveva luogo in uno spazio all'italiana con azioni sia in palcoscenico sia in platea, mentre al pubblico erano stati riservati i palchetti. Lavoravamo sul presupposto che le attrici potessero decidere autonomamente quale dovesse essere l'illuminazione, aprendo o chiudendo porte e tendaggi. Il problema fu quello di risolvere il momento chiave dello spettacolo, quello del ricordo rivissuto di quell'episodio del passato che aveva condizionato tutta l'esistenza dei due personaggi. Dovevo trovare qualcosa che assomigliasse al flash-back cinematografico, creare cioè una scena dallo stile estremamente differenziato dal resto della rappresentazione e che allo stesso tempo rispettasse la scelta di non fare effettuare al tecnico un cambiamento dall'esterno. Alla fine decisi di creare un mosaico colorato nelle vetrine di ingresso del teatro: con delle normali gelatine colorate avevo composto un disegno di stile vagamente liberty. Nel momento chiave, le due attrici chiudevano queste porte a vetri, così che la luce, che fin dall'inizio dello spettacolo era accesa dietro queste aperture, immediatamente si tingeva di colori caldi e tenui, in netto contrasto con quella fredda di tutto il resto dello spettacolo.

Nell'ultimo spettacolo che ho fatto con lo stesso regista, *Le Troiane* di Euripide, andato in scena nella scorsa stagione in molte parti d'Europa, abbiamo effettuato un'attenta ricerca di tutti quei fattori della drammaturgia che contenessero in sé indicazioni utili a suggerire un'ipotesi di illuminazione dello spazio scenico, per trovare nel fuoco l'elemento chiave dell'ambientazione, in quanto esso era, nello stesso tempo, luce dai diversi cromatismi e forza simbolica ed evocativa. Del resto gli spunti, nella tragedia euripidea, sono frequenti e significativi, mi riferisco, alla scena di Cassandra che si annuncia col bagliore di ambigue fiamme nuziali, o alla dura scena finale quando la regina Ecuba cerca la morte nell'incendio che sta distruggendo per sempre Troia.

Ciò che invece non solo non interessava, ma che addirittura impauriva, era riproporre il falso modello "naturalistico" che l'iconografia corrente ci ha tramandato: lo stereotipo della tragedia greca, ambientata in teatri monumen-

tali, con la scena delimitata da "peria-ktoi", rischiarata da torce e bracieri. Per noi la fiamma univa il fascino primitivo e l'immediata energia, da cui eravamo istintivamente attratti, all'aspetto civilizzato e domestico dell'uso quotidiano. Ci trovammo così nella necessità di inventare, e quindi fabbricare gli apparecchi che avessero queste caratteristiche, con un occhio di riguardo alla forma degli illuminatori: una grande parabola di alluminio del diametro di 70 cm specchiata che convogliava la luce del gas in un unico punto, un po' come nei famosi "Specchi di Archimede". Questo per far sì che i proiettori, disposti a Gibellina lungo tutto il perimetro dello spazio scenico, gradinata del pubblico inclusa, aiutassero anche con la loro presenza di forma e rumore, oltre che di luce, a delimitare lo spazio fisico della tragedia disegnato dallo scenografo Nunzio. Mi sembra necessario aggiungere che la scelta di rinunciare ai vantaggi di una illuminazione convenzionale - fatta di proiettori e sagomatori che avrebbero messo in risalto alcune scene o personaggi, aiutando a dare allo spettacolo una scansione di tipo cinematografico con "primi piani" e "scene corali" - fu radicale nella propria faticosa coerenza.

VERSO L'ESPRESSIONISMO

Il lungo lavoro sullo spazio condotto da Thierry Salmon e dalle sue attrici permise di risolvere registicamente i problemi di "geometria": la concertazione delle azioni fu studiata in modo da ottenere un'attenzione, una "visione guidata" per il pubblico senza per questo ricorrere al supporto delle luci. È stato così possibile elaborare un'illuminazione costantemente diffusa, con variazioni di intensità e di temperatura legate a una percezione emotiva dello spettacolo, costruire una ambientazione viva sulla sensazione di calore che proprio la luce a gas, in quanto viva, riesce a dare. Questo è un esempio di spettacolo nel quale vedere dei proiettori teatrali convenzionali avrebbe negato immediatamente la credibilità dell'ambientazione. I proiettori che usiamo normalmente, e che siamo abituati a considerare degli strumenti dalla forma neutra, sono all'opposto portatori di una immagine che ci riconduce automaticamente a una iconografia

teatrale. Questi passano totalmente inosservati se installati su di un palcoscenico, funzionano ottimamente quando vengono utilizzati per dare l'impressione di trovarsi su di un set cinematografico, ma cadono immediatamente in contraddizione in tutti quei contesti nei quali ci si vuole allontanare il più possibile da un'ambientazione teatrale.

È quindi auspicabile creare per ogni spettacolo delle apparecchiature specifiche, immediatamente riconoscibili come proprie solo di quella messinscena e non riciclabili in ogni occasione. Ma anche questa non è una regola fissa. Nello spettacolo *Edipo iperboreo*, messo in scena da Raul Ruiz, siamo infatti volutamente ricorsi a tutto ciò che potesse in qualche modo richiamare alla memoria l'atmosfera di una sala cinematografica. In questa ottica non solo i proiettori teatrali e cinematografici non creavano contrasto, ma anzi, insieme ad altri elementi quali schermo, poltrone e tendaggi diventavano parte integrante della scenografia. Volevamo creare l'atmosfera di una vecchia sala di cinema anni Cinquanta in disuso, abbandonata. La nostra ricerca non si poteva limitare alla sola ricostruzione naturalistica dello spazio, dovevamo trovare altri elementi, e più simbolici, capaci di far decollare il luogo verso una dimensione universale, in grado di ospitare il mondo immaginario fortemente metafisico partorito dalla fantasia visionaria di Ruiz. Il naturalismo veniva amplificato e deformato verso l'espressionismo. Nel momento in cui doveva essere maggiormente presente l'elemento cinematografico proiettavamo il movimento dei rulli di pellicola su una parete della sala, dando l'illusione al pubblico del ribaltamento del punto di vista, mostrando le ombre tipiche della cabina di proiezione. Avevamo momenti in cui, contemporaneamente, funzionavano cinque tipi di proiezione diversa; e nell'istante in cui il protagonista, il cieco Edipo, viene spinto a immaginare di vedere ombre e luci fantastiche, le proiezioni, passando attraverso prismi sfaccettati in movimento, diventavano infinite e andavano a infrangersi ovunque. Come chiariva la presentazione allo spettacolo di Alberto Farassino: "La luce negli occhi è forse l'effetto più profondo e produttivo del capovolgimento scenico che opera Raul Ruiz nel suo *Edipo iperboreo*: non luci della ribalta ma luci ribaltate, nel più generale

ribaltamento di rapporti tra la Sala e la Scena. È quella luce frontale scomposta e attutita da specchi non ustori, che fa nascere le immagini e le forme e forse anche le storie”.

Potrei riferire molti altri esempi.

Non ho parlato di colori e delle conseguenti teorie sulla sintesi additiva e sottrattiva; ho solo accennato alle enormi possibilità che derivano dallo

studio della catottrica, o scienza delle riflessioni.

Ogni spettacolo meriterebbe di essere analizzato più ampiamente.

Lo scopo di questo scritto è quello di esporre il carattere specifico delle mie esperienze, sperando che altri siano stimolati a fare lo stesso, e che, accanto alla cultura orale per mezzo della quale si trasmette comunemente que-

sto lavoro, alla stregua di molte professioni artigianali, si vengano parallelamente a sviluppare delle riflessioni teoriche, così come accade normalmente per le altre discipline. □

IL TEATRO E LO SPAZIO

FINALMENTE A VICENZA UN NUOVO TEATRO

Uno sguardo sul passato e sul presente. Benessere economico crescente e cultura immobile. Progetti di teatri e concorsi.

di Francesco Sforza

“Ho fornito di fare questo benedetto teatro, nel quale ho fatto la penitencia de quanti peccati ho fatto e sono per fare”, brontolava un padovano, noto esperto di classicità, incaricato verso la seconda metà del Cinquecento di fare a Venezia, per una recita dell'*Antigone*, data dalla Compagnia degli Accesi, un “mezzo teatro di legname a uso di Colosseo”. Sapendo che il teatro fu giudicato “magnifico”, che era decorato con pitture di Federico Zuccari e che l'architetto si chiamava Andrea Palladio, si può essere inclini a un risentimento nei confronti dei gesuiti che – pare – lo incendiarono. Ma se fosse rimasto in piedi?

La notte del 14 maggio 1944 i due teatri principali di Vicenza, il neoclassico Eretenio e il Verdi (un politeama realizzato nel 1923) che sorgevano vicino alla stazione ferroviaria, crollarono sotto un bombardamento. Smontato e imboscato in una villa del circondario si salvò l'Olimpico, ideato da Palladio, realizzato postumo dal figlio Silla e finito dallo Scamozzi con le famose prospettive. Da allora i tentativi di far rinascere un teatro “vero” sono falliti.

Il caso non ha in sé nulla di eccezionale. Un numero considerevole di teatri distrutti non viene ricostruito. Negli anni del dopoguerra Orazio Costa Giovangigli e Luigi Piccinato, dall'Accademia Nazionale di Arte Drammatica di Roma fecero presente “ai competenti Ministeri” il problema; *Sipario* e le altre riviste dedicarono ad esso alcune

pagine; senza risultati. Non a caso l'episodio di ricostruzione più importante fu il Regio di Torino, non caduto in guerra ma andato in fiamme nel lontano '36. In una Italia frastornata dal disastro seguito a vent'anni di ubbriacature si preferivano opere con caratteri di necessità, come case, scuole, ospedali. D'altra parte la riproducibilità tecnica, agente di quelle ubbriacature – radio, cinema e più tardi TV – aveva sconvolto come una specie di terremoto le abitudini articolate e spesso paradossali del teatro “all'antica italiana”. Per i superstiti di questa famiglia un tempo grande, ricca e blasonata, ridotti a pochi entusiasti malati di un complesso d'inferiorità nei confronti dei nuovi media, gli edifici teatrali interi ricevuti in eredità erano troppi. Così le luci si spegnevano, i sipari calavano per l'ultima volta e i comici lasciavano il posto ad attività più lucrative: cinema, uffici, supermercati. Cominciava la nottata della drammaturgia.

Con la sua grandiosa “frons scenae” ornata dallo spettacolo classicista delle statue di stucco degli accademici trionfava a Vicenza l'Olimpico, aulico ed elitario, come le tragedie di esercizio retorico del Cinquecento per le quali era nato. Severo, con il teatro, come un maestro pedante con un allievo vivace: non sono consentiti l'allestimento dei normali spettacoli di giro né il rito sociale di origine ottocentesca e ancora gradito ai borghesi. I registi ci si sentono in gabbia e provano gesti

dissacratori non sempre di buon gusto, all'esatto opposto degli eruditi, che ci si sentono a casa loro e fanno volentieri la loro parte. Oggi l'esistenza di questa prodigiosa reliquia del Cinquecento, generosa sorgente “naturale” di studi eruditi, è salvaguardata da un regolamento ricco di divieti assoluti di fare questo e quello. Ma un teatro vero è l'esatto opposto di un museo.

In Veneto quarant'anni fa c'erano pochi ricchi e tanti poveri. “Nel Rinascimento e nell'Ottocento si costruivano teatri”, osserva Sabino Acquaviva, sociologo, “nel dopoguerra chimere, come quella della città di Palladio e dell'Olimpico. Quando si arriva al nodo di questo cordone ombelicale che lei stessa si è costruita e che è stato l'aspetto immaginario della sua crescita economica del dopoguerra, le resistenze si fanno troppo forti, e ogni più piccolo dettaglio diventa soprasignificante. L'inesistenza di un teatro è il simbolo della incapacità di questa cultura di fare attivamente i conti con il proprio passato. Anche se, come Vicenza, si è adulti, ormai”. Un benessere economico capitato “fra coppa e collo... come una piacevole legnata che ci ha fatto perdere l'orientamento...” (Meneghello) oggi viene ostentato quanto ieri appariva inconcepibile. Le fanciulle che, a partire dagli anni '60, si iscrivono sempre più numerose alle scuole di danza (vedi il riquadro a parte) sognano la famiglia o la professione: mogli, donne manager, architette