



Scenotecnica, un'arte "invisibile", scienza delle apparenze

PARLIAMO DI TEATRO: SCENOGRAFIA OVVERO UN "CONTINUO PROTOTIPO"

Si è sempre poco dibattuto sugli aspetti tecnici della scenografia, quelli che al grande pubblico risultano sconosciuti. Vorrei innanzitutto chiarire qual'è la mia posizione personale, data anche dalla storia professionale che mi appartiene. Quella che comunemente viene chiamata scenotecnica altro non è che la realizzazione di un sogno, di una suggestione progettuale. Ha un compito quindi molto difficile rispetto a materie omologhe e cerco di spiegare meglio facendo un rapporto con l'architettura per una maggiore comprensione.

Quando a livello di comunicazione si parla di scenografia, soprattutto nelle pubblicazioni e sulla stampa, le rare volte in cui prima dello spettacolo viene nominato lo scenografo, domina ovviamente la rappresentazione del cosiddetto "bozzetto" (o modellino o "maquette") ovvero il progetto raffigurato dell'ipotesi dello spettacolo. Questo, assieme a tavole progettuali ed a riferimenti iconografici o campionature, sarà il materiale consegnato allo scenografo realizzatore o scenotecnico che avrà il compito di dare forma, sostanza-materia e funzione a quello che sarà il vero spettacolo.

Cosa analoga succede in architettura: progetto e disegni esecutivi vengono consegnati all'impresa che, sulla base di una tecnologia già ampiamente sperimentata, comunque industriale, e sotto la direzione di un architetto direttore dei lavori, realizzerà il progetto.

Dunque scenografo realizzatore-scenotecnico e architetto direttore dei lavori hanno un ruolo per così dire parallelo se non analogo.

Ma la differenza dove sta?

In architettura un grosso aiuto proviene da una materia specifica che si chiama "scienza delle costruzioni" e da altre competenze quali quelle dell'ingegneria, ma comunque sempre sulla base di tecnologie e materiali ormai standardizzati e sperimentati. Scienza delle costruzioni è uno studio specifico dell'architettura e dell'ingegneria civile ed edilizia: esistono testi, pubblicazioni, aggiornamenti in continua e diffusa evoluzione che sia l'impresa, sia soprattutto il direttore dei lavori conoscono bene.

Il progetto scenografico, anche e proprio per sua natura effimero e con vita provvisoria (ma anche su questo ci sarebbe da discutere), richiede delle qualità che quasi sempre rientrano nel campo del fantastico, dell'artistico o comunque per lo meno dello sperimentale, che quasi definirei caratterizzato da una condizione di "continuo prototipo". Infatti ogni allestimento ed ogni spettacolo, data la sua particolare ed unica natura artistica, non ha basi tecniche e tecnologiche riferibili a precedenti se non in minima parte.

UNA PROFESSIONE DIFFICILE

Quasi sempre in teatro, soprattutto quello lirico operistico, richiede scene mutevoli nel giro di pochi minuti (se non addirittura secondi, dati i tempi musicali) e spesso sono costituite da grossi e pesanti ingombri: si passa in pochi istanti dall'interno di una chiesa ad un esterno giardino o da una cella di prigionia ad una reggia sfarzosa, cose assolutamente mai richieste in architettura. Questo a fronte di un bozzetto molto piccolo rispetto alle dimensioni che poi avranno gli elementi realizzati: pochi centimetri quadri in un bozzetto diventeranno poi decine di metri quadri nella realizzazione.

Damiani a tale proposito dice: "Un bozzetto, proprio perché bidimensionale, non può fornire i dati sufficienti per la realizzazione, né possono darli pochi e frettolosi schizzi, data la complessità delle componenti: elementi architettonici, storici, compositi, spaziali, dialettici, dinamici, coloristici, polimaterici, illuminotecnici ecc. che sono insiti nel bozzetto

stesso, ma che si precisano nella fase di progettazione. La realizzazione ne sarà poi la conferma". Questo incredibile movimento di volumi in poco tempo naturalmente è già una grossa difficoltà. In aggiunta ci sono poi richieste o necessità di caratteristiche "altre" che sono ancora più complesse da ottenere.

Nella mia vita professionale di scenografo pittore e realizzatore mi è capitato quasi costantemente di avere delle richieste quasi indecifrabili, o comunque di difficile interpretazione oppure oggettivamente poco documentabili. Alcuni esempi di richieste che personalmente mi sono state rivolte: alla fine di un fondale ben dipinto uno scenografo mi ha detto: "bel lavoro e buon risultato, ma lo vorrei un po' più "sognato"; un altro: "questa grande parete di architettura dovrà poi alzarsi quasi fosse senza peso e scoprire un campo di grano infinito, mosso dal vento..."; oppure: "vorrei che questo vecchio muro incrostato e scalinato, magicamente diventasse trasparente e si scoprisse dietro lo stesso identico muro come se fosse appena stato costruito molti anni prima"; o ancora: "questo grande, flaccido mostro con le corna deve gonfiarsi fino a prendere tutto il palcoscenico e deve poi quasi rotolare in platea"...



Di problemi del genere era imbottita quasi la quotidianità. Si può quindi capire quanto difficile sia questa professione ed i problemi che pone e che in qualche modo devono essere risolti. Succede così anche nel cinema...ma certamente non in diretta, non in tempo reale come nel teatro. Il cinema ha altri budget ed altre risorse quali il montaggio, l'animazione, gli effetti speciali ecc.

In teatro le cose sono assai diverse.

Alla fine di quella che è una sorta di vera e propria discussione-contrattazione fra scenografo progettista e scenografo realizzatore, si arriva ad una soluzione possibile e soprattutto di giusto costo dato che quella finanziaria è un'altra delle variabili imprescindibili. Erroneamente si crede che i costi per la costruzione di una costruzione "vera" siano molto più alti per quella di una "finta", ma le ore di lavoro (che determinano la spesa maggiore) sono quasi uguali se non in qualche caso addirittura maggiori...

Nei casi che abbiamo visto, per quanto riguarda la tecnica scenografica o scenotecnica non ci sono studi o testi che possano in qualche modo venire in soccorso. Esiste qualche testo storico, oramai desueto che fa riferimento ad un periodo che arriva fino a circa una quarantina di anni or sono o comunque ad una tecnica divenuta standard nel tempo, principalmente riferita al teatro classico all'italiana ed alla sua conformazione basata per gran parte sulla scenografia dipinta o solo parzialmente costruita (Mello, Sonrel e altri).

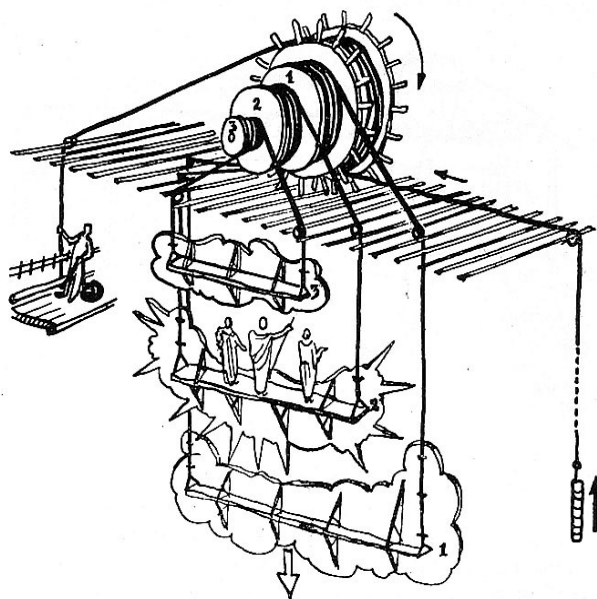


Fig. 53. Gloire

Ma in epoca contemporanea dimensioni, pesi, volumi, materie, tecnologie, realismo onirico, soprattutto nel teatro d'opera, sono aumentati a dismisura e questi trattati (che comunque non sono più di due o tre), una volta preziosi ausili per tutti gli scenografi, oggi assumono l'aria di vecchie cartoline dal passato.

Il sogno dello scenografo di quel tempo, cambiare luogo, trasformare l'architettura: magicamente passare da luoghi incantati ad altri, veritieri, credibili, attraverso la pittura, la prospettiva, l'illusione che la bidimensionalità trasfiguri nello spazio in profondità.



Ogni spettacolo è dunque diverso da quello successivo ed appare quindi logico che molte delle esperienze fatte anche in un passato abbastanza prossimo, poco possano essere d'aiuto allo scenotecnico.

Che fare quindi oggi, quando si presentano problematiche di difficile soluzione?

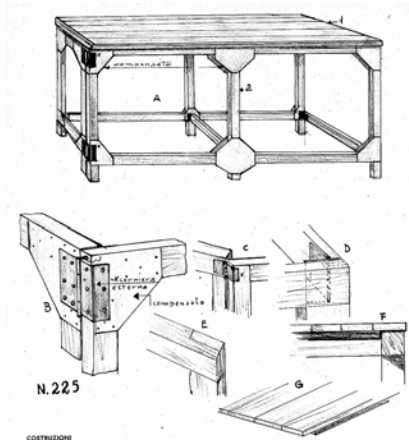
Una serie di circostanze di tipo (per così dire) evolutivo (?) o storico hanno portato al progressivo utilizzo di saperi tecnologici che poco avevano a che fare in passato con il mondo dello spettacolo. Personalmente non so decidere se questo sia stato una novità positiva o negativa: la considero una sorta di inesorabile metamorfosi. Il fatto è che, se da una parte la scenografia tradizionale ha mostrato i suoi limiti (la pittura sostituita o da proiezioni o da elementi realistici più complessi o tecnologicamente più evoluti) è altrettanto vero che il teatro, soprattutto quello ai massimi livelli di spettacolarità (e quindi di possibilità economiche), ha trovato un concorrente serio nel linguaggio cinematografico e nella neo-drammaturgia e regia che hanno adottato metodologie visive e comunicative molto complesse, abituando così lo spettatore ad immagini ed effetti sempre più "realisticamente onirici". Ed è in questo modo che tutto il sapere e l'esperienza dei vecchi atelier di scenografia sono rivelati elementi sempre più desueti che hanno portato alla chiusura della maggior parte delle ditte private di realizzazione scenotecnica. Gli enti pubblici (leggasi soprattutto teatri lirici) che ancora avevano al loro interno dei laboratori di produzione di allestimenti scenici, li hanno progressivamente immobilizzati e poi chiusi, dispersi (tranne qualche illustre caso...), affidando a ditte specialistiche esterne o a singoli appalti interi allestimenti o parti diverse di essi. Ecco quindi che alla struttura teatrale, intesa come meccanismo produttivo, non è rimasto che il "montaggio" in palcoscenico, qualche volta effettuato per gran parte dal personale della ditta fornitrice.



Ciò, se da una parte ha fatto sì che uomini, saperi ed esperienze legate alla scenografia tradizionale fossero destinati ad un progressivo oblio, dall'altra nuove tipologie specialistiche e tecnologiche hanno fatto il loro ingresso nel mondo teatrale. E la progettazione stessa delle scene si è adeguata (coscientemente o involontariamente) a queste nuove tipologie tecniche.

Per meglio capire questo concetto (soprattutto per chi non è del settore) posso portare degli esempi molto semplici, come ad esempio il cosiddetto "praticabile" teatrale. Il praticabile, per chi non lo conoscesse, è una pedana, che diventa modulare su grandi superfici, di altezza variabile che la falegnameria tradizionale costruiva secondo canoni di

leggerezza, facilità e velocità di montaggio e soprattutto di robustezza: era un compendio ed una sintesi di centinaia di anni di esperienza costruttiva.



Attualmente viene sempre più sostituito da un moderno e tecnologico gemello in alluminio, ancora più robusto e versatile (quindi più duraturo, ma non certo più leggero...) che può adeguarsi ad altezze ed inclinazioni più diverse e che, piegato ed inutilizzato ha un ingombro minimo.



Ovviamente quest'ultimo non viene più prodotto dal falegname o dal macchinista teatrale, ma viene fornito da una ditta esterna: al macchinista resta il compito di maneggiarlo e montarlo. Così dicasi anche per il sollevamento graduale di grandi pedane o di grandi pesi: motori elettrici e dispositivi di sollevamento potentissimi (ma di ingombro minimo) hanno sostituito enormi e complesse costruzioni in legno o meccanismi di sollevamento idraulico ormai superati, accorciando in tal modo tempi e quindi costi per la loro costruzione e messa in opera.



Altro esempio sono le sculture o gli elementi decorativi a rilievo.

Un tempo si facevano manualmente, scolpendo un modello, ricavandone degli stampi da cui, in cartapesta prima e vetroresina poi, si ricavano delle riproduzioni seriali che poi venivano montate sui telai di scena e decorate. Ora lo stampo si fa sempre più spesso con una fresa a controllo numerico che "scolpisce" sotto la direzione di un computer che a sua volta legge un disegno tridimensionale e lo trasforma in istruzioni per la macchina che esegue. Lo stampo viene poi usato da un'altra macchina che termoforma (scalda e fa aderire prima del raffreddamento) in pochi secondi delle lastre di pvc che poi verranno usate sulla scena. Ovviamente il personale interno al teatro che anticamente si occupava di questo lavoro, oggi non avrebbe neppure le competenze per poter gestire un tale processo e tutto ciò viene dunque affidato a specialisti esterni o a ditte del settore.



Questi sono solo due dei numerosissimi esempi che hanno progressivamente portato alla perdita della memoria storica della realizzazione scenografica ed al progressivo intensificarsi di nuovi saperi ed esperienze nel campo dell'allestimento teatrale.

Il sogno dello scenografo contemporaneo: l'architettura subisce delle trasformazioni, cambiamenti: enormi, "vere" architetture si muovono, si spostano, cambiano aspetto, scompaiono...

UN ANTESIGNANO FRANCESE

La mia esperienza è cominciata in anni in cui la scenografia era quasi totalmente tradizionale, principalmente dominata da pittura, decorazione e semplici costruzioni. Progressivamente le tecniche sono diventate sempre più complesse. Ma mentre io cominciavo a muovere i miei primi passi nel mondo affascinante della realizzazione tradizionale c'era chi cominciava a muoversi in ambiti di ricerca più complessi. Il caso, a questo proposito, a cui mi riferisco e che mi piace spesso ricordare è quello di uno scenografo francese che fra gli anni '60 e '70 ha avuto una visione innovativa dello spettacolo teatrale: si tratta di Jaques Polieri.



Questo scenografo comincia ad occuparsi dell'intero "sistema visivo" in cui lo spettatore è immerso ipotizzando la possibilità che quest'ultimo non veda lo spettacolo da una postazione fissa, ma variando i suoi punti di vista; fino ad arrivare a formulare proposte scenografiche che cominciavano ad integrare tecnologie, allora agli albori, quali le riprese televisive, le grandi proiezioni e sistemi illuminotecnici molto complessi.



Per l'Esposizione universale di Osaka, in Giappone, nel 1970, il "teatro del movimento totale", immaginato su modello già dal 1957, viene costruito grazie alla sponsorizzazione del gruppo Mitsui. Delle piattaforme (veri oggetti semoventi giganti) spostano gli spettatori nelle tre dimensioni, di fronte a numerose proiezioni. Questo "teatro di movimento totale" racchiude un mondo estetico innovativo. Questa realizzazione è la conclusione e la fine della scenografia stessa, sotto il suo aspetto unicamente meccanico. Lo spettatore viene interamente immerso nella realtà circostante. Il corpo partecipa

e interviene in maniera fittizia, può spostarsi, muoversi nelle tre dimensioni orizzontali e verticali, sollevarsi, volare, trasformare le strutture spaziali e la composizione formale dell'azione. Ecco come Polieri descrive lo spettacolo: «L'azione comincia con una proiezione cinematografica su piccolo schermo (situato di fronte ad ogni pedana - pubblico) che sparisce in seguito per lasciar posto ad una proiezione a 360° (cinema, diapositive, ecc.). Le pedane-pubblico sono quindi messe in movimento, si collocano nelle tre possibili dimensioni spaziali e partecipano ai ritmi delle immagini e dei suoni. Verso la fine dello spettacolo, i movimenti verticali delle pedane sono combinati con quelli della cupola i cui colori si modificano ed armonizzano con le proiezioni e la partitura sonora.

Polieri integra le tecnologie. Prima che diventino d'uso comune. L'elettronica gli si impone. Le situazioni innovative gli sembrano, d'ora in poi, informatiche. Le nascenti reti informatiche collegano territori reali al virtuale. Polieri vi traccia dei nuovi sistemi creando dei giochi di comunicazione, continentali o intercontinentali (anni '70), poi delle dimostrazioni di immagini digitali (anni '80 e '90).

Questa multidimensionalità, momentaneamente tecnicamente ristretta, avrebbe potuto ben presto essere integralmente gestita, e in maniera assolutamente arbitraria o creativa. Una realtà virtuale artificiale, ottenuta per immersione globale, potrà sicuramente diventare, in un prossimo futuro e in certi contesti (simulazioni, imponderabilità, ecc.), una realtà straordinaria, realtà altra, comparabile per intensità ad una realtà quotidiana...

La sua scenografia si conforma progressivamente come una macchina universale: un'arte "polieriana". Se il regista tende a sparire, la sua creazione diventa un "movimento virtuale assoluto". Apre al possibile investimento dei luoghi planetari o immaginari, come interfaccia tra il virtuale e il reale. Il suo schizzo di una sala "giroscopica satellitarizzata", o i suoi disegni di un "progetto di sistemazione di un luogo planetario" impone ormai di materializzarsi.

Inizia a proporre dei modelli o anche far costruire dei luoghi in cui il movimento sarà l'alfa e l'omega della sua ricerca: movimento dello spettacolo posto su un anello circolare che si muove ad una velocità modulabile, movimento degli spettatori posti su un anello centrale mobile, con possibilità di un doppio movimento di rotazione sia nello stesso senso, sia in senso inverso. Questo in una concezione in cui tutto si sviluppa in orizzontale. Ma Polieri non si limita alle due dimensioni tradizionali, immagina molti dispositivi (modelli o disegni) in cui la sfera sostituisce definitivamente il cubo, e lo spazio aperto al campo visivo multidirezionale, lo spazio chiuso della scatola cubica, in cui soltanto una vista assiale permette di abbracciare la totalità dello spettacolo.

Salle tridimensionnelle mobile

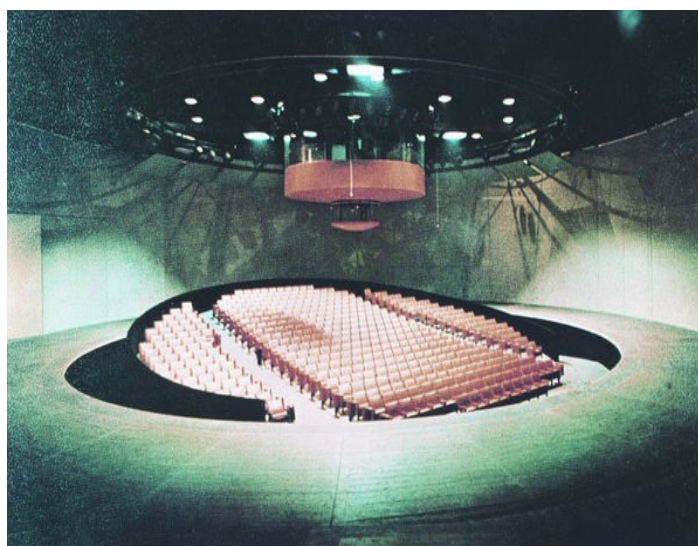
(salle centrale tridimensionnelle mobile, paroi interne du volume mobile)
— trajectoires prédéterminées (comparer déplacements-mouvements des personnages ci-dessus, p. 170 et déplacements des mobiles-spectateurs ci-dessous et pages suivantes).



Vue axonométrique



Construções



Lo spazio materiale, quello di anelli che girano o di sfere che si animano di proiezioni in movimento, non hanno forse un peso così determinante sul sogno faustiano di mobilità e di ubiquità totali, che, senza alcun dubbio, è presente embrionalmente nel pensiero di Polieri già dall'istante remoto da cui è partito in conflitto con la staticità della scena? E' per realizzare questo sogno che le nuove tecnologie elettroniche (video, immagini digitali, comunicazione a distanza, cyber-cinema) aprono l'immenso campo del virtuale. Polieri investì su questo campo in occasione di grandi manifestazioni culturali o sportive (Esposizioni universali o Giochi olimpici) prima di continuare più segretamente le sue ricerche in zone in cui lo spazio va a modellarsi e ad essere percepibile, se non praticabile, ma fuori da ogni materialità: è il regno dell'informatica e degli ologrammi, oggetto di studio attuale di questo inventore di spazi che è stato e che continua ad essere Jacques Polieri.

DAMIANI E LA POESIA DEL MOVIMENTO

Ma veniamo al motivo principale dei nostri incontri: Luciano Damiani.

Come abbiamo visto, gli anni '80 sono forieri di profonde trasformazioni tecniche: quelle che un tempo erano semplici e leggere costruzioni

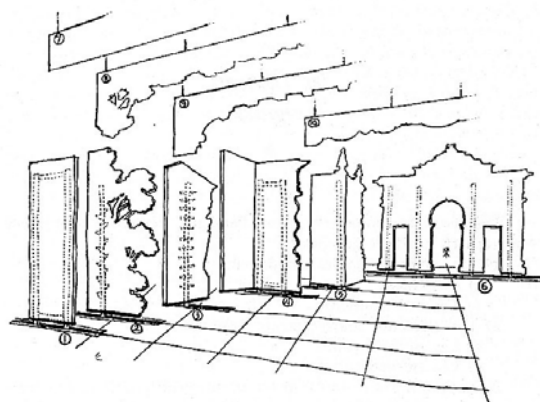


Fig. 27. Châssis et fermes :

- | | | | | | |
|---|--|---------------------|------------------|--|-----------|
| 1) châssis droit ou géométral équipé sur faux châssis | 2) châssis géométral équipé sur vrai châssis | 3) châssis oblique. | 4) châssis brisé | 5) châssis brisé | 6) fermes |
| | | | | 7, 8, 9, 10) frises diverses couronnant les châssis. | |



cominciano a diventare pesi e volumi piuttosto importanti da costruire, muovere e gestire.

E in Damiani, uomo di teatro curioso ed innovatore innato, il segno di questa evoluzione può essere riferita ad uno spettacolo che ho seguito personalmente quando, andato in scena allo StaatOper di Berlino nel 1980, è approdato in Italia alla Fenice di Venezia, dove io ero il responsabile della realizzazione nel 1986.

Devo specificare innanzitutto che l'opera di Verdi "Macbeth", a cui mi riferisco, è l'opera che più amo: ma quale ne è il motivo? Semplicemente perché quando, ventiquenne (1975), ero alla Scala di Milano come giovane borsista del corso di specializzazione sulla realizzazione scenografica, il primo spettacolo che seguii e del quale mi innamorai perdutamente fu proprio uno storico (e bellissimo) Macbeth con scene di Damiani, regia di Strehler e direttore Abbado. Questa era la prima volta che incontrai e conobbi Damiani. La scena era interamente dominata da una materia: il rame invecchiato. Ho ancora negli occhi quello spettacolo magnifico, indimenticabile.

La sorte vuole che dopo quasi quindici anni, proprio un Macbeth a Venezia ci faccia di nuovo lavorare insieme...

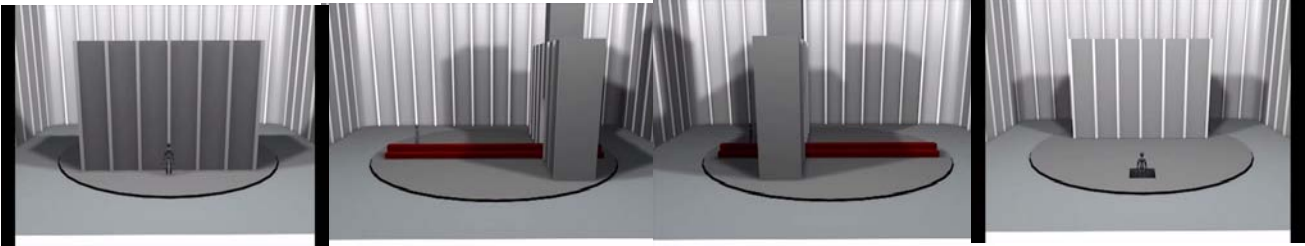
Quindi, nel 1980 a Damiani venne commissionato un Macbeth a Berlino, e che fa? Provocatoriamente mette in scena un muro! Un muro a Berlino! Un muro caduto poi soltanto nel 1989! Idea straordinaria. Ecco le sue parole: "Nel 1980 con Luca Ronconi realizziamo il più intrigante dei Macbeth allo StaatOper di Berlino, nato da una sua idea: un muro divide il mondo del reale dal mondo dell'irreale poi... il tavolo del banchetto trafigge il muro e raggiunge il mondo delle streghe. Di là dal muro abitano le streghe. È pericoloso prestare orecchio alle voci che giungono dall'altra parte del muro; ancora più pericoloso sarà scegliere deliberatamente di oltrepassare la soglia. Dirige l'orchestra, per la prima volta, Giuseppe Sinopoli. È un successo clamoroso".

Ancora una volta Damiani sceglie una materia dominante: a Milano il rame, a Berlino il piombo.



Damiani mi racconta nel 1986 che a Berlino avrebbe voluto, come il vero rame a Milano, il vero piombo: naturalmente solo una sottile lamina, ma i responsabili di quel teatro hanno optato per della tela dipinta a piombo a causa del peso che la scena avrebbe avuto, con grande disappunto di Luciano naturalmente. La concezione tecnica e meccanica di questo spettacolo è, a dir poco, geniale e al tempo stesso semplicissima da vedere, ma estremamente complessa nella sua realizzazione tecnica.

Il protagonista della scena è un enorme parallelepipedo semovente per mezzo di silenziosi motori elettrici, caratterizzato dalla suddivisione in una serie di sei piastre modulari, nei due lati, scorrevoli verso l'alto come enormi ghigliottine che si aprono sull'interno del poderoso volume. Le piastre sono intervallate da sottili fasce più chiare che nascondono il meccanismo guida del movimento. Il grande parallelepipedo è posto su una grandissima pedana girevole che consente così al muro, che si sposta soltanto in avanti e indietro, una volta girata la pedana di 90°, degli spostamenti che risultano quindi da sinistra a destra e viceversa.



Il tutto viene complicato da due elementi: il primo è un grande e lunghissimo tavolo rosso completo di sedili che lo attraverserà, quasi trafiggendolo, nella scena divisa così in due durante la festa a palazzo che da una parte vedrà i veri invitati e dall'altra una controcena caratterizzata dal banchettare delle streghe. Inseguito dai fantasmi dei suoi crimini Macbeth attraverserà, camminando sul tavolo, il muro ed entrerà nel mondo dei vaticini: le streghe quindi spingeranno e sposteranno il muro per avere più spazio per la loro scena e per le apparizioni che evocheranno.

Il secondo elemento è una sorta di piccolo montacarichi a scomparsa che, ricavato nella pedana circolare girevole, porterà dentro o fuori scena i personaggi principali (Macbeth, Banquo e Duncan). Il tutto immerso in uno spazio grandissimo, plumbeo e scuro che si solleverà, mostrando un taglio di luce bianchissima, soltanto in due occasioni: all'arrivo del re Duncan e nel finale liberatorio, unici momenti "solari" dell'opera.



I movimenti di tutti gli elementi usati per questo spettacolo da Damiani, fanno parte dell'intera tipologia di cambio di scena: avanti-indietro, alto-basso, sinistra-destra, apertura-chiusura ed infine rotazione, in una miscela straordinariamente duttile e soprattutto "flessibile", un termine caro a Damiani usato molto nelle sue teorizzazioni.

Dalle sue parole: "Il regista e lo scenografo, con le loro messe in scena, creano varianti al vecchio schema e tentano di forzare la "macchina teatrale" che, con il passare del tempo, è diventata sempre più chiusa e più si è arricchita di mezzi tecnici, meno spazio è rimasto alla fantasia ed alla libertà creativa. Per la messa in scena oggi, occorre che lo strumento di Teatro sia flessibile nelle "regole" e che la tecnica moderna porti innovazioni che contribuiscano nel modo più ampio possibile alla libertà di scelta anche nel caso si voglia portare lo spettacolo verso la platea, per un contatto ravvicinato: Cantante-Orchestra-Attore-Spettatore. Fra le innovazioni del secolo scorso era da ritenere ancora valido il palcoscenico con i ponti mobili, mentre molto meno utili sono gli impianti fissi con le piattaforme mobili. Ora aspettiamo di vedere che cosa offre la macchina del rinnovato palcoscenico della Scala del 2004 e quanto della tradizione scenografica italiana ne è rimasta".

Descritto così lo spettacolo berlinese appare come un susseguirsi dinamico di teoremi tecnici, del tutto privi di quella poesia che siamo abituati a vedere nei suoi spettacoli.

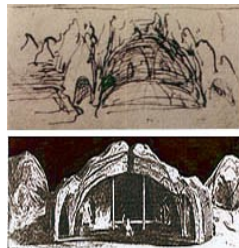
Ma bastano poche immagini, le luci perfette, i costumi ed i loro cromatismi straordinari rispetto alla plumbea scena per essere clamorosamente smentiti. Si può perciò vedere uno spettacolo di una semplicità quasi disarmante, pulito, con masse di volumi enormi che si muovono silenziosamente senza peso aiutando la scansione temporale, musicale e drammaturgica in una miscela di fascino straordinario, con un'esaltazione del canto e dell'interpretazione (scopo principale del lavoro scenografico) veramente raggiunti a livelli massimi. Basta fermare qualsiasi fotogramma del filmato

per accorgersi che ogni inquadratura ha il giusto equilibrio formale, spaziale, compositivo e cromatico: capolavoro vero e proprio di progettazione, ideazione e realizzazione tecnica e poetica.

LA REALIZZAZIONE DI UN SOGNO IMPOSSIBILE: LA RIVALITA' CON LEONARDO

Ma le teorie di Damiani sono in continua evoluzione e nel 1983 egli arriva a coronare un sogno straordinario che ogni sapiente "stregone" della scenografia barocca avrebbe voluto inventare o sperimentare. I normali movimenti meccanici che abbiamo preso in esame facevano ancora parte della tradizione: ci voleva qualcosa di innovativo, qualcosa che lo stesso Leonardo Da Vinci non aveva osato neppure pensare.

L'occasione sono le celebrazioni per l'anno leonardiano a Milano al castello sforzesco; le parole di Damiani: "Nel mio studio arriva il sindaco di Milano, Tognoli, con Roberto Guiducci, curatore delle manifestazioni leonardesche del 1983. Mi propongono l'Orfeo di Poliziano, con l'intenzione di ricostruire la scenografia originale di Leonardo. Ma non mi piace l'idea di rifare la scena di Leonardo, come un modello da museo della scienza. Farò una mia proposta. Leonardo realizzò un paesaggio roccioso con una collina, a forma di cupola. Quando la terra doveva spaccarsi, la cupola si apriva a metà, facendo apparire gli Inferi al suo interno.



Seguendo lo spirito della sua scena, ho cercato un'altra strada, progettando un meccanismo con un piano flessibile che, a partire dal piano di palcoscenico può flettersi verso l'alto, diventando un arco e creando così uno spazio superiore e uno inferiore. E ritorna piano di palcoscenico quando occorre. Lo stesso effetto che Leonardo realizzò con l'aprire e chiudere la collina.



L'idea piace e lo spettacolo debutta il 14 luglio 1983. È stato importante. Il flessibile, che ho costruito, mi ha fatto scoprire l'elemento capace di completare la Macchina di Teatro che cercavo, essendo in grado di rappresentare il fantastico inferiore: il mondo all'interno della Terra. Finalmente possedevo tutti gli elementi, ma solo nel 1987 con Orfeo e Euridice

al Teatro Regio di Parma potrà vederli riuniti: il velo sospeso per il cielo, il fantastico superiore; il reale senza finzioni prospettiche in palcoscenico; e gli Inferi, il meccanismo flessibile per il fantastico inferiore.

LA SPETTACOLARITA' MECCANICA

Gli anni '80 e '90 segnano l'ingresso dell'ingegneria meccanica e idraulica, e quindi della tecnica (scenotecnica) specialistica, anche nel teatro.

Si assiste a spettacoli invadono il palcoscenico nella sua totalità e che prevedono dei cambi di scena spettacolari e velocissimi, anche perché la tendenza generale è quella di non fare aspettare il pubblico con pause di cambio scena o di cambio d'atto spesso, fino ad allora, molto lunghe.

Anche nel teatro d'opera soprattutto, questa tendenza si fa sentire: tutte le opere liriche tradizionali erano state pensate dai musicisti soprattutto riferite a cambi di scena imperniati su leggere tele dipinte che si alzavano ed abbassavano molto velocemente (pochi secondi); i cambi molto spesso erano quindi su precisi tempi musicali che, col passaggio dalla pittura alla scena plastica, realistica, sono progressivamente aumentati, fino ad arrivare all'esasperazione: personalmente mi è capitato di assistere ad un cambio di scena (si dice il peccato ma non il peccatore...) della durata di quasi un'ora per vedere una scena che durava non più di 15/20 minuti...



La meccanica ha avuto il merito quindi di ritornare ad accorciare i tempi. La realizzazione scenografica si occupava (e si occupa ancora) di trovare soluzioni decorative e materiche adeguate alla progettazione di questi allestimenti, quasi sempre per "occultare" le parti meccaniche in modo da rivelare il meno possibile il "trucco". Ma in questo periodo, con l'aumento della meccanizzazione, cresce anche il peso degli allestimenti e del loro "maneggio": molti teatri meccanizzano lo spostamento delle scene, che manualmente risulterebbero quasi impossibili, ma soprattutto, i teatri storici, costruiti per ospitare scene di tela e quindi con strutture portanti non robustissime, mostrano qualche limite nell'adeguarsi ai nuovi allestimenti e soprattutto alle nuove ed aggiornate normative sulla sicurezza. E' per questo che cominciano molte ristrutturazioni dei teatri storici, uno dei quali, durante i lavori, brucerà... (La Fenice di Venezia - 1996) La scenografia naturalmente non si limita al teatro: in questo ventennio proliferano anche i grandi spettacoli cosiddetti "di massa" come i concerti (soprattutto rock), musicals e spettacoli circensi di nuova concezione (Cirque du soleil).



Le possibilità economiche di questo tipo di spettacolo, data la consistenza degli incassi, producono una notevole ricerca di soluzioni tecnologicamente molto avanzate, sia sotto il profilo dell'allestimento vero e proprio, ma anche sotto quello illuminotecnico, di amplificazione del suono e degli effetti speciali. I teatri, per questi tipi di spettacoli, non bastano più: si ricorre ad enormi spazi coperti, ma molto più spesso a vasti spazi all'aperto e quindi alla costruzione e montaggio di "apparati" e strutture portanti, di veri e propri palcoscenici all'aperto.

L'aspetto "scheletrico" di queste strutture modulari diventa un nuovo linguaggio anche estetico: non si nasconde più la parte meccanica modulare, ma proprio la sua essenzialità funzionale diventa estetica, fino ad influenzare tutto l'allestimento.

In bellissime e complesse strutture in acciaio sono alloggiate batterie di luci che creano atmosfere irreali e fantastiche;

fumi e proiezioni danno alle ambientazioni un'aria aggressiva e suggestiva al tempo stesso. Enormi piani lievitano e si muovono fino a sorvolare il pubblico, sorretti da braccia meccaniche quasi invisibili, mentre i nuovi raggi laser disegnano nell'aria movimenti di figure sempre più strane. Si direbbe un incrocio fra neo costruttivismo mixato ad una visionarietà quasi barocca.



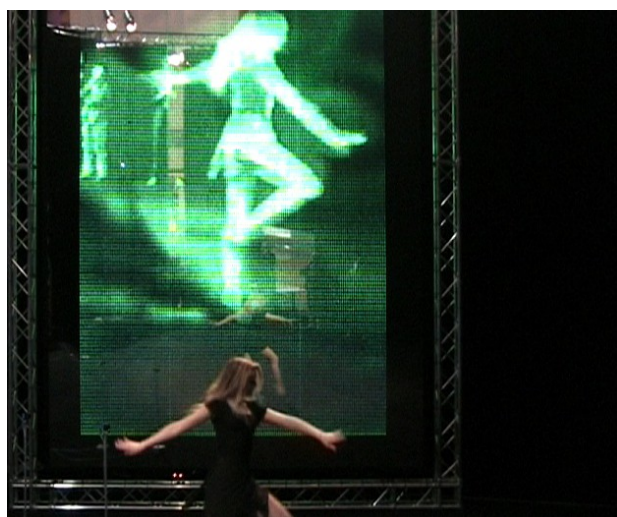
IL TERZO MILLENNIO E LA MULTIMEDIALITA'

Ma il sogno scenografico è destinato a progredire.

Negli anni 2000 si assiste ad un progressivo sviluppo della tecnologia informatica: la velocità dei processori (quindi dei calcoli e delle loro applicazioni) aumenta in maniera esponenziale.

Da una parte la modellazione tridimensionale ha uno sviluppo qualitativamente impensato principalmente per quanto riguarda gli effetti dinamici e la qualità realistica delle materie (texture); dall'altra definizione e potenza dei videoproiettori aumentano notevolmente; i computer, attraverso la "cattura" del movimento (motion-capture) per mezzo di telecamere, trasferiscono tale movimento a qualsiasi modello tridimensionale: è così che assistiamo, inizialmente soprattutto in campo cinematografico, ad animazioni di pupazzi, animali e poi anche a personaggi umani o simil-umani di estremo realismo, anche se digitali. Modelli scenografici sempre più "veri" permettono di mixare le riprese degli attori con ambienti fantastici. Assistiamo ad un progressivo sviluppo di queste tecniche fino a confondere perfettamente riprese reali e modellazione informatica, fino ad arrivare al cinema tridimensionale. Tutto ciò nel cinema, in cui è possibile in post produzione ottenere oramai qualsiasi tipo di effetto spettacolare.

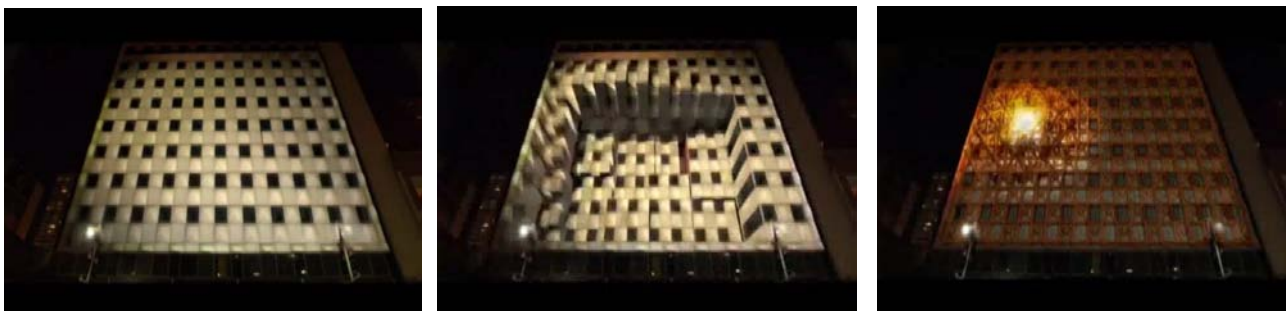
In teatro la sperimentazione è molto più lenta essendo un'arte dello spettacolo in real time. Ma proiezioni dinamiche, apparecchiature illuminotecniche e telecamere cominciano ad avere un'importanza sempre maggiore. L'interattività ed il motion capture usato in tempo reale permette agli attori o ancor meglio ai danzatori di interagire con la loro stessa riproduzione o moltiplicazione creando un nuovo tipo di interazione fra immagine e realtà. (www.limeart.it)



La sperimentazione digitale e proiettiva, unita alla modellazione tridimensionale, raggiunge vette insospettabili. Fiorisce così un nuovo tipo di spettacolo urbano con l'uso di proiezioni dinamiche su grandi superfici architettoniche che personalmente considero lo sviluppo più affascinante dal punto di vista scenografico e spettacolare.



A mio avviso è la prosecuzione di una strada storica della scenografia (o del sogno storico degli scenografi), che, come abbiamo visto in precedenza, inizialmente puntava sulla mutazione di luogo in brevissimo tempo; poi l'illusione della tridimensionalità realistico-illusoria attraverso l'uso della pittura e della prospettiva; ancora successivamente il "realismo meccanico" ha proposto forme, volumi e movimenti reali in una ricostruzione ed una dinamica onirica (architetture "vere" semoventi); poi ancora la realizzazione di un piano ideale che, fino ad allora inerte ed intoccabile, flette su se stesso prospetticamente per scoprire un mondo sotterraneo, per arrivare ad architetture (attraverso il cosiddetto projection mapping 3D) che si muovono, si trasformano, crollano, cambiano materia in una continua, dinamica metamorfosi onirica fino ad oggi impensabile: il tutto con grandezze e proporzioni a dir poco inebrianti.



Una sorta di compendio di tutti i desideri e sogni "storici" degli scenografi. Ma soprattutto con la minima invasività.

Siamo tornati forse a quel magnifico momento "illusorio" tridimensionale spaziale che della scenografia barocca è stato l'artificio più spettacolare?

Daniele Paolin