



Testo di Raúl Asenjo

“Il teatro è una scuola del pianto e del riso e una libera tribuna dove gli uomini possono mettere in evidenza morali vecchie o equivoche e spiegare con esempi vivi norme eterne del cuore e del sentimento umano”. (Federico Garcia Lorca, da “Parole sul teatro”)

Sono convinto che per cominciare a parlare di Daniel Bianco sia sempre più obbligatorio citare queste parole che Federico Garcia Lorca pronunciò durante una conferenza, una sera poco prima di essere assassinato.

Non sono poche le volte che sento l'impulso di cominciare con queste righe la corrispondenza che tutti i giorni invio a coloro che condividono insieme con me il progetto che Bianco ha appena iniziato come Direttore del Teatro della Zarzuela di Madrid.

E questo non perché non sia facile parlare dello scenografo Daniel Bianco; non perché la sua opera manchi della sufficiente attrazione, ma perché la maggior parte dei suoi lavori non possono spiegarsi solamente con il fascino estetico dei suoi disegni né solo sulle proposte scenografiche.

Sì, Bianco è uno scenografo, senza dubbio, però parlare della sua figura solamente da questo punto di vista sarebbe assolutamente riduttivo. Nei suoi lavori come scenografo vige una coerenza interna propria del genuino uomo di teatro, il cui interesse primordiale è dare spazio fisico a quella libera tribuna, quella scuola del pianto e del riso.

Sin da giovane Daniele aveva l'abitudine allo spettacolo, infatti da piccolo ogni domenica i suoi genitori - Emilio, pittore ritrattista di professione, e Giulia professoressa d'arte per bambini con difficoltà psichiche - e sua zia Matilde, la sua vera complice e guida, lo portavano a teatro.

Trovò il suo posto nel mondo in un teatro di Avenida Corrientes a Buenos Aires.

*“Corriente, di notte! Mentre le altre strade dormono oneste per svegliarsi alle sei di mattina, Corriente, la strada vagabonda, accende tutte le sue insegne luminose alle sette di sera, e abbellita da rettangoli verdi, rossi e azzurri, spara sulle pareti bianche i suoi riflessi azzurro metilene e giallo acido picrico, come fosse la sfida gloriosa di un pirotecnico. La strada a cui ci si affeziona, a cui si tiene veramente. La strada ch'è bello percorrere da una parte all'altra perché è la strada della pigrizia, del vagabondaggio, dell'oblio, dell'allegria, del piacere.”<sup>1</sup>*

Aveva quindici anni e trovò il suo luogo nel non-luogo di uno scenario, coperto da una grande tela scura. Da allora dentro Bianco ricorrono due nomi: Fabià Puigserver e Nuria Espert.

La compagnia della coppia Moreno-Espert giunse a Buenos Aires per portare in scena “Yerma”: arrivarono per una settimana e vi rimasero mesi interi.

Da quella sera, Daniel si prendeva cura ogni settimana di quel “non-luogo” dove sentì una certa epifania (*il manifestarsi di qualcosa di elevato*) che con gli anni si dimostrò una vera e propria rivelazione. Al termine dello spettacolo, aspettava la compagnia di comici in un caffè lì vicino. Non riuscì mai a scambiare con loro nemmeno una parola. Il solo osservarli gli bastava, forse perché *“non si sente la verità quando è dentro noi stessi però come è grande e come grida quando esce allo scoperto e alza le braccia!”*

Lì fuori, nel corpo eretto e nella voce profonda dell’attrice che ammirava, sembrava fosse la sua verità.

Terminò la scuola superiore senza esser in grado di dar un nome al desiderio di occupare quel “non-luogo”. Si diplomò alla Scuola Superiore di Belle Arti “Ernesto de la Càrcova” dove ebbe come insegnanti gli esperti e stimati Mario Vanarelli e Germen Gepi.

L’anno successivo, dopo il pensionamento di Vanarelli, arriva nella scuola come professore un giovanissimo Hugo De Ana, già famoso per le sue prime produzioni nel Teatro Colòn. Questo incontro sarà determinante nella sua vita, più per quanto riguarda esclusivamente la sua carriera professionale che per quanto abbia potuto significare per Bianco la figura di Hugo De Ana.

Da lui afferma di aver appreso ciò che al giorno d’oggi è la sua caratteristica più peculiare: nel teatro, si deve essere disposti a fare tutto ciò che è necessario per rendere possibile uno spettacolo. Proprio per questo motivo si sentì a proprio agio sin dal primo giorno e per poter pagare gli studi, cominciò a lavorare dipingendo le scenografie nel laboratorio del Teatro Cervantes, o come aiutante o attrezzista ovunque lo chiamassero.

Non aveva l’ossessione di firmare un progetto per il Colòn, oggetto del desiderio di tutti gli studenti di scenografia di Buenos Aires, perché, come lui stesso dice, “mai ho preteso più di quanto abbia e ciò mi ha permesso di ottenere più di quanto io stesso avessi immaginato”.

Alla fine, debuttò a ventiquattro anni come scenografo con “Casa di bambola”, per un ciclo di opere teatrali che furono trasmesse dalla televisione argentina.

Per quattro mesi, in quel ruolo, dimostrò a se stesso di essere capace di seguire l’equipe della direzione artistica di tutto il ciclo.

Non trascorse molto tempo prima che tornasse al teatro: Josè Luis Alonso incaricò a Hugo De Ana il disegno scenografico di “Armida” di Gluck, per la stagione lirica del Teatro de la Zarzuela, in quel momento unico teatro per la lirica della città. De Ana portò con sé il giovane Bianco come aiutante. Era il 1985, l’argentina era appena uscita da una dittatura sanguinaria e in Spagna si viveva con enfasi la vittoria alle urne del Partito Socialista, il cui governo diede impulso alla costruzione e ricostruzione dei teatri in tutto il paese. Grandi speranze, forse eccessive, ma l’illusione di poter lavorare in Spagna prese il sopravvento, riscoprendo anche le sue radici, partendo proprio dove quaranta anni prima sua nonna asturiana era partita per cercare fortuna nelle Americhe.

“Cinco Lorcas, cinco” gli aprì letteralmente le porte del Centro Drammatico Nazionale (CDN). Presentò al direttore del teatro, **Lluís Pasqual**, per conto di Gerardo Vera (all’epoca occupato con le riprese de “L’amore stregone” di Carlos Saura), il progetto di questi brani di Garcia Lorca, ancora inediti. Quella stessa mattina, il coordinatore artistico aveva rinunciato all’incarico e Pasqual e Josè Luis Tamayo gli offrirono il posto. Quando domandò a Pasqual in cosa consistesse essere coordinatore artistico, la risposta, che ancora oggi continua a risuonare nelle orecchie, è divenuta una delle direttrici di marcia che hanno guidato la sua carriera: *“Nel teatro ciascuno deve cercare il proprio posto. Il tuo capo sarai tu stesso”*. E cominciò a trovarlo: divenne assistente del Direttore Tecnico del CDN, ebbe l’opportunità di partire in tournée con alcuni dei migliori spettacoli del periodo spagnolo di **Lluís Pasqual**. Senza dubbio, ai nomi di Espert, Puigserver e Hugo De Ana,

occorre aggiungere quello di **Lluis Pasqual** come una delle personalità che più hanno segnato la sua vita professionale e il suo temperamento artistico, con il quale ha appreso la creazione di un progetto di giorno in giorno e la cui amicizia è comparabile soltanto alla reciproca ammirazione che essi stessi si dichiarano.

Nel 1987, debutta come scenografo di Emilio Sagi con “Don Gil de Alcalá” nel teatro che attualmente dirige. Oggi non si fa scrupoli ad affermare che il successo ottenuto con “Don Gil de Alcalá” lo spaventò e decise di proseguire la sua carriera per la strada della direzione tecnica. Non gli pesa questa decisione, perché i periodi in cui lavorò come aggiunto e in seguito come Direttore Tecnico del Teatro Real di Madrid e il breve periodo nella Compagnia Nazionale di Teatro Classico, lo hanno portato a essere l'artista che oggi è. Pensa che Ezio Frigerio non sarà mai cosciente di quanto abbia appreso lavorando al suo fianco come Direttore Tecnico nelle creazioni che lo scenografo italiano realizzò per il Teatro Real e si considera debitore nei confronti di Pina Bausch o Bob Wilson, che considera responsabili del suo modo di intendere il teatro, al di là dell'influenza che possano avere o meno nel suo lavoro come scenografo.

“Risolvere un problema tecnico nel montaggio di un bozzetto – così come fare il piano di prove di un'opera o elaborare l'elenco di una zarzuela - lo considero un lavoro tanto artistico come disegnare una scena della “Tosca”. Ovunque mi trovi, provo a incanalare la mia creatività al solo fine di creare uno spettacolo.

Uno scrittore ha bisogno solo delle sue mani, la sua penna e la carta per realizzare la sua opera; mentre le mani di uno scenografo sono una squadra di pittori, falegnami, tecnici dei laboratori e del teatro, ai quali si deve poi tradurre nella loro propria lingua quello che lo scenografo desidera. Questo attività da interprete tra i tecnici e lo scenografo l'ho sempre sentita come un lavoro prevalentemente artistico, perché si tratta di un atto di generosità: offri il tuo sforzo, il tuo tempo e tutte le tue capacità perché possa realizzarsi l'idea artistica di un altro. Questa stessa attitudine l'ho applicata alla mia carriera da scenografo. Non disegno le scenografie pensando al modo migliore per potermi vantare del talento che possa tenere; quell'ego che tutti abbiamo cerco di metterlo sempre al servizio della storia che il direttore vuole raccontare.”

Compiuti i cinquanta anni, accetta ancora un nuovo incarico da Emilio Sagi come scenografo. “Arrivo tardi però arrivo sempre”, insiste in molte occasioni con quelli che sono i suoi collaboratori al Teatro de la Zarzuela.

Con “Le Chanteur de Mexico”, per il Théâtre du Chatelet di Parigi, riprende la sua carriera da scenografo e rinuncia definitivamente alla Direzione Tecnica del Teatro Real. Da allora il suo nome è stato unito ad alcuni degli spettacoli più importanti di Emilio Sagi.

“Don Giovanni” per il Teatro Colón di Buenos Aires, “Die Feen” e “The Sound of Music” per lo Chatelet, “I due Figaro” per il Festival di Salisburgo, il Teatro Real di Madrid e il Festival di Ravenna, “I Puritani” o l'iperrealista “Il Turco in Italia” per il Municipale di Santiago del Cile, “Tancredi” in Cile e per l'opera di Losanna e Filadelfia, sono alcuni degli spettacoli più azzeccati da questa coppia. Non si dimentichino titoli come “Il Mondo della Luna” di Haydn, “La corte de Faraòn” di Lleò, “Myrentxu” di Guridi, “L'Isola disabitata” di Manuel Garcia o “La Vedova Allegra” di Léhár, per il Teatro Arriaga di Bilbao, dove Daniel Bianco è stato Direttore Aggiunto con Emilio Sagi, e dove la loro attività di direzione congiunta riuscì a convertire questo teatro come il punto di riferimento nazionale per la lirica, specialmente per il genere lirico spagnolo.

Oltre a quello di Sagi, si deve citare necessariamente il nome di Giancarlo del Monaco, la cui “Tosca” e “Madame Butterfly” per il Teatro di Tenerife, meritano una menzione speciale, quello di Gustavo Tambascio (“Giulio Cesare” di Händel per il Teatro Argentino di La Plata e “Il Gabbiano” di Chejov per il Teatro Arriaga di Bilbao) e il nome di Ruggero Raimondi (“Attila” di Verdi per ABAO).

“Sì, ci sono elementi nella mia scenografia che danno forma a un certo codice personale: il tull del boccascena, l’uso dello specchio, gli elementi sovradimensionati, gli elementi che si ripetono per creare spazi praticabili, la combinazione di un pavimento fermo e uno di sabbia (il primo ti permette di poter contare su una superficie stabile dove i cantanti possano eseguire le arie di maggior difficoltà con una certa comodità e il secondo aiuta a ottenere un movimento più teatrale da parte dei cantanti)... Però non credo che si possa dire che ciò serva ad elaborare un mio discorso come artista plastico. Queste scelte appartengono sempre al Direttore di scena, non a me. Ho sempre inteso la scenografia come un mestiere, un lavoro molto più artigianale di quanto a volte si pretende.”

Bianco vuole dire che il teatro è un laboratorio dove si ha l’opportunità di creare e un baule di sentimenti ed emozioni da vivere sul palcoscenico però anche fuori: nella platea tra le poltrone, col pubblico, nei camerini con gli artisti e negli uffici di produzione e amministrazione con i lavoratori del teatro.

Chi lavora con lui sa che mette tanta passione per avere una grande cantante per la stagione successiva, come nel convincere chi di dovere che il teatro possa ospitare più attività, affinché il pubblico che accoglie possa fruire di questo spazio per più tempo, con più comodità e affinché la qualità degli spettacoli sia sempre la migliore possibile. Bianco è una specie di creatore che cerca di trasformare quel non-luogo che è lo scenario in un luogo che tutti possano abitare, seppur per una certa limite di tempo.

Questa passione e questa onestà le ha apprese da Nuria Espert, che interpreta Medea con la stessa intensità nel Teatro di Merida o sulla scena di un piccolo teatro di provincia durante una tournèe.

Credo che non ci sia forma migliore di riassumere Daniel Bianco che con le parole con cui lo ritrae **Lluís Pasqual**: “la scenografia è un’arte delicata e complessa. Il buon scenografo è un artista con una forte personalità. Il suo gesto creativo, tuttavia, non gli appartiene, come succede a un pittore, ma lo mette al servizio di un autore, di un libretto, di una musica, delle intuizioni di un direttore di scena...conservando al tempo stesso il suo tratto, il suo sguardo. Ciò richiede uno spirito generoso. Per questo i buoni scenografi sono coloro che si avvicinano al teatro con uno sguardo umanista, per i quali è più importante la voce di un cantante o di un attore che il proprio disegno; sono quelli che accompagnano l’avventura nella costruzione di uno spettacolo, l’accompagnano con occhi creativi e mani di un artigiano, quelli che cercano di creare un luogo dove si accenda quella scintilla di bellezza che apre il cuore dello spettatore e lo immerge in un mondo inaspettato... Daniel Bianco appartiene a questa categoria di artisti. Per intuizione e per conoscenza. E anche, e non è da meno, perché amava – e continua a farlo - con indubbia passione il teatro, con o senza musica, prima di sapere che sarebbe diventato uno scenografo.”

Notas:

1. Aguafuertes porteñas, de Roberto Arlt
2. Yerma, de Federico García Lorca

©The Scenographer 2017