

Arte della scena e Arte figurativa

Impegnandomi a definire, in un complesso quadro di relazioni giustificative, il percorso di una pedagogia artistica, e non astrattamente ma nella manovra quotidiana di strumenti didattici ciascuno dei quali vale soprattutto per la propria capacità di articolarsi organicamente agli altri in una logica convergenza di orientamenti, più volte mi sono proposto il problema del raccordo tra insegnamenti di ordine culturale e insegnamenti d'ordine figurativo. I quali ultimi non potendo ridursi alla materialità di atti tecnici sempre insignificanti se non siano orientati e condotti da un'esigenza artistica diretta, vengono necessariamente a graduarsi nell'ordine degli insegnamenti culturali come momento pratico e sperimentale - in senso ideale - di quell'apprendimento storico che solo può efficacemente agire sulla formazione mentale dell'artista. Ma s'intende che questo allineamento di tutte le fasi e tutti gli aspetti dell'insegnamento sul piano di un'esperienza storica, mentre semplifica e riduce all'unità lineare il problema estremamente complesso dell'istruzione artistica, d'altro lato lo estende fino a fargli comprendere più lontani obiettivi di educazione umanistica e umana: ciò che ci permette di considerare con chiarezza, al coperto da ogni pericolo di rettorica, il collegamento necessario tra educazione artistica ed educazione politica e di definire con maggior larghezza il piano di cultura del quale l'artista deve partecipare se voglia dare alla propria opera un significato attuale nella storia della civiltà.

L'ampliamento degli obiettivi d'educazione non deve tuttavia condurre, sconfinando, a una genericità inarticolata e dispersiva, attigua a quell'estetismo e a quel diletterantismo dai quali vogliamo re-

dentata, a cominciare dalla scuola, l'arte italiana: ed è perciò che di tutti gli oggetti di insegnamento io mi propongo di definire non soltanto l'aspetto tecnico-professionale e specialistico, ma anche il contenuto educativo d'ordine generale, il valore d'esperienza che un determinato studio rappresenta per i giovani, qualunque possa essere l'indirizzo ch'essi, fuori della scuola, sceglieranno liberamente per l'esercizio della professione artistica. Particolare valore, come passaggi obbligati e centri di riepilogo, assumono in questo sistema quegli insegnamenti che, senza dimettere il loro aspetto tecnico e specialistico, valgono come raccordo tra le categorie concorrenti, ma distinte per necessità pratiche, degli insegnamenti culturali o letterari e di quelli figurativi: tali, ad es., la storia dell'arte, da un lato, ed il restauro, dall'altro: insegnamenti che si integrano, si alimentano da uno stesso ordine di fatti storici per costruire nel giovane una stessa esperienza.

Uno di questi modi, uno dei più importanti anzi, è la scenotecnica. La via del raccordo è di prima evidenza: l'applicazione di una visione figurativa a un tema letterario. Senonchè questa via non è così piana, facile e senza svolte ed incroci: poichè, se così fosse, scenotecnica sarebbe illustrazione, allo stesso modo di quella esemplificazione grafica che, annessa a un romanzo, sollecita nella fantasia del lettore una ricostruzione figurata della vicenda narrata: stimolo pratico, dunque, e sussidio al desiderio ch'è in tutti di prestare un volto, una sostanza corporea a quelle creature fittizie che vivono con noi un'avventura impossibile nel tempo breve di una pagina. Ma questa illustrazione non è arte: anzi dove l'opera letteraria è liricamente finita, l'il-

lustrazione disturba: non ci rassegnamo a immaginare Beatrice con le sembianze che le ha dato Gustavo Doré, preferiamo sentire la realtà dell'immagine affidata al ritmo del verso e al suono della parola. Ma le illustrazioni di Botticelli alla *Divina Commedia*? Non sono illustrazioni: sono opere d'arte, hanno una loro unità lirica, che è quella dell'arte di Botticelli, non quella della poesia di Dante. Un nesso, un raccordo tra le due opere tuttavia esiste: ma è un nesso di cultura e tutti sappiamo perchè e quando l'esperienza della poesia di Dante fu umanamente necessaria alla coscienza di Sandro Botticelli.

Del resto, si sa che la critica ha distinto, come antitetici, il concetto di illustrazione e quello di decorazione, il primo indica fatti d'ordine descrittivo e narrativo, il secondo fatti d'ordine figurativo, tra i due ordini non è passaggio e soltanto il secondo è l'ordine dell'arte. Ora, il problema della scenografia è analogo a quello dell'illustrazione: la scena è un fatto decorativo, non un fatto illustrativo. Esaminiamo i rapporti tra scena e dramma. Il dramma non è un astratto genere letterario: è poesia, ma poesia che si esprime completamente soltanto nel teatro, allo stesso modo che la pittura si esprime nelle linee e nei colori. La regia, la rappresentazione sono fatti inerenti all'ispirazione: il poeta stesso li predispone dosando le scene, l'intervento dei protagonisti, il loro modo e la loro dizione. Il regista è un interprete più che un artista: come il direttore d'orchestra, è anzitutto uno storico. In questo senso, esiste « un dato scenico minimo » preordinato dal drammaturgo: tutti sappiamo a quali minimi termini si riducessero le scene dei drammi shakespeariani: qualche indicazione, appena allusiva, di luogo e d'ambiente. Bastavano quei pochi elementi a garantire l'integrità poetica dell'opera. Un caso opposto, ma sostanzial-

mente analogo, è quello delle scene dei melodrammi ottocenteschi: il cui realismo materialistico è senza dubbio urtante, per chi cerchi nella scena un effetto pittorico, ma è liricamente inoffensivo, per la sua stessa neutralità, ch'è impossibilità di partecipazione al significato musicale dell'opera.

Ma al di là di questa iniziale esigenza scenica, ancora involta nel nucleo espressivo dell'opera letteraria e ad essa inerente come condizione così precisa da non tollerare neppure l'intervento di un interprete, esiste senza dubbio un concetto di scena che ha più larga autonomia ed è legittimato da una lunga tradizione che non accenna ad estinguersi, anzi sembra svilupparsi verso possibilità sempre più estese. L'inizio è già una decisa distinzione tra dramma e scena: la scena fissa, architettonica del '500, con i suoi tipi costanti per la commedia e la tragedia, è senza dubbio la conseguenza di una chiara discriminazione tra il fatto drammatico, qualificato soltanto come genere e non in rapporto a specifiche situazioni poetiche, ed il fatto figurativo, isolato e concluso in una sua monumentalità, e perciò collegato piuttosto al teatro, come architettura, che all'occasione del dramma: è il caso del teatro Olimpico di Vicenza e del teatro Farnese di Parma. Unico elemento spinto al di là dell'architettura, verso una partecipazione alla funzione scenica, è l'approfondirsi illusorio delle prospettive, il sovrapporsi d'uno spazio fittizio allo spazio plasticamente realizzato nella costruzione: il gusto barocco, che anche nell'architettura e nella pittura avvalora l'illusione spaziale fino a sciogliere tutti i nessi tra l'immagine prospettica ed i dati costruttivi, naturalmente svolge il tema del Rinascimento fino a isolare il fatto scenico, e a renderlo provvisorio e mutevole, appoggiandosi al pretesto drammatico, per accentuare il senso di una mobilità scenica, per creare

insomma una vicenda spaziale, figurativa, parallela alla vicenda scenica, ma sempre distinta ed autonoma.

Dopo il naturalismo romantico, che riduce la scena ad una ambientazione illustrativa, si delineano nettamente due correnti: l'una per la riduzione della scena al dramma, l'altra per la soluzione rigorosamente pittorica dei problemi scenici. La prima evidentemente si giustifica in rapporto all'estetismo astratto della fine del secolo: che, senza affrontare integralmente il problema dell'unità delle arti anzi accettando ancora la distinzione positivista, tentava tuttavia di superarla in una sintesi delle arti, quasi che l'imprecisione dell'immagine poetica potesse integrarsi nell'immagine pittorica e viceversa. Va tuttavia riconosciuto a questa tendenza il merito di avere sciolto la scena da quella fissità monumentale che, pur avendo una sua ragione d'essere nel parallelismo al dogma aristotelico dell'unità di tempo e di luogo, fatalmente inchiodava lo spazio scenico alla coerenza scoperta di uno spazio architettonico: cosicchè può dirsi che la molteplicità e la mutabilità dello spazio in rapporto alla vicenda drammatica è già un preludio a una realizzazione puramente pittorica dello spazio scenico.

Più recente è la seconda corrente, giustificata dai rinnovati atteggiamenti del gusto. Fondamentale è l'esperienza dell'impressionismo e del post-impressionismo, poichè il disarticolarsi dei fattori compositivi nello spazio prospettico ed il loro ricomporsi attraverso l'improvviso rivelarsi di fatti cromatici e luminosi, e le infinite combinazioni della luce e del colore in funzione di indicazione spaziale già realizzavano pittoricamente un principio di moto, di continua mutabilità e mobilità coloristiche e luminose che, traducendosi sulla scena, naturalmente favoriscono lo sviluppo di una vicenda di effetti legati, coerenti, per se stessi suffi-

cienti a comporre uno « spettacolo » nel senso più preciso e più complesso della parola. I balletti russi di Diaghilev, nell'immediato anteguerra, filtrano nel movimento e nel ritmo il senso della vicenda drammatica; svuotando il dramma del suo contenuto e la stessa musica riducendo a una scansione di ritmi per il movimento della danza, il balletto tende a equilibrarsi tutto sull'evidenza dei fatti figurativi e luminosi; la stessa scena, evitando la fissità di una decorazione costruita, si riduce a zone di colore, mutabili e moltiplicabili nella pluralità e nella varietà delle luci, e su quella zona l'attore, con il suo gesto e con il suo colore, realizza rapporti tonali che modificano continuamente i suggerimenti spaziali. Non soltanto, dunque, l'attore si muove sulla scena, ma la scena si muove nell'attore e con l'attore.

Interviene a questo punto, decisiva, un'altra esperienza di gusto: il cinematografo. L'assorbimento della nuova scoperta tecnica ai fini artistici non è pensabile senza la premessa figurativa dell'impressionismo pittorico: e fin dai lontani films di Griffith il fattore movimento, essenziale ed unico, trascinava con sè, inevitabilmente, riforme importantissime della veduta spaziale, determinava prospettive rapidissime, univoche, di un'aderenza quasi corporea al gesto e al suo significato drammatico. Oggi tutti siamo abituati, per la volgarizzazione del mezzo, alla novità compositiva del cinematografo: nè c'impresiona, se non quando è artisticamente espressivo, il fatto che ogni volto e ogni gesto portino con sè il loro pezzo di spazio e non più di quanto è strettamente necessario per ambientare quel volto o quel gesto, per creare cioè intorno ad essi una realtà che li giustifica. Senza approfondire questo accenno, e senza indicare tutti i risultati concretamente raggiunti dai maggiori registi, ci limiteremo ad indicare che il cinematografo ha risolto *in nuce*

quasi tutti i problemi iniziali della scenotecnica moderna: a cominciare da quello, che al principio sembrava non ammettere altra soluzione che un'incomunicabilità assoluta, di dramma e scena. Anzi, alla luce di queste più recenti esperienze, è ora possibile affrontare con rigore di metodo, il problema del raccordo integrale, senza limitazioni e compromessi, di teatro scritto e teatro rappresentato, poiché s'è visto che la scena, nel suo concreto ed estensivo significato di regia, è capace di implicare, come ogni altra opera d'arte, un contenuto drammatico.

Quale contenuto drammatico? Quello dell'opera letteraria o un altro nuovo, inventato dall'artista scenografo? Se la scena è opera d'arte, finita e realizzata, ovviamente non può prendere a prestito il contenuto ideologico o emotivo di un'altra opera d'arte, realizzata e finita. E, d'altra parte, tutti sentiremmo l'assurdità di una scena gioconda, animata di colori e di luci, per l'*Amleto*, o di una scena immobile e monumentale per il *Sogno di una notte d'estate*. Richiamiamoci ancora all'esempio che abbiamo citato a proposito dell'illustrazione: i disegni del Botticelli per la *Divina Commedia*. Abbiamo detto che quei disegni non sono illustrazioni, nel senso negativo delle stampe del Doré: ma opere d'arte compiute, con un loro inconfondibile contenuto di sentimento: pure innegabilmente aderiscono al testo poetico e lo presuppongono, non come oggetto esterno di descrizione, ma come esperienza di cultura che nel pittore ha determinato un particolare stato di sentimento che ha trovato espressione in quei disegni. Analogamente: i drammi di Shakespeare sono stati, in questi ultimi decenni, oggetto d'interessantissime interpretazioni sceniche, in Italia e all'estero; alcune di esse sono rimaste come dati innegabilmente positivi di una storia della scenografia come storia dell'arte: il che significa che l'esperienza cul-

turale della poesia di Shakespeare è stata attivamente compiuta da quegli artisti, nel senso che ha determinato in essi una condizione di sentimento non altrimenti esprimibile che in un fatto figurativo. Si tratta dunque, di poesia nata sulla poesia, ma non perciò meno liricamente legittima e autonoma. Possiamo dunque enunciare un primo concetto: l'interpretazione scenica, per essere arte, non ha bisogno di prescindere in modo assoluto dall'elemento letterario e drammatico: ma può discendere direttamente dall'esperienza che di quel fatto letterario o drammatico l'artista ha compiuto nella propria coscienza, fino a determinarle nuove esigenze espressive. Dunque, riassumiamo, che cosa è la scenografia? È una realizzazione puramente figurativa - plastica o coloristica - come le scene del Rinascimento o alcuni recenti tentativi di pittori post-impressionisti? È un'opera d'arte collegata ad uno spunto drammatico e relativa, sia pure attraverso il processo d'interiorizzazione che abbiamo indicato, ma comunque relativa, subordinata o coordinata ad un'altra opera d'arte, poetica, letteraria o musicale? È interpretazione critica e storica, cioè regia, cioè ricreazione delle condizioni espressive iniziali dell'opera d'arte? O infine non è per avventura una forma espressiva, coordinata all'arte come concetto, ma autonoma nella pratica? Perché l'ultima e non peregrina ipotesi, che la scena sia arte soltanto quando sia architettura o pittura - e cioè si inquadri in una distinzione canonica, autorizzata dalla più antica e rispettabile tradizione, ma sempre imprecisa perché determinabile soltanto in ordine alla materialità dei fatti tecnici - è, a mio parere, confutata dall'insistenza con la quale, dopo quella semplicistica e comoda eliminazione, il problema di questa « scenografia » si riaffaccia aperto alla nostra mente a chiedere limite al proprio contenuto storico non certo riducibile in

quell'esigua definizione. La risposta più giusta a tutte quelle domande è la più ovvia: che cioè la scenografia è tutte quelle cose ad un tempo: cioè è arte.

Oggi si parla molto di una pittura che dovrebbe rispondere a certe particolari condizioni per poter decorare una cert'altra architettura, che a sua volta per degnamente ammantarsi di quei dipinti, dovrebbe ritrovare dignità sovrumana (anzi inumana) nelle più astratte, umanamente irriducibili teorie classiche d'ordini e proporzioni. Ma quando questi dualismi, fortunatamente, non s'affacciavano nei ritornelli di quotidiane polemiche, i pittori decoravano di pitture, che erano autentiche e autonome opere d'arte, edifici che avevano una loro assoluta autonomia architettonica. Che cosa c'è di comune fra gli affreschi di Raffaello e del Sodoma e l'architettura di Baldassare Peruzzi, nella Farnesina? Di comune c'è, tutt'al più, un certo livello di cultura e di gusto: al di sopra del quale pittori e architetto hanno trovato e, senza possibile interferenza, le loro immagini più intimamente, inconfondibilmente poetiche. Una relazione dunque c'è: ma è relazione umana di simpatia e di intelligenza. Raffaello ed il Sodoma hanno «capito» l'architettura del Peruzzi: la loro opera riflette quell'esperienza; ma ha una propria, indipendente, esistenza artistica. Capire Shakespeare e Molière è la sola condizione necessaria per fare della scenografia che accompagni la rappresentazione di quelle opere e sia nello stesso tempo opera d'arte. E se l'opera d'arte sarà modernissima, tanto meglio: forse che Shakespeare e Molière non sono attualmente vivi nella cultura e nella coscienza, forse che noi li intendiamo con un'altra intelligenza, un'altra coscienza e un'altra sensibilità che non siano l'intelligenza, la coscienza e la sensibilità di noi, uomini vivi e moderni?

Ma, se è vero che il raccordo fra scena e dramma può sussistere senza che sia

distrutta la realtà artistica della scena, è altrettanto vero che quel collegamento non è necessario, e che non è affatto necessario, perchè una scena abbia valore artistico, che essa abbia un doppio fondo: pittorico e letterario. Vale ancora, ed è ovvio, l'esempio della pittura: chi mai vorrà cadere da dissennato nell'errore di considerare insignificante e inutile un dipinto che non adempia ad una funzione decorativa, adornando un edificio, e valga invece soltanto per sè, per l'istante di commozione umana che in esso si universalizza, o, con pari mancanza di discernimento, considerasse asservita a bassi scopi pratici e per sempre sottratta ai vertici della più pura arte, una pittura di grande valore solo per il fatto che orna la parete di una chiesa e di un palazzo? Dunque, come esiste una scenografia che tien conto come premessa, di un dato poetico o musicale, un'altra ne esiste che non ha premesse di quella fatta: ma che importa, se i risultati dei due diversi processi sono affatto identici ed uguale è la loro validità artistica?

Non è certamente un errore una scena ridotta a puri effetti di colore, come quella di certi artisti post-impressionisti per i balletti di Diaghilev, così come non è un errore la scena ridotta a puri effetti architettonici dal Serlio o dal Peruzzi: quelle scene sono pittura e architettura, e come tali, arte. E voglio arrivare al paradossale: non erano un errore neppure le scene originali dei drammi di Shakespeare, puramente allusive e indicative, fatte di quattro cartelli con le scritte « giardino », « castello », « sala » e « bastione »: quella scena, nella sua neutralità, si riasorbiva tutta nel fatto poetico, essenziale: non esisteva come arte, ma neppure come contraddizione all'arte. Invece sono errori le scene di un Gordon Craig o di un Appia: perchè vogliono essere integrative o commentarie all'opera drammatica o musicale, ne tentano l'impossibile trascrizio-

ne figurativa, che, non riuscendo a determinarsi, dà luogo soltanto ad una interpretazione arbitraria e capziosa di un testo poetico per se stesso finito e chiarissimo, in nessun modo bisognoso di commento.

Però, se c'è stata una scenografia-pittura e una scenografia-architettura e se si è tentata una scenografia-dramma e una scenografia-musica, esiste anche, seppure da poco, una scenografia-scenografia. Allo stesso modo dopo molto oscillare fra un cinematografo-pittura ed un cinematografo-letteratura, finalmente tutti si sono persuasi che non esiste nè l'uno nè l'altro, ma esiste soltanto il cinematografo: forma nuova di espressione e di realizzazione artistica, che vuole una definizione sua propria e non presa a prestito dalle definizioni tradizionali di altri modi artistici.

È inutile ora tentarne una definizione: chè una definizione può essere tentata soltanto attraverso l'esame delle opere e delle intenzioni. E questo non intendiamo fare: limitandoci soltanto a osservare che la tecnica moderna della scena è stata creata apposta per consentire un'assoluta mobilità di luci e di spazi e cioè per implicare nel movimento e nella successione dei fatti e dei momenti figurativi un contenuto drammatico: non più esterno e letterario, ma inerente e indistinguibile dai valori formali nei quali si esprime. Nè questo abbiamo indicato per celebrare infine l'unione di teatro scritto e teatro rappresentato, di rappresentazione poetica e rappresentazione figurata, ma per dimostrare come oggi l'arte della scena possa implicare e condurre all'espressione tutti gli elementi che si ritengono generalmente costitutivi ed essenziali dell'opera d'arte.

Compiuto questo breve *excursus* nella teoria e nella storia della scenografia e chiarite - spero - le idee invero molto confuse ed approssimate che circolano

sull'argomento, è possibile ritornare al punto di partenza: ch'era l'esame dell'importanza dell'insegnamento della scenotecnica negli istituti di istruzione artistica. Anzitutto abbiamo affermato che la scenografia può dar luogo ad un'opera d'arte assoluta, integra, concreta: e questo è motivo necessario e sufficiente perchè la scenografia sia oggetto di studio e perchè lo Stato provveda a che non s'interrompa, anche se le forme necessariamente si mutino e si alternino, una tradizione che in Italia è particolarmente alta e solenne, quale è appunto quella della scena, nell'arte figurativa e nel teatro.

Ma oltre all'efficacia diretta, lo studio della scenotecnica è pieno di utilità riflessa: poichè nessuna applicazione mentale nel campo dell'arte, più di questa, può abituare ad intendere la precarietà delle distinzioni tecnicistiche e per generi: e la necessità di aver di mira, in ogni caso, soltanto la validità artistica dei risultati finali. La possibilità di verificare direttamente, nel proprio lavoro, o criticamente nell'altrui, la possibilità di concomitanza, ed i pericoli dell'interferenza, tra due opere d'arte, appartenenti a « generi » e « classi » tradizionalmente distinti, concorrenti ad un unico obiettivo narrativo o illustrativo, profondamente differenziale nel contenuto di sentimento e nei modi espressivi, è inoltre un'esperienza di primaria importanza per un artista che stia esercitandosi alla formazione di un proprio autonomo linguaggio figurativo.

Ultima indico la più importante funzione didattica dell'insegnamento della scenotecnica. Dove tutto è illusione, nulla è illusione: l'illusione dello spettatore candido cammina con gli occhi bendati, con fatale imprudenza di sonnambula sui fili tesi, sulle passerelle sospese, sull'orlo dei precipizi della fantasia dell'artista. Quella realtà della fantasia dell'artista, non altra, è concessa all'illusione: è mortale

il brusco risveglio dei sonnambuli. Bisogna che tra l'illusione cieca dello spettatore e la fantasia lucida dell'artista si stabilisca un legame magnetico. Bisogna dunque che la coerenza figurativa della successione degli atti, dei quadri, delle scene, delle battute della luce e dell'ombra, del colore e dello spazio sia non meno tesa, compatta, assoluta che quella degli atti, dei quadri, delle scene, delle battute del dramma. Come si ottiene tutto questo? L'unità aristotelica di tempo e di luogo era un modo: ma a uscir dall'unità si casca nell'infinito: nell'infinito degli accenti, degli affetti, delle sfumature; nell'apprezzamento istantaneo del senso di una panoramica che succeda ad uno scorcio, di una penombra dopo una luce viva, della relatività fra il gesto di un uomo e lo spazio tutto fino all'orizzonte, della complicità di due toni di colore per fare o disfare lo spazio del ritmo dei moti, delle musiche, dei suoni.

L'esercitazione non sarà più statica ed univoca, come troppo spesso nelle scuole. Il tecnico della scena deve essere rotto a tutti gli espedienti visivi, a tutte le vicende interne di luci forme volumi colori coabitanti nello stesso spazio per recitare la stessa commedia: e per essere rotto a tutti gli espedienti visivi occorre aver

compiuto tutte le esperienze, vissuto intensamente, nella loro più nascosta dialettica, la vicenda espressiva di molte opere d'arte. E, quello della scenografia, il più utile, complesso e difficile esercizio di lingua: di vocabolario, prima ancora che sintattico o stilistico.

È attraverso questo addestramento sulle forme elementari, sul ritmo molteplice delle unità spaziali, sulle possibilità di accendere, misurare, estinguere a tempo emozioni che ogni artista, anche se non tenda a specializzarsi nella tecnica della scena, può crearsi un'esperienza terminologica che lo solleciterà a una più stabile creazione, concretamente lirica, di parole artistiche.

Più che nell'imposizione di temi per il comporre artistico, io vedo in questa esperienza della scena e del teatro, la possibilità di un rinnovato suscitarsi, nella fantasia dell'artista, di quegli interessi narrativi e drammatici, dei quali è senza dubbio scarsamente fornito il gusto contemporaneo. Anche questo è un modo di chiedere alla tradizione, e ad una tradizione italiana ed altissima come quella del teatro, la reciprocità di quel contributo, che per tanto tempo alla scena hanno dato le arti figurative.

MARINO LAZZARI.

NOTA. - Penso non sia inutile un chiarimento di carattere terminologico. Si suole da molti adoperare la parola «scenografia» per indicare l'arte del bozzettista che immagina l'effetto d'insieme di una scena: e la parola «scenotecnica» per indicare il complesso dei processi meccanici e degli accorgimenti tecnici attraverso il quale il bozzetto viene tradotto in scena. Questa distinzione si riproduce in quella tra «scenografo» e «scenotecnico», artista il primo, mero traduttore il secondo: ma evidentemente non si tratta che di uno studio tecnico perchè l'attività del secondo, se non si sovrapponga arbitrariamente, viene totalmente assorbita in quella del primo,

così come l'opera del capomastro si risolve senza residui identificabili in quella dell'architetto. Più giusto mi pare quindi assumere la parola scenografia come definizione della tradizione storica della scena e degli studi relativi (onde si dirà sempre «storia della scenografia» e non mai «storia della scenotecnica»), lasciando alla parola «scenotecnica», in quanto accenna a quei complessi procedimenti tecnici che sono necessari alla moderna arte della scena, un significato più attuale e direttamente riferito alle opere *in fieri*, nelle quali il fatto tecnico è necessariamente inerente, come condizione e possibilità d'espressione al fatto figurativo.