



UN RICORDO DI GIANCARLO COBELLI

© Foto Marcellino Radogna



di Maurizio Ballà

Se voglio ricordare Giancarlo senza che lui si arrabbi devo cercare di non dilungarmi troppo perché Giancarlo aveva fatto della sintesi, specialmente nel lavoro, la sua bandiera.

Immagini che radiorano ce ne sono molte. La più forte, non so perché, è quella di lui avvolto in un parco nella casa che affittava ogni estate a Ponza e che diventava il quartier generale per progettare il lavoro della stagione successiva... Per un debito di riconoscenza però mi piace ricordare il periodo in cui abbiamo allestito *La Damnazione di Faust* di Berlioz al Teatro Comunale di Bologna. Per me si trattava del primo lavoro nell'opera lirica, anzi no, avevo fatto il mio primo allestimento nel genere qualche mese prima ed era stato un mezzo disastro, avevo perfino usato per la scenografia un materiale fonosorbente, per la felicità dei cantanti! Giancarlo però, che era rimasto colpito dalla scenografia del mio primo Pirandello con Castri, anche se dissuasivo dalla direzione del Teatro ha insistito per avermi con lui. Questo era il suo modo di lasciar lavorare l'istinto. La carica di responsabilità mi ha messo naturalmente nella condizione di dare il massimo di quello che potevo dare e insieme a lui ho scoperto un modo di procedere nella progettazione meno razionale rispetto a quello a cui ero abituato e che mi si confaceva.

Durante l'allestimento a Bologna non avevo ancora una padronanza dei tempi produttivi dell'opera lirica e ricordo che una mattina alle prove luci serviva un disco luminoso, una specie di sole, che io non avevo fatto ancora predisporre. Giancarlo, che per le luci di ogni spettacolo aveva una passione quasi maniacale, mi chiese, un po' alterato, quando questo elemento sarebbe stato fatto ed io un po' genericamente ho risposto: "mah... penso... domani!" e lì, in quel momento, proprio con la sintesi di cui parlavo, mi ha dato una lezione che non ho più dimenticato, rispondendomi: "Ma Maurizio... in paleoscenico... non esiste... domani!" Così ho capito finalmente, io che mi affidavo tutto alla progettazione, che, sì, certo la progettazione è molto importante, ma lo spettacolo è fatto specialmente da quello che si riesce a costruire, minuto dopo minuto, in paleoscenico.

RIFLESSIONI

SCENOGRAFIA...UN RAPPORTO DA PRECISARE

di Daniela Paolini

Da anni le Accademie si battono per diventare facoltà universitarie, al pari di Architettura (che prima del 1923 si studiava proprio nelle Accademie), senza ancora peraltro riuscire. E fra i corsi storici (Pittura, Scultura, Decorazione e Scenografia - denominazioni ormai piuttosto obsolete nell'Arte contemporanea) quello che, a mio avviso, potrebbe essere il primo candidato al passaggio (dato il comune terreno strettamente progettuale) è proprio il corso di Scenografia. Non me ne vorranno gli altri ambiti artistici se affermo ciò, ma la preparazione disciplinare tecnico-progettuale necessaria in questo campo (che qualcuno ha anche etichettato "arte applicata", con un inutile aggettivo) è quella che maggiormente si avvicina a quella architettonica.

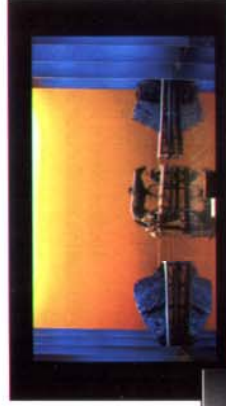
continua a pag. 5

VENT'ANNI DI TEATRO CON FEDERICO TIEZZA

LO SCENOGRAFO PIER PAOLO BISLERI RIVOLTA LA SUA OMBRAZIONE ON IL NOSTRO BERGIA
di Giulia Covelli



IRIS regia di F. Tiezzi e scene di P.P. Bisleri



DOX CUSCORTTE di F. Tiezzi scene P.P. Bisleri

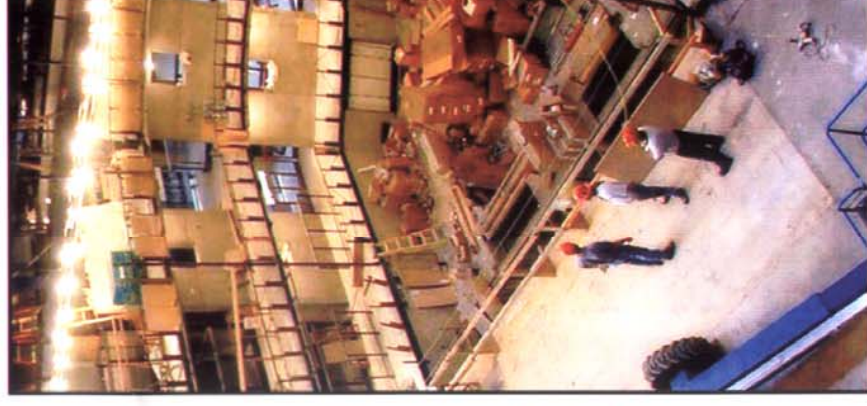
Scenografo eclettico, **Pier Paolo Bisleri** è prima di tutto un artista.

Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, si è sempre occupato di arti visive, interessandosi alle diverse espressioni dell'arte contemporanea.

Queste esperienze in seguito lo porteranno, nell'attività di scenografo, ad avere una particolare attenzione per l'arte contemporanea. Lo abbiamo incontrato e gli abbiamo chiesto di raccontarci le sue esperienze teatrali con un altro grande artista, il regista Federico Tiezzi, esponente di punta della neoavanguardia italiana, con il quale ha collaborato per vent'anni.

L'ARCHITETTURA DEI TEATRI: SEMPLICITÀ E COMPLESSITÀ DELLO SPAZIO TEATRALE

M. Isabella Vesco e Jean-Guy Lesca



ACOUSTIC DESIGN

LA COSTRUZIONE DEL MORROW SOUND® TRUE 3D

Le finalità di questa nuova rubrica interamente dedicata all'*Acoustic Design* è quella di spaziare tra i settori dell'acustica ed elettroacustica che sono strettamente collegati tra loro, tentando di appassionare alla materia i neofiti, fornire le nozioni di base per chi lavora nel strettamente in questo settore, ma ha la necessità di interfacciarsi, e arricchire o aggiornare gli addetti ai lavori.



Charlie Morrow con Maria Harman, l'editore di *Scenografia Contemporanea*

Il primo intervento che proponiamo è stato scritto per noi da **CHARLIE MORROW**, compositore ed inventore, artista multimediale, produttore e compositore acclamato. Durante la sua carriera ha cercato di portare il suono e la musica sperimentale ad un pubblico più alto. Il suo lavoro ha spaziato da eventi pubblici di massa, come "Toot 'N' Blink" per il lago Michigan di Chicago e "Fanfare in the Air" per il Porto di New York fino a installazioni innovative per le istituzioni più importanti al mondo.



arte3

PRODOTTI E ATTREZZATURE PER ARTISTI, ARCHITETTI, STUDENTI E AMATORI



PROMOZIONI SPECIALI
COLORI AD OLIO
ACRILICI
CAVALLETTI
BLOCCHI E
CARTELLE PER
DISEGNO
www.arte3.it

arte 3 snc Via del Fiume 3a 00187 Roma
T. 06.3219240 / Fax 06.3244414 - info@arte3.it

L'ARCHITETTURA DEI TEATRI: SEMPLICITÀ E COMPLESSITÀ DELLO SPAZIO TEATRALE

segue da pag. 1

Questo articolo vuole mettere in relazione la forma architettonica del teatro alla messa in scena, cercando di riflettere su una frattura che esiste tra il mondo dell'architettura e quello delle arti sceniche. Frattura che non si supera se lo scenografo è un architetto e crea una scenografia costruita e non dipinta (che ben venga), si supera solo se si ripensa al rapporto tra le due parti che definiscono il luogo teatrale.

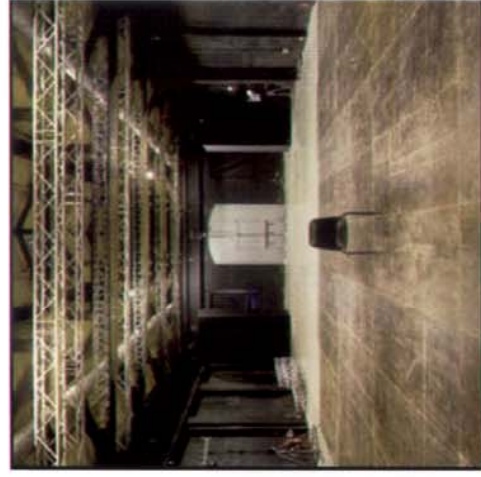
Lungo tutto il Novecento si sono succeduti vari tentativi ed esperimenti di registi in collaborazione con architetti, da Reinhardt a Piscator, a Mejerchol'd per trasformare lo spazio teatrale superando la tradizione del teatro all'italiana. L'obiettivo che si voleva raggiungere era il maggiore coinvolgimento del pubblico attraverso la creazione di un sistema diversificato di palcoscenici; da questo discendeva poi il superamento del carattere borghese tipico del teatro ottocentesco.

Il teatro è la tipologia edilizia che si è meno modificata negli ultimi due secoli. La stragrande maggioranza degli edifici teatrali risponde alla caratteristica del tea-

tro all'italiana. Esso è infatti un teatro dove è leggibile una differenziazione netta tra le due parti fondamentali che lo costituiscono: da un lato la platea e quindi il pubblico, dall'altra il palcoscenico e quindi gli attori.

Occorre però, al fine di creare una partecipazione attiva del pubblico all'azione, interrogare questo spazio duale, ritenuto spesso invalicabile, e rimetterlo in discussione non volendo negare a priori questa "consacra" spazialità. La scatola scenica va vista infatti non come uno spazio dato e imm modificabile, ma come uno spazio trasformabile e sul quale, rispetto ai canonici modi di progettare, si possono operare delle trasgressioni, nel senso che si possono modificare quei rapporti frontali e unici tra la platea e il palcoscenico, rimettendo in discussione la tradizionale visione assiale.

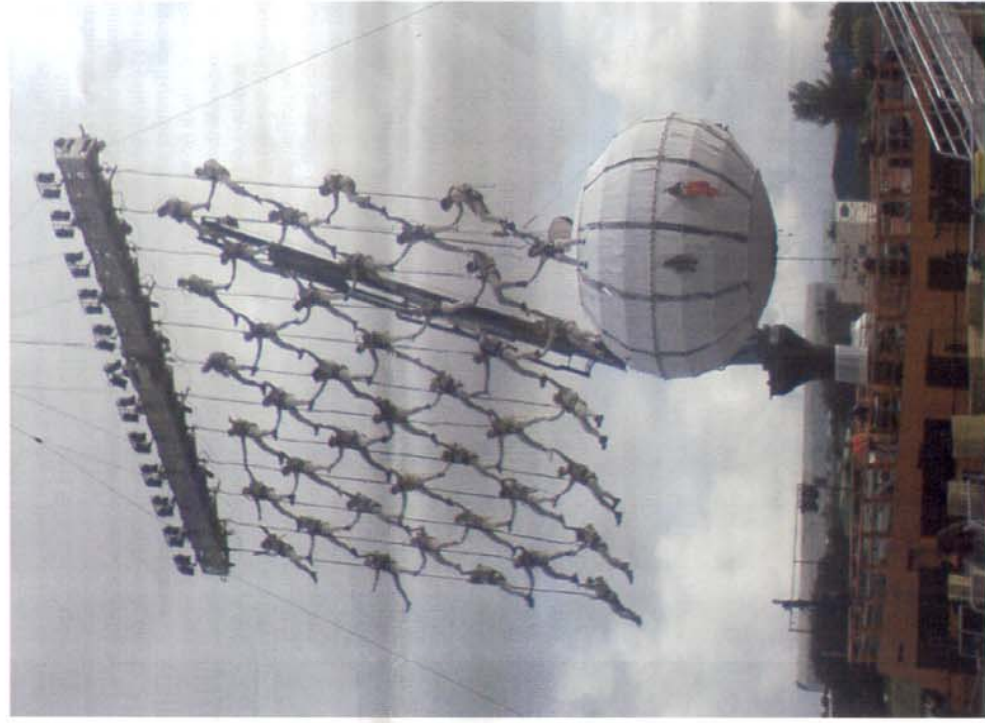
Nella stragrande maggioranza degli spettacoli prodotti il ruolo del pubblico è un ruolo passivo, legato ad una concezione duale scena/platea: l'obiettivo primo delle pièce deve essere invece la reinvenzione del coinvolgimento e della comunicazione. Oggi siamo in presenza



Il teatro India di Roma



Tant que nous sommes vivants, al Valli di Reggio Emilia (C.Bollanski 2009)



Vanne, carta amorosa. Lettere di amore in musica. Teatro Studio San Floriano di Jesi (H. Brockhaus)

La Fura Dels Baus. Rehearsal on River Tyne. Festival, Newcastle July 2007.

di progetti scenici che creano nuovi modi di vivere all'interno del teatro; i risultati più importanti in campo teatrale sono stati ottenuti da quei registi e studiosi che hanno fatto dello spazio scenico un luogo di ricerca: mi riferisco a Copeau, a Grotowski e, più recentemente, a Bob Wilson, Henning Brockhaus, alla Fura dels Baus, e Peter Brook. Sono tanti infatti i teatri all'italiana dove questo rapporto frontale è stato trasgredito: dal *Caldéron* al Teatro Metastasio di Prato (G.Aulenti 1976) a *L'Orfeo* al Teatro Goldoni di Firenze (M.Palli 1998), dal *Giacomo mio, Salvianoci!*, Teatro Lauro Rossi di Macerata (Studio Azzurro 1999) al *Tant que nous sommes vivants*, al Teatro Valli di Reggio Emilia (C.Bollanski 2009).

Altro modo di superare il dualismo dello spazio teatrale è la messa in scena di opere teatrali in luoghi diversi dai teatri. Dal punto di vista semantico, infatti per "luogo teatrale" si intende qualsiasi luogo che anche occasionalmente viene utilizzato a fini teatrali e quindi

un "luogo" dove il rapporto tra il palcoscenico e la cavea non è prestabilito, *i lieux-trouvés* di Jean-Guy Lecat. Ne è un esempio la sua ricerca in città diverse di un luogo dove mettere in scena lo stesso testo: i luoghi di *Mahabharata* vanno dalla cava di Boulbon ad Avignone al Fabbricone di Prato, dal mercato dei fiori di Barcellona al garage di tram di Francoforte sino ad arrivare al Bouffes du Nord a Parigi, teatro voluto e nato grazie a Peter Brook.

Già nei primi anni del 900 Max Reinhardt sosteneva che "non esiste una forma di teatro che sia la sola realmente artistica. Fare recitare dei buoni attori oggi in un granaio o in un teatro, domani in un'osteria o all'interno di una chiesa o anche su una scena espressionista - se il luogo è adeguato alla pièce - il risultato sarà meraviglioso". Tale ricerca ha infatti origini lontane, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, insieme alla "drammaturgia dello spettacolo" (cioè drammaturgia del regista e dell'attore) trova posto la "dramma-



Astra di Torino, un ex-cinema in disuso, trasformato in palcoscenico teatrale per il "Don Chisciotte" di H. Brockhaus

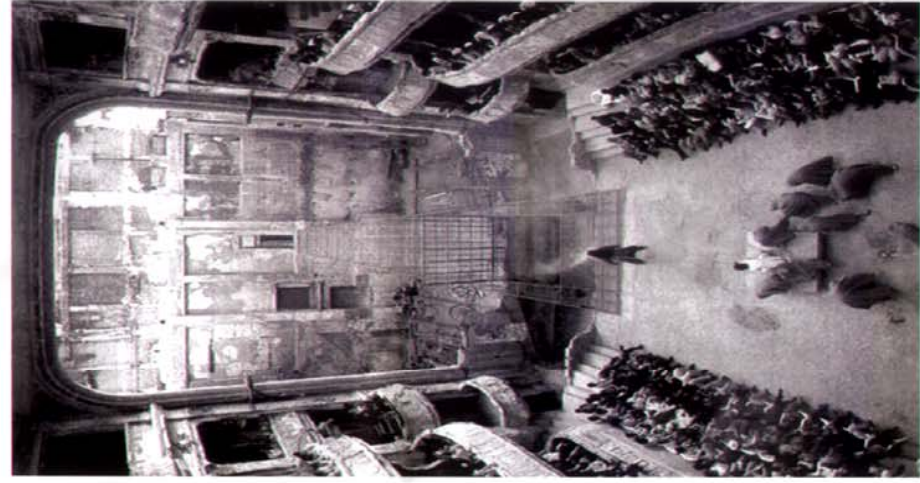
IL CASO DEL TEATRO PARIGINO BOUFFES DU NORD

di Jean-Guy Lecat

turgia dello spazio". Già nel 1933, al Maggio Musicale fiorentino, vengono messi in scena il *Mistero di Santa Uliva* (A. Barsacq 1933) con la regia di Copeau e *Sogno di una notte di mezza estate* con la regia di Reinhardt (G. Salvini 1933), la prima nel Chiostro di Santa Croce e la seconda al Giardino di Boboli.

Stesso obiettivo è stato raggiunto da Luciano Damiani nel più recente **Teatro dei Documenti**: un teatro a piani sovrapposti dove lo spettatore e l'azione scenica relazionano tra loro, giungendo alla tanto agognata partecipazione attiva del pubblico.

Da allora le sperimentazioni in questo campo sono sempre più numerose, interessanti e stimolanti. I luoghi scelti da registi e scenografi sono tanti e anche molto diversi tra di loro. Negli ultimi anni inoltre si sono moltiplicate le esperienze di spettacoli che utilizzano parti di città; è recentissima (2009) la trasformazione della città di Napoli in teatro diffuso: per *Le città invisibili* di Italo Calvino, (regia di Giorgio Barberio Corsetti), si riscopre, non solo il sottosuolo partenopeo, ma anche i suoi tetti, il teatro romano e una



Teatro Municipale di Lima (una scena di *Re Lear*) restaurato di Luis Longhi Architetto (foto di Luis Longhi)

serie di anfratti di un cortile del settecentesco Real Albergó dei Poveri. Sempre di Barberio Corsetti è lo spettacolo itinerante, *l'America* di Franz Kafka alla Staziante Ortense a Roma.

Anche Santiago Calatrava progetta, nel 2003, nel campus universitario di Tor Vergata due scene contrapposte per *Ecuba* e *Le Troiane*.

Ma si fa teatro anche su barche, nei porti, e persino, all'interno di un appartamento di un condominio.

La nave poi è un luogo particolarmente ambito per numerose messe in scena: il paiolato di una baleniera lunga quaranta metri diviene luogo di una lunga scena centrale per *Moby Dick*, *Ulisse* e *la balena Bianca* (R. Piano 1992); così come la compagnia catalana Fura dels Baus ricava, nel 2004, uno spazio scenico diverso da quello tradizionale nel ventre della Nave Naumon. Il regista e lo scenografo, lavorando insieme, possono creare varianti al "vecchio sistema" forzando il tradizionale rapporto dell'intera macchina teatrale.

M. Isabella Vesco
© Riproduzione riservata

Il tema che vorrei affrontare riguarda lo spazio teatrale e quanto la tradizione può influire sull'architettura teatrale. Partendo da alcuni allestimenti realizzati con Peter Brook, vorrei dimostrare che esistono diverse vie possibili.

Il teatro e l'architettura sono molto simili per una ragione molto semplice. Il teatro e gli spettacoli in generale non possono prodursi che in due tipi di spazi, comprendenti la "natura" e l'architettura. Qualunque sia lo spettacolo e le sue decorazioni, gli artisti e il pubblico entrano innanzitutto in uno spazio naturale e solamente dopo hanno di fronte uno spettacolo. Non esistono luoghi neutri che spingano i creatori a investire in luoghi nuovi. Vorremmo essere il più possibile liberi, ma in realtà siamo prigionieri. Lo siamo se non accettiamo le cose in essere, se non le conduciamo là dove vogliamo andare. Prendiamo la natura, essa è naturale fino al momento in cui non lo è più. La natura ha come referente se stessa e noi l'accettiamo così come è. A nessuno verrebbe in mente di confutare la forma di una foresta o di un albero, essi ci vengono presentati nella loro giusta proporzione. Ma nel momento in cui scegliamo di intervenire su un pezzo di questa natura, essa non è più naturale.

L'origine di questa riflessione viene in gran parte dal lavoro e dallo spazio dove Peter Brook ha sviluppato i suoi spettacoli: il teatro parigino **BOUFFES DU NORD**.

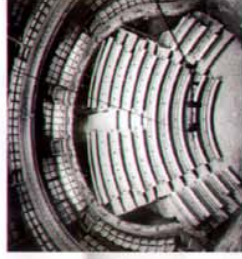
Peter Brook pensa che uno spazio non debba accogliere uno spettacolo ma debba permettere ad uno spettacolo di esprimersi. Quando egli visitò Bouffes du Nord nel 1974, il teatro era sul punto di scomparire definitivamente in quanto, non avendo ricevuto contributi per il suo restauro, appariva totalmente dismesso e fatiscente.

Il suo proprietario lo aveva progressivamente demolito per farne un parcheggio e aveva bruciato una montagna di materiali accumulatisi durante la demolizione. Il tetto era così scomparso, ma i muri, i palchi, le logge e la platea erano stati dolcemente lasciati a marcire sotto la pioggia. Il teatro restava tuttavia fortemente segnato dalla sua vita passata che lo faceva rassomigliare a tutti gli altri teatri "borghesi" del 19° secolo.

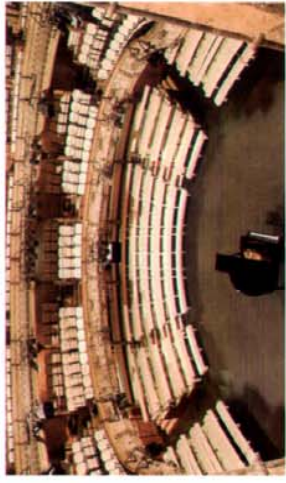
Fu costruito un nuovo tetto, ed essendo scomparso il palcoscenico egli decise di portarlo avanti, conservando i muri devastati, così come si presentavano, in modo che fossero tangibili le tracce e le ferite del passato.

Nel teatro i muri erano allo stesso tempo realistici e astratti avendo perduto i loro fasti, così da non appartenere più ad un'epoca precisa ma ad una somma di epoche, diventando una sorta di decoro permanente. Tali muri da lontano divenivano il supporto di una tragedia greca così come di un *Mahabharata* o de *La Cersaie* di Chechov. Nei teatri tradizionali i muri della sala e i muri della scena sono di qualità diversa, così come i teatri moderni sono concepiti con due estetiche differenti: la sala che è il prolungamento e la scena che è dipinta o costruita. Due mondi che anziché coniugarsi si scottano.

La qualità dei muri del Bouffes du Nord ha permesso a Peter Brook di fare uscire gli attori dallo schema della tradizionale scena all'italiana e di posizionarli al centro della platea con il pubblico seduto in posizione semicircolare in modo da annullare la visione delle due estetiche; quella della platea e quella della scena stessa.



Il teatro parigino Bouffes du Nord come si presentava nel 1974; un cumulo di macerie



Il teatro parigino Bouffes du Nord come si presenta oggi

Peter Brook e i suoi attori sono semplicemente ritornati nel cerchio di un teatro greco antico e di un teatro elisabettiano. Platea e scena si confondono e divengono l'unico supporto dello spettacolo, il pubblico non è in uno spazio sentito come diverso ma nello stesso spazio degli attori. Il pubblico diviene partecipante essendo posto all'interno della stessa decorazione.

Il Bouffes du Nord è uno dei rari esempi in cui l'architettura è completamente al servizio dello spettacolo. Per me i muri di un teatro devono essere intelligenti, umili, belli e forti. Essi devono essere capaci di coadiuvare in presenza dell'attore e di sparire se è necessario. Non tutti i muri hanno questa straordinaria capacità. Ma come creare in teatro ciò che nel cinema si fa molto bene con lo zoom, affinché un muro scompaia definitivamente dalla scena? E non solo i muri di scena ma l'edificio intero dovrebbero scomparire e lasciare per qualche secondo o qualche minuto attore e pubblico pudicamente uniti. Più spesso le mura di un teatro sono impudichi.

Come dicevo, siamo innanzitutto denari un'architettura prima di essere in un teatro e questa architettura deve favorire il nostro lavoro, favorire la vita. Il teatro è la vita!

Infine uno spazio teatrale non deve avere una definizione preconstituita, essere senza storia, e le proporzioni di un teatro dovrebbero venire da un apprezzamento vivo dell'essere umano e dalle relazioni tra quelli che recitano. Nei teatri all'epoca di Shakspeare il popolo si trovava nel parterre molto prima degli attori. La borghesia era indietro nei palchi. Gli intellettuali, gli studenti universitari, i filosofi, gli spiriti più critici erano direttamente seduti ad ogni lato della scena. Un'intera nazione si rispecchiava, si ritrovava.

Dicevo che la maggior parte delle compagnie adattano i loro spettacoli ai muri del teatro oppure recitano muovendosi attorno, mentre con Peter Brook noi abbiamo scelto di fare il contrario perché non c'è alcuna ragione che il lavoro degli attori, che le distanze laboriosamente studiate tra attori stessi e tra attori e pubblico cambino per soddisfare ogni sorta di tecnologia a cominciare dall'impiego dei proiettori. Abbiamo dunque cercato dei teatri o dei luoghi che potrebbero facilmente adattarsi dove potremmo ritrovare l'integralità di ciò che avevamo ideato.

LE FUGHE TIEZZI DA DIVERSI ANNI MA EGLI SE' AVVALSO ANCHE DELLA COLLABORAZIONE DI ARTISTI VISIVI, QUALE VALORE APPORTANO QUESTE ALLA RICERCA DEL REGISTA?

Sono opportunità molto interessanti per Federico che ha questa particolare attenzione per l'arte contemporanea. Collaborando con un'artista visivo c'è comunque il rischio, secondo la mia concezione, che la scenografia diventi una specie di installazione (scenica) dove il regista si trova costretto, suo malgrado, ad utilizzare lo spazio così come lo è stato creato dall'artista nella sua totale libertà espressiva. Diventa molto complicato a questo punto chiedere delle modifiche al progetto artistico e quindi si limita la creatività del regista.

A differenza del rapporto che si può instaurare con un artista figurativo che all'occasione diviene scenografo, io cerco di creare con il regista un dialogo continuo per affinare al meglio le mie scelte estetiche in rapporto alle sue esigenze di utilizzo e gestione dello spazio scenico.

Altra cosa è la prosa, dove il lavoro sulla drammaturgia del testo e della parola diventa fondamentale e dà un impatto fortissimo, come, per esempio, nel caso del lavoro fatto su *I promessi sposi alla prova*. Questo spettacolo deriva da una rielaborazione dal testo di Giovanni Testori, ridotto per il teatro da Federico Tiezzi e Sandro Lombardi che lo hanno reso più fruibile ad un pubblico contemporaneo inserendo parti da *I promessi sposi* di Manzoni e brani da altri autori. Questi interventi di adattamento e "contaminazione" del testo originario da parte di Tiezzi sono espressione della sua ricerca creativa sul testo stesso, il Teatro di Poesia. La scenografia assume un valore aggiunto, segue parallela e intende aiutare il pubblico ad interpretare quanto è stato elaborato dalla regia nella sua ricerca.

COME NASCE L'IDEA DELLO SPETTACOLO? LO COSTRUIRE INSIEME?

Nel teatro di prosa spesso è il regista che, volendosi cimentare con un particolare testo a cui è interessato, lo propone ad un teatro per la produzione. Accettato il progetto Federico ci chiama, e dai nostri incontri e confronti nascono le prime idee e quindi i bozzetti e le immagini. Le idee di Federico e soprattutto le intuizioni sul sottotesto sono fortemente stimolanti e divengono fondamentali per il nostro lavoro creativo. Ci troviamo insieme, lavoriamo sui nostri appunti, disegniamo bozzetti mentre ne parliamo. Il progetto finale, per esperienza, non si discosta molto dalla prima immagine che abbiamo sviluppato. Nel *Don Quichotte*, per esempio, sin dal principio ho immaginato un grande capannone industriale, uno studio cinematografico con dei ballatoi praticabili tutt'intorno perché i cantanti potessero agire anche dall'alto,



Iris di Mascagni

come se lo svolgersi dell'opera avvenisse in un set cinematografico di cui avremmo avuto la certezza solamente nella scena finale, quando Don Quichotte, dialogando per l'ultima volta con Sancio, muore cantando l'ultimo emozionante pezzo dell'opera su un semplice praticabile con l'albero su cui è appoggiato. Solo a questo punto scende a vista la grande parete di fondo dello "studio" realizzata in maniera fortemente iperrealista, con la saracinesca, l'uscita d'emergenza, gli impianti elettrici, gli estintori, la grande scritta "defense de fumer".

La scenografia è mobile, si sposta su praticabili carrellati tipicamente teatrali. Ci sono carri che compongono un teatro, altri con grandi roccie blu e un fondale su cui si staglia un tubo al neon color fucsia che riproduce il profilo.

Per *Il Trovatore* il primo bozzetto era semplicemente un quadrato, che io immaginavo essere un campo di grano, con quattro linee inclinate che, per me, avrebbero rappresentato quattro grandi cipressi che si sarebbero dovuti muovere grazie ad un impianto idraulico. Quando mostrai il bozzetto a Federico, che vive in Toscana e proviene da Lucignano, lo ha capito e fatto immediatamente suo, proprio perché questa idea gli ricordava quei racconti arcaici dei contadini della sua terra.

In *Iris* di Mascagni gli Hanamichi (passerelle utilizzate nel teatro kabuki - chiamate anche "il sentiero dei fiori" sono diventati gli elementi fondamentali su cui si è sviluppata la scenografia. Nel mio lavoro tendo a fare sì che ogni elemento abbia una sua profonda valenza "significante".

Nelle mie scenografie, che a volte sembrano installazioni minimaliste, fornisco dei segnali interpretativi perché le immagini nascono sempre, per me, da un percorso mentale e concettuale. Se dietro ad un semplice quadro bianco, dietro ad una scena con pochi elementi, si sviluppa un'idea, un pensiero, allora anche quel quadro bianco, quella semplice scenografia raggiungono un valore artistico. Il lavoro diventa un modo etico e morale per avvicinarsi al testo, all'opera. Non pretendo che il pubblico capisca tutto ciò che sta dietro questo lavoro ma cerco di mandare dei segnali, delle indicazioni, delle proposte su cui ci si possa ragionare e confrontarsi.

Giulia Covelli
© Riproduzione riservata

SCENOGRAFIA...UN RAPPORTO DA PRECISARE

segue da pag. 1

E' altrettanto vero che se nelle facoltà di architettura ci fossero dei corsi "seri" di progettazione scenografica, questa non potrebbe che rappresentare una impegnativa "palestra" - desidero manifestarlo da molti autorevoli docenti architetti - anche per quella architettonica: accanto alla scienza dell'architettura, una "scienza delle apparenze". D'altronde basta scorrere il numero e la qualità delle materie curricolari degli studenti di scenografia per rendersi conto della assoluta comparazione possibile con quelle di architettura, tranne probabilmente alcuni aspetti matematico-fisici. Ecco: questi ultimi probabilmente esercitano il ruolo di maggiore scoglio ad un riconoscimento universitario di questi studi. L'etichetta "scientifici" data agli studi architettonici li pone su un livello di riconoscimento maggiore rispetto a quella di "artistici" data alla scenografia. A questo punto c'è da chiedersi se Arte e Scienza, nella nostra cultura, abbiano valenze paritarie... (è ancora il caso di chiederlo?). Mi pare comunque che l'operatività scientifica e artistica abbiano in comune, come fondamento, la creatività e la sperimentazione, mentre lo scopo ultimo è la ricerca dell'innovazione e l'indagine universale del mondo.

Questo "privilegio" scientifico degli studi di architettura è stato una delle cause di una proliferazione bibliografica straordinaria rispetto a quelli sulla scenografia, prova ne sia la visita a qualsiasi libreria, anche universitaria, ben fornita: ad una ingente e massiccia presenza di letteratura di ogni tipo in campo architettonico, in quello scenografico abbiamo (sì e no, quando ci sono) un paio di pubblicazioni...

Dando per scontata la sostanziale differenza numerica fra le due diverse popolazioni studentesche, si può tranquillamente affermare che, di scenografia si parla poco, si scrive poco, si discute poco, si illustra poco, sia dal punto di vista storico, sia da quello artistico, sia da quello critico, sia da quello tecnico. E gli studenti restano disorientati, soli, poco aggiornati: hanno pochissimi riferimenti. I docenti anche l'unica fonte diventano così gli spettacoli, di cui si parla, si parla, si parla e non si documenta nulla. Le immagini - ma anche le cronache, i commenti, le valutazioni - sulla scenografia diventano rare, introvabili, inaccessibili: anche le recensioni (non mi stancherò mai di sottolinearlo) nel 90% dei casi neppure menzionano lo scenografo dello spettacolo. Non parliamo poi dal punto di vista didattico: ogni docente di scenografia o di scenotecnica deve far ricorso esclusivamente ad immagini rubate a qualche spettacolo, a rarissimi libri, a qualche laboratorio o alla rete. E poi c'è la teoria o, meglio, le teorie sottese ad ogni scenografo, ad ogni spettacolo, ad ogni epoca ad ogni interpretazione. C'è sete di sapere, di vedere, di aggiornarsi sulla scenografia.

Questo giornale, questa sede, potrebbe e può senz'altro diventare luogo di documentazione, di confronto, di critica, di analisi importanti. Ma c'è bisogno di contributi, del maggior numero di contributi possibile da parte dei professionisti, dei docenti e degli studiosi. Si deve discutere sugli spettacoli, sui loro costi, sulle innovazioni possibili, sulle teorie di approccio alle dinamiche sceniche e registiche, sui fondamenti, sugli aggiornamenti, sulle tecniche. Possibile che quando si entra in un'aula di scenografia si finisca per vedere quasi esclusivamente progetti autoriferenziali - quasi fossero opere d'arte autonome, senza nessun legame con il possibile, vero spettacolo -, belle immagini (bozzetti), spesso belle sculture (modelli) che nulla hanno di dinamico e di "umano", legato all'ergonomia scenica del protagonista, all'azione (la parola attore proviene da actor = colui che agisce); non se ne intuiscono i fondamenti o soltanto i frammenti registici, drammatici, quasi obbedissero pedissequamente alle indicazioni di libretto, alle didascalie, finendo per relegare questi graziosi elaborati (modellini, bozzetti) a décor appunto autoreferenziale. Facciamo almeno uscire dalle aule e dagli studi i frutti del nostro pensiero, in un confronto franco e aperto; facciamoli diventare momenti di quella costante ricerca di cui ci fregiamo; descriviamole la genesi, i processi evolutivi, gli obiettivi, le soluzioni ricercate e trovate...E facciamolo su questo giornale in modo che si diffondano, che arrivino anche ad aggiornare ed incoraggiare ogni volontario, solitario apprendista di questa professione. Non so quanti scenografi, quanti colleghi docenti di materie sceniche e loro studenti si siano abbonati a questa pubblicazione (sarebbe vergognoso se fossero pochi, vista la scarsità editoriale in materia...), ma dato che è l'unica esistente in questo specifico settore culturale, facciamone un luogo d'incontro e di confronto, la sede delle nostre discussioni, la vetrina delle nostre intuizioni e ricerche, sia in campo performativo che quello didattico: diventerà il solo punto di riferimento nel deserto bibliografico che attanaglia la scenografia.

Daniele Paolin

SCENOGRAFIA CONTEMPORANEA

Editore Maria Harman

Direzione editoriale Paolo Felici

Hanno scritto su questo numero: Maurizio Balò, Giulia Covelli, Jean-Guy Lecat,

Donato Masci, Charles Morrow, Daniele Paolin, M. Isabella Vesco.

Traduzioni: Francesca Bianco e Valentina Cardinali.

Graphic Designer: Paolo Felici

Stampato in Italia (Press Up Srl - www.pressup.it)

Edizione italiana dell'Edizione Inglese: *Contemporary Scenography*

ABBONAMENTI info@scenic-fest.com

No part of this publication may be reproduced without the prior consent of the publisher.

Publisher by Harman Publisher UK LTD LONDRA © 2012.

Contemporary Scenography The Journal