

**Luzzati**

SCENOGRARO

I luoghi  
dell'animazione  
21 marzo 1996

Ho lavorato molto con gli architetti per progetti di arredo, di design, di scenografia.

È con Giulio Gianni, che ho cominciato a fare una delle cose forse più importanti e divertenti per me: il cinema di animazione. Con lui infatti riuscii a realizzare una versione animata del *Flauto Magico* di Mozart che seguì temporalmente un allestimento teatrale presentato in occasione di un festival inglese. Questa esperienza ebbe un grosso successo perché portò in scena una maniera di vedere il *Flauto Magico* molto diversa da

quella a cui erano abituati in Inghilterra. Per questa edizione del *Flauto*, adottai una scenografia, tutta giocata sui perimetri, vista dalla parte del personaggio: figura molto divertente a metà fra la commedia dell'arte e un personaggio da favola. I perimetri mobili, che avevano al loro interno una persona che li spostava, permettevano continui cambiamenti di scena e con i fondali creavano un'atmosfera divertente e dinamica.

Con la tecnica del *découpage* mi è stato possibile realizzare diversi film di animazione. I personaggi, tutti fatti da pezzettini di carta, si dispongono su un pia-



## Lezioni di scena dialoghi tra architettura e teatro

MARCO BALIANI, GIANCARLO CAUTERUCCIO,  
GIORGIO BARBERIO CORSETTI, EMANUELE LUZZATI, MICHELE PERONI.

FRAMMENTI DI ESPERIENZE CONDIVISE  
DURANTE GLI INCONTRI CON IL L.A.P.S. C.U.T.  
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DEL POLITECNICO DI MILANO 1993-1997

A CURA DEL L.A.P.S. C.U.T.  
CENTRO UNIVERSITARIO TEATRALE  
LABORATORIO PROGETTAZIONE DELLO SPETTACOLO

no di vetro e si spostano per costruire le sequenze desiderate. Per realizzare un secondo di ripresa, ci vogliono 24 fotogrammi! Ci abbiamo messo due anni per fare il *Flauto Magico*.

Il grande vantaggio di questa tecnica è la possibilità di poter ottenere tutti i colori che voglio, poter dare luminosità al colore seguendo il gusto del mio disegno e le sfumature che desidero. Con i collages è stato quindi possibile animare i personaggi oltre che i fondali. Non voglio certo stare qui a fare una lezione di cinema di animazione, ma almeno raccontarvi come questa sem-

plice tecnica abbia in sé un gusto tutto particolare per il materiale e per il disegno stesso del materiale: per uno dei personaggi realizzati in quell'occasione, usai anche, una foglia d'oro rotta!

C'è stato un periodo in cui era davvero interessante 'scoprire' i materiali, tanti dei quali adesso sono già stati sperimentati; io ad esempio, per un periodo, ho lavorato con la plastica, plastica bruciata, però poi sono ritornato alla scena dipinta come facevo 30 o 40 anni fa'. Lavorare su un materiale è complicato, perché bisogna averne la possibilità e poi bisogna andarselo a trovare e a bruciare se è da bruciare...

A proposito dei materiali di cui faccio uso rispetto al pro-

getto scenico, devo premettere che io non sono mai stato uno studente di scenografia. Ho seguito una scuola d'arte applicata, e poiché a me piaceva fare del teatro, mi sono interessato a tutte le arti applicate che mi insegnavano: ho imparato a fare illustrazione, disegni per stoffe, architettura per arredamenti. Mettendo insieme tutte queste esperienze, con il tempo, la scenografia è venuta fuori. Perché in realtà la scenografia si impara sul palcoscenico.

La maniera ideale per lavorare è avere a disposizione un laboratorio in cui poter fare le scene, i costumi, le regie;

Pinocchio di E. Luzzati



## Baliani

ARCHITETTO, AUTORE, ATTORE, E REGISTA TEATRALE. HA VINTO DUE VOLTE IL PREMIO STREGATTO, IL PREMIO I.D.I., CONDUCE UNA RICERCA SULL'ARTE DELLA NARRAZIONE ORALE DA CUI GLI SPETTACOLI KOHLHAAS, TRACCE.

I luoghi  
del racconto  
30 marzo 1993

A me piace pensare che il mio teatro serva a risvegliare nello spettatore la coscienza degli stereotipi con cui guarda il mondo. Per quello tento sempre di 'rompere' lo spettacolo in certi momenti, come avviene in *Kohlhaas*; e permettere allo spettatore di costruirsi il film di quella visione.

Il tempo secondo me è il grande nodo. In teatro esso produce senso, produce significato. È una cosa incredibile: mentre rispetto alle altre forme di comunicazione è già congelato, il tempo a teatro produce due volte senso, perché insieme alla voce hai il gesto che l'accompagna. Allora in questo dare un tempo per vedere, sfondi il mondo bidimensionale, cioè del vedere in superficie, e costringi lo spettatore a vedere in profondità, a vedere in un altro modo.

*Perché hai scelto lo spazio del palcoscenico?*

In Italia non esistono tanti luoghi per 'raccontare'. Non ci sono più: è finito il tempo delle stelle, delle piazze, dei fuochi davanti al camino. Ora non ci sono più luoghi deputati al racconto e all'ascolto, perché non ci sono più comunità, non c'è più la cascina. Io, invece, ho voglia di riprendere l'idea del racconto e cercare quei posti che mi consentano di farlo: i teatri.

Mi piace vedere gli spazi teatrali per quello che sono: riconoscere la bellezza del teatro, la sua vita o la sua storia.

E mi piacerebbe che il pubblico stesso 'sentisse' la storia che il teatro ha alle sue spalle. E percepisce tutti gli spazi del luogo teatrale, come se fossero quelli di una nave: le sue quinte, le sue scale, le sue pareti nere, scure e scrostate. E ancora i segni sul muro di quelli che li hanno fatto il loro spettacolo, di lì sono passati.

Certo che di nuovi teatri idonei a ciò che cerco ne conto pochi e di belli ancor meno. Del resto quasi tutti non sono predisposti per questo tipo di lavoro, es-



Ritratto dell'elettore di Sassonia di A. Durer

sendo la loro struttura architettonica ancora ottocentesca cioè quella che prevedeva, tra l'altro, un tipo di visione differente da quella odierna. I teatri erano disposti in maniera tale da far convergere tutti gli sguardi verso un unico punto della scena, dove il grande attore faceva il suo personale assolo.

Dopo le convenzioni ottocentesche del teatro non si è inventato quasi più nulla. Tutto il teatro degli anni settanta ha tentato di 'spiazzare' questi spazi, ha usato il Lingotto a Torino, a Milano lo spazio Ansaldo, ma, voglio dire, anche quelle sono esperienze estremiste, perché le puoi fare una volta, le puoi fare due, anche all'aperto puoi farle e va benissimo.

A me piacciono gli spazi all'aperto, do-

ve lo spettatore può riconoscere la bellezza delle cose, delle cose così come sono. Il teatro fatto fuori, fatto in posti che non sono teatrali, va bene. Però perché non riusciamo a progettare un teatro per i tempi moderni?

In *Kohlhaas* il narratore può entrare e uscire dai personaggi; può prendere distanza da questi, attraverso la rottura dello schema narrativo. Sta' seduto su una sedia e costringe lo spettatore a seguirlo in una comune convenzione.

Voi sapete che il teatro è fatto di convenzioni: ci si mette d'accordo prima e si decide quale sia quella da seguire. Si decide che sia io a parlare: bene questa è una convenzione.

Adesso stiamo raccontandoci delle cose attraverso la voce, voi seduti, io seduto, e si tratta di un altro tipo di convenzione che instauriamo. Una convenzione crea un'aspettativa: dopo dieci minuti, l'attenzione dello spettatore si concentra su un cerchio di spazio molto stretto, per cui il gesto di una sola mano si fa molto più evocativo del muovere il corpo nello spazio.

Il potere del teatro è potere metaforico, simbolico, che deve riuscire a evocare, attraverso la parola, il gesto, la presenza dell'attore, l'invisibile e renderlo visibile; deve riuscire a incantare lo spettatore attraverso l'essenza delle cose che gli stai comunicando.

Lo spazio scenico ha la possibilità di contenere un immaginario che supera di gran lunga quello che può essere materialmente costruito.

Io non rifiuto la scenografia, assolutamente no, la riduco e mi piace pensarla in termini di oggetti di scultura. Preferisco lavorare con artisti capaci di costruire oggetti, la cui essenza sia già di per sé una presenza scenica. Oggetti che non siano posti come sfondo, bensì siano sempre in relazione con l'attore che può usarli, manipolarli.



## Corsetti

REGISTA E ATTORE.

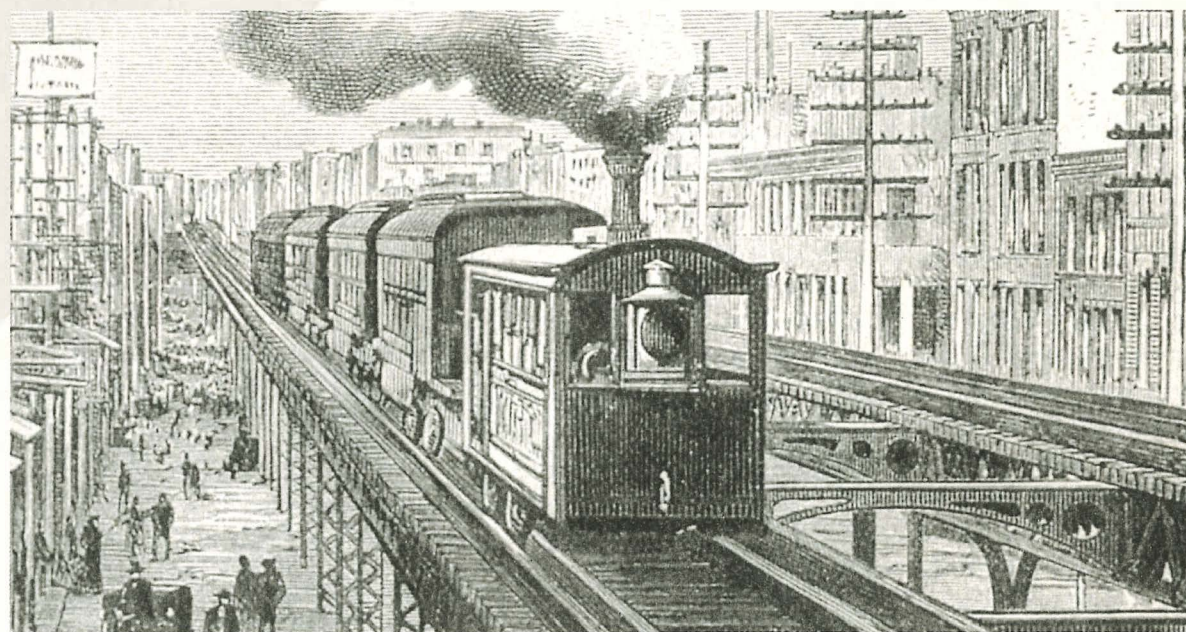
FONDATORE DEL GRUPPO TEATRALE  
LA GAIA SCIENZA E DELLA COMPAGNIA  
CHE PORTA IL SUO NOME.

PRESENTA UN INSOLITO ITINERARIO IN CERCA  
DELL'AMERICA, LIBERAMENTE ISPIRATO  
ALL'OMONIMO TESTO DI KAFKA.

I luoghi  
della città  
23 aprile 1993

*Quali sono gli elementi costitutivi del linguaggio, gli elementi minimi del linguaggio teatrale?*

All'interno della mia poetica, il linguaggio è fatto di materie, di materiali, da un certo modo di utilizzare lo spazio, da un certo modo soprattutto di pensare lo spazio, o di pensare il corpo, di pensare il gesto, il movimento. Lin-



guaggio che mi ha portato a sentire la necessità di rapportarmi invece che alla pittura, alla videoarte e alla letteratura; e di conseguenza ad aver voglia di raccontare e creare dei personaggi: per i personaggi di *America* ho pensato a certi disegni, ho pensato all'Angelus

Novus, quell'angelo che vive giusto il tempo di cantare e poi scompare, dura un attimo. Ecco, che quando penso al rapporto tra il testo e l'attore, magari penso al rapporto che c'è tra un disegno e il suo titolo: il personaggio così assume una presenza diversa, non è chiuso in una dimensione psicologica che a me non interessa assolutamente. Io 'investo' l'attore perché trovi dentro di sé tutti i materiali che gli servono, le intuizioni, e le intenzioni che gli servono per inserirsi 'dentro' lo spettacolo. L'attore è un artista, che partecipa al lavoro d'insieme, all'affresco che è lo spettacolo, usando se stesso, il suo corpo.

*Il sistema degli spazi che ospita lo spettacolo influisce su ciò che fanno gli attori?*

Sì, cambia: perché comunque devono impadronirsi dello spazio; devono sentire lo spazio; devono essere sempre in grado di muoversi in situazioni tra loro molto diverse... ma d'altra parte il testo

è lo stesso ed i movimenti sono stati comunque fissati. È pur vero che io stesso non so se farò esattamente tre o cinque passi, ma mi sembra molto utile avere una mappa generale dei movimenti. È su questa mappa che lavoro principalmente, lasciando molto margine al resto.

Ma intanto immaginatevi questi fattorini, con le loro camicie bianche da camerieri, che vengono qua (*Corsetti si riferisce ai padiglioni industriali della Facoltà di Architettura presso il quartiere Bovisa*) e che a un certo punto si mettono a ballare e a cantare. Che contrasto! Qua si produce polvere. Qualsiasi cosa si faccia: una nuvola di polvere! Battendo i piedi, ancora polvere. Si sente proprio! Non c'è niente da fare. Qua dentro possiamo metterci qualsiasi cosa, e sempre continuerà ad essere un luogo di lavoro, con il fascino del rumore del ferro dello stabilimento metallurgico. Nella città universitaria c'è invece l'immagine di spazi e percorsi non per andare a lavorare, ma per andare a fare un esame o a seguire una lezione, situazioni che voi conoscete bene.

Tenendo fermi gli elementi che costituiscono lo spettacolo: la storia, la recitazione, il testo, il rapporto con gli oggetti - ma cambiando il contesto - ottengo ogni volta un senso diverso. Dunque quando si parla di lavoro in uno stabilimento metallurgico ho un valore, quando si parla di lavoro in università ne ho un altro ancora diverso, però, tutto questo va' nella direzione che mi interessa che è appunto la direzione dello spettacolo. Che è la riflessione su cosa c'è fuori.



Voi avete preso il treno a Cadorna e siete scesi con gli attori alla stazione della Bovisa e poi li avete seguiti sin qui. Kafka non è mai stato in America, dunque le sue descrizioni non hanno alcun riscontro reale; la sua America è un continente completamente immaginario, che ha qualcosa di estremamente familiare e qualcosa di totalmente irreale. È un viaggio attraverso un paesaggio interiore. L'America può essere racchiusa in una stanza. E dalla stanza si viaggia verso il continente. Lo spazio ha una funzione di potenziamento immaginario: dalla stanza dove Kafka stava scrivendo,

si può anche percorrere un intero continente grande quanto l'America: quando Karl arriva col treno alla stazione di Cadorna si affaccia dal finestrino, e, all'autista che passeggia lì fuori, dice: «durante il viaggio non me ne ero accorto, ma questa nave è terribilmente grande». Sta' su un treno e la chiama nave! Ora, non è che il pubblico non si renda conto che quello non è un treno, né noi abbiamo tentato di simulare il treno da nave, semplicemente molte parole non coincidono con le cose del reale. Questo è, se volete, la caratteristica di tutto il percorso: ci sono dei luoghi della quotidianità come la stazione ferroviaria, i padiglioni universitari, che attraverso gli accadimenti della storia, delle parole, della scrittura si trasformano e si caricano del senso attribuitogli dal personaggio della storia e lo seguono, gli vanno dietro. Così da una parte conservano la loro identità, carichi dei loro significati, Ma contemporaneamente si trasformano; e trasformano e arricchiscono la stessa scrittura che c'è dietro.

Allora ogni volta che lo spettacolo viene spostato e trasformato, bisogna capire in che modo far coincidere i vari passaggi, oppure come dislocare le diverse parti dello spettacolo o come far interagire i luoghi tra loro.



Il tema più frequente in *America* è quello del lavoro e della merce; tutti gli ambienti descritti nel testo sono luoghi di lavoro. Non si parla d'altro. Anche se tutto questo parlarne passa attraverso personaggi che hanno una qualità comica; comica da una parte e patetica dall'altra: si tratta di personaggi che vivono in un fondo di disperazione molto forte, ma nello stesso tempo ognuno di loro non fa altro che parlare di lavoro.

*America* è l'universo del fuori da sé, del rapporto col mondo.

Ora più che mai, il teatro, anzi il teatro che interessa di più, per me che ho esplorato diverse zone di confine tra il teatro ed altre arti, deve parlare del mondo.

Non serve più tanto mettere in discussione i linguaggi teatrali, anche se io ho cominciato lavorando proprio a partire dai linguaggi. Negli anni settanta tutte le arti hanno operato una specie di frammentazione dei linguaggi per individuarne i principi costitutivi. È fondamentale ricostruire il senso, ridare senso alle cose, alle parole, agli oggetti. Piuttosto serve riscoprire il teatro come uno dei pochissimi luoghi in cui ci si può permettere di pensare politicamente. Pensare non significa stare fermi a ragionare. Il pensiero deve farsi poesia, rapporto tra vari elementi che entrano in risonanza tra di loro. Il teatro è uno dei pochi posti dove effettivamente ci si può trovare insieme ad altri a pensare, il teatro è pensiero, pensiero sul mondo, su quello che c'è fuori dal teatro. Il teatro deve aprire delle finestre sul mondo.

*America* mi ha permesso di uscire dal teatro, dal palcoscenico sul quale ho lavorato tanti anni e che ho praticato in tutte le direzioni possibili. Palcoscenico che ad un certo punto mi è diventato veramente stretto e dal quale sono uscito per capire cosa succedeva fuori.

Non mi sono subito reso conto di quanto il fuori potesse potenziare così tanto il testo, la scrittura dello spettacolo e di quanto gli spazi insoliti, spazi diversi da quelli teatrali potessero funzionare altrettanto bene.

## Cauteruccio

ARCHITETTO E REGISTA.

DAL 1982 È CON LA  
COMPAGNIA TEATRALE KRYPTON

Il luogo  
dell'esperienza umana  
12 gennaio 1995

Un buon architetto per essere un buon architetto, non deve interessarsi solo ai mattoni e al cemento armato, ma anche ai linguaggi dell'arte.

Perché l'architettura è principalmente un'espressione estetica, e quindi il bagaglio estetico di ogni architetto, che io ho sempre ritenuto un artista e non un tecnico, nasce proprio dal rapporto con altri linguaggi.

Io ho iniziato a studiare architettura, ma ad un certo punto mi sono reso conto che non mi interessava il progetto architettonico in sé.

Ho iniziato a pensare e a teorizzare una cosa un po' strana che chiamavo 'l'architettura sensoriale'. Ho iniziato ad immaginare un'architettura che in qualche modo si ponesse davvero il problema dello spazio e si ponesse il problema del tempo. Quindi un'architettura che in qualche modo creasse nel suo fruitore una sorte di continua rivisitazione critica del reale. Perché l'architettura deve fare i conti con il reale, con la natura e con l'uomo.

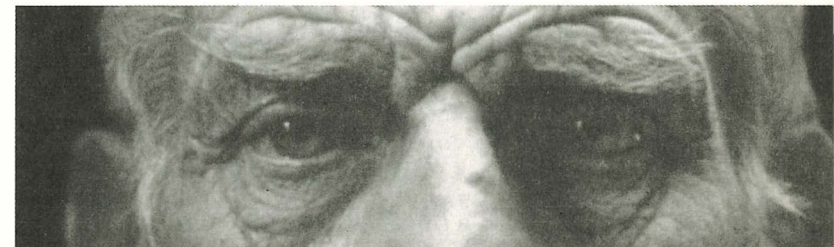
L'ultimo esame importante, prima della mia tesi, è stato un esame per il quale ho progettato un evento di architettura sensoriale della durata di 24 ore! Invece di presentare grandi disegni, ho presentato motivazioni storiche e strumentazioni tecniche: dalle lampadine alle diapositive, ai suoni.

Da questo progetto in avanti è cominciato un percorso che mi ha condotto al teatro. Ho compiuto un viaggio che io ed altri abbiamo definito interdiscipli-

nare, nel tentativo di mettere in relazione diversi linguaggi espressivi: dall'architettura al design, dalla musica alla danza, al movimento; fino ad arrivare alla parola; perché come sapete una scrittura può avere, anzi ha sicuramente, una sua architettura, così come ogni musica ha un'architettura, ha un suo disegno. Allora in questi ultimi anni mi sono concentrato sul rapporto proprio tra lo spazio, il linguaggio tecnologico e l'attore, scoprendo un universo straordinario che è appunto quello dell'attore il quale può essere analizzato da un punto di vista architettonico se si vuole.

Quando lavoro con gli attori dò loro indicazioni molto più vicine a quelle architettoniche che non a quelle drammaturgiche.

Nei lavori che ho realizzato esiste sempre questo preciso rapporto tra un'idea di teatro estremamente legata all'ar-



chitettura, ma anche alle arti visive seguendo un percorso con un preciso riferimento alle intuizioni delle avanguardie storiche.

La regia è un po' come l'architettura: è davvero una disciplina progettuale che si realizza compiutamente attraverso la scrittura scenica. Per scrittura scenica si intende quel processo attraverso il quale vengono messi in gioco tutti gli elementi, quindi il testo, l'azione, l'attore, il sentimento, l'energia, e con questi si produce una costruzione spettacolare.

Nel mio caso, proprio perché ho una formazione architettonica, comincio da un progetto che metta in relazione i vari elementi espressivi. In altri casi, così come poi è successo per *L'ultimo nastro*

di Krapp, comincio dal testo, che nel caso di Beckett è sempre un testo di grande rigore, e scoprendone il ritmo interno, di grande poesia.

Questo testo richiede necessariamente una regia, un progetto, senno' si rischia di farlo diventare una prova d'attore che snatura la struttura matematica del testo. Io ho seguito la stessa operazione di sdoppiamento, che Beckett prevede. Due personaggi: il personaggio 'B' protagonista vivo e il personaggio 'A' che è il magnetofono. Ho però consapevolmente invertito l'ordine dei personaggi poiché per Beckett che in dica per primo il personaggio 'B', ad essere protagonista è il magnetofono.

Nella mia esperienza io ho dedicato tanti anni a una sorta di utopia che era quella di cercare dentro l'universo tecnologico una via d'uscita.

Credo che nel prossimo secolo, dovremo impegnarci molto a raggiungere una sorta di relazione pacifica tra uomo e macchina. Questa stessa idea è condivisa da Renzo Piano che, come sapete, è un architetto che lavora su un doppio livello, uno estetico e l'altro tecnologico molto alti, anche lui ha questo obiettivo in architettura: riuscire a creare questa pacificazione.

Io sto lavorando per mettere in equilibrio questi due elementi: il primo, elemento fondamentale e centrale nel teatro, è l'attore; il secondo è l'elemento tecnologico.

In questo *Nastro di Krapp* mi ha affascinato il rapporto tra uomo e macchina, rapporto a cui Beckett credeva molto. In molte sue opere egli inserisce una voce 'off', una voce registrata, prevedendo spesso l'ausilio di uno strumento meccanico. Dapprima ho lavorato sulla esagerazione dei segni, poi l'obiettivo è stato quello di essenzializzare, di mettere in equilibrio il lavoro drammatico, voglio dire il lavoro attoriale, con quello tecnologico.

In questi ultimi dieci anni ho cercato di affrontare proprio il problema della macchina scenica in relazione al lavoro dell'attore e in relazione alla scrittura di un teatro possibile. Consiglio agli architetti di andare a teatro e al cinema perché sento che bisogna fare attenzione alle necessità espressive dell'uomo. Poiché il teatro si interroga sulle problematiche del genere umano, capite



quanto il teatro diventi importante affinché l'architetto stesso si interroghi sulle stesse problematiche.

L'architetto deve vivere l'esperienza umana perché egli progetta la vita, il comportamento degli altri allora deve avere una esperienza culturale profonda, deve conoscere la poesia, la filosofia, deve conoscere il teatro che è una delle più importanti esperienze umane.

■ ■ ■ ■ ■

**Peroni**

DA TRENTA ANNI OFFRE UNA ESPERIENZA  
COMPLETA NEL CAMPO DELLE FORNITURE  
TEATRALI E SCENOTECNICHE IN GENERE.

I luoghi  
della pratica  
15 maggio 1997

Il problema che noi tecnici abbiamo costantemente con gli architetti che si occupano soprattutto di ristrutturazione è che sanno arrivare fino alla scala, per intenderci, del boccascena, (*insieme delle quinte laterali e del telo orizzontale che incorniciano la scena*) oltre il quale sembra 'scoppiare' il panico, perché di esperienza diretta non ne hanno. Non sanno come comportarsi a livello tecnico, oppure a livello di scelta dei materiali. Spesso e volentieri, si è ostacolati dai responsabili tecnici dei comuni che, ad esempio, prendono l'iniziativa di realizzare una muta nera (*si tratta di un fondale nero che agevola la profondità di campo*) scegliendo un materiale tipicamente trasparente e che pertanto non potrà mai avere le caratteristiche di una muta nera.

Nell'arco del tempo è avvenuto un veloce cambiamento delle modalità di scelta dei materiali, dovuto alle norme di ignifugazione entrate in vigore non molto tempo fa' in seguito all'incendio scoppiato nella famosa discoteca di Torino che attirò l'attenzione sul problema dell'idoneità dei materiali. Infatti, come di consueto qualsiasi materiale veniva allegramente impiegato sia per gli allestimenti scenografici che per altri tipi di allestimento ed arredamento, solamente dopo l'introduzione della legge sulla sicurezza e prevenzione degli incendi nei luoghi di spettacolo, tutti i materiali sono stati sottoposti ad un uso differenziato.

La scenotecnica in particolare usa ma-

teriali strettamente necessari alla scena ma è l'ottimizzazione tecnica del palcoscenico alla base di tutto. Io personalmente opto sempre ed esclusivamente per materiali naturali o derivati da fibre naturali quali il cotone, il lino, la canapa, la lana, che si possono avere sempre omologati allo stesso modo, garantendo livelli di sicurezza, senza alcun dubbio né rischio.

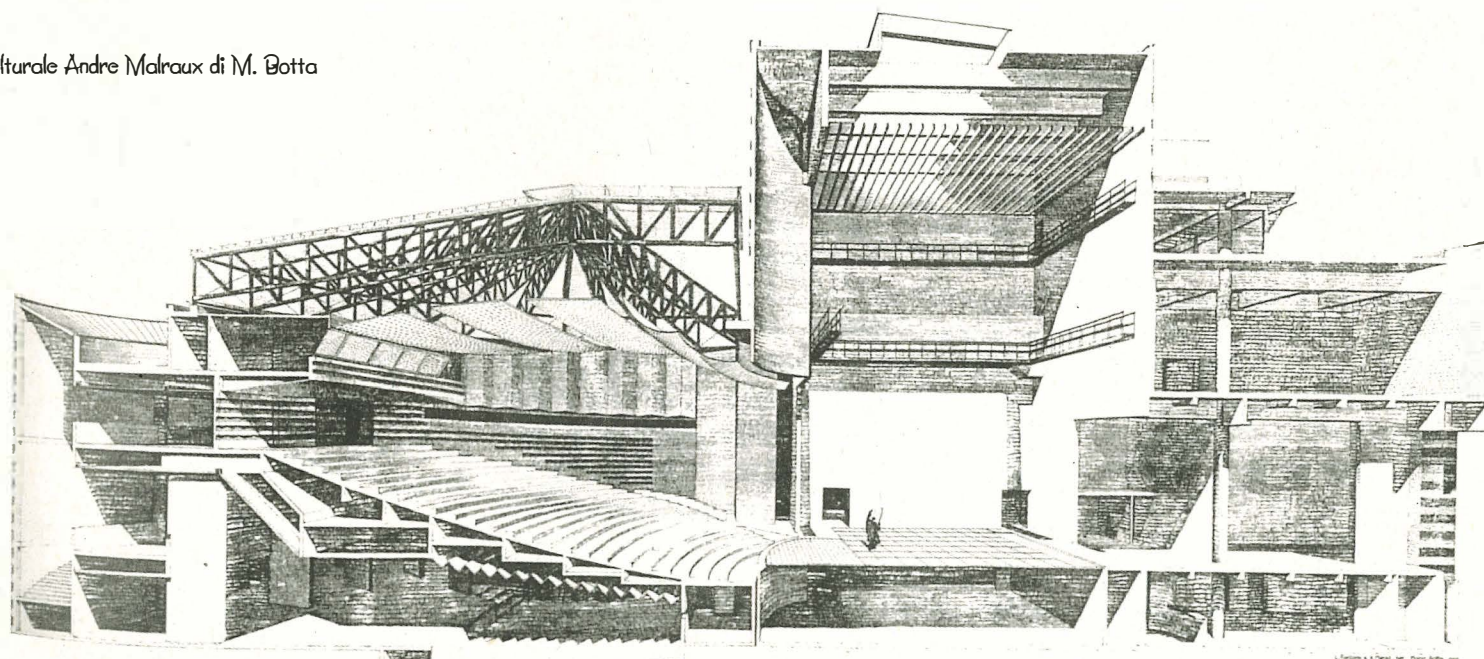
Per quanto riguarda la tecnica teatrale, il discorso si complica. A proposito della graticcia (*struttura composta di travetti di legno posti a piccola distanza l'uno dall'altro, fra i travetti vengono posizionate le pulegge in ferro o legno nella cui scanalatura passano i tiri*) posta nella parte superiore della torre scenica al di sopra del palcoscenico, è il meccanismo che permette di sospendere qualsiasi cosa, di effettuare qualsiasi manovra, di 'usare' il teatro nel vero senso della parola. Ad esempio, il cosiddetto 'tiro di scena' (*ancora oggi è molto diffuso quello manuale*), è quel movimento che per mezzo di un macchinista, permette di cambiare in altezza la posizione della scena. In origine si trattava di un'o-

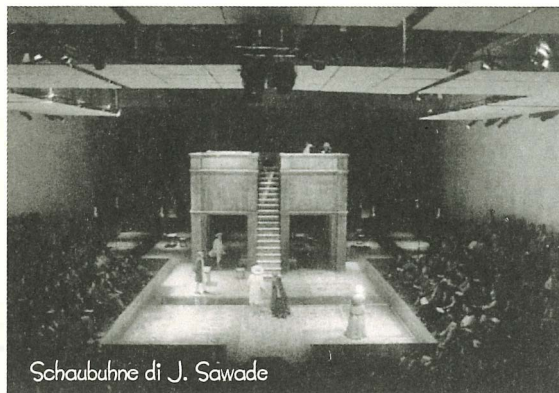
perazione esclusivamente manuale perché i materiali scenici erano più leggeri; più tardi invece, i tiri sono stati contrappesati (*mentre il tiro a mano richiede una lunga manovra per mettere a punto le corde di canapa, il tiro contrappesato, dotato di cordini metallici, fissati ad un traliccio di metallo, perfettamente parallelo alla linea di terra e del peso, che neutralizzando quello del fondale, permette la manovra anche a mezzo di un solo macchinista. Sono così possibili cambiamenti velocissimi in pochi secondi*) al fine di aiutare l'operatore a sollevare pesi notevoli; sempre più spesso i tiri sono elettrici, azionati da un motore elettrico possono sollevare "bilance" di qualsiasi tipo. Le bilance sono travi in alluminio che portano i fari, sono appese alla soffitta a mezzo di tiri a contrappeso. I tiri elettrici, non più azionati dal macchinista, rappresentano l'evoluzione tecnica entrata nel teatro a partire dalla diffusione di nuove tecnologie (ascensori, navi, computer). Oggi il teatro è pensato, come un territorio singolare, riservato, in un certo modo esclusivo, a chi opera nel teatro stesso. L'ingresso del computer provoca molteplici

ci danni al teatro, per mille motivi: pensiamo ad una scena, mossa manualmente da un primo macchinista in sincronia con il brano musicale e che contemporaneamente segue un secondo macchinista già pronto per un effetto successivo e a muovere di conseguenza i suoi tiri per movimentare la scena. Io sinceramente ho difficoltà a capire come possa un computer seguire tutto ciò che deve succedere in scena: seguire il direttore d'orchestra, i movimenti di scena, la sequenza delle luci... per questo, le soluzioni elettroniche il teatro le ama fino ad un certo punto.

Anche la stessa apertura del sipario, richiede 'per arte' delle capacità manuali che sappiamo coordinare i movimenti di apertura e di chiusura in relazione ai tempi dell'azione attraverso un'adeguata velocità. Utilizzando meccanismi automatici si ottengono solamente delle velocità "fredde" cioè velocità costanti e indifferenziate a causa della mancanza del 'siparista' che seguiva lo svolgersi dello spettacolo. Tutte le figure che operano in teatro sono essenziali: regista, scenografo, macchinista... l'importante è che il teatro venga con-

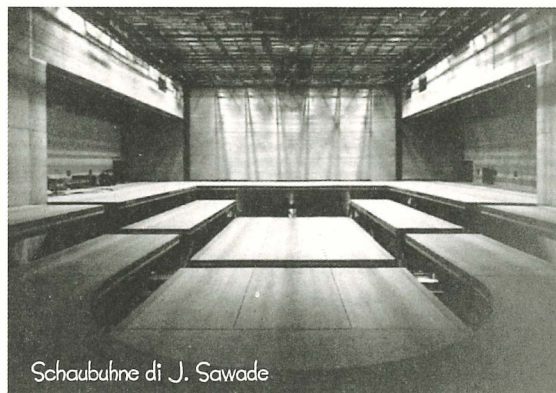
Spazio culturale Andre Malraux di M. Botta





Schaubühne di J. Sawade

cepito come un insieme di competenze ed esperienze che devono ragionare e lavorare in parallelo al fine di raggiungere risultati ottimali. Quindi, non bisogna dimenticare mai che la figura dell'operatore è fondamentale nel teatro e il tutto deve essere predisposto in funzione della sua attività. Chiunque si occupi di progetti teatrali, ristrutturazioni ecc.. deve lavorare in conformità con le diverse esigenze e problematiche anche imprevedibili dell'agire in ambito teatrale, per evitare imprevisti come quello verificatosi al Teatro Carlo Felice di Genova quando mi chiamò il Sovrintendente, dicendo: «Mi hanno dato una macchina scenica che è una Rolls-Royce però mi mancano le gomme» corri corri arriviamo in teatro alla fine di luglio per montare, non si può! Perché? Manca la chiave del computer, questo in teatro è veramente ridicolo; evitiamo quindi, questo è un consiglio, di andare sul macchinoso, sul tutto preparato sul tutto conosciuto, perché rovina il teatro. Un'altra incongruenza operativa è rappresentata dalla legge 626, tutti conosciamo l'importanza delle leggi sulla sicurezza, ma questa è una legge e le sue disposizioni regolano qualsiasi tipo di uso; è accaduto che quando Pavarotti cantò a Genova (ancora una volta il Carlo Felice) di colpo entrò la U.S.S.L. e fermò tutti perché mancavano i caschi e le scarpe da lavoro, poi perché c'erano dei materiali appesi... in teatro tutti hanno riso. Ora la legge 626 è stata variata nel senso che le sue disposizioni valgono solamente per chi esce di



Schaubühne di J. Sawade

scena e non per tutto ciò che è a vista sulla scena stessa, ma dubito che Pavarotti quando entra in quinta indossi il casco...

La magia del teatro qual'è? Realizzare una scena di legno costruita, non significa fare una cattedrale e portarla in teatro! Magari, pesante duemila tonnellate, assolutamente no! È proprio il contrario: in teatro l'arte del costruttore in legno è quella di saper fare una quinta trasportabile e soprattutto leggera, manovrabile, ciò che in realtà contrasta con le attuali leggi di sicurezza. Ogni volta che ci si trova di fronte ad una difficoltà bisogna trovare e raggiungere un compromesso logico, buono, 'indolore' per tutti, anche se di fatto non è la '626' che può impedire gli incendi, soprattutto se pensiamo alle dimensioni di quelli che hanno cancellato il Teatro della Fenice o il Teatro Petruzzelli.

C'è poi, il grosso problema dello spazio dei vecchi teatri, che non è predisposto per accogliere le moderne strutture meccaniche; cioè questi teatri, situati spesso nel centro delle città, non permettono ampliamenti di retropalco e sottopalco perché di solito a fianco c'è una banca, c'è il municipio, non si può fare un retropalco nel municipio; è per questo che in Italia si è consolidato, per i suoi numerosi teatri storici, un sistema di macchinaria ancora limitata, a Madrid dal graticcio all'ultimo sottopalco corrono 120 metri per cui vuol dire scavare sotto terra, le fogne, cavi elettrici la metropolitana. Strutture vec-

chie riportate a nuovo forzatamente devono essere spostate (vedi il caso della Scala di Milano) Anche per questi motivi, in Italia le proposte di innovazione tecnologica risultano fortemente condizionate e, pertanto nelle vecchie strutture teatrali sarà un po' difficile riuscire ad introdurre sistemi nuovi e modernissimi. Inoltre perché farlo?

Le vecchie strutture sono così belle e funzionali, perché non lasciarle così come sono, intervenendo piuttosto a livello di manutenzione? Ma c'è poi la questione del prestigio, della politica, magari si riesce a fare un retropalco in una banca, chissà...

Il Centro Universitario Teatrale denominato Laboratorio Progettazione dello Spettacolo e che opera presso il Politecnico di Milano è formato oggi da un gruppo di giovani progettisti, il cui principale obiettivo è quello di dar vita e sostenere attività di teatro universitario, e di quest'ultimo farne affiorare le specificità, tentare approfondimenti, aprire questioni che non riguardano esclusivamente il sapere teatrale.

Dall'anno 1989-1990 il *LaPSCUT* con la partecipazione di studenti del Politecnico ha realizzato numerose rassegne, diverse mostre, prodotto alcuni spettacoli teatrali, organizzato numerosi incontri e attività laboratoriali, e ancora ha proposto una programmazione mirata di serate a teatro volta ad offrire agli studenti l'opportunità di varcare la quarta parete e di esperire le caratteristiche della scena; di fare una verifica tra progetto e spazio scenico.

Il *LaPSCUT* pubblica gli interventi, particolarmente significativi, degli ospiti che, in occasione degli incontri accordati in questi ultimi anni, hanno avuto il piacere di condividere la propria ricerca poetica.

A loro vanno i nostri ringraziamenti. Agli altri ospiti, che qui non compaiono, dedichiamo il nostro lavoro.

TUTTI GLI INTERVENTI PUBBLICATI SONO  
STATI RIVISTI DALLA REDAZIONE.