
Teatro Cesare Caporali

via Caporali 16

06064 Panicale (PG)

Scheda Tecnica

larghezza boccascena **mt 4,50**

altezza boccascena **mt 5,50**

larghezza palcoscenico da muro a muro **mt 9**

profondità del palcoscenico da filo sipario a muro di fondo **mt 5**

profondità della ribalta **mt 2**

graticcia **presente**

larghezza graticcia **mt 9**

altezza graticcia **mt 6,50**

altezza della ribalta rispetto alla platea **mt 1,10**

distanza fra ribalta e prima fila di poltrone **mt 1,40**

declivio palcoscenico **1,4 %**

scaletta di collegamento fra platea e palcoscenico **presente**

buca dell'orchestra **presente (copribile in 2 ore da 5 persone)**

profondità buca dell'orchestra da ribalta e platea **mt 2**

dislivello buca dell'orchestra / palco **mt 2,10**

numero americane **2 (elettriche)**

numero di staffe in sala per posizionamento luci **6 laterali + 2 centrali**

tipo di sipario **manuale**

quadratura nera **presente**

NOTE: particolarità del palcoscenico: tavole mobili

carico energia elettrica disponibile **kw 30**

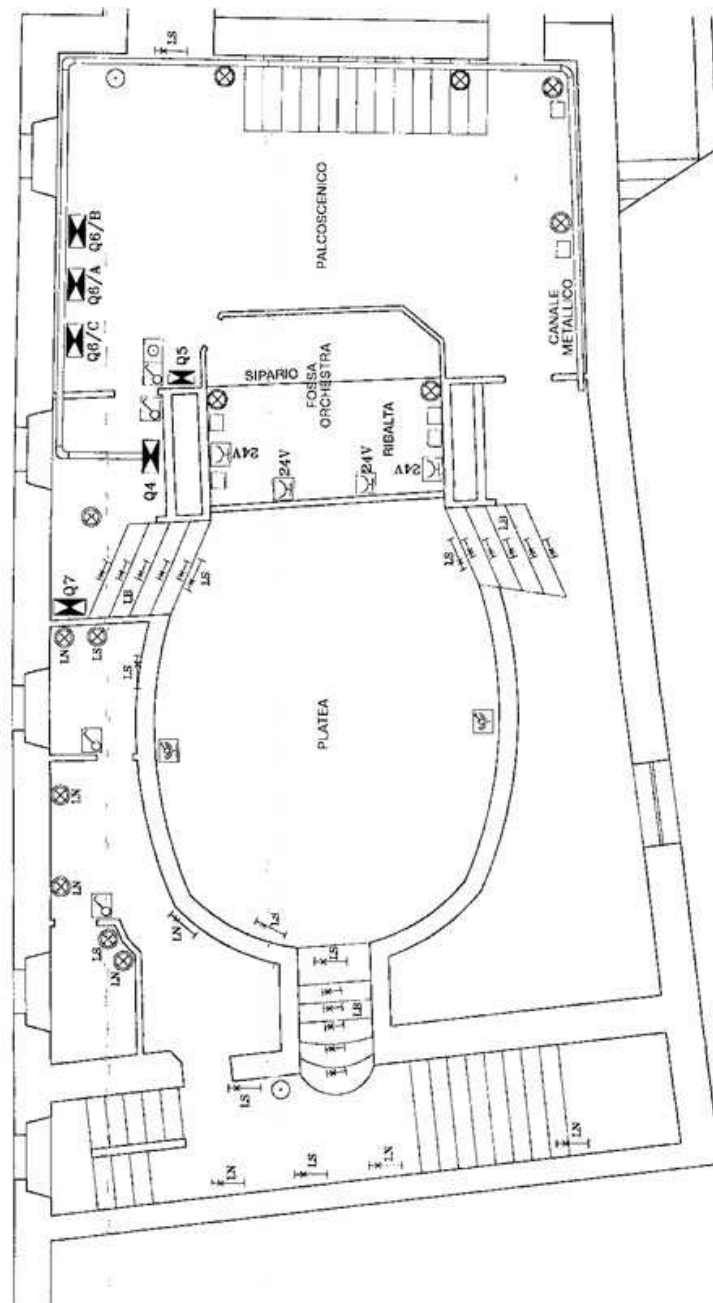
voltaggio **v. 380 trefasi + neutro + terra**

numero camerini **3**

persone ospitabili nei camerini **12**

docce **3**

scarico scene possono accedere al teatro solo i furgoni, gli altri mezzi devono trasbordare nella piazza del paese a mt 100 ca dal teatro; per accedere fino al palco bisogna far transitare le scene attraverso una scala di 3 rampe di 31 gradini complessivi e una porta alta mt 1,90 e larga mt 1,30

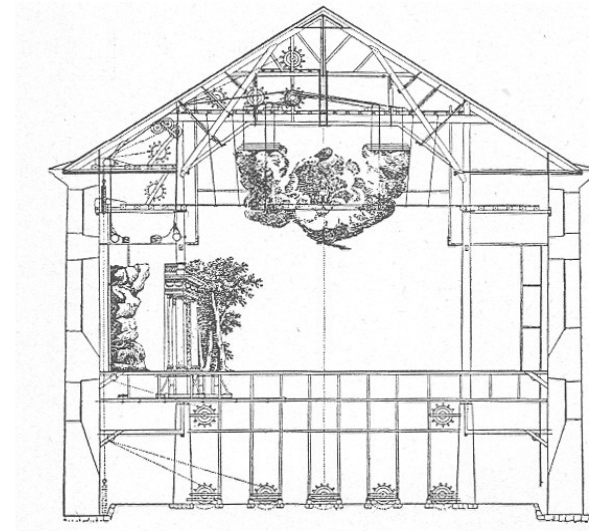
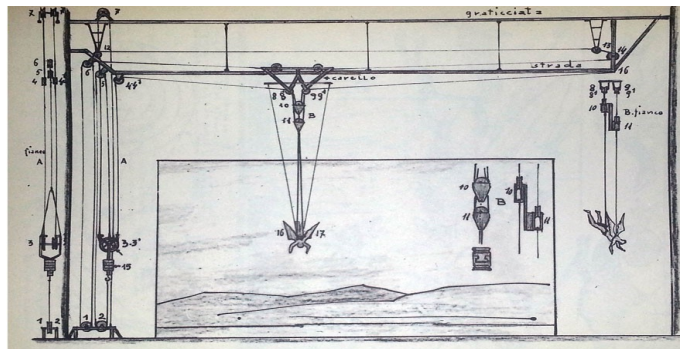
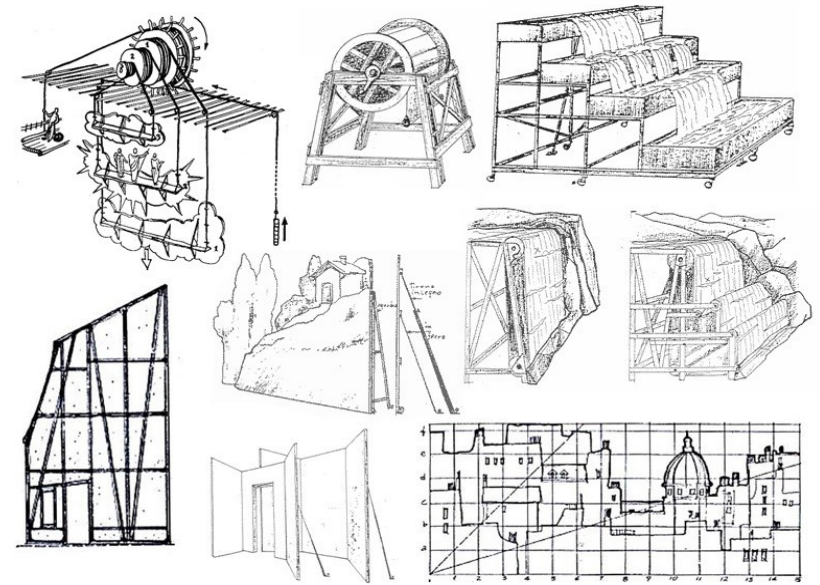


Scenografia e scenotecnica

Con il termine **scenografia** (dal latino Skene – scena e Graphia – grafia, pittura), si vuole intendere l'Arte di ideare una scena mediante la creazione di un bozzetto, un disegno. La **scenotecnica** invece, riguarda quell'insieme complesso e vario delle fasi tecniche e pratiche che permettono la realizzazione sul palco delle suggestioni spaziali e luministiche pensate dallo scenografo. La scenotecnica, ovvero la "tecnica della scenografia", è dunque l'applicazione artistica e tecnica volta alla costruzione dei macchinari di qualsiasi sorta che saranno utilizzati nella realizzazione di uno spettacolo teatrale o nella realizzazione di un film. Essa racchiude le arti della:

- **Luministica**, ovvero lo studio delle luci per illuminare la scenografia e gli attori;
- **Macchinistica**, ovvero trovare le soluzioni per il montaggio, i meccanismi del movimento e il saper costruire e manovrare i marchingegni di palcoscenico;
- **Costumistica**, ovvero ideare, disegnare e realizzare i costumi dei personaggi;
- **Attrezzistica**, ovvero il predisporre l'arredamento e l'attrezzatura per la scena;
- **Logistica**, ovvero l'organizzazione materiale dell'allestimento dello spettacolo.

Per fare questo, chi si occupa della scenotecnica, necessità di un bagaglio di conoscenze provenienti da diversi ambiti: ingegneristico, architettuale, storico, teatrale ed infine anche legale, poiché tutte le attrezzature progettate devono essere conformi alle norme di sicurezza. A tali competenze si devono integrare una considerevole capacità di immaginazione e creatività, elementi fondamentali e non secondari.



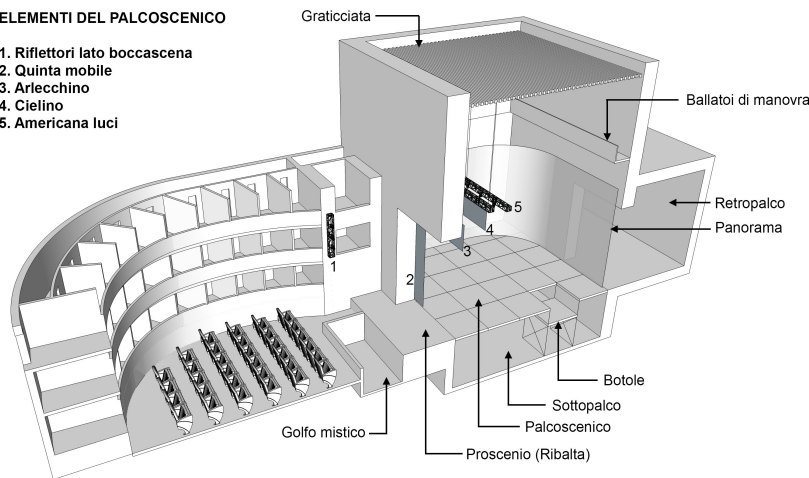
Elementi funzionali del teatro all'italiana

A partire dal XVIII secolo i teatri italiani (il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro San Carlo di Napoli per citarne alcuni), cominciano ad assumere una struttura a ferro di cavallo, con l'utilizzo dei palchetti e la netta separazione tra palcoscenico e sala accentuata dalla presenza del sipario. La tipologia del teatro all'italiana è definita essenzialmente in tre specifici elementi costitutivi:

1. La Sala: dove si colloca il pubblico;
2. La Scena: dove ha luogo l'azione;
3. L'Arco di Proscenio: la ribalta.

ELEMENTI DEL PALCOSCENICO

1. Riflettori lato boccascena
2. Quinta mobile
3. Arlecchino
4. Cielino
5. Americana luci



Tra la sala e l'esterno abbiamo una serie di spazi per il pubblico: atri, *foyer*, ingressi spesso porticati, ambienti per attività culturali e di ristoro. Oltre l'arco di proscenio il palcoscenico divenne via via più profondo e vasto per consentire il posizionamento ed il veloce cambio di scenografie sempre più elaborate.

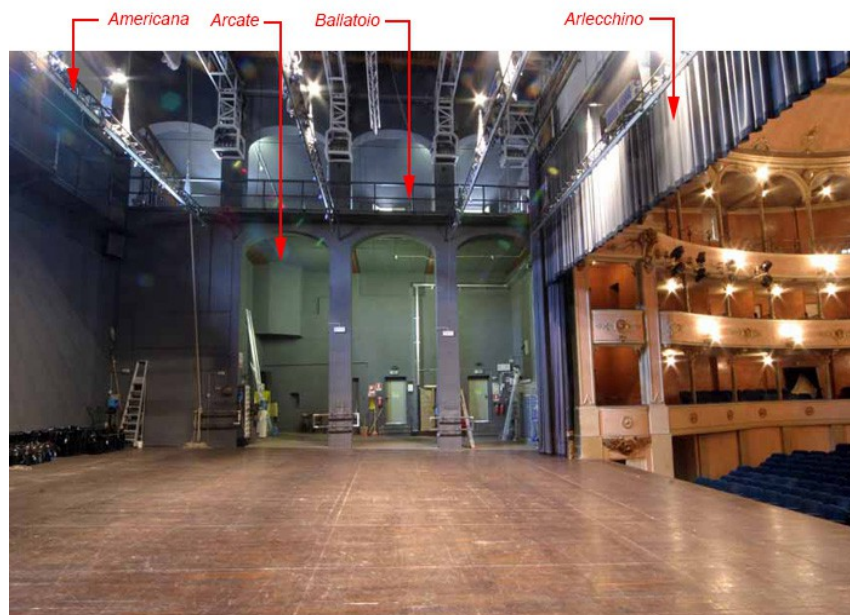


Nomenclatura dei principali elementi scenici

Fronte del palco

- **Arco scenico o arco di proscenio:** l'arco in muratura che sovrasta il proscenio;
- **Boccascena:** elemento architettonico determinante il piano ideale che separa lo spazio delle scene da quello della sala;
- **Sipario:** elemento prevalentemente in velluto ricco (abbondante, con pieghe) che divide la sala dal palcoscenico;
- **Proscenio:** detto anche avanscena o ribalta. Parte del palcoscenico che aggetta verso la sala, oltre il boccascena. Contiene la ribalta luci e serve principalmente per ricevere gli applausi a sipario chiuso;
- **Ribalta:** nel teatro rinascimentale era quella parte leggermente sollevata del proscenio che, ribaltata mediante cerniere, determinava l'occultamento delle luci di proscenio. Oggi vale in senso lato anche per lo spazio posto avanti al boccascena, cioè il proscenio stesso;
- **Golfo mistico:** detto anche fossa degli orchestrali, è posto tra il pubblico e il proscenio ad un livello inferiore alla platea per non disturbare la visuale del pubblico;

- **Arlecchino:** largo tessuto drappeggiato o dipinto posto davanti le quinte di boccascena;
- **Tagliafuoco:** un sipario metallico con funzione protettiva antincendio che divide la sala dal palcoscenico;
- **Quinta mobile:** elemento verticale che, insieme all'arlecchino mobile, serve a restringere l'apertura del boccascena in muratura.



Gli elementi del Palcoscenico

- **Palcoscenico:** parte destinata all'esecuzione dello spettacolo, costruito in legno per permettere il fissaggio delle scenografie. Il palco ha normalmente il piano e inclinato di circa il 5%, che partendo dal boccascena sale verso il fondo. In alcuni casi il piano di palcoscenico è costituito da elementi mobili che permettono di modificare in altezza il suddetto piano per le esigenze sceniche;
- **Retropalco:** piano posteriore al palcoscenico che rimane normalmente fuori dalla vista degli spettatori. Ha funzioni di deposito delle scenografie occorrenti allo spettacolo in corso o quelli a venire;

- **Graticcia:** è una struttura a travi di legno o di metallo alloggiata in cima alla torre scenica, a ridosso del soffitto del palcoscenico in un teatro e normalmente è posta ad una altezza di 12 m da esso. I travetti che compongono la graticciata hanno generalmente sezione quadrata di circa 10 cm di lato, alternati a spazi vuoti di ugual misura (tagli), attraverso i quali fare scendere le corde che sollevano le strutture di scena. Tali corde scorreranno su rocchetti montati tra le due travi vicine;
- **Passerella di boccascena:** parte alta del boccascena, posta dietro l'arlecchino, serve, come supporto ad elementi di illuminotecnica;
- **Americana:** struttura in legno o metallo costruita a traliccio, appesa al soffitto e destinata all'installazione di proiettori o elementi scenici pesanti. Nel caso essa accolga materiale illuminotecnico può essere chiamata con un numero progressivo in base alla sua posizione rispetto al sipario. Sulla "prima americana" verranno posti quindi i proiettori che illumineranno la scena dal davanti;
- **Soffitta:** parte alta della torre scenica comprendente ballatoi, passerelle d'unione e graticciata;
- **Cabina:** Ambiente nel quale sono installati i comandi e gli apparecchi per gli effetti di luce. Può trovarsi sui lati del palcoscenico, o nel sottopalco. In molti teatri moderni è collocata nella parte alta o laterale della sala;
- **Sottopalco:** spazio sottostante il declivio del palcoscenico, formato tradizionalmente da numerosi piani;
- **Trabocchetto:** quando le dimensioni del sottopalco lo consentono, il palcoscenico viene costruito nella parte centrale con moduli amovibili, in genere di dimensioni attorno al metro e mezzo di lato; dal piano sottostante è possibile quindi far salire o scendere oggetti scenici o attori per simulare apparizioni o sparizioni degli stessi.

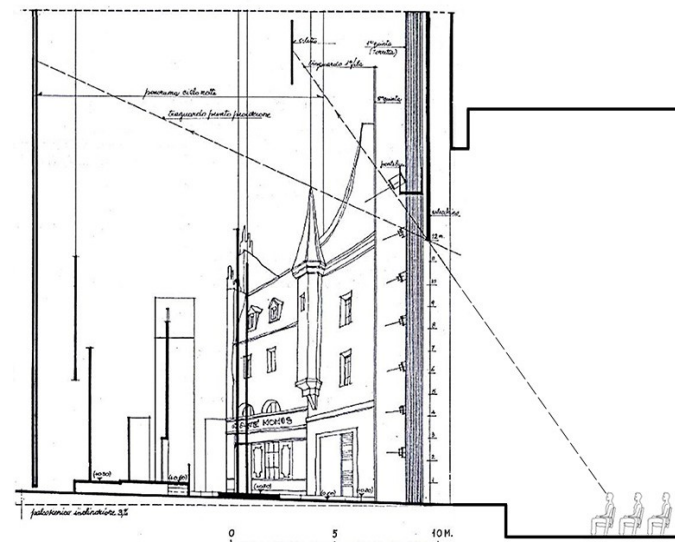




Gli elementi della Scena

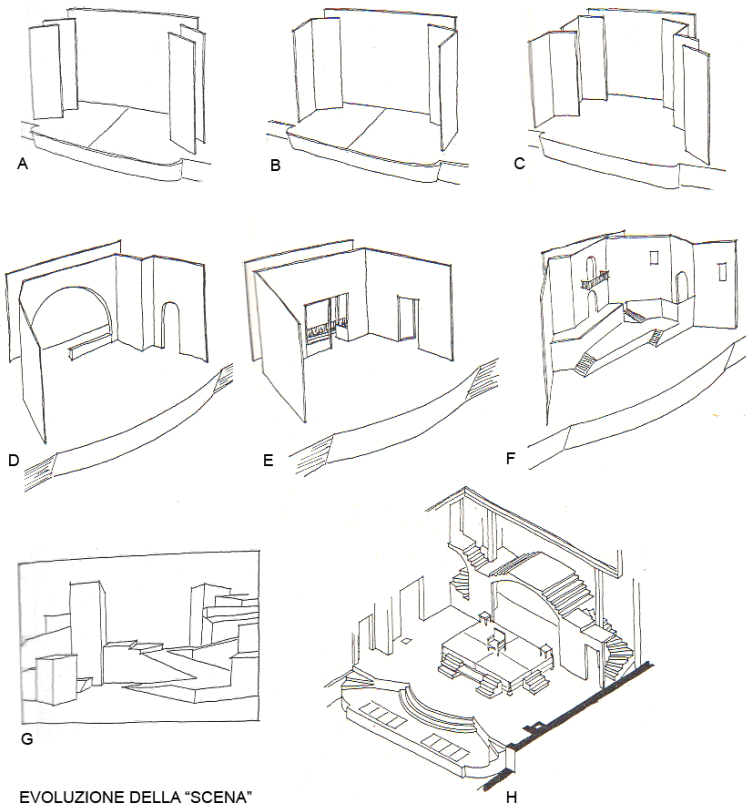
- **Quinte:** elemento scenotecnico in tela libera, appeso in soffitta o fissata ad una struttura portante (quinta armata) assicurata al piano del palcoscenico, disposto simmetricamente in uno o più ordini e delimitante lateralmente il palcoscenico. Può essere di colore unico (in genere nero) o dipinto scenograficamente.
- **Telaio:** elemento fondamentale della costruzione scenografica, formato, come uno scheletro, da catinelle e rivestito in tela (in quest'ultimo caso viene trattato pittoricamente) o in legno diventando così un elemento costruttivo molto più solido;
- **Fondale:** e' l'ultimo piano verticale della scenografia, parallelo al boccascena, che ne chiude e caratterizza il fondo;
- **Plafone:** pannello armato sospeso che riproduce il soffitto di una scena chiusa, ad esempio una stanza, che in scenografia prende il nome di parapettata;
- **Parapettata:** termine scenotecnico che indica l'insieme di fianchi armati collegati tra loro in maniera continua, in modo da chiudere completamente i tre lati dello scenario (stanza);
- **Spezzati:** elementi scenici di forme ridotte sagomati secondo la convergenza della prospettiva solida accelerata, che concorrono verso il punto di fuga fittizio;

- **Carrellato:** elemento scenico, generalmente costruito, dotato di ruote o di un carro per agevolare lo spostamento durante i cambi d'atto o di scena;
- **Praticabile:** qualsiasi superficie piana o inclinata sopraelevata sul piano del palcoscenico, che permetta agli attori di agire scenicamente su di essa. In particolare i teatri sono forniti di praticabili a misure standard di 2 x 1 m ed altezze progressive di 20, 40, 60, 80 e 100 cm, variamente componibili;
- **Tiro:** sistema di sostegno mediante corde per l'attacco in soffitta di qualsiasi elemento scenografico o americana. Può essere motorizzato o manuale;
- **Traguardare:** nascondere alla vista del pubblico sia sul palcoscenico che in soffitta le parti che non costituiscono la scenografia.



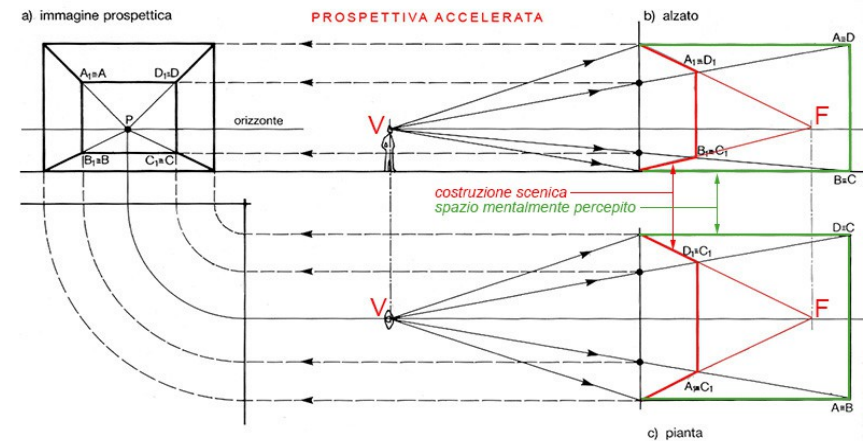
La Prospettiva

L'applicazione della prospettiva nella scenografia, consente di modificare la percezione mentale degli spazi. Già in uso durante il Rinascimento e ampiamente utilizzate in età barocca l'uso della prospettiva "accelerata", prevede che i lati dell'ambiente siano realmente convergenti andando così ad amplificare la naturale convergenza visiva e il risultato è un ambiente molto più profondo di quanto non sia realmente.



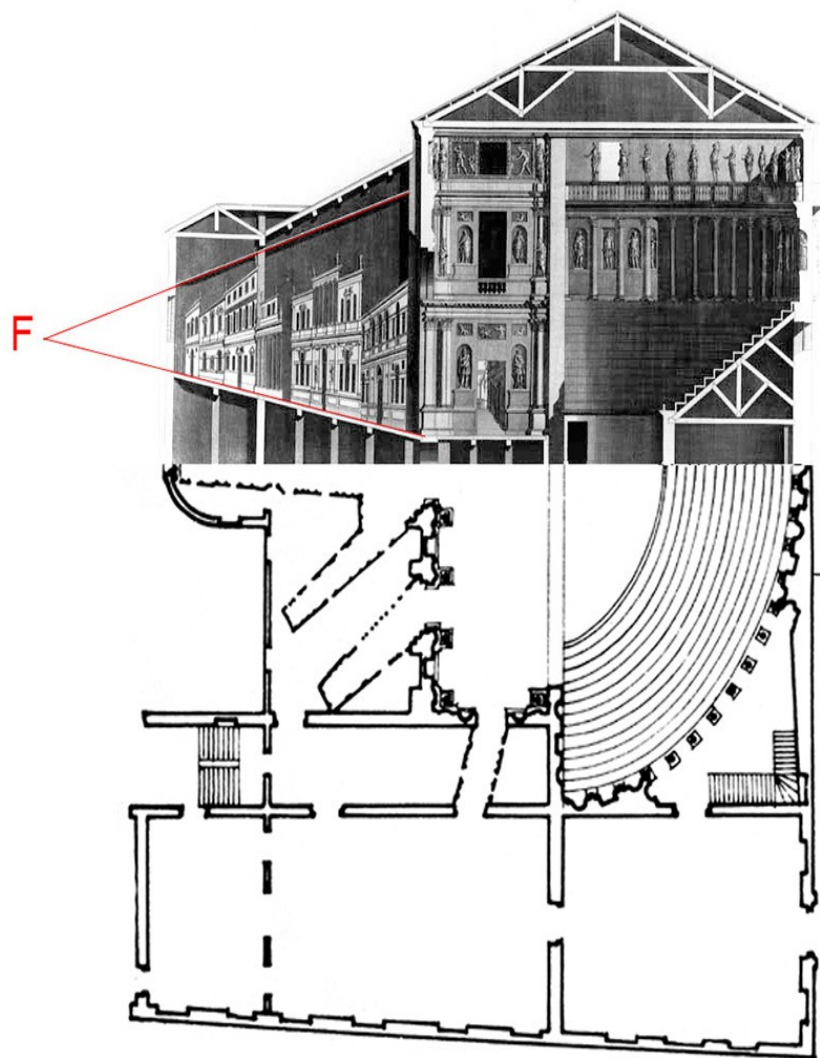
EVOLUZIONE DELLA "SCENA"

- A. scena dipinta a quinte semplici
- B. scena dipinta a quinte incernierate
- C. scena dipinta combinata (quinte semplici ed incernierate)
- D. scena con "parapettata" continua (telai dipinti)
- E. scena "praticabile" (riproduzione reale di ambiente)
- F. scena "costruita" con elementi praticabili
- G. scena "plastica" formata da elementi costruiti, praticabili e circondata da un "panorama"
- H. esempio di "messinscena"



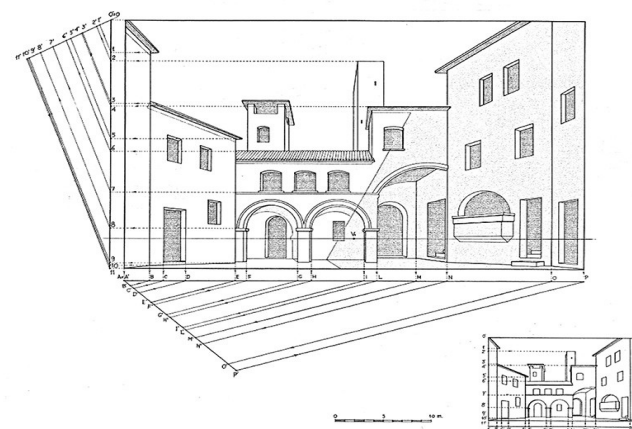
La tipologia architettonica del teatro d'opera, largamente diffusa nelle maggiori capitali europee del XIX, prevede un inscindibile rapporto tra il punto di proiezione della geometria dello spazio scenico e il punto di fuga della prospettiva andando a privilegiare determinati punti di osservazione (il palco reale). Espressione di una comunità classista e poco omogenea, da sempre nel teatro, si tende a trasferire le stesse convenzioni che regolano rigidamente i rapporti della vita sociale.

Il Teatro Olimpico a Vicenza è un capolavoro nel suo genere. Opera iniziata nel 1580 da Andrea Palladio e completata da Vincenzo Scamozzi, nella realizzazione del Teatro Olimpico viene recuperata la conoscenza dei canoni di costruzione dell'antico teatro romano. Nella sala viene realizzata una cavea conclusa da un colonnato trabeato e una maestosa *scaenae frons*, la scena architettonica fissa che chiude l'area di recitazione. Dietro le tre aperture della grande scena Palladiana, lo Scamozzi realizza cinque strade con prospettiva accelerata che simulano una grandissima profondità urbana.



Tale costruzione illusoria è possibile solo grazie ad un palcoscenico e una platea nettamente divisi dal piano del boccascena che si configura come elemento separatore dei due spazi. Il **bozzetto scenografico coincide con il quadro prospettico rappresentato dal boccascena** e la linea dell'orizzonte è situata generalmente all'altezza di m.1,20-2,50 dal piano del palcoscenico:

1. **Individuazione** del punto di fuga ottimale (F) che permette di variare l'ambiente scenico in forma e dimensione, in particolar modo mutando la profondità di campo e la conseguente realizzazione del bozzetto;
2. **Riduzione** in scala del bozzetto alle dimensioni del boccascena, con il quale deve idealmente coincidere;
3. **Definizione** e dimensionamento in pianta degli elementi spaziali del bozzetto (proiezione geometrica degli elementi del bozzetto stesso);
4. **Eliminazione** degli "sfori" ossia della possibilità che lo sguardo dello spettatore percepisca spazi tecnici oltre le quinte. Si scelgono allo scopo alcuni punti di vista "limite" (traguardo di destra e di sinistra) solitamente rappresentati dai posti esterni della prima fila di platea.
5. Determinazione delle altezze degli spezzati, determinante per la loro successiva realizzazione.



PROVA ORA A REALIZZARE UNA SEMPLICE PROGETTAZIONE SCENICA

GLI OGGETTI NELLO SPAZIO DEL TEATRO

SPAZI DEL TEATRO, IDEE E LUGHI DI SPETTACOLO

Che cosa si intende oggi, per spazio teatrale?

“La mente è il luogo del teatro” C. Meldolesi

“Poiché gli spazi mentali possono essere vari quanto sono diversi gli individui, non c'è limite alle varianti spaziali” Resnik

Lo spazio comune che attori e spettatori condividono dall'inizio al termine della performance, cioè **lo spazio mentale**, avrà avuto origine e si identificherà soprattutto con lo spazio scenico.

Uno scenografo che si impegnerà a progettare la scenografia di un allestimento, dovrà tenere sempre a mente, la risoluzione e il superamento di problemi derivanti da 2 aspetti fondamentali per uno spettacolo :

- 1) limiti imposti dal **BUDGET**
- 2) **LA TOURNEE** che pretende mezzi agili ed adattabili a spazi differenti

Un fenomeno molto frequente oggi è la **teatralizzazione di spazi non teatrali**, (ex-scuole, ex-chiese, ex-fabbriche ecc.) divengono spazi teatrali ambienti progettati e costruiti per fini diversissimi e lontani da intenti artistici.



LAMBERTO TREZZINI *direttore teatrale*

Modalità di azione dello spazio anticonvenzionale e/o dello spazio tradizionale, nel corso degli ultimi cinquant'anni è stato oggetto e soggetto di uso sia da parte del teatro tradizionale che del cosiddetto teatro di strada.

Come dice Peter **Brook** , *“gli architetti teatrali sono stati spesso sordi al richiamo di una umanizzazione delle loro composizioni; ed è stato per questo che molte delle esperienze teatrali più vitali si verificano fuori dei luoghi ufficialmente costruiti ed adibiti allo scopo”*.

Come spiega **Cruciani**, *“è la rappresentazione che determina il proprio spazio e quello degli spettatori; oppure può essere lo spazio così com'è e allora, in tal caso la rappresentazione dialoga con lo spazio e può interagire con gli spettatori”*.

VELIA PAPA *operatrice teatrale*

1976 Polverigi (Ancona) : in questo spazio, il parco di una villa seicentesca, Roberto Cimetta ed io abbiamo diretto uno spettacolo dal titolo **“L'isola purpurea”**, dove ogni angolo del parco era trasformato in uno dei luoghi dell'azione drammatica. Detto questo voglio ricordare che a Polverigi fin dalle origini venne affrontata l'avventura dello spazio teatrale, non si poté mai usufruire di uno spazio convenzionale ma solo di uno spazio appunto trovato e trasformato. Quando oggi si parla di teatro in relazione al pubblico, si parla sempre di conquista dell'audience, si cerca un pubblico di massa!

GABRIELE VACIS *(con gli scenografi del Settimo L.DIANA e R.TARASCO)*

La storia del **Laboratorio Teatro Settimo** di Settimo Torinese : i primi spettacoli si facevano in spazi poco convenzionali, cortili, vecchie fabbriche, case private ... ma raramente in teatri. Per molto tempo ho pensato che il mio teatro fosse mettere in scena, più che il testo, lo spazio. Fare uno spettacolo significa accumulare materiali, raccogliere oggetti ovunque per un lungo periodo di tempo. Poi, nelle ultime settimane di prove, si comincia a togliere, togliere, togliere, finché rimangono pochissime cose. **Lo spazio si svuota**. Se lo spazio lo riempi, lo ingombri, non fai altro costringerlo!

Lo spettacolo **“Citrosodina”**... Un letto, una finestra, una luna di stoffa, e un cielo stellato, una galassia, tante stelle e pianeti, troppi da doverli togliere!

Alla Scuola Paolo Grassi ho lavorato con gli allievi del corso attori sul **“Mondo salvato dai ragazzini”** di **Elsa Morante**: l'azione si svolge in un tempo che non è quello fatto di passato, presente o futuro, come siamo abituati, ma in uno spazio che non è neanche un luogo ma un passaggio – è di passaggio il carrozzone della grande opera... lo spettacolo si fece nell'atrio della Scuola, in un posto che non è niente, ma è l'ambiente da cui tutti passano senza mai fermarsi, è un passaggio!

Per ogni spettacolo insieme ai problemi del testo, bisogna sempre affrontare anche i problemi di definizione dello spazio.

RICCARDO BUZZANCA *operatore nell'ambito della scenotecnica*

Arrivo ad affermare di nutrire dei seri dubbi su tutta questa tecnologia, utilizzata per ricostruzioni e recuperi mal fatti, che danno priorità al fattore storico-culturale piuttosto che a una funzionalità dello spazio teatrale.

In *“Nozze di Figaro”* realizzato per un maggio musicale fiorentino, i cambi di scena avvenivano a vista. Partendo da un grande salone con alte finestre, si faceva indietreggiare le finestre, poi veniva fatto calare un muro tridimensionale suggerendo quindi un salone differente dal precedente, inseguito venivano fatte salire le finestre fino al soffitto mentre i muri tra una finestra e l'altra venivano avanti. A mio parere un tema molto interessante da dibattere sarebbe quello dei costi nel tetro: per esempio, questa bella scena è costata **400 milioni** e utilizzata solo per **12 rappresentazioni**.

Per *“l'ascesa e rovina della città di Mahagonny”* del 53° maggio musicale fiorentino ci fu una richiesta curiosa: si trattò di costruire un cactus alto 9 metri e completo di effetti luminosi costato **150 milioni**.

Queste costruzioni raramente vengono riutilizzate e questo è veramente un punto dolente del nostro teatro. Anche se vengono immagazzinate impegnano costi notevoli per i teatri.

LUIGI ALLEGRI (*università di Parma*)

La “scena” è sempre, sia concettualmente che materialmente, una macchina visiva, un dispositivo posto in favore di qualcuno, una struttura spaziale che si pensa a partire dal suo punto d'arrivo, ossia il punto di vista di chi la deve guardare. Mettere in scena vuol dire non tanto mettere qualcosa in uno spazio, quanto piuttosto mettere uno spazio in scena, designare e attivare scenicamente uno spazio.

- Vi sono 3 modelli di spazio :
- 1) **IL MODELLO DELLO SPAZIO ISCRITTO NEL TESTO**
 - 2) **SPAZIO A PRIORI** in cui l'operazione di scrittura scenica va a collocarsi
 - 3) **L'IMPIANTO SPAZIALE** della concreta scrittura scenica, che inevitabilmente con i 2 modelli precedenti deve comprometersi, decidere se assumerla o contestarla, e dunque farsi scrittura che scrive sopra, sotto, contro, ai margini di altre scritture.

Ma l'idea di spazio scenico che presiede a gran parte della drammaturgia contemporanea (da Pirandello a Beckett) è quella che definisce uno spazio chiuso e unitario, omogeneo e fortemente delimitato, dunque uno spazio assolutamente non contemporaneo, creando una **disomogeneità tra l'idea di spazio del drammaturgo e quella del “metter in scena”**. Il problema vero del mettere in scena, è quello del rapporto con la scena all'italiana, con il palcoscenico tradizionale che il teatro naturalista di fine ottocento ci ha consegnato e che ancora costituisce la forma corrente di scena.

MARCO BALLIANI *attore, drammaturgo, regista*

Tornando al problema dello spazio e del tempo, a me piacerebbe costruire un teatro dove accadano più cose contemporaneamente e queste cose non presuppongono una linearità tra di loro, ma propongono agli spettatori la possibilità di costruire un montaggio degli eventi fra loro.

GIOVANNI AZZARONI

Il mio intervento presenterà uno spazio che non viene costruito scenograficamente perché per sua propria natura antropologica è già uno spazio teatrale. Lo spazio del quale tratterò, lo spazio nel quale danzano gli dei, è quel palcoscenico naturale che è **l'isola di Bali**. L'anno balinese è composto di 210 giorni, la metà dei quali è dedicato a cerimonie, solenni o intime, celebrate con sfarzo scenografico oppure nell'intimità della casa in una breve sosta delle attività quotidiane. La messa in scena di quello che è considerato il più importante dei **drammi balinesi - BARONG** - che propone l'eterna lotta tra le forze del bene (Barong) e quelle del male (Randa), combattimento che non ha esito o, meglio, in un'ottica balinese, si conclude senza vincitori e vinti, nella convinzione che il bene e il male siano due principi complementari, due momenti del divenire della vita. Gli attori sono gli abitanti del villaggio e la sala teatrale, la piazza.

LUCA RUZZA (*architetto teatrale*)

Oltre le 3 coordinate fondamentali – lunghezza, larghezza, altezza – nella costruzione di un edificio, vi è una quarta dimensione, **IL TEMPO**. Lo spazio si modifica nel tempo. Nella sua antichità il teatro prima era fatto di legno e questo spazio nel giro di pochi anni poteva essere rimesso a posto, modificato, ingrandito, allungato e accresciuto di zone di servizio. Il teatro contemporaneo, quello detto convenzionale, è invece concepito e costruito come un edificio stabile, non mutevole nel tempo. Oggi questa situazione viene messa in crisi; il teatro infatti sta tentando di fare un passo indietro cercando di ritrovare quella relazione appartenuta al teatro greco, in cui *lo spazio del teatro è quello spazio in cui gli attori e gli spettatori stabiliscono la relazione stessa*. Come architetto, se tento di progettare un teatro devo rispettare delle tabelle, ho il codice degli architetti, ho il manuale dell'architetto, quello dei Vigili del Fuoco e rispettando la normativa antincendio (in cui ad es. secondo le norme tutte le sedie devono essere fisse, ancorate) ne risultano teatri tutti uguali. **Gli unici che dovrebbero costruire un teatro non sono gli architetti, ma sono gli uomini di teatro**, poiché è la necessità e il desiderio di alcune persone, a decidere come lo spazio deve essere creato.



IL TEATRO DEGLI OGGETTI, GLI OGGETTI DEL TEATRO

IL COSTUME:

Ieri come oggi **gli oggetti in teatro significano solo se e quando entrano in relazione con l'attore. Se restano indifferenti e inutilizzati** rispetto al lavoro dell'attore, allora si ha anche nello spettacolo più ricercato, di post o di trans-avanguardia solo una scenografia, **un decor**. Tra tutti gli oggetti che entrano in rapporto fisico oltre che gestuale e tematico con l'attore quello che entra in un contatto più strettamente carnale con l'attore è ovviamente, il **“vestito”**. E' famoso *Il libro del sarto della Fondazione Querucini Stampalia di Venezia* che riporta i vestiti progettati per le feste che furono organizzate a Milano nel **1548**. E' comunque nell'**800** che l'attore, dopo aver recuperato con la rivoluzione francese un posto di decoro nella società, attesta l'idea che il costume teatrale non possa essere uguale al vestito della festa privata; ogni attore deve, per consuetudine, procurarsi i propri attrezzi di lavoro, acquistarli, progettarli e crearli. In epoca romantica l'esempio più noto perché più eclatante e più ricco di testimonianze, è quello di **Adelaide Ristori**; regina sulla scena, marchesa per matrimonio, grande borghese nella vita. Si occupava personalmente dei suoi costumi, li faceva disegnare da famosi pittori, ne affidava a sarti famosi l'esecuzione. **Maestra della verosimiglianza storica, bisognava avvicinarsi all'esatta ricostruzione del vestito per ciascun personaggio storico**. Gli eredi hanno tramandato tutto il suo archivio ad una pubblica istituzione italiana il **CIVICO MUSEO-BIBLIOTECA DELL'ATTORE DI GENOVA**.



Dal **900** è giunto fino a noi un'importante archivio di costumi teatrali del tenore **Titta Ruffo** donata al **Teatro Verdi di Pisa** nel 1961; grazie anche a Daniela Liburni che ha condotto uno studio su questa collezione di costumi. Gli studi si applicano oggi in alcune direzioni fondamentali : - analisi e problemi di conservazione dei pezzi antichi:

- analisi e conservazione di pezzi di recente costituzione

I pezzi hanno fondamentalmente 2 tipi di provenienza :

- quella antica (come i costumi popolari)

- e quella haute couture (vestiti appartenuti a personaggi)

La separazione tra scena e vita, (a partire dall'avvento del regista a teatro) segna per il costume teatrale una storia divergente da quella dell'abito considerato di moda. Tuttavia il costume teatrale arrivato fino a noi, partecipa a questa seconda modalità di conservazione, si tratta infatti di vestiti appartenuti ed indossati da grandi cantanti o attori per spettacoli di grande pregio. Al **Centro italiano per lo studio della storia del tessuto** costituitosi nel **1992**, è affidata la *catalogazione dei reperti di vestiario* e dell'acquisizione di elementi di conoscenza quali : epoca e luogo di esecuzione, ambito di provenienza e situazione storico sociale. La documentazione che possiamo possedere relativa ad un costume teatrale presenta almeno 3 aspetti fondamentali e relativi problemi :

1) essere un documento della fase progettuale

2) documento iconografico

3) pezzo archeologico originario

L'ATTREZZERIA:

GIUSEPPE SORMANI *attrezzeria teatrale* RANCATI

Tuttora resta una delle maggiori fornitrici mondiali di attrezzi per lo spettacolo teatrale, televisivo e cinematografico. L'attività si svolge in 2 momenti contigui e complementari **1-** quella della **produzione** degli oggetti richiesti su disegno di scenografi **2 –** quella di **fornitura** di pezzi già pronti. Dalla carta pesta tanto cara al teatro lirico, che riproduce l'oggetto, oggi si è passati alla **vetroresina**, un composto di tessuto di lana di vetro impregnato di resina, indubbiamente più elastica, leggera e resistente (se ad esempio esposta ad intemperie).

Un settore molto importante per noi è **l'armeria**, composta da tante qualità e forme di spade in alluminio, lance, fucili, elmi e corazze spesso realizzate in ottone color acciaio. Con l'ottone facciamo non solo armi ma anche anfore, coppe, ed in genere oggetti che debbano sembrare in oro.

Il reparto gioielli si compone di corone, diademi ed altro di diversa qualità e costo; ad esempio in una corona possono essere incastonate pietre colorate che vengono dalla Cecoslovacchia, marca Swarovski o con pietre che sono di plastica colorata.

VALERIA FRABETTI *direttrice artistica del Testoni Ragazzi- centro Teatro e Arte per l'infanzia e la gioventù di Bologna*

Oggi in Italia quando si parla di teatro d'animazione si pesa direttamente ai bambini e si dimentica cosa era in origine il teatro dei burattini: un teatro popolare, di strada, per tutti. Il burattino, o il pupazzo animato, è diventato un comprimario, una comparsa finché è stato definitivamente messo da parte si è creata la divaricazione tra il teatro dell'attore da una parte e il teatro d'animazione dall'altra. Quello che mi dispiace notare è che **oggi esiste una difficoltà da parte di chi fa teatro d'attore a rapportarsi con oggetti animati**.



ROBERTO BACCI (del Centro di Pontedera)

Nella vita quotidiana il rapporto che abbiamo con ciò che ci circonda è di solito casuale e superficiale, qualcosa di automatico a cui non diamo importanza. La nostra presenza di solito è da un'alta parte rispetto a ciò che stiamo facendo e ciò che applichiamo è un'attenzione vuota, priva di realtà. Lo spettacolo *“fratelli dei cani (storie di Giacobbe)”* (la storia delle mille scarpe in palcoscenico) porta un grande esempio di come sia necessario **costruire un'attenzione mentale prima che fisica**, e come gli oggetti siano determinanti anche prima di diventare dello spettacolo terminato.

ARNALDO PICCHI

- 1) **COME ATTRIBBUTI ICONOGRAFICI** gli oggetti sono acceleratori della comunicazione, dei semplificatori (una grande e fluente barba bianca ad es. è il contrassegno del saggio o del mago).
- 2) Presi invece come **ENTITA' ICONICHE**, gli oggetti di scena sono narrativamente muti, o meglio, danno per scontati i molti racconti iconografici.
- 3) Se però gli attributi iconografici non sono usati in modo descrittivo-narrativo, ma per circoscrivere il momento in cui il personaggio appare, se sono cioè adoperati per indicare una situazione spirituale, o un'emozione, si apre una prospettiva diversa, in i primi 2 punti vanno a coincidere.

FIorenza MARIOTTO (del Teatro Laboratorio di Figure dal 1982)

Faccio un esempio: se dovessi fare un intervento teatrale in questa stanza certamente non la userei come è disposta adesso – pedana, cattedra, sedie, io che parlo e il pubblico seduto di fronte a me, (una situazione analoga a quella del teatro all'italiana) ma toglierei tutto, sedie, pedana, la renderei vuota e comincerei a studiare, a leggere lo spazio. Quante porte? Quante finestre? La dimensione della sala, quali sono i decori, di che epoca sono? E gli affreschi? Farei una ricerca ne studierei il significato, le fonti, qual'era la destinazione della sala?

Nello spettacolo realizzato all'interno della *Grotta del Buontalenti* ad esempio, l'oggetto di ricerca è la Grotta stessa e ciò che manca: l'acqua, i giochi d'acqua, i vetri colorati sapientemente nascosti per far entrare, grazie al pulviscolo dell'acqua la luce, in fasci di arcobaleno, la bolla acquario di vetro con i pesci vivi dentro, a chiudere l'apertura circolare del soffitto, per filtrare magicamente la luce; non si tratta di ricostruire qualcosa, ma di **ricreare per allusione l'oggetto perduto**.

Non c'è bisogno di ridondanza, si deve lavorare per sottrazione se si vuole che l'oggetto sia così carico di senso da diventare **attrezzo del sacro**, dove sacro è ciò che non è accessibile se non attraverso una ritualità e una liturgia. Sacro è l'ambiente da scoprire, l'argomento da conoscere, l'opera d'arte a cui ci si deve accostare.

GIULIANO SCABIA

Di fronte ad un oggetto mi domando: qual è il suo segreto? Perché il nome di un oggetto è anche il suo segreto? Ho pensato tante volte a come sono stati dati i nomi agli oggetti, secondo il testo della *Genesi*, da Adamo, mentre per il testo della *Teogonia* di Esiodo, dalle Muse. Io mi sono imbattuto negli oggetti quando ho cominciato a fare teatro, perché avevo in testa questo problema. Una sera dialogando con **Quartucci**, mi chiese se gli scrivevo un testo, e io scrissi nel 1965 *“All'improvviso”*:

- proiezioni con diversa prospettiva di oggetti e animali
- attori “cecchini” dietro al pubblico
- aerei di carta lanciati dai “cecchini” ad un dirigibile giallo che passa
- una canzone “Gerarchia dell'ammazzare”

Per scrivere “All'improvviso” non sono partito da una particolare teoria teatrale, bensì dal bisogno fisico di vedere una serie di avvenimenti, far scoppiare grumi di oggetti, accumulare e disperdere, appostare nel buio del teatro attori assassini sopra la nuca di spettatori intenti a meravigliarsi.

In questo si può rappresentare la catastrofe del teatro e di una cultura.

C'è un testo successivo nel quale forse è coinvolta anche la ditta Rancati: nel 1968 mi sono trovato dentro al **Piccolo Teatro di Milano** a inaugurare la stagione, riscrivendo un testo di **Bulgakov** e spaccandolo con 5 interventi di 8 giovani attori, che interrompevano lo spettacolo in 5 punti e portavano dentro, diciamo così, l'utopia, la rivoluzione. Lo spettacolo si chiamava *“Interventi per la visita alla prova dell'isola Purpurea di Michail Bulgakov”* e il regista era **Raffaele Macello**.

Per questo spettacolo avevo fatto preparare delle grandi lettere alfabetiche, che venivano attaccate fin dall'inizio su tutte le pareti del Piccolo Teatro, veniva con ciò riscritto il Piccolo Teatro. Gli attori erano sparsi per il teatro e pronunciavano frasi del tipo:

- IL VECCHIO MONDO E' GRAVIDO, MA IL NUOVO NON E' ANCORA DELINEATO.



Illuminotecnica teatrale

Il fuoco è stato fonte d'illuminazione dalle origini e fino a tutto l'ottocento. Attribuendo valore spettacolare ai riti, alle processioni notturne e alle sacre rappresentazioni nelle chiese medioevali. E' nel XV secolo che nasce con la scenotecnica teatrale la ricerca di effetti luminosi suggestivi. La mandorla del Brunelleschi (1435) ne è un esempio: un oggetto luminoso ed illuminante dentro cui scendeva dal cielo l'Arcangelo Gabriele. Così la luce teatrale non fu più simbolica, ma alla funzione visiva si unì quella prettamente drammaturgica.

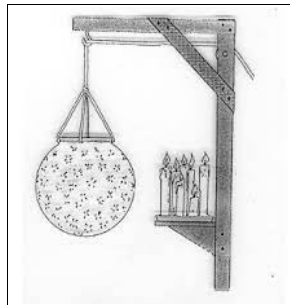


Nei suoi allestimenti teatrali Leonardo da Vinci sfruttò sia il concetto di riflessione (semisfere lucide per moltiplicare l'intensità luminosa di una sorgente) che quello della concentrazione di un raggio attraverso lenti per lo più colorate. Ma le migliori ricette dei "colori trasparenti" ci vengono fornite da Sebastiano Serlio nel suo "De' lumi artificiali delle Scene" (1545).



Per potenziare l'intensità luminosa l'*escamotage* era sempre il trucco della riflessione grazie a materiale rifrangente intorno alle luci, sulle scene e sui costumi.

Ingegnosi lampadari sono descritti dal pesarese Nicola Sabbatini nel suo trattato "Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri" (1638) indicando metodi di sicurezza "a tal guisa che i lumi non crollino durante le danze, i mutamenti di scena ed i movimenti delle machine." Infatti molti teatri (costruiti in maggior parte in legno) andavano a fuoco per problemi derivati dall'illuminotecnica dell'epoca. A Sabbatini si attribuisce la prima invenzione di un riflettore, ossia di un'attrezzatura in grado di illuminare il palco attraverso una superficie riflettente, il che può offrire una capacità di modulazione del fascio luminoso molto maggiore rispetto alla luce diretta. Pare che abbia collocato un catino lucidato dietro ad una lampada, riuscendo a direzionare il fascio di luce in una precisa zona del palco.



Con la ricerca dell'effetto straordinario, soprattutto nel teatro barocco, non potevano certo mancare sistemi di regolazione della luce (ingegni per l'oscuramento) e cambi di atmosfere. Importante era oscurare la sala e permettere di vedere bene la scena nascondendo i lumi, iscritti così nell'estetica totale dello spettacolo. Una grande invenzione rivoluzionò tutto il sistema illuminante dell'ottocento: lo studio e l'applicazione del gas. Il Teatro dell'Opera di Parigi fu il primo ad installarlo nel 1822, in Italia fu il teatro la Fenice di Venezia nel 1833. L'importanza storica della luce a gas non fu soltanto nella migliore resa estetica, quanto nella possibilità che offriva di poter essere regolata e controllata, permettendo cambi di luce e bui improvvisi, effetti di colore e chiaro-scuro. Quindi un'illuminazione scenica espressiva, usata in maniera suggestiva. Grandi artisti sfruttarono i vantaggi che offriva un impianto a gas: Giuseppe Verdi, realista esasperato e Richard Wagner nel suo magico golfo mistico.



Il successo dell'illuminazione a gas fu poi oscurato dall'invenzione della luce elettrica, una rivoluzione in senso pratico ed estetico tanto da applicarla subito anche nei teatri. L'immenso potenziale di creatività che poteva offrire la luce elettrica all'illuminazione scenica non fu sfruttato in maniera generalizzata e solo rari pionieri della regia ne capirono le infinite possibilità. La luce teatrale divenne un elemento drammatico ed espressivo, fondamentale; delineando gli spazi, e non più illuminando le scene dipinte, divenne un elemento scenografico. In questo senso fu l'avanguardia del primo novecento ad utilizzarla: Gordon Graig, Adolphe Appia, i futuristi.

L'evoluzione in campo tecnico nel XXI secolo ha rafforzato la possibilità di ricerca e di sperimentazione. L'attuale autore delle luci (o lighting designer) si distingue per una formazione prevalentemente intellettuale ed artistica e per una produttività inventiva di soluzioni estetiche e tecniche in sintonia con le evoluzioni registiche e scenografiche. L'autore delle luci è colui che gestisce questa disciplina in maniera creativa, in qualsiasi manifestazione spettacolare.

IL CAMPANELLO

Operina buffa.

testi e musiche di
Gaetano Donizetti

Prima esecuzione: 23 maggio 1837, Napoli.



ENRICO Congiunti, amici, piano...
facciam l'ultimo brindisi ad Annibale.
Spiridion, rinnova le bottiglie.

(Spiridione esce)

ENRICO Certa canzone che in Milano appresi
or canterò, l'intercalar amici
ripeterete voi.

CONVITATI Spiridion, il vino.

SPIRIDIONE

(tornando con altre bottiglie)

Eccomi.

ENRICO E CONVITATI

A noi.

(Spiridione versa intorno)

[N. 3 - Brindisi e Recitativo]

ENRICO Mesci, mesci e sperda il vento
ogni cura, ogni lamento;
solo il canto del piacere
risuonar fra noi s'udrà.
Nell'ebrezza del piacere
sta la vera ilarità.

CONVITATI

Lunga è l'ora degli affanni;
ha il piacer fugaci i vanni:
il momento del goder
brilla e rapido sen va.

DON ANNIBALE Omai basta, o signori.

ENRICO

(Andarne a letto

crede il babbion!... Stai fresco! Or io ti servo.
Col mercante di maschere qui presso.)
Felice notte.

(parte co' convitati)

Scena settima

Don Annibale, Spiridione, poi Madama Rosa.

DON ANNIBALE

Maledetti
son partiti alla fin!... Spiridione
precedimi col lume
alle mie stanze.

(suono di campanello)

SPIRIDIONE

Chi sarà? Mi parve
sentire il campanello.

DON ANNIBALE Hai perduto il cervello?
Questo ci mancherebbe!

SPIRIDIONE Se ciò accade,
non vi date fastidio, ch  per voi
dar  le droghe.

DON ANNIBALE No, che dici?   troppo
chiaro il decreto.

(leggendolo)
«In vista de' frequenti
funesti avvenimenti
si ordina che ogni spezial, di notte,
le proprie medicine
venda in persona. Il trasgressore punito
sar  di multa e prigionia.» Speriamo
che alcun non mi frastorni. Dammi intanto
il berretto di notte e la veste da camera... Chi viene?
Oh, la suocera...

(si nasconde per non farsi vedere, essendo spogliato. Madama Rosa esce dalla camera nuziale e ne chiude la porta con la chiave)

MADAMA ROSA Sposo, eccovi... ebbene?
Dove, o genero, sei?

DON ANNIBALE Son qui, son qui.

MADAMA ROSA Prendete
la vostra chiave.

DON ANNIBALE Alto,
le intimo in nome della pudicitia.
Visibile non sono.

MADAMA ROSA Intendo: ecco, vi lascio
la chiave ed a svegliarvi
prima di giorno verr .

DON ANNIBALE Soverchio incomodo...
A star desta vi sfido.

MADAMA ROSA Felice notte, piccolo cupido.

(si ritira)

DON ANNIBALE Che ti sembra?
(a Spiridione)

SPIRIDIONE Benissimo... un cupido!
(ritornando) Siete in veste da camera e berretto.

DON ANNIBALE Ors , vattene a letto
e fa' d'essere in piedi
verso le cinque.

SPIRIDIONE Dormir  vestito.
(parte)

DON ANNIBALE (prende il lume e la chiave e mentre si avvia alla sua stanza odesi suonare il campanello)
Or vedi che prurito!
Giusto adesso... Un momento.
(depone la chiave ed il lume e va ad aprire)

Scena ottava

Don Annibale ed Enrico, travestito da damerino francese caricato, con occhiali.

ENRICO Bonsoir.

DON ANNIBALE Che vi occorre?

ENRICO *Je vous demande
pardon d'ici venir vous d ranger,
mais quand un homme souffre...
Voyez vous, mon ami... je tiens la fi vre...
Sentez, t tez, touchez.*

DON ANNIBALE (Costui che vuol da me?)
Padron mio, nel linguaggio del paese
prego spiegarvi.

ENRICO *Bien*, mi spiegher 
dunque in italian .
Je suis malat  e vo' medicatura.

DON ANNIBALE Ma bisogna ch'io sappia
la natura del male,
onde...

ENRICO *Voici...* io vengo
dal ballo... e j'ai danzato
per quatre ore *en suite...*
Oh! che caldo *maudit!*
Per rinfrescarmi, appena una trentina
presi di *pi ces en glace*,
c'est   dire sorbetton.

DON ANNIBALE (E non crepasti?)

ENRICO Or questi *m'ont* prodotto un *embarras*
ici... dans l'estomac...
E per tornarmi *en bon point il me faut
ou cinq o six bouteilles*
de Malaga... Champagne... o d'Oport ...
Monsieur, prenez-les donc.

DON ANNIBALE (Stiamo a vedere
che mi ha preso costui per cantiniere.
Leviamcelo dai piedi.)
Attendetemi qui che avrete in breve
il più squisito vino.
(Tengo un baril d'Asprino,
or gliene reco un fiasco.)

(parte)

Scena nona

Enrico solo, poi Don Annibale.

ENRICO Balordo spezial, fin ch'io ritorni,
occuparti saprò. Siam della burla
in principio soltanto.
(pone un biglietto nella serratura della stanza in cui è Serafina)
Ancor v'è tempo per la fine. Intanto
dinanzi all'uscio nuzial si ponga
l'armadio... qui le seggiole... nel mezzo
la tavola. Vediam se il mio rivale
potrà, col suo talento,
il bandolo trovar della matassa.
Ei vien.

(spegne il lume e la scena rimane oscurissima)

DON ANNIBALE Prendete qui...
Chi spese la candela?
(colloca il fiasco a terra e va a tastoni dalla parte ove sente la voce di Enrico)

ENRICO *Par ici...*
Vengo d'avoir une crise,
et j'aurai fait tomber
inavvedutamente la lumière.
(Don Annibale ha raggiunto Enrico)

*C'est égal... à présent non ho besoin
de votre vinaisson. Merci, merci,*
guidatemi alla porta.

DON ANNIBALE Eccomi pronto.

ENRICO Io vado a letto.

DON ANNIBALE Anch'io.

ENRICO (Questo non avverrà.) *Bonsoir!*

DON ANNIBALE Addio.
(lo mette fuori della porta e chiude)

Scena decima

Don Annibale, solo.

Meno mal ch'io son pratico del sito
e posso camminarvi
anche ad occhi bendati.

(nel camminare urta nella tavola e cadono i piatti)

Povera porcellana! Io mi credea
nel mezzo della stanza, e sono invece
ad un angolo. Buono!

(muove verso la camera da letto ove Enrico pose l'armadio)

Entro la serratura
della mia porta un'altra chiave...
(s'accorge dell'armadio)

Ohimè!

Son bravo per mia fé!
Nell'armadio trovar voleva il letto.
Orizzontiamci... A manca dello stipo
si trova la mia porta... Essa è fuggita.
Spiridion! Spiridion! Balordo!
Russa come un maiale. Or mi ricordo:
su questo tavolino
posi qualche fosforico cerino...
eccone...

(accende il lume)

Oh, per le corna del demonio!
I mobili passeggiano.
Spiridione al certo
dev'essere sonnambulo, e dormendo
volle porre la camera in assetto.
Pazienza!

(mentre sta mettendo a posto la mobilia suona il campanello)

Oh, campanello maledetto!

(va ad aprire)

Scena undicesima

*Enrico, in lungo soprabito, capelli, e grandi barbette grigie, egli ha la
faccia involupata in un fazzoletto di lana, come per difendersi dal
freddo, e detto.*

ENRICO È questa la bottega
del famoso Pistacchio?

DON ANNIBALE Appunto! Ed il Pistacchio avete innanzi.