

Da tecnico delle luci a drammaturgo visuale

Nonostante vent'anni di teatro non conoscevo il viso del progettista di luci Enrico Bagnoli. Eppure ha al suo attivo collaborazioni di lunga durata con Thierry Salmon, Luk Perceval e Guy Cassiers. Ma lui sta nell'ombra: il suo compito è di rendere visibili gli altri. Alcuni dei suoi principi? L'ombra è sicuramente altrettanto importante della luce. E se si può fare con un riflettore, non usare nient'altro.

Enrico Bagnoli (47) non sarebbe male come antropologo culturale. Con una specializzazione in scienze teatrali. C'è già una cosa così? Ha imparato lo stile nei teatri di Firenze, ma dopo ha fatto tante esperienze in altre culture teatrali. Conosce alla perfezione le sale di teatro olandesi, i centri culturali fiamminghi, i teatri francesi e i palcoscenici dei capannoni industriali tedeschi. In questi giorni sta allestendo *L'Anello dei Nibelunghi* alla Scala di Milano; le dimensioni del palcoscenico sono impressionanti.

Questo l'ha imparato. In altre culture teatrali, come quella francese e italiana, nel suo campo si lavora molto di più con accentuazioni. Questo è anche giusto, perché la scena in generale è abbastanza piena.

Il teatro fiammingo è molto restio nel mettere in scena attrezzeria e decorazioni. Da un collega tedesco aveva imparato che lui iniziava con molti proiettori, e durante il lavoro la sua realizzazione si purificava all'essenziale. Per Bagnoli è il contrario. Lo spazio è vuoto e dopo molte esitazioni ci si mette qualcosa. Questo ha delle conseguenze per chi progetta le luci.

Ha imparato anche un'altra cosa. Nei teatri olandesi, con il loro rigido orario di lavoro dalle 11 di mattina alle 18:30 di sera, è possibile ottenere buoni risultati. Ma un sistema così rigido impedisce prestazioni artistiche straordinarie. "Io vengo da una cultura dove si seguono le ispirazioni più folli" dice. Lui vorrebbe ancora buttarsi volentieri, ma talvolta ciò provoca tensioni sul lavoro. L'intuizione italiana non si lascia piegare dai principi olandesi.

Anche sul terreno degli strumenti tecnici viene da un'altra tradizione. In Italia i teatri sono vuoti e le compagnie si portano la loro tecnica. "Certo che è faticoso" dice, "ma uno conosce il suo materiale fino al minimo dettaglio. Così si possono ottenere risultati migliori che con delle installazioni tecniche che in ogni sala sono diverse". Ogni allestimento ha le sue sfide, e lui cerca le soluzioni.

Per la sua produzione di *Ismène* ha ricevuto il premio della critica teatrale francofona. Eppure nel progetto delle luci ci sono appena nove riflettori. "Coi sistemi computerizzati che trovi nei centri culturali non potresti mai ottenere un simile risultato" dice. Come un pittore deve conoscere i suoi materiali e padroneggiare la sua tecnica, così deve fare il progettista delle luci per il suo mestiere. Tecnologia avanzata e appassionato lavoro artigianale: esse stanno alla base dell'opera di Enrico Bagnoli

Dei ferri del mestiere si è impadronito agli inizi nella sua città natale Firenze in Italia. A diciassette anni ha fatto un lavoretto in una ditta di installazioni tecniche. Questo hobby l'ha appassionato sempre di più. Si è presentato come macchinista freelance in diversi teatri di Firenze. Ogni teatro aveva un numero limitato di tecnici, personale esperto, che a seconda della complessità dell'allestimento venivano rinforzati con

personale temporaneo. Bagnoli: “Era come la Firenze del Medioevo, c’erano degli atelier dove potevi apprendere lo stile. Era faticoso e molto concreto. Se eri bravo, dopo un po’ di tempo cominciavano a pagarti. Si imparava di tutto: falegnameria, costumi, tirare cavi... Sono stato diverse volte una nottata in ginocchio su una griglia a fissare cavi.

In un paio d’anni era un tecnico a tutti gli effetti. Dal 1985 – aveva allora 22 anni – si autodefinisce progettista di luci. A questo passo ci era arrivato per caso. La ditta dove lavorava era stata arruolata per l’annuale Festival Pucciniano di Torre del Lago. Il suo collega si era voluto incaricare dell’intera direzione tecnica, ma non delle luci. Questo era il lavoro di Bagnoli. Così si diventa progettista di luci. La funzione si addiceva di più alla sua natura: “Di carattere ho grandi difficoltà con un ruolo subordinato, non capisco tanto la gerarchia. La professione del tecnico richiede tanto, ma non viene apprezzata. Se tutto è fatto alla perfezione, è semplicemente normale. Se appena appena qualcosa è meno che perfetta, diventa immediatamente un errore. Un progettista di luci è più creativo, dà vita a nuovo lavoro. Per ogni produzione devi trovare il linguaggio giusto. Ottanta per cento del lavoro consiste nello sviluppare il giusto quadro all’interno del quale operano attori e tecnica”.

Poi la ditta gli chiese se voleva occuparsi dell’allestimento tecnico di una produzione che aveva fatto furore sui palcoscenici internazionali: il *Mahabharata* di Peter Brook. La sera stessa fu invitato da amici che gli volevano presentare un giovane regista belga. Il suo nome era Thierry Salmon e il suo lavoro gli era totalmente sconosciuto. Piccolo dilemma: Brook o Salmon?

Nel 1988 andò in scena nella città fantasma di Ghibellina, distrutta vent’anni prima da un terremoto, la prima de *Le Troiane*. Regia: Thierry Salmon. Luci: Enrico Bagnoli. I pezzi della produzione furono fatti in diverse tappe, con esecutori dalla Sicilia, Belgio, Germania e Francia, e preparati in posti diversi. Tutto arrivò insieme per la prima volta sul sito archeologico di Ghibellina. Fu uno spettacolo impressionante con 36 interpreti e pezzi in Greco antico. “Thierry Salmon non amava i teatri classici” dice Bagnoli “per esempio non voleva vedere nulla dell’installazione tecnica. Perciò lavorava volentieri sul posto, per *Le Troiane* addirittura all’aria aperta. L’incarico che mi diede fu abbastanza preciso: gli piaceva la luce che un fornello riflette su una donna che lavora in cucina. Era un piccolo seme, ma ci potevo tirare fuori qualcosa.

Sulla base di questa idea minimale, Bagnoli sviluppò un singolare sistema di illuminazione a gas. Da una parte questo mandava fiamme aperte, con cui poteva rappresentare la forza primitiva del fuoco. Per accentuare l’aggiunta dell’elemento umano, creò un insieme di 25 proiettori che stavano a semicerchio sullo spazio scenico. “Con l’aiuto di artigiani entusiasti abbiamo creato un sistema ottico col quale potevamo trasformare la fiamma a gas in fasci di luce di oltre trenta metri. Insieme al mio assistente ho disegnato delle scodelle paraboliche del diametro di settanta centimetri che funzionavano come i famosi specchi di Archimede. Il metallo per farli lo siamo andati a cercare in Germania. Abbiamo lavorato sei mesi a questo sistema, ma il risultato fu impressionante. Era luce vivente, calda e creava un contorno luminoso attorno al profilo degli attori, come se fossero spiriti. Con una bombola di gas ci potevi fare l’intera produzione. Per l’equivalente di 25 volte 2000 watt normalmente ci vorrebbero diversi generatori.

Salmon non faceva tournée. Se qualcuno voleva invitare una sua produzione, allora questa veniva completamente rifatta in base alle necessità del luogo. I costi di ripresa talvolta erano uguali a quelli della creazione originale, poiché talvolta aveva bisogno di nuovi mezzi tecnici o tribune per gli spettatori. Bagnoli: “Salmon era una persona di grande integrità e non voleva tradire il suo messaggio artistico. Rifiutò un’offerta della Scala di Milano perché sapeva che non sarebbe stato lui, ma Luciano Pavarotti o Riccardo Muti a tirare le fila del processo creativo. Una volta che accettò un incarico in una sala di teatro classico, *La Signorina Else* di Schnitzler, rifiutò di andare in scena sul palcoscenico e non volle vedere nessun riflettore. Tirammo su un gran muro di altoparlanti, con delle piccole luci che venivano riflesse da specchi. Per la produzione delle *Passioni*, da Dostojevski, catturammo la luce esterna che proiettammo all’interno con un sistema di specchi uno accanto all’altro. Nella versione di Bruxelles all’Atelier Sainte Anne c’erano ancora degli specchi mobili, ma lavorammo con l’elettricità”.

Messa a fuoco

In Italia Bagnoli ha lavorato con diversi registi. La maggior parte erano all’inizio della loro carriera e non avevano ancora un nome ben stabilito. Oggi per i cineasti Raoul Ruiz e Amos Gitai è tutt’altro. Due volte ha collaborato colla compagnia di danza Sosta Palmizi, una delle sue poche esperienze colla danza. Bagnoli: “Non so come vanno adesso le cose nel mondo della danza, ma allora la formazione dei ballerini era scarsa. Si guardava soprattutto alla bellezza. Io poi sono molto più orientato alla drammaturgia, e quindi non c’era un grande discorso artistico. Inoltre illuminare la danza non mi dice granché. Si lavora più che altro con un’illuminazione generale piazzata sui lati, cosicché il ballerino ha la più ampia libertà di movimento e il pubblico può guardare dove vuole. In genere io non lavoro così. Con la mia luce cerco di mettere io stesso a fuoco lo sguardo dello spettatore, certamente dopo aver condotto un ciclo completo di prove dalla prospettiva dello spettatore. Più che altro cerco di mettere a fuoco il viso. Nel 2008 ho fatto un’eccezione ed ho fatto una produzione di danza, *Origine* di Sidi Larbi Cherkaoui.”

Nella scia di Thierry Salmon Bagnoli è arrivato a Bruxelles. Per restarci e metter su una famiglia colla cantante classica e attrice Marianne Pousseur. E per fare degli spettacoli insieme, per lo più di teatro musicale. Uno di questi, *Dialogue entre l’huitre et l’autruche* (1991) si basa su *Through the looking glass* di Lewis Carroll. Con la luce Bagnoli ha trovato soluzioni che non si possono realizzare colla scenografia. Il racconto narra di come dietro lo specchio ci sia un mondo parallelo dove le figure imitano le azioni vere. Colla luce bianca di una forte lampada a scarica Bagnoli è riuscito a disegnare sul pavimento un parallelepipedo che dà l’idea del mondo alla rovescia. Per rendere i contorni dello specchio ha usato dei fili di nichel-cadmio. Quando ci passa l’elettricità diventano incandescenti ed appare una linea colorata. Un’applicazione avanzata di cui ha fatto uso recentemente nel *Trittico del Potere* alla Toneelhuis.

Non è raro che per Bagnoli la ricerca di soluzioni si appoggi sull’inventiva e sulla conoscenza artigianale dei materiali. Nella prima metà degli anni novanta è stato anche attivo nella tecnologia avanzata. Come membro di un gruppo di ricerca danese ha sviluppato un suo sistema motorizzato di illuminazione. Per lui i parametri che entravano in gioco erano la qualità della luce, la sua controllabilità e la possibilità di

movimento. La ricerca risultò in un programma per console di luci. I lettori di questa rivista saranno piacevolmente sorpresi che il programma si chiama ProScenium DMX, un sistema che successivamente si è imposto in tutto il mondo. Attualmente il software è presente in 82 paesi e viene utilizzato in teatri, musei, esposizioni e installazioni architettoniche.

Un momento culminante di questa ricerca tecnologica è stato la produzione d'opera *Prometeo* nella versione di Alexander Scriabin. È andata in scena nel 1995 al Cirque Royal nel quadro del festival Ars Musica. Nell'opera di Bagnoli questa rappresenta la risposta più straordinaria a cosa può significare il colore. Normalmente fino ad allora la sua cifra stilistica consiste in luci bianche e tenui. Non ha una grande passione per la luce alogena. Un sistema di gelatine, a cui viene amputata una frequenza, lo trova nulla più che un trucco estetico. Al contrario le Svoboda tradizionali, colla loro intensità del 25%, le considera senza dubbio fra i tipi di luce di alta qualità. L'effetto che producono gli fa pensare a un olio del Caravaggio. Siccome ama i contrasti forti, lavora anche spesso colla luce dura e bianca delle lampade a scarica. La loro forte, drammatica potenza gli è preziosa.

Prometeo è stato dunque soprattutto un esperimento dal vivo sul colore. Innumerevoli fisici e pensatori, da Newton a Goethe, si sono occupati del colore. Hanno provato a suddividerlo in un certo numero di unità di base, o a metterlo in relazione alle note musicali o agli odori. Il sogno di Alexander Scriabin fu di progettare un pianoforte che non suonasse musica ma colori. Il compositore era estremamente dettagliato sulla sua tavolozza, dove apparivano sfumature come rosa metallico o bianco lunare. Bagnoli sviluppò uno strumento a tastiera con un sensore sotto ogni tasto cosicché ogni tocco potesse essere trasformato in un impulso luminoso, che a sua volta poteva essere modulato. La partitura di Scriabin veniva "suonata" coll'aiuto di duecento lampade che proiettavano i colori su un cilindro di teli bianchi. Più recentemente il colore ha avuto una parte importante nel *Trittico del Potere*, soprattutto nel pezzo centrale *Wolfkers*. I potenti Adolf Hitler, Lenin e l'imperatore Hirohito si muovono in un'atmosfera di verde, blu e rosso.

Pittore o scultore

Spesso il colore è un'astrazione per rendere uno stato d'animo. A metà degli anni novanta Enrico Bagnoli cominciava un nuovo percorso che per molto tempo lo avrebbe legato a Luk Perceval. Il titolo della loro prima collaborazione, collo sguardo di poi è stato indicativo per il lavoro di Bagnoli: *O'Neill – e dacci le ombre*. Con non più di sette faretti sottili il progettista delle luci ha disegnato una linea di luce sul volto di Peter Van den Begin, il cui ruolo era abbastanza statico e consisteva nell'inclinarsi lentamente, più o meno nel fascio di luce. Il volto dell'attore era appena illuminato, su di lui regnavano le ombre. "Quest'immagine è tutt'uno col modo in cui si sviluppa la tecnica" dice Bagnoli "col modo come si tratta la materia. Lavori come uno scultore che leva la materia, o come un pittore che nel corso della sua opera aggiunge materia? Io mi vedo più dalla parte del pittore. Nel mio lavoro sicuramente l'ombra è importante quanto la luce."

Eppure non si può ridurre a questo tutto il suo lavoro con Perceval. Nella maratona teatrale *Ten Oorlog* che legava insieme una varietà di stili e registri, aveva previsto un'atmosfera di luci diversa per ogni atto. *Aars*, nel frattempo non più al Blauwe

Maandag Cie ma al Het Toneelhuis, si svolge in una tagliente luce bianca. La coproduzione internazionale *L King of Pain* mette la scena davanti a un albero immenso in una calda luce soffusa.

“*Ten Oorlog* è stato una grande scuola” dice Bagnoli. “È stato anche un biglietto da visita importante. Poco dopo ricevetti una telefonata da Guy Cassiers, che era diventato direttore artistico del Ro Theater, e mi chiese di diventare un membro fisso della sua squadra. Il posto fisso non l’ho accettato, io tengo molto alla mia indipendenza. A tutt’oggi lavoro sempre come freelance. La mia collaborazione da tanti anni con Guy è basata sul fatto che ho voglia di lavorare con lui, e non sul fatto di essere l’uomo delle luci di Het Toneelhuis o del Ro Theater.”

Durante il suo percorso con Guy Cassiers, prima a Rotterdam, poi a Anversa, altri codici hanno cominciato a prendere forma. Il pavimento di scena, e la sua monotonia, lo entusiasmano poco. La luce che viene dall’alto e fa delle chiazze di luce sul pavimento da lui si vede raramente. Lui non è uno come Bob Wilson che lavora sullo spazio e usa la luce per delimitare una zona. Più che lo spazio il suo oggetto è il tempo. Colla sua luce non vuole illustrare le indicazioni temporali di un testo, come “mattino” o “primavera”, ma svolgere un proprio percorso. Cambiano le condizioni di luce, e questo rappresenta lo scorrere del tempo. La luce frontale è una rarità: spesso questa entra in conflitto colle immagini video con cui Cassiers lavora volentieri. Nel *Ciclo Proust* ha lavorato regolarmente col blu in controluce. Tuttora gli piace illuminare i volti in modo che non si veda da dove viene o dove va la luce. Anche le ombre sul fondale sono bandite.

“Prima le persone come noi nel teatro venivano chiamate tecnici delle luci” dice Bagnoli. “Ma questa denominazione non esiste più da tempo. Il termine che si avvicina di più a quello che faccio è drammaturgo visuale. In ogni produzione ti domandi quale aspetto del testo si può meglio raccontare con quale mezzo. Con gli attori? Col video? Musica? O luce? Talvolta è meglio separare le cose, in modo da non sovrapporre l’informazione. Per esempio in *Sotto il vulcano* mi sono accorto che una gran parte del racconto veniva svolta dagli attori e che essi erano particolarmente bravi. C’erano anche delle bellissime immagini video girate in Messico. Allora ho deciso di fare un passo indietro colle luci. Place aux acteurs. In *Mefisto for ever* c’era di nuovo spazio per dei codici di luce. Per una drammaturgia visuale ci vuole una visione totale. Il progetto delle luci di conseguenza arriva normalmente molto tardi. È un mestiere che solo di recente è diventato una disciplina a pieno titolo. Va oltre la sola estetica. C’è una lingua iper-individuale dietro una base teorica.”