

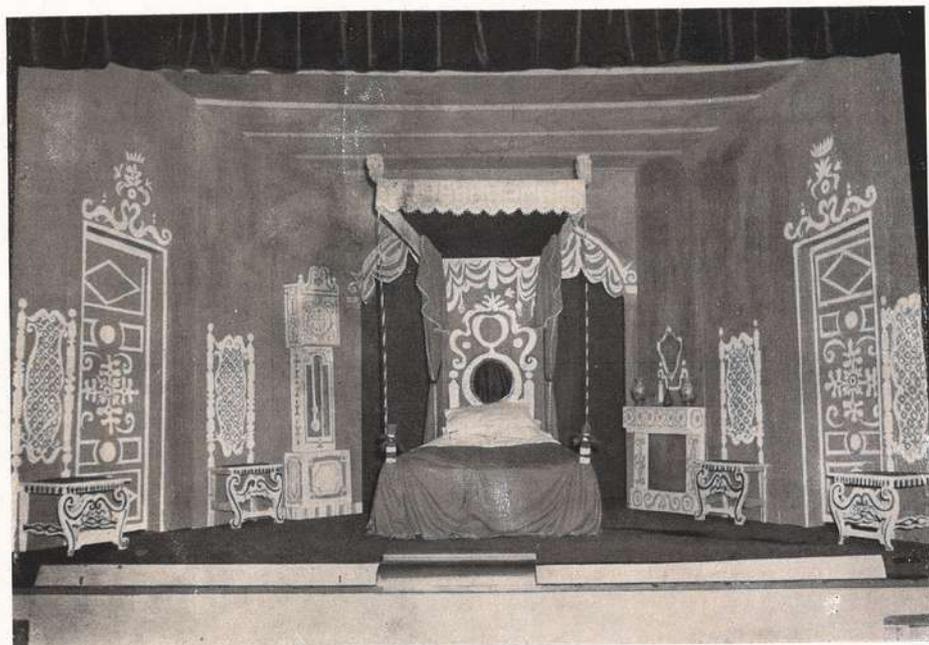
# ORIENTAMENTI DELLA SCENOGRAFIA

A CURA DI GUIDO FRETTE



OPERE  
DI

VENIERO COLASANTI, MARIA GRAZIA CRESPI, FRANZ FORTUNATO, FERNAND LÉGER, E. M. KAUFFER,  
EMANUELE LUZZATI, CASPAR NEHER, ENZO ROSSI



Emanuele Luzzati - Bozzetto di scena per « Il malato immaginario », di Molière.

## BREVI APPUNTI SULLA SCENOGRAFIA

In questo mezzo secolo l'arte scenografica, avrebbe dovuto, logicamente, manifestarsi in tutta la sua pienezza; ritornare ad una chiarificazione, al « teatrale ». Invece non solo non si è verificato nulla di simile, ma da parecchi anni la vediamo navigare nel caos, ancor più sperduta, alla ricerca di se stessa, senza una direzione, senza una base.

Uno dei « fatti nuovi » che senza dubbio avrebbe dovuto riportare la scenografia alle sue origini, alle sue funzioni essenziali, sarebbe stato, secondo noi, l'avvento del cinematografo.

Come il « teatro », che a poco a poco si è andato moltiplicando, sfociando poi in mille rami e rametti (lirica, prosa, rivista, operetta, avanspettacolo, ecc.), così la scenografia si è trovata imprigionata in una serie di suddivisioni e di schemi, e quindi di false esigenze.

Ci sembra che il cinema, rilevando gli elementi meno teatrali, i vezzi della moda ed i motivi più attualmente realistici, avrebbe appunto dovuto ricondurre il teatro alla sua vera funzione, alla sua essenzialità.

L'attore nel secolo passato giungeva a commuovere il pubblico soprattutto con l'espressione del volto. Ora il cinema ha portato l'attore talmente vicino al pubblico e con tale forza ed evidenza, da costringerlo ad usare altro linguaggio sul palcoscenico ed a spingerlo sempre più verso la grande stilizzazione del personaggio, come ai tempi in cui il volto aveva una sola espressione, assoluta; quella della maschera.

Lo stesso discorso si deve fare per la scenografia e per il costume. Quando il cinema, di una stanza, ci fa vedere la miseria di una tappezzeria stinta, di una cornice sbrindellata e di una tovaglia rammendata, come potremmo pretendere di dare al pubblico la stessa sensazione con una scenografia teatrale realistica, che al massimo può aspirare ad essere un ottimo « arredamento? ».

E un'attrice in abito da sera tagliato dal primo sarto di Parigi, sembrerà misera in confronto alla « star », che brilla di mille lustrini, e del cui vestito « sentiamo » perfino la grana della stoffa.

Con questo non vogliamo dire che il teatro debba tornare ad una stilizzazione solo per distinguersi dal cinema; ma se anche non fosse venuto il cinematografo, il teatro, per forza, dovrebbe tornare alla sua vera forma.

Invece pare che proprio il cinema abbia aumentato il caos del mondo del teatro: mentre per un verso si fanno tentativi nel senso di una stilizzazione, si prova, d'altra parte, a competere col cinema usando un arido realismo cui nessuno crede, primo fra tutti il pubblico, che magari si compiace di una scena che « sembra vera », ma alla fin fine si annoia, e lo dimostra interessandosi sempre meno a tutto ciò che succede sul palcoscenico. E davvero non ha torto. Preferisce se mai la rivista, dove, a modo suo, il teatro è più teatro, dove le scene sono fantastiche o simboliche, e dove i costumi sono veramente costumi e non vestiti. Solo la rivista è riuscita fino ad ora a sintetizzare il « costume » moderno; il teatro di prosa neppure l'ha tentato. (Solo talvolta in spettacoli così detti di avanguardia o sperimentali, negletti dal pubblico e purtroppo facilmente dimenticati).

Eppure una volta sul palcoscenico, mai gli attori si vestivano coi loro abiti da passeggio; e se l'arte della decorazione teatrale marcia di pari passo con le altre arti, perchè dunque sulla scena i personaggi non si vedono come le figure di Matisse o di Picasso? Solo nella rivista, ripetiamo, ci si avvicina istintivamente a questo concetto, e forse anche per questo il pubblico ama la rivista e ne ha fatto l'unica forma di spettacolo davvero « popolare ».

Che accade invece sui nostri palcoscenici di prosa? Si avvicinano scene che non sono niente altro che gli ambienti di casa nostra, trasportati di peso sul palco.

E se i « classici », ora hanno nuovamente fortuna presso il pubblico, non è solo per i loro testi sostanziali e teatrali, ma anche perchè, per forza, scene e costumi saranno diversi dalle nostre case e dai nostri vestiti.

Tuttavia la colpa non è soltanto degli scenografi, ma ancor più degli autori e di chi li rappresenta. Leggendo le lunghissime didascalie di una commedia moderna, si sa già che: « la scena rappresenta il soggiorno di una famiglia benestante; ricchezza attenuata dalla tipica austerità inglese; in fondo grande veranda a vetri leggermente bluastri, che lascia intravedere una piazza di pianura. A sinistra, e perfettamente di fronte al pubblico, un grande quadro rappresentante il nonno di George in divisa di capitano della marina inglese verso il 1905; sotto il qua-



Emanuele Luzzati - Figurino per « Anfitrione » di Molière.

dro un tavolino con alcune riviste e due sedie di vimini... ecc.».

Ci domandiamo se questi signori autori pensino realmente ad un palcoscenico, oppure ad una stanza di qualche casa di loro conoscenza, oppure allo schermo su cui con molto piacere vedrebbero adattata la loro commedia. (Ed è forse con questa speranza che si accingono a scrivere per il teatro?). Se vogliono poi evadere dalla realtà, fanno apparire in scena degli angeli o dei morti, che però per nulla al mondo dovranno differire dalle persone che incontriamo per strada; anzi più anonimi sono, e più sono angeli o mortali.

Nei testi classici in genere, le scene sono indicate da non più di due o tre parole: « una stanza »; « strada in Verona »; « locanda »; « inferno »; « bosco », ecc. E leggendo il testo, ci accorgiamo che spesso mutano fino a cinque o sei volte per atto, e che durante la commedia avvengono cambiamenti, sorprese visive ecc, non indicati nelle didascalie, ma lasciati all'estro e all'arbitrio di chi mette in scena la commedia.

Il compito primo, quindi, dello scenografo e costumista è di sintetizzare e chiarificare: cioè all'aprirsi del sipario il pubblico deve già capire in quale ambiente si svolge la commedia, e all'apparire dei personaggi, capirne il carattere dalla sagoma del vestito e dai colori. Non importa se la scena sarà un labirinto di scalette o un semplice velario nero con elementi indicativi; lo scenografo ha già detto al pubblico: « questo è l'ambiente in cui si svolge l'azione che rappresentiamo stasera ».

Boschi, palazzi, strade, sale, si susseguiranno, ma « l'ambiente » non cambierà.

E infatti noi siamo dell'avviso che mai dovrebbe cambiare la struttura della scena. I cambiamenti di luogo saranno elementi che interverranno a sorpresa, a vista, e che possono trasformarne anche completamente le linee o il colore, ma lo stile dell'opera rimarrà immutato. (E appunto perché questi cambiamenti avvengono a vista e a sorpresa, sono più efficaci e hanno più presa sul pubblico). Quando le scene cambiano dopo un intervallo, al principio di un atto, è un po' come se si cambiasse anche commedia. Si perde l'unità, ed il cambiamento non è così efficace come quando appare improvvisamente. Il fattore « sorpresa » è appunto anche uno degli elementi essenziali della scenografia. Intendiamo per « sorpresa » quel mutamento, repentino che nello spettatore suscita il riso, lo stupore, o la paura, e che non necessariamente deve essere fatto con grandi macchinazioni, ma anche nella maniera più semplice. Una quinta che gira e che da albero diventa casa è già sorpresa ed elemento teatrale efficacissimo; come un tavolo che diventa fontana, una botola che si apre, una nuvola che scende.

Il costume deve creare il personaggio, mentre il cambiarne forma e colore confonde lo spettatore. Non per nulla Arlecchino è sempre vestito a quadretti colorati e « non può cambiare ». Se si traveste da turco, gli basta un turbante ed un mantello, ma il vestito non cambia e il pubblico si diverte molto di più all'idea di « Arlecchino travestito da turco » piuttosto che se lo vedesse vestito completamente da pascià.

Nella stupenda edizione delle « Furberie di Scapino » con scene e costumi di Christian Bérard, la scena era grigia come pure grigi erano i costumi. Quindi spinta al massimo la chiarificazione dell'ambiente. Il « personaggio » era però caratterizzato da ornamenti colorati che su tutto quel grigio avevano maggior forza e risalto per identificarlo. A tal punto è arrivato Bérard, che per la prima volta si è assistito ad un applauso a scena aperta al « personaggio » e non all'attore. Si trattava di Geronte che appare nel secondo atto: entra con un vestito grigio modellato con una specie di gobba e una pancetta sporgente; più simile ad un topo che ad un uomo; tutto spelacchiato, tirato, tale da indovinarne l'avarizia. Il suo apparire fu salutato — come dicemmo — da uno scroscio di applausi, gli unici di quella sera a scena aperta. Un altro personaggio, Silvestro, doveva travestirsi da bracciano; ora Bérard, senza cambiargli l'abito, con un cappellaccio piumato, un mantello e degli stivaloni così grandi che l'attore faceva una grande fatica a trascinare i piedi, l'aveva trasformato in uno stupendo, fantastico personaggio alla Callot. Eppure era sempre il Silvestro pigro e neghittoso.

Lo scenografo dovrebbe quindi essere un po' il mago nel teatro, l'ultimo segno rimasto di quella magia da cui è nato il teatro di tutto il mondo: Lo stregone era il primo attore e non

Emanuele Luzzati - Costumi per « La Diavolessa » di Carlo Goldoni, con musiche di Baldassare Galuppi - Venezia, Teatro « La Fenice » - Festival Musicale 1952.



trascurava certo né il suo abito né la messa in scena. Lo scenografo ne ha ereditato la parte visiva, più appariscente, e non dovrebbe dimenticarlo mai. Ma egli è pure una specie di prestigiatore, e con i suoi giochi può incantare il pubblico. Questi giochi però dovranno cadere con una sorta di ritmo, una certa varietà, via via alternati cogli altri elementi che formano lo spettacolo; così la scena non sarà un elemento estraneo, ma parteciperà all'azione come il gesto, la parola, la musica.

Ed effettivamente talvolta, una casa o una sedia possono avere in teatro la stessa importanza di un personaggio: la materia è diversa e diverso è il linguaggio, ma possono arricchire

pressionismo », che è contrario alla materia corporea, diremmo *tattile*, del teatro. Velatini, lanterna magica, panorama ecc., usati con parsimonia e solo in certi casi, possono essere ottimi elementi, ma l'abuso di essi ci porta di nuovo in un mondo ibrido e più vicino al cinema. Tutto ciò che è incorporeo è, ripeto, estraneo al teatro: così per le scene come per i costumi. I rasi, i veli, sfuggono; non riusciamo ad afferrarne le forme; le stoffe opache, pesanti e rigide, invece, modellano, fanno tutt'uno col corpo. Un personaggio non deve essere un uomo vestito in costume, ma un tutto inscindibile, tale da non potersi immaginare che con quella forma ed in quel colore.

E tanto più i riflettori riescono a penetrare la viltà e la debolezza della materia con cui son fatti scene e costumi, tanto più dobbiamo difenderci. Nuovi materiali si devono adoperare perché talvolta le tele dipinte si dimostrano inadeguate. Cartapesta, tela ingessata, carte colorate sovrapposte, materie plastiche; ogni scena può essere un esperimento e una ricerca di nuovi mezzi espressivi.

Appunto perché siamo in periodo di esperimenti e non di raggiunta conquista, possiamo sbagliare, far tentativi con risultati parziali, e ricominciare da capo. Certo, è più comodo adagiarsi sullo schema dei classici scenari ottocenteschi con qualche rimodernamento nella struttura e nel tocco del colore. Il pubblico non protesta anzi accetta; ma in fondo si annoia e va alla rivista o al cinema, pur ritenendo il teatro « arte più alta ». Il che non è sempre vero, almeno finché resta allo stato attuale.

Nella situazione odierna i tentennamenti e gli sbagli sono logici e normali. Anormale sarebbe piuttosto ristagnare sulle vecchie posizioni mentre pittura e musica sono in movimento (anche se non si sa bene dove vadano: ma si muovono e cercano la loro strada). Non è col pubblico che bisogna lottare, ma con i « signori » del teatro, impresari ed attori, che pretendono costumi di raso e velluto e collane di brillanti, senza capire che una collana di carta verde da cioccolatini è molto meno misera, sulla scena, di un « collier » di smeraldi.

Con ciò non vogliamo dire che non si facciano attualmente notevoli tentativi ed esperimenti scenografici; anzi negli ultimi trent'anni, si sono ottenuti ottimi risultati, ma purtroppo un po' sporadici. Ripetiamo che un vero rinnovamento lo si nota se mai nella rivista, ma soprattutto nel balletto. Anche nella lirica si sono viste scenografie interessanti; assai meno nella prosa.

Ma molto dipende dagli autori; ci diano dei nuovi testi, vivi, attuali, ed anche gli scenografi saranno all'altezza del loro compito.

Non possiamo andare « oltre il testo » altrimenti la scenografia perderebbe la sua funzione. Quando la scenografia strafà e supera il testo, il teatro ne soffre. E' un altro pericolo in cui spesso siamo tentati di cadere (e quante volte ci cadiamo). Ma è scusabile, ed a ciò siamo indotti dall'impazienza di avere testi interessanti, moderni, vivi, senza i quali anche l'opera dello scenografo rimane sterile.

Emanuele Luzzati



Emanuele Luzzati - Costumi per « La Diavolessa » - Venezia, Teatro « La Fenice », 1952.

enormemente lo spettacolo con la loro viva presenza.

E qui certo deve intervenire il regista, e qui appunto termina il ruolo dello scenografo. Però lo spettacolo sarà perfetto solo se fra scenografo, regista, musicista ed interpreti ci sarà un intendimento perfetto, una linea sola (il che non è molto facile da attuare).

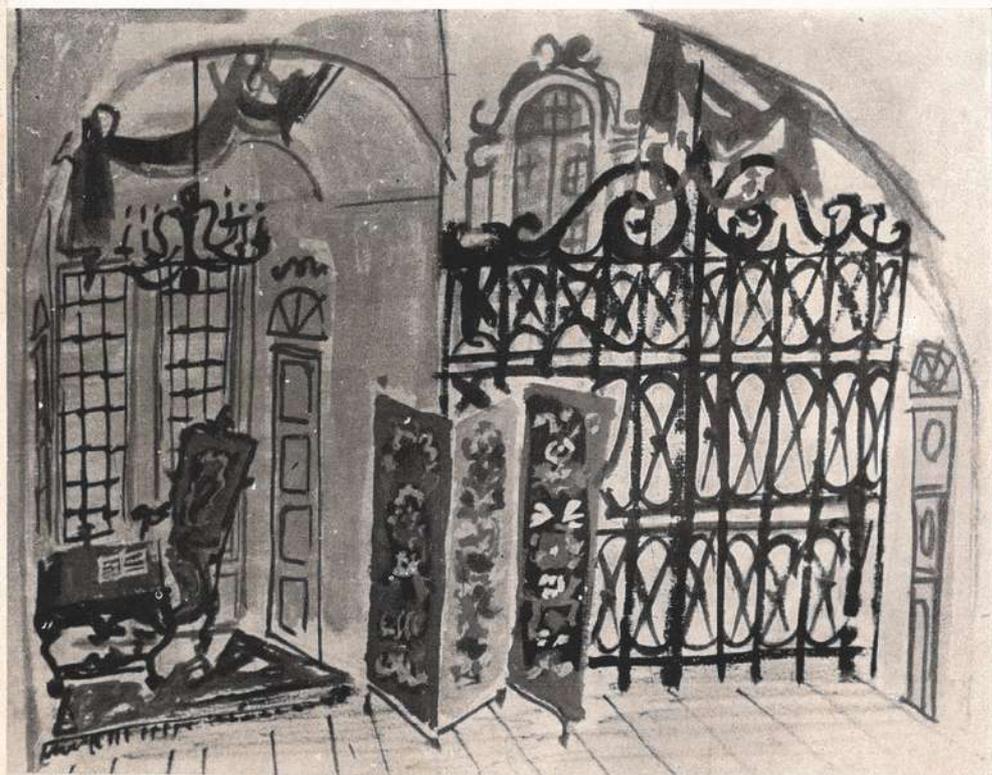
Ritornando alle « Furberie di Scapino » fin dove era arrivato Jouvett e dove Barrault e dove Bérard? E' molto difficile stabilirlo, e questa è appunto la prova dell'alto livello dello spettacolo.

Non bisogna dimenticare però che al giorno d'oggi, a causa di alcune scoperte, sono subentrati nuovi problemi e nuove soluzioni. La luce dei riflettori, per esempio, importantissima per la scenografia e che ci può portare ad effetti straordinari ma che può anche creare nuovi pericoli: come un certo fluido e trasparente « im-



Emanuele Luzzati - « Il Barbiere di Siviglia » di Beaumarchais - Scena I<sup>a</sup>.

Emanuele Luzzati - « Il Barbiere di Siviglia » di Beaumarchais - Scena II<sup>a</sup>.



Emanuele Luzzati - Costume per « La Diavolessa » - Teatro « La Fenice » - Venezia, 1952.



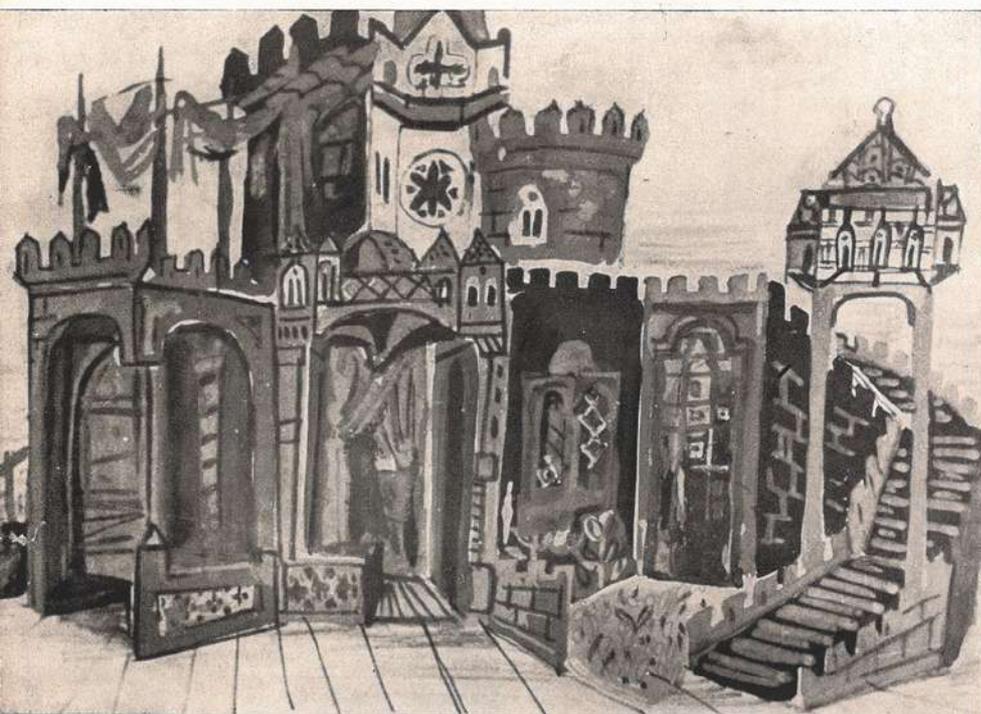
Emanuele Luzzati - Bozzetto di scena per il teatro ebraico.



Emanuele Luzzati - Bozzetto per il teatro ebraico.

Emanuele Luzzati - Bozzetto di scena per il teatro ebraico.





Emanuele Luzzati - Bozzetto per « La Celestina » - Scena unica - Piccolo Teatro di Milano, 1952.



Emanuele Luzzati - Costume per il «Tieste» - 1952.

Emanuele Luzzati - Costume per il « Tieste »: Gassman nelle vesti di « Atreo ».

Emanuele Luzzati - Costume per il «Tieste» - 1952.





Emanuele Luzzati - Costume per il «Tieste» - 1952.



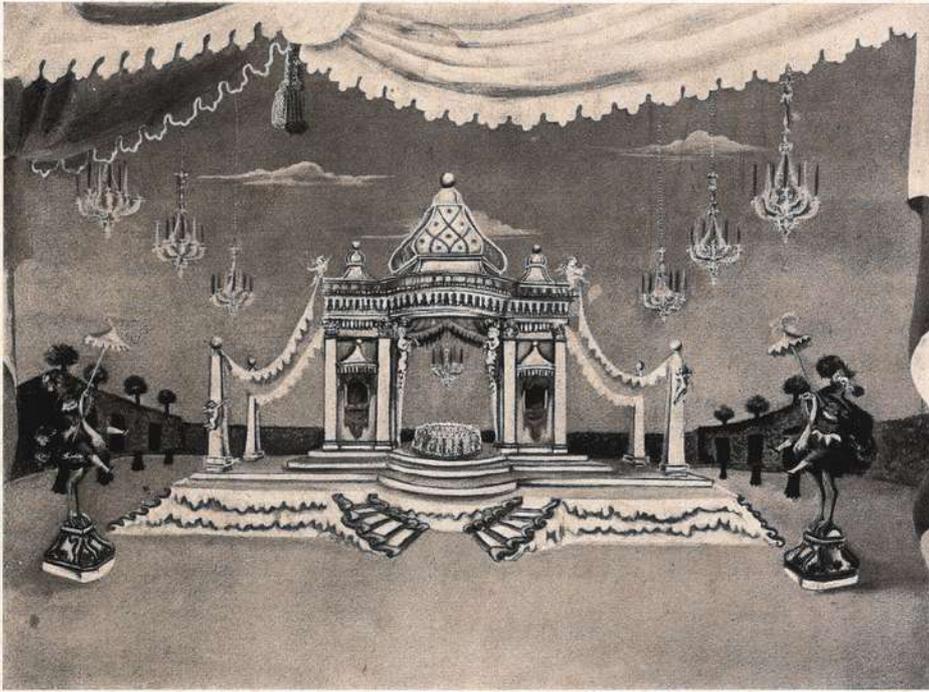
Emaele Luzzati - Bozzetto per il «Tieste» - Scena unica - 1952.

Emanuele Luzzati - Particolare della scena del «Tieste».



Emanuele Luzzati - Costume per il «Tieste» - 1952.





Veniero Colasanti - Scena per il balletto « Schiaccianoci » - Quadro III° - Roma, Teatro dell'Opera, 1953.

Veniero Colasanti - 3 figurini per il balletto « Schiaccianoci » - Roma, Teatro dell'Opera, 1953.

Gli invitati.

Gli invitati.

Il Re dei Topi.

