

SCUOLA MATERNA

per l'educazione dell'infanzia

17

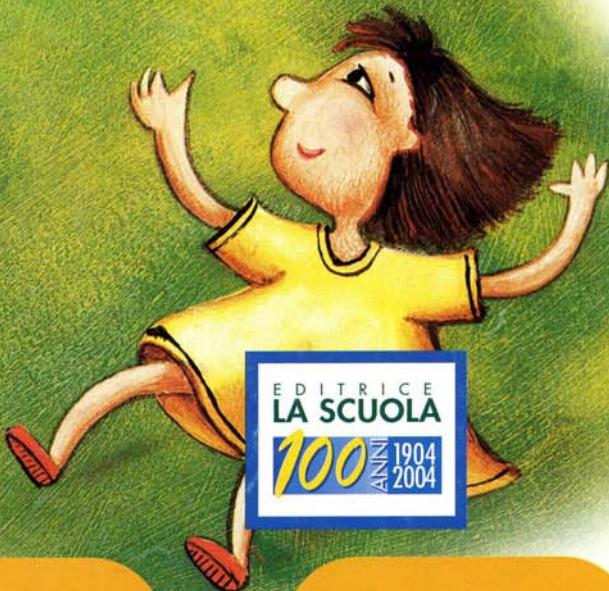
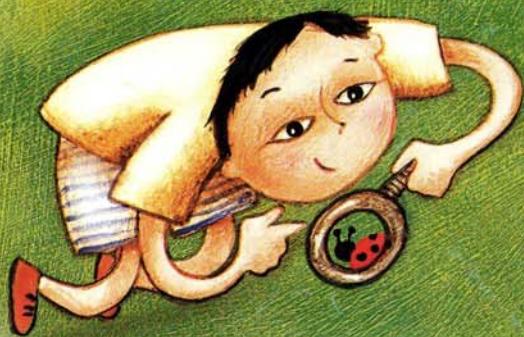
10 giugno 2004

POSTE ITALIANE S.p.A.
Sped. in A.P. - D.L. 353/2003
(cov. in L. 27/02/04 n. 46)
art. accompagni - DCB BRESCIA
Editrice La Scuola - 25124 Brescia
Expédition en abonnement postal
taxe perçue - tassa riscossa
Pubblicazione quindicinale

Anno 91°

Esperienze nella scuola:
progettare per sfondo integratore

INSERTO: Conosciamo il teatro



INDICE 17

Anno 91°

SCUOLA MATERNA
per l'educazione dell'infanzia

10 giugno 2004

EDITRICE LA SCUOLA

SCUOLA, CULTURA, EDUCAZIONE

EDITORIALE Cesare Scurati

Comenio fra noi

9

Lara Polsoni, Gli spot per i bambini

11

Monica Oppici, *Crescere con le lingue. Qualità e successo nell'apprendimento*

13

Sergio Rivolo, Educatori d'infanzia e professionalità

17

Adriano Grossi, *Pianeta riforma. Primi passi con i bit/III*

19

Michele Busi, Dalle 'Indicazioni' alla scuola

22

Gino Lelli, L'animazione psicomotoria del bambino

23

Sergio Spini, La proposta agazziana e gli Orientamenti del 1991

25

Gaetano Oliva, Le origini del teatro

28

Giusy Rao, L'arteterapia col bambino ospedalizzato

49

Tamara Marchetti, "Piccoli speank alla ricerca del sorriso"

51

INSERTO

Conosciamo il teatro, a cura di Gaetano Oliva

ESPERIENZE NELLA SCUOLA

Progettare per sfondo integratore, a cura di Sabrina Sironi. Scuole dell'infanzia paritarie "Maria Bambina" e "Cuore Immacolato di Maria" Lissone (MI)

55

QUADRANTE a cura di Mario Falanga

Mario Falanga, Alternativa

67

testi ministeriali

Formazione per il personale docente, *Dir. 13-5-2004, n. 47*.

Gestione sistema scolastico istituito Gruppo di Lavoro, *N.M. 18-3-2004, prot. n. 573*.

Progetto R.I.SoR.S.E. per la riforma della scuola, *N.M. 13-4-2004, prot. n. 7376*.

Patrocinio legale per le istituzioni scolastiche, *Avv. gen. dello Stato N. 11-11-2003*.

MIUR N. 31-3-2003. MIUR Cir. 9-10-2002

69

contributi

73

attività fism

76

dalle province

78

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dell'accordo stipulato tra SIAE, AIF, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente fascicolo, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe n. 2, 20121 Milano, telefono 02.809506, e-mail aidro@iol.it.

Direttore: Cesare Scurati
Comitato di Direzione:
Italo Fiorin (Coordinatore)
Alessandro Antonietti,
Paolo Calidoni,
Sira Serenella Macchietti,
Concetta Sirona

Consulenti-experti:
Margherita Bellandi, Andrea Bobbio, Manuela Cantoia,
Floriana Cesinaro, Luciana Ferraboschi, Claudio Girelli,
Enrica Masetti, Alessandra Monda, Monica Oppici,
Sabrina Sironi

Redazione: Michele Busi

Quindicinale per l'educazione dell'infanzia - Anno 91° - N. 18 fascicoli all'anno - Direttore responsabile: Cesare Scurati - Autorizzazione del Tribunale di Brescia n. 15 del 4.2.1949 - POSTE ITALIANE S.p.A. sped. in A.P. - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/04 n. 46) art. 1, comma 1 DCB BRESCIA - Editrice La Scuola, 25124 Brescia -

Direzione, Redazione,
Amministrazione: LA SCUOLA S.p.A., 25124 Brescia - Via Luigi Cadorna, 11 - **Sito Internet:** www.lascuola.it - c.c.p. n. 14407258 - codice fiscale - partita I.V.A. n. 00272780172 - Tel. cent. (030) 2993.1 - Tel. Ufficio Abbonamenti (030) 29 93.246-2993.286 - Telefax (030) 2993.299 - Filiali: **00193 Roma** (Via Crescenzio, 23 - Tel. (06) 6875179-68803989 - Telefax (06) 6874939) - **80137 Napoli** (Salita S. Elia, 19/21 - Tel. (081) 441200-441308 - Telefax (081) 441934) - **20136 Milano** (Viale Bligny, 7 - Tel. (02) 58300261 - 58301579 - Telefax (02) 58301315) - **70124 Bari** (Via Giulio Petroni, 21 A/E - Tel. (080) 5428647 - Telefax (080) 5428647) - **65124 Pescara** (Via Donatello, 7/11 - Tel. (085) 74792 - Telefax (085) 4716371) - **35129 Padova** (Via della Croce Rossa, 116 - Tel. (049) 8076775 - Telefax (049) 8076776) - **Pubblicità:** Ufficio Inserzioni Pubblicitarie Editrice La Scuola, via Cadorna, 11, 25124 Brescia - Tel. (030) 29 93.287 - Telefax (030) 2993.299 - **Stampa:** Officine Grafiche La Scuola - 25124 Brescia.

Abbonamento annuo 2003-2004: € 49,50 pagabile in un'unica soluzione (estero: Europa e Bacino Mediterraneo € 86 - Paesi extraeuropei € 127). Il presente fascicolo € 2,80. L'impegno di abbonamento è continuativo, salvo regolare disdetta da notificarsi a mezzo lettera raccomandata. I dattiloscritti non richiesti, anche se non pubblicati, non vengono restituiti. Non si accettano testi manoscritti.

In copertina: ©1998 Eye Wire

Fotografie: Photo Studio 56

Grafica: Alpo

Disegni: Silvia Balzaretti

Contiene IP

Il teatro dietro le quinte. Le tecniche di illuminazione teatrale

(Gaetano Oliva, *Il teatro dietro le quinte. Le tecniche di illuminazione teatrale* (in *Conosciamo il teatro*), Scuola materna per l'educazione dell'infanzia, anno 91 n. 17, 10 giugno 2004, pp. 40-47).

LE TECNICHE DI ILLUMINAZIONE TEATRALE

Quanto effetto abbiano le luci sull'attenzione del pubblico è palese. Chiunque abbia avuto occasione di assistere a uno spettacolo teatrale avrà certamente notato come l'illuminazione della scena sia estremamente importante. Un'ulteriore dimostrazione del fascino che l'illuminotecnica esercita sulla platea è il notevole uso di effetti luminosi nei concerti e nelle esibizioni delle rockstar. In questi casi il caleidoscopio di colori e di effetti luminosi ha una funzione quasi esclusivamente suggestiva, mentre nel cinema ha una funzione primaria tecnica: serve per illuminare l'oggetto dell'inquadratura in modo conveniente, talvolta suggestivo, ma sempre per rispondere all'esigenza di illuminare la scena che si sta riprendendo.

Anche se gli esempi di riprese cinematografiche e televisive senza il bisogno di particolari strumenti di illuminazione sono molti (documentari, informazione, ecc.), di fatto non c'è cinema spettacolare senza luci. Persino le interviste ai campioni dello sport negli spogliatoi hanno bisogno di un supporto di illuminazione.

Effetto Luce. Gli effetti luminosi, in uno spettacolo teatrale, rappresentano il cinquanta per cento della sua buona riuscita, soprattutto nel teatro moderno e contemporaneo con l'utilizzo di coreografie, in cui si tende a costruire delle scenografie semplici, ma rinvigorite da una illuminazione espressiva e fantasmagorica.

La luce è l'effetto che caratterizza l'azione drammatica, l'effetto su cui si personalizza ogni movimento, anche il più piccolo; crea l'atmosfera di ogni situazione, determina gli ambienti, rappresenta e risalta i sentimenti degli attori e degli spettatori, mette in evidenza i singoli personaggi dando loro presenza ed emozioni differenti.

La luce da sola può fare spettacolo, anche senza l'apporto di altri elementi. In uno spettacolo teatrale le luci devono armonizzarsi con la scenografia, la coreografia, la musica. Queste componenti devono essere fuse insieme se si vuole raggiungere l'unità artistica dell'opera. Ad esempio, per ragioni tecniche, certi materiali scenografici ed alcuni costumi richiedono un tipo di luce particolare e ne escludono altri. Infatti risulterebbe fuori luogo un'impostazione delle luci tutta a tagli, cruda e violenta, su una coreografia e su costumi del '700, molto ricchi e ampollosi, sempre che non si voglia creare degli effetti di contrasto; allora un clima luminoso, in dissonanza con il momento drammatico, può essere fortemente espressivo ed eccitante.

La funzione di illuminare la scena rendendone visibile le forme che la abitano è solo una delle molteplici funzioni della luce. Essa è fondamentale nella scansione del ritmo, nella delimitazione degli spazi scenici isolando o definendo una zona del palcoscenico, escludendo o includendo il pubblico, focalizzandosi su un attore o su un elemento scenico. I passaggi emotivamente significativi del tessuto narrativo vengono spesso sottolineati dai cambi di luce e dalle sfumature di colore che concorrono ad amplificare l'impatto sulla percezione del pubblico creando effetti di contrasto, raffreddando o scaldando le atmosfere psicologiche.

Per sua natura la luce è un elemento fluido, agile, di grande potenza espressiva, essa è secondo una definizione di C. Dullin: “*il solo mezzo esterno in grado di agire sull'immaginazione dello spettatore senza distrarne l'attenzione; agisce nel medesimo modo pur interessando sensi diversi, la luce è un elemento vivo, è uno dei fluidi dell'immaginazione, mentre le scene sono qualcosa di morto*”.

Un po' di storia. Al teatro, in quanto arte di raccontare una storia ad altri, le luci non sono indispensabili. Il teatro esisteva già quando la luce elettrica ancora non c'era. Il teatro greco e romano, che si celebrava in spazi aperti, di giorno non aveva bisogno di luce artificiale: al tramonto il calare del sole contribuiva alla suggestione, di notte fiaccole e fuochi illuminavano la scena.

Queste fonti luminose avevano, però, già una duplice funzione: consentire al pubblico di vedere che cosa accadeva sul palco e contemporaneamente agire sull'aspetto emotivo della rappresentazione creando i presupposti dell'attenzione indispensabile per godere lo spettacolo in ogni sua parte.

La sofisticata tecnologia dell'illuminazione scenica contemporanea, che oggi offre al teatro la magia della luce artificiale, non ha cambiato, nella sostanza, le fondamentali ragioni d'uso delle luci in scena.

È agli inizi del '900 con l'apparire dei grandi registi-scenografi, Appia, Craig, e poi Fuchs e Reinhardt, che l'illuminotecnica si trasforma in un elemento fondamentale dello spettacolo, al pari della regia, della scenografia e della recitazione. Scriveva Appia: "*Un oggetto è plastico ai nostri occhi solo in virtù della luce che lo colpisce*".

Prima del 1883, anno in cui viene introdotta ufficialmente l'illuminazione elettrica (in Italia al teatro alla Scala di Milano), si usava il gas ma i risultati non erano particolarmente soddisfacenti. Oltre alle alte temperature e all'odore nauseabondo che produce, il gas ha un altro grave inconveniente: è estremamente pericoloso. Sconvolgente è la frequenza con cui scoppiavano incendi nei teatri dell'epoca (dal 1820 fino agli anni '80 del secolo), come quello avvenuto nel 1881 al Ring Theater di Vienna, dove persero la vita circa cinquecento persone.

Nonostante questi inconvenienti anche gravi, il gas rispetto all'illuminazione dei secoli precedenti (candele, torce, lumi ad olio) introduce diversi vantaggi sia in termini economici che artistici. La possibilità di regolare la luce da un unico quadro di controllo permette infatti un'agilità di manovra fino ad allora sconosciuta. Sono inoltre per la prima volta possibili effetti di chiaro scuro e di colore che permettono di valorizzare le scene tridimensionali che la passione per il realismo illusionistico impone in quegli anni.

Un altro grande elemento di novità è il diffondersi dell'uso di oscurare la sala. Un'abitudine che ha trovato nel corso dei secoli passati non poche resistenze. L'abitudine di andare a teatro per vedere e "farsi notare" nasce in epoca rinascimentale quando la possibilità di scambiare gli sguardi tra gli aristocratici presenti in sala e il principe committente della festa è un elemento fondamentale nella prassi sociale dell'epoca. È infatti proprio nel periodo rinascimentale che gli spettacoli si spostano dalle piazze e dai sagrati delle chiese dove si rappresentavano nelle ore diurne, in luoghi chiusi, nelle corti, nei palazzi dove la luce del sole non poteva arrivare. Il dibattito sui problemi dell'illuminazione dello spazio scenico appassiona architetti e scenografi tra il XVI e il XVII secolo, come Serlio e Leone de' Sommi che discutono della collocazione delle luci artificiali e sperimentano nuovi elementi decorativi quali ad esempio le bocce di cristallo riempite di acqua colorata poste all'interno degli edifici scenici. In epoca barocca si introducono nuovi effetti spettacolari come la riproduzione dei fenomeni naturali quali lampi, fulmini, arcobaleni, albe e oscuramenti notturni.

Lo schema di illuminazione dell'epoca non muterà fino all'Ottocento e consiste nel posizionamento di luci interne al prospetto scenico e alle quinte, e luci sulla scena sia dall'alto che dal basso (luci della ribalta). Sebbene anche l'Ottocento sia tutt'altro che insensibile al fascino dei giochi di luce (come testimoniano i panorami e i diorami, scenografie con sofisticati effetti ottici) è solo con la luce elettrica che questo fattore dello spettacolo si trasforma da mero elemento decorativo a parte costitutiva della rappresentazione, da elemento statico a elemento dinamico.

Dal gas alla lampadina. La luce prodotta dal gas era una luce diffusa, costante, mentre la luce elettrica consente variazioni mai viste, mutamenti di forma e colore, possibilità di scegliere la provenienza e la direzione del fascio luminoso, di sfumarne i contorni o al contrario di renderli precisi. L'illuminazione elettrica apre le porte ad infinite sperimentazioni. Ad esempio Loïe Fuller, danzatrice americana trapiantata in Europa, collauda nuovissime tecniche di illuminazione ed inusitati effetti coloristici, per accrescere l'effetto dinamico delle grandi masse di seta che lancia in aria durante i suoi spettacoli di danza. Ma è solo con Adolphe Appia che l'illuminazione diventa componente chiave, funzione creatrice e drammaturgica della scena. Se la musica è la forza propulsiva del teatro di Appia, la luce ne è la forza unificatrice che evidenzia i giochi volumetrici

in relazione agli sviluppi drammatici. Senza questo elemento fondamentale nell'equilibrio della scena, sostiene Appia, “*gli oggetti si mostrerebbero per quello che sono, ma non per quello che vogliono significare*”.

Anche per Gordon Craig, il grande regista inglese che domina il panorama della teoria teatrale del secolo scorso, la luce riveste un significato fondamentale nella scrittura scenica, contribuendo alla forza comunicativa dello spettacolo in senso simbolico e antirealistico. Brecht la usa in senso anti-illusionistico, per creare una nuova percezione visiva capace di amplificare l'effetto di straniamento.

Il direttore luci. Negli ultimi anni, con l'avanzamento tecnologico che tale settore ha subito, è nata una nuova figura, quella del *light designer*, letteralmente disegnatore delle luci, a cui è affidata l'invenzione e la realizzazione dell'effetto luci.

È un mestiere poco conosciuto, che in realtà è di fondamentale importanza nella costruzione del progetto di regia. Le luci vengono impostate e studiate direttamente dal direttore luci in collaborazione col regista, lo scenografo, il coreografo e il costumista. Viene ad assumere così compiti e responsabilità più qualificanti di quelli del tradizionale direttore luci. Una figura simile a quella del direttore della fotografia nel cinema.

Il *light designer* non è un tecnico delle luci ma il creatore del disegno luminoso dello spettacolo, nello stesso tempo però deve conoscere i problemi tecnici. Inoltre deve conoscere dello spettacolo il contenuto, il genere, lo stile nella sua globalità, e poi analizzarlo nelle singole parti in modo da ideare l'effetto luce più appropriato, poiché suggerisce la creazione di effetti di colore, e di ombre, e nello stesso tempo riporta all'altro significato di disegno ovvero progettazione, costruzione: la luce costruisce il percorso della rappresentazione, ne scandisce i ritmi e gli stati d'animo. L'importanza dell'illuminotecnica nell'assetto registico di uno spettacolo teatrale è un concetto piuttosto recente dato che è solo l'introduzione della luce elettrica in teatro che rende possibile l'allargamento in senso drammaturgico di un elemento prima quasi esclusivamente tecnico.

Il quadro luci. Tutte le luci convergono ad un unico quadro di comando, alla cosiddetta *consolle* o quadro luci. Ogni comando deve essere indicato con chiarezza; ad ogni interruttore deve corrispondere una luce o un effetto.

La *consolle* deve essere piazzata in un luogo della sala dal quale sia possibile all'operatore luci vedere la scena da illuminare, senza doversi allontanare dal quadro. Dal quadro quindi partiranno i comandi per le bilance, le ribalte, l'insegui persona, i riflettori, i proiettori, ecc.

Le bilance e le ribalte. Le bilance sono una serie di cassonette, l'una accanto all'altra, per la lunghezza della scena; la loro funzione consiste nel fare da riflettore. Ogni lampada è posta all'interno di questi riflettori che, sul davanti, sono muniti di guide che permettono di adattare filtri diffusori o colorati e schermi. I riflettori non sono in comunicazione tra loro; in questo modo i raggi diretti delle lampade non si incrociano. La bilancia è suddivisa in sezioni o segmenti luminosi indipendenti, in modo da facilitarne la variazione e l'intensità delle luci.

La ribalta è costituita da una bilancia normale; è però collocata a terra, sul palco. Per evitare che “spari” le ombre dei personaggi sul cielo o su qualsiasi fondo, deve essere schermata a modo.

I riflettori. Sono definiti anche “fondo scena”. Di dimensioni e di intensità differenti, vengono utilizzati per diffondere la luce sul campo richiesto della scena e si piazzano generalmente tra le quinte e sui fondali.

I proiettori. Sono generalmente usati per intensificare la luce su questo o su quel punto della scena o su quel personaggio. Sono fatti di un corpo metallico, munito di aperture a deflettere per l'areazione. La parte anteriore è costituita dalla lente e dal telaio guida dove si possono inserire i filtri colorati e gli schermi che limitano la luce dandole quella forma richiesta. Su tutta la lunghezza

del corpo metallico vi è applicata un'apertura, ricoperta da una lamiera scorrevole a forma di cassetto. Alla lamiera è fissata un'asta che porta la lampada. La mobilità del cassetto permette di variare, a piacere, la larghezza del raggio luminoso. Sul fondo del proiettore c'è uno specchio, indipendente dalla lampada quando non è incorporato nella stessa. Le lampade dei proiettori più usate oggi sono quelle alogene e a scarica: danno una luce di circa 6 volte maggiore di quelle delle lampade ad incandescenza.

Esistono proiettori a raggi paralleli, detti anche *spots* (punto) o cerca persone, ed altri a fascio conico, i *flood*. Tali proiettori sono orientabili in ogni direzione e senso. Naturalmente quando un proiettore come questo deve cercare una persona sul palco continuamente, oppure creare effetti speciali con il suo movimento, ha bisogno di un operatore fisso.

L'uso delle luci nel teatro-scuola. L'aspetto formativo nel teatro-scuola appare continuamente come una necessità. Nel caso dell'uso di strumenti tecnici, ciò si evidenzia ancor più profondamente. Bisogna attuare un'analisi precisa delle risorse disponibili, la verifica del funzionamento delle stesse e il miglior utilizzo per ottenere i risultati previsti. La gara è impegnativa, ma non è così difficile come sembra. Se la difficoltà consiste nella povertà di mezzi di cui il teatro-scuola dispone, la scommessa sta appunto nel riuscire ad ottenere uguali risultati comunicativi ed emotivi senza i clamorosi mezzi di cui possono disporre i grandi e ricchi teatri. Per fare teatro di qualità non occorrono mezzi fantastici, bisogna comunque saper utilizzare al meglio i mezzi che si hanno.

Alcuni consigli pratici. Quando si prepara uno spettacolo per prima cosa viene consegnato a tutti gli operatori il copione. Questo dovrebbe avere, pagina per pagina, due colonne verticali: a destra il testo con le battute degli attori, a sinistra la sceneggiatura con indicazioni riguardanti le luci. Se l'obiettivo è l'uso appropriato della luce nell'ambito della programmazione drammaturgica di un evento, cioè per far sì che lo spettacolo attragga l'attenzione del pubblico, occorre conoscere alcune opportunità che le luci di scena offrono allo spettacolo stesso.

Per una logica di principio la luce di scena dovrebbe sostituire la luce naturale e, poiché in un ambiente illuminato naturalmente la luce ha una provenienza, bisogna decidere, in funzione agli oggetti di scena e allo svolgimento dell'azione, da che parte dovrebbe entrare la luce nell'ambiente. Tale operazione è facile da intuire o da scegliere se nella scenografia sono comprese finestre o porte, ma, se non esiste materialmente una possibile fonte di luce, bisogna inventarsela. Saranno luci di quinta, se si ipotizza che la luce del sole o della luna provenga dai lati del palcoscenico, saranno di fronte oppure dall'alto se si decide che la provenienza è diversa. Si tratterà sempre di una luce diffusa che non illumina soltanto un particolare, ma rende viva e naturale l'intera scena.

Gli standards. I vari generi dello spettacolo teatrale vengono associati generalmente ad alcune situazioni luci codificate. Ad esempio:

- la rivista ad una luce di mezzogiorno, gioiosa e brillante;
- il dramma ad una luce chiaro, scuro scandito e a luci tagliate;
- il giallo poliziesco a luci molto angolate, magari dal basso, con chiazze violente colorate che interrompono l'oscurità dei fondi;
- il mimo più *spots* che insieme o separatamente, inseguono il personaggio sul palco senza lasciarlo mai.

Gli interni. Per la rappresentazione di una scena d'interno, le luci dovranno essere piuttosto smorzate. Le aperture che danno sull'esterno (finestre, porte, ecc.) riceveranno, dalle quinte, la luce appropriata dei riflettori, diffusori o proiettori. Quando le aperture danno su un interno la luce sarà dosata opportunamente. Un portico, ad esempio, potrebbe essere più illuminato di un corridoio sotterraneo. Gli attori in scena dovranno essere illuminati dalla luce delle finestre e delle porte. Anche se non sempre sarà sufficiente quel tipo di illuminazione.

Se si tratta invece di un interno di notte, bisogna creare l'atmosfera notturna o lunare. Dalle finestre si farà filtrare una luce azzurra o una luce tenue simile ad un raggio di luna. Se poi in scena ci

saranno delle luci prodotte da candelieri, il fuoco, abat-jour; queste non saranno sufficienti ad illuminare gli attori, per cui ci vorranno dei riflettori e proiettori, la cui luce sarà diretta e colorata in modo da non coprire le sorgenti luminose in scena.

Gli esterni. Per creare una scena all'aria aperta, in pieno sole, sarà opportuno illuminare fortemente il fondo della scena e meno le quinte, illuminare con una luce molto forte gli attori al sole e meno quelli all'ombra. Bisognerà giocare molto sulle luci per mettere in evidenza i personaggi principali e per sottolineare l'importanza e il contrasto di una data situazione.

Come illuminare tutta la scena senza ombre non naturali.

La caratteristica della luce naturale è quella di diffondersi creando, con le ombre delle cose e delle persone, il volume e la consistenza materiale di ciò che illumina. Così non è per la luce artificiale: le ombre in genere sono molto più marcate e talvolta la distribuzione delle fonti di luci crea due o più ombre sullo stesso oggetto. Naturalmente in qualche caso potrebbe essere un interessante effetto speciale, ma non dovrà mai essere casuale, e perché non lo sia si dovranno compensare con altre luci le zone lasciate al buio, cercando nel contempo di rendere la luce, che imita la provenienza naturale, più diffusa possibile.

Come eliminare le inevitabili ombre sul fondo provocate dagli attori quando questi sono illuminati di fronte.

Talvolta si tratta di più ombre che rendono la scena talmente irreale da risultare poco credibile. L'effetto generale che ne deriva è quello di una scena con i relativi personaggi schiacciata contro un fondale. In questo caso l'intervento di un "contro luce" tende a risolvere questo problema poiché, compensando la fonte di luce "piazzata" di fronte, elimina o comunque schiarisce le ombre. La realizzazione dell'impianto generale di illuminazione della scena non dovrà condizionare gli eventuali preziosissimi effetti luce che, volta per volta, si possono utilizzare per riovivere la scena stessa. Prima di indicare qualche possibile soluzione per rendere più accattivante sia la scenografia sia l'azione sul palcoscenico, è importante tenere sempre presente un concetto essenziale: un rilievo luminoso, la *lumeggiatura*, come si direbbe in termini pittorici, è possibile se l'insieme dell'illuminazione generale della scena lo consente. Nella stessa situazione è difficile compensare una forte intensità di luce con altra luce per eliminare o schiarire le ombre.

In teatro l'esigenza è di carpire l'attenzione sul dettaglio e, con quest'ultima, la partecipazione emotiva individuale. Ecco perché il non corretto uso di effetti luminosi, tendenti a mettere in evidenza dettagli di scena, potrebbe inficiare i benefici di altre soluzioni legate alla capacità di comunicare attraverso l'arte della recitazione.

...Il taccuino dell'operatore luci. Alla riunione di produzione, presieduta dal regista, partecipano oltre allo scenografo, coreografo, costumista, anche *il light designer* e l'operatore luci. Vengono messe a confronto le varie idee, ipotesi, proposte, indicazioni di massima dello spettacolo. L'operatore luci deve poi:

- a) tradurre in sequenze luminose le idee progettate e realizzare le varie atmosfere e gli effetti luminosi su un copione detto appunto copione luci;
- b) procurare tutto il materiale occorrente: lampade, riflettori, proiettori, cavi, spine e controllarne l'efficienza e le condizioni;
- c) partecipare alle prove per vedere l'insieme dello spettacolo, la posizione e i movimenti dei personaggi e individuare i momenti più drammatici;
- d) definire i tempi luce: qualità e durata, produrre in pratica e per iscritto il copione luci;
- e) definire la posizione delle apparecchiature senza creare ostacoli e disordine agli attori, evitando qualsiasi luce diretta sugli spettatori;
- f) procurarsi soprattutto una riserva di lampade e fusibili;
- g) evitare i pericoli d'incendio: i fili elettrici non protetti non devono mai essere a contatto con qualsiasi *chassis* di metallo; i collegamenti "nudi" non devono essere senza nastro isolante; i fili volanti non devono mai trasformarsi in lacci e ostacoli; non bisogna che le lampade si surriscaldino.

Il taccuino del fotografo

I preliminari: - leggere, analizzare, comprendere il testo teatrale; - mettersi in sintonia con gli attori-personaggi; - consultare il regista, il direttore, lo scenografo, i tecnici; - focalizzare i momenti più espressivi dello spettacolo; - ricreare l'ambiente storico e umano del soggetto.

Le prove

- partire con alcune foto istantanee scattate con la Polaroid; - richiedere al regista e agli attori dei momenti a disposizione del fotografo; - sviluppare le foto, criticarle e ripeterle migliorando il prodotto; - distribuire le foto per la pubblicità.

Lo spettacolo

- esporre le foto artistiche; - cogliere i momenti vitali dell' evento, confrontandoli con le proprie fotografie.

Alcune note riassuntive

- la luce serve a far vedere al pubblico ciò che vogliamo che si noti;
- gli effetti di luce servono a lumeggiare particolari della scena o della recitazione che rivestono forti significati nella storia e nel modo di raccontarla;
- i colori rendono irreale la scena e devono essere usati con la coscienza della loro funzione;
- gli effetti di luce possono e devono essere efficaci anche senza l'uso dei colori;
- non basta creare gli effetti. È indispensabile eseguirli sempre con la massima puntualità e perfezione;
- un effetto di illuminazione per ogni tempo dello spettacolo potrebbe essere un'ottima scelta; due sono a rischio; tre sono troppi; quattro sono insopportabili;
- lo spettacolo deve far ridere, piangere e stimolare il consenso anche senza luci: gli effetti aiutano;
- usare le luci in teatro non è né un gioco né un esperimento: è una professione;
- la luce in teatro è una lingua complementare che serve per accrescere l'efficacia della comunicazione; ha le sue regole e una forma, trasmette significati e usa una punteggiatura che ne definisce il fraseggio;
- prima di decidere un piccolo o un grande effetto di luce chiedetevi sempre perché;
- dosate la luce imitando la natura, ma con un po' di fantasia;
- dopo aver realizzato il "piazzato" generale e i necessari "controluce", stabilire a tavolino gli effetti che si scelgono.

LA FOTOGRAFIA IN TEATRO

Il teatro offre lavoro anche ai fotografi. Una compagnia teatrale che si rispetti ha il suo fotografo, perché davanti ad una scena che in sé stessa riunisce sentimenti e colori, parole e azioni, immagini e storia, viene naturale ripetere le parole di Faust: "Fermati un momento, sei troppo bella".

Soltanto un fotografo con la sua macchina può esaudire tale richiesta e regalare anni di vita a quella fantastica frazione di secondo.

L'evento teatrale è un fatto unico e irripetibile; come nella vita una persona non è mai uguale a sé stessa, così sulla scena, anche se sera dopo sera dà vita allo stesso personaggio, non lo farà mai esattamente uguale e ogni volta sarà diverso, ogni volta ci sarà un margine più o meno ampio in cui trova spazio l'improvvisazione.

Il teatro è quindi un'arte che si perde nel tempo, una volta che si è manifestata, muore e non c'è nessuna possibilità di rivederla nella sua organicità. Come recitava la Duse? Com'era fatto lo spettacolo andato in scena il mese scorso? Tutto ciò non è recuperabile.

Ogni evento lascia però dei segni del suo accadere, delle tracce che possono in qualche modo, se non ricostruirlo, almeno aiutare a farsene un'idea. Alcuni di questi sono quelli dipinti dalla luce riflessa da un corpo sopra un foglio di materiale fotosensibile.

Non bisogna però cadere nell'errore di pensare che la fotografia riporti la realtà oggettiva dello spettacolo che ha ripreso. Bisogna sempre pensare che dietro ad una fotografia c'è comunque una persona che interviene con un'operazione di scelta ed esclusione, con tagli, inquadrature diverse, punti di vista particolari. Perciò una serie di fotografie di uno spettacolo rappresentano sempre una traccia soggettiva, manifestano il *come* il fotografo ha visto tale spettacolo, che sarà sicuramente diverso dalla visione di un altro spettatore.

Un po' di storia. Nel 1832 quando Antonio Morrocchesi pubblica le sue *Lezioni di declamazione e di arte teatrale* il teatro non è ancora entrato “nell'epoca della sua riproducibilità tecnica” e a corredo del suo manuale deve provvedere con tavole disegnate dal Marchettini e dal Boggi e incise dal Salucci. Pur facendo ricorso a delle incisioni, il Morrocchesi va già oltre il concetto tipicamente ottocentesco della fotografia di teatro intesa come celebrazione dell'attore e anticipa il positivismo delle fotografie del *Modellbuch* brechtiano che cercherà, con buonafede scientifica, di cogliere la messa in scena o il *Gestus* allo scopo di conservarli in vista di una riproduzione futura. Scrive il Morrocchesi: “*Non avvi passione, né movimento di passione, né parte alcuna di questa, che non abbia il suo gesto particolare, poiché azioni e passioni sono quasi sempre mescolate insieme, e congiunte in tutto quello che dagli uomini viene operato*”.

La ferma convinzione del Morrocchesi di poter ricondurre a vastità delle passioni umane ad un repertorio ben codificato di posizioni e gesti scenici da un lato può indurre ad una presunta ingenuità, dall'altro è la profezia dell'utilizzo della fotografia in teatro, che il Morrocchesi avrebbe considerato sicuramente importante per la possibilità di fissare e tramandare l'intero repertorio di “azioni e passioni”.

La tecnica. Il teatro in genere è uno tra i soggetti artistici più difficili da fotografare, a causa delle cattive condizioni di luce in cui spesso ci si trova a lavorare. La sala generalmente è al buio e non si può assolutamente usare il flash che avrebbe effetti catastrofici sulla concentrazione degli attori.

Neppure il cavalletto è molto utile perché comunque si sarebbe costretti ad usare tempi di esposizione lunghi con la conseguente impossibilità a congelare il movimento; inoltre il cavalletto costringe il fotografo in genere a scegliere una posizione fissa; costui inoltre, per spostarsi col treppiedi, creerebbe disturbo all'attenzione del pubblico limitando notevolmente la sua libertà.

I professionisti in genere riprendono non lo spettacolo ma le prove generali; a volte le compagnie fanno uno spettacolo apposta per permettere la ripresa video e le fotografiche.

Fotografare lo spettacolo comunque non è impossibile, soprattutto oggi che le pellicole possono arrivare ad altissime sensibilità e ci sono obiettivi molto luminosi. Grazie a tali attrezzi è possibile tenere l'apparecchio in mano, con la possibilità di spostarsi, e scattare al massimo con il tempo d'esposizione di 1/30 al secondo senza bisogno di aprire completamente il diaframma. Questi valori comunque sono legati alle condizioni effettive di illuminazione in cui volta in volta ci si trova. Quanto alle pellicole si possono usare delle normali 400 ASA esposte a 1600, ottenendo dei buoni risultati.

La misurazione dell'esposizione costituisce un altro problema; infatti spesso il palcoscenico non ha un'illuminazione uniforme, ma presenta zone molto luminose e zone in penombra, se non buie. In più vengono a volte usate luci colorate. Tutto ciò rende difficile una corretta lettura, soprattutto si dispone di un esposimetro incorporato all'apparecchio che effettua una lettura globale e può facilmente essere ingannato. Sarebbe utile perciò poter disporre di un esposimetro di tipo spot, e procedere esponendo in funzione dei punti più illuminati. Se si cerca infatti di ottenere una maggiore nitidezza dei dettagli in ombra, si otterranno delle zone bianche nelle parti che riflettono una maggiore quantità di luce, perdendo quindi la parte fondamentale dell'immagine.

È meglio quindi avere delle foto con grandi porzioni di nero che trasformare il soggetto in una macchia bianca. Quanto alla posizione che un fotografo deve occupare in teatro, la migliore è quella posta allo stesso livello del palcoscenico o un po' al di sopra, e non frontale, ma di tre quarti rispetto al centro: così si ottiene una resa migliore della profondità del palco e si evita l'appiattimento dell'immagine frontale.

Un fotografo deve essere molto attento a non disturbare il pubblico; la sua presenza deve essere il più possibile discreta. Deve evitare quindi di salire sul palcoscenico e di piazzarsi davanti agli spettatori o di mettersi ad armeggiare seduto su una poltrona in mezzo al pubblico.

Come riuscire a fotografare l'anima di uno spettacolo.

Come è possibile con un mezzo meccanico, quale l'apparecchio fotografico, creare un'immagine viva, non congelare l'azione teatrale ed esprimere l'anima di uno spettacolo? È un discorso abbastanza complicato. Di fronte ad un'opera d'arte, in teatro, la macchina fotografica va dimenticata o meglio, bisogna esserne così padroni, da non accorgersi di averla in mano, si va al di là della tecnica. La contraddizione in fotografia è che bisogna usare la tecnica per raggiungere risultati che non sono tecnici, ma umani, di contenuti e non soltanto estetici.

La foto di teatro diventa interessante quando da essa viene fuori l'essenzialità di un momento drammatico, quando coglie una situazione, quando riesce a mettere l'osservatore in un'atmosfera, quando comunica un'emozione. Insomma, la foto deve avere qualcosa dentro di spirituale, qualcosa che parla al fotografo e agli altri. Per cui c'è differenza tra il fare fotografie di teatro per documentare l'attività di una compagnia e ricreare invece uno spettacolo teatrale con il linguaggio dell'immagine, cioè rifare lo spettacolo con uno stile personale. Per questo è necessario possedere un colpo d'occhio allenato a cogliere i momenti più espressivi. Bisogna stare attenti ai momenti in cui la tensione è alta. Il movimento di un attore segue una parabola: inizia ad un livello basso di energia che aumenta sempre di più fino ad arrivare al culmine, poi scende fino a disgregarsi alla fine dell'azione. È quel momento di massima energia, quella cuspide di tensione che il fotografo deve riuscire a fissare. Questo passaggio di livelli energetici diventa ancora più evidente nelle scene d'insieme: l'azione di gruppo amplifica il grado massimo e il grado minimo e costituisce quindi un buon elemento per allenarsi a fotografare questa emanazione di energia che il teatro ogni sera mette in gioco.

Il fotografo di teatro acquista un ruolo sinergico nella compagnia teatrale. Deve seguire le prove, conoscere il più possibile il regista e gli attori. Studiare come si muovono, quali sono le loro qualità umane. Quando c'è questa armonia si riesce a conoscere le caratteristiche di ciascuno, l'elemento personale, si acquista una sensibilità, ci si mette in sintonia. Per fotografare le persone bisogna amarle. Alcuni fotografi si legano ad alcune compagnie e le seguono costantemente.

In bianco e nero o a colori. La fotografia in teatro è soprattutto in bianco-nero. Anche il colore dovrebbe essere trattato come il bianco-nero. Il colore non dovrebbe mai essere realistico, ma un colore dalle tonalità dello spettacolo. Ogni opera ha il suo colore; Non si tratta di riprodurre realisticamente attori, scena, coreografia, fondi o primi piani, ma bisogna cogliere la luminosità di tutto questo, i movimenti, i rapporti, le sensazioni: tutto questo va ricercato e ci vuole tempo. Nei primi dieci giorni si fanno delle prove, si prendono misure, e si vede come lo spettacolo può essere realizzato fotograficamente. Ogni volta bisogna trovare la chiave, che è diversa per ogni spettacolo. Ma è la condizione fondamentale per fare della vera fotografia d'arte drammatica. Le foto, alle volte, sono più espressive di una descrizione giornalistica. Si pensi che molti attori e registi di teatro, di cinema, intuiscono la chiave di uno spettacolo, ne scoprono l'atmosfera e impostano la loro espressività drammatica, guardando un quadro di Caravaggio ad esempio, o una fotografia d'epoca. Molte persone appassionate di teatro apprezzano le fotografie, le vogliono perché vi ritrovano l'anima dello spettacolo.