

INTERVISTA A ENRICO JOB SUL LAVORO SVOLTO DAL 1996 AL 2005

Nel 1996, alla presentazione della mostra delle sue opere a Brera, lei scherzava dicendo che nelle sue preghiere della sera, chiedeva a Dio che non le commissionassero mai la scenografia per Bohème, perché è un'opera che, pur piacendole moltissimo, è troppo strutturata nel verismo e, per il suo modo d'intendere la scenografia, quasi impossibile da risolvere.
Nel 1997, un anno dopo, ne realizza ad Atene scene e costumi,

Bohème è, nell'opera lirica, un capolavoro del verismo come, non molto tempo prima, lo è stato Carmen. Ma Carmen è un personaggio forte, tanto da diventare, come Don Giovanni, Don Chichotte o Manon, archetipo di un comportamento umano, come a dire: in ogni donna è sempre possibile una Carmen. E questa forza, questo valore, può trascendere il verismo.

Mentre Bohème è una storia di ragazzi artisti, festosamente scapestrati e poveri, alla fine dolorosamente segnati dalla morte. E' un mondo giovanile che si rimpiange perduto. Puccini ai tempi della scapigliatura milanese aveva vissuto un'esperienza simile, e ritrovava nel racconto di Murger il proprio passato di artista giovane e povero.

Carmen è la prima opera verista ma, come ho appena detto, grazie alla forza del personaggio è forse l'unica verista da cui si possa trarre in teatro una sintesi visiva. Una sintesi significativa, al di là del verismo. L'ho fatta ben tre volte: una al cinema, due a teatro. Ma solo a Monaco di Baviera, nonostante certe negative esperienze umane avute allo Staatstoper, ho finalmente trovato la sintesi che cercavo.

L'idea era semplice e scarna: una netta contrapposizione tra ordine (don Jose) e disordine (Carmen). Lungo tutto il proscenio, quasi in ribalta, la grande cancellata della caserma separava l'ordine militare dall'informe distesa sterrata che occupava al di là l'intero palcoscenico. Un'informe sterrato da cui sarebbe venuta Carmen. Di qua della cancellata, verso il pubblico, l'ordine militare con don Jose, il soldatino formatosi in quell'ordine, di là una bianca distesa di terra dove tutto è possibile, un'indeterminata incertezza dove affonderà le radici il misterioso sentimento dell'amore, e la selvatica, ma determinata libertà di Carmen di viverlo a modo suo.

Per Bohème non sapevo proprio che pesci pigliare. Non m'interessava mettermi a costruire un'ottocentesca soffitta parigina, con la vetrata che vede dall'alto, contro i cieli bigi che fanno rima con Parigi, il profilo dei tetti. Mi stavo tuttavia disponendo a farlo, e anche al meglio delle mie possibilità, quando, grazie forse alla profonda repulsione per quel compito già tante volte, di quando in quando male ma spesso anche benissimo, risolto da altri, ebbi d'un tratto l'idea per una mia soluzione al verismo di Bohème. Avevo intuito la segreta struttura visiva dell'opera e risolto a mio modo la scenografia per quell'amatissimo capolavoro di Puccini.

Era stato proprio, nel domandarmi la ragione del mio amore: che avevo capito il senso più profondo dell'opera: il fortissimo sentimento del rimpianto per quella perduta festa giovanile, per quel momento felice.

Ma cosa esprime meglio visivamente un sentimento se non la pittura e i suoi colori? Ecco la struttura visiva di *Bohème*: la pittura e la felicità del colore. Il 'verismo' sarebbe stato dipinto su una grande tela che nascendo alla ribalta, senza soluzione di continuità tra pavimento e fondale, si curvasse andando su fino alla soffitta, in modo che i personaggi agissero muovendosi sulla pittura. E su questa pittura, insieme a loro, sarebbero stati veri solo i pochi oggetti strettamente necessari all'azione: una stufa dal lunghissimo tubo che sale dritto fino alla soffitta del teatro, un divano-letto ricco di coloratissimi cuscini, un tavolo, un cavalletto da pittore, alcune sedie impagliate. Le tele sarebbero state tre: una per la soffitta, una per il caffè Momus, dove la grande vetrata dipinta sarebbe stata traforata, per consentire di vedere al di là, la folla della piazza. Coro e comparse avrebbero agito su alti gradoni neri e, nel nero, illuminate di taglio, si sarebbero viste solo le persone e i colori dei loro costumi, dando la sensazione di una folla, disposta su piani non prospettici, verticalmente sovrapposti. La terza tela sarebbe stata quella della Barriera, con la neve e i due grandi alberi in primo piano che, ritagliati dal fondo, si staccano ergendosi, come in un gioco infantile, a fare da quinte. Nel quarto atto, come da libretto, sarebbe tornata la prima tela, quella della soffitta.

Il tono giocoso e povero, come di una scenografica pensata da ragazzi, era un aspetto non secondario della mia idea. *Bohème* non è una festosa storia di giovani nella quale la protagonista Mimì fa fiori finti di carta?

Le tele sarebbero state dipinte alla Bonnard o alla Vouillard, postimpressionisti che dipingevano ambienti, fiori, figure e ogni altra cosa, riportando tutto a un unico piano decorativo.

L'idea di queste grandi tele dipinte, mi era già venuta per il Gabbiano di Cechov. In quella commedia la tela era una sola: un paesaggio di bosco dipinto alla maniera fauve, o espressionista. Uno stile contemporaneo a Cechov nella vicina Austria. Uno stile di cui quasi sicuramente, Cechov non sapeva, nè aveva mai visto nulla.

Pure se a me pare che dovesse aver fiutato nell'aria qualcosa, che non scrivesse proprio veristicamente come forse lui pensava di fare, e come tutti continuiamo a credere abbia fatto. Credo che una sorta d'espressionismo a Cechov glielo si potrebbe anche attribuire. Si pensi ad esempio al finale del *Giardino dei ciliegi*.

Quel bosco espressionista aveva funzione di tappezzeria quando accoglieva su di sé i mobili dell'interno, e di bosco, cioè di quel che la pittura rappresentava, quando si era all'esterno, dove il famoso teatrino era ricavato in un rettangolo ritagliato nell'alto del dipinto.

Il piccolo pubblico che in scena, vestito d'estate in bianco, seduto di spalle al pubblico in sala, assisteva a quanto avveniva lassù in quel rettangolo, era un'immagine di sorprendente ingenuità che corrispondeva bene al ragazzo protagonista che l'aveva provocata. Più tardi, all'ultimo atto, tornati in interno, quel rettangolo avrebbe assunto al finale l'importante funzione di finestra.

Passiamo al 'Tartufo'...

Quando ci mettemmo a lavorare al progetto Armando Pugliese sembrava volere da me qualcosa che forse io non ero in grado di dargli o lui non riusciva a trasmettermi. Mi faceva cercare soluzioni diversissime e in più direzioni. E io, senza riuscire a credere neanche a una delle idee che mi proponeva, mi adattavo comunque a questa ricerca.

Fin dal primo incontro gli avevo comunicato una mia idea. Chissà, forse questo l'aveva irritato, e voleva punirmi. O forse, più semplicemente, cercava di spremere da me qualcos'altro volendo verificare per sé altre soluzioni.

Quando ne avesse scelta una l'avrei seguito, approfondendo e semplificando, come sempre si fa quando si approfondisce.

In realtà Armando era incuriosito dall'idea 'culinaria' che gli avevo proposto, e il lavoro che mi chiedeva finì con l'essere un'inutile spreco di tempo e di lavoro.

Qualcosa di simile era successo anni prima con Mina Mezzadri. Già allora avevo quest'idea per *Tartufo*, ma Mina ne voleva una soluzione tutta mentale, astratta: quella che, non condividendola, finì col seguire.

Mi concesse solo, al centro della scena, un ricco canestro di frutta e cacciagione.

Nel Seicento i quadri di natura morta soffrono spesso l'ossessione dell'abbondanza. Sono quasi sempre occasione di buona pittura, ma non strariperebbero, in mezzo a sontuoso vasellame o povere terrecotte e pentole di rame, tra fucili da caccia, pistole o pezzi di armatura finemente cesellati: di tutta quella verdura, quella frutta, quei legumi, di tutta quella cacciagione, quei quarti di carne, quel pollame vivo o morto, di tutte quelle ceste di pane e quei formaggi, se questo irrefrenabile sovrabbondare non fosse l'involontario esito dell'angoscia di un secolo di fame, in cui di continuo si succedevano pestilenze e carestie. Un secolo nel quale persino i re, allora i più ricchi e potenti tra gli uomini, potevano rischiare di rimanere senza cibo. Nella mente di un uomo del seicento l'illimitata possibilità di comperare cibo, doveva essere il primo e vero vantaggio della ricchezza. Il vero segno del potere.

Per il *Tartufo* di Molière avevo quest'idea, sensual-seicentesca, fin dall'epoca di quello della Mezzadri, ma lei voleva una scena che rappresentasse il 'labirinto della mente' dei personaggi e vi si opponeva.

Uno dei più vistosi meandri di questo labirinto era l'omosessualità di Orgone, un meandro che, inspiegabilmente, sembrava opporsi più degli altri alla mia idea gastronomica. Omosessualità che Armando riuscì benissimo a rappresentare davanti al grande quadro di natura morta e in mezzo a tutta la famiglia di Orgone che cucinava.

Per il *Tartufo* di Armando ho fatto dipingere una grande natura morta seicentesca, traboccante d'ogni sorta di cibi. Che avevo poi appoggiato come fondale all'azione, sul pavimento di cotto di un'antica cucina. E lì in quella cucina, davanti a quel quadro si svolgeva l'intera commedia. In cucina, dove si fa da mangiare, per un uomo del Seicento nel cuore pulsante e vivo della ricchezza della casa. Cucina sinteticamente segnalata solo dal pavimento di cotto inserito in una pedana in notevole declivio.

Il declivio in teatro offre quasi sempre occasione, ad attori e pubblico, opportunità positive. Ma quel poco che normalmente si trova nei teatri all'italiana, dal 2 al 5 per cento, non è sufficiente a ottenere i vantaggi che può avere invece un declivio più alto.

Ci si può muovere benissimo sino a un'inclinazione del 10, 15%, e io uno tra questi declivi possibili lo uso quasi sempre.

- Con Missiroli, nella Villeggiatura, sono arrivato al 30%...quasi da non poter stare in piedi! -

Un forte declivio però ha, tra gli altri vantaggi, quello di aiutare le posizioni degli attori: chi sta davanti trovandosi più in basso rende più visibile chi sta dietro ma più in alto.

Tra l'altro, nel *Tartufo* di Armando, il declivio era necessario per rendere visibile anche dalla platea, il pavimento di cotto dell'antica cucina, ambiente indicato solo da quel pavimento e da qualche arredo come tavolo e sedie.

Alla fine della commedia c'è un intervento pensato 'incredibile' dallo stesso Molière. La commedia è finita: Tartufo ha ereditato e Orgone è in rovina. Ma ecco d'un tratto giungere un messo del Re e, incredibilmente, la commedia volge al lieto fine. Tartufo è condotto in carcere e Orgone torna in possesso di tutti i suoi beni.

Questo magnanimo, ma realisticamente impossibile, salvataggio regale andava rappresentato con il massimo della magnificenza, e il massimo dell'incredibilità.

Continuando nell'idea dei quadri, là dove era sparita la natura morta, cioè il simbolo della ricchezza della casa, calava un gigantesco dipinto allegorico di Francesco Solimena: 'Il trionfo della luce del bene sul male'. Allegoria barocca davanti alla quale il messo del Re, in abito seicentesco, annunciava il regale miracolo.

Ho dimenticato fin qui di dire che i costumi di questo *Tartufo* erano moderni: secondo Armando un personaggio come Tartufo è frequente oggi per lo meno quanto lo era nel Seicento. E oggi purtroppo, senza il re Sole che, all'ultimo momento, ci salvi dai maledetti esiti delle sue trame.

So che uno dei due quadri è stato venduto.

Si, la grande natura morta, al Gambero Rosso.

Era stata realizzata da un mio bozzetto dall'ottimo Rinaldo Rinaldi. Una composizione di diversi soggetti tratti dai dipinti di Gianbattista Recco e di altri pittori napoletani.

Come mai Madama Pernella era un pupazzo?

E' stata un'idea geniale, peraltro molto moliérianiana, di Armando Pugliese.

Un'idea che risolveva il problema del personaggio, molto meglio di quanto l'avrebbero risolto i soldi che non c'erano. Sì, la mancanza di soldi, ricorrente e non felicissima realtà del teatro, è stata all'origine di un'idea felicissima.

Il personaggio di Madama Pernella, secondo Armando, avrebbe dovuto essere interpretato da una grande attrice. Ma era una follia anche solo pensare di pagare per tutta la *tournee* l'alto prezzo di una grande attrice. Oltretutto non era neanche detto che una tale attrice avrebbe accettato quella piccola parte.

Ed ecco la soluzione di Armando: registrare la parte e fare di Madama Pernella un pupazzo.

Così a una prova, simile a un grande spauracchio, proprio con le proporzioni indicate sul bozzetto della scena, si affacciò finalmente da dietro il quadro, una magnifica Madama Pernella che, a mezzo busto, si agitava e sbraitava con in testa un cappellone nero da quacchero. Gigantesca burattinona le cui mani, in fondo alle lunghissime braccia, erano state modellate con gl'indici sempre puntati ad accusare il figlio Orgone, la nuora, i nipoti e tutti i servi, gridando loro in difesa di Tartufo, ogni sorta d'invettive e morali riprovazioni.

Un'abnorme immagine di vecchia bigotta e rompiscatole, unica appassionata e assurda sostenitrice di Tartufo.

A Brescia lei ha poi collaborato con Mina Mezzadri per l'allestimento de: 'I capricci di Marianna' e 'L'Amore di don Perlimplino con Belisa nel giardino'. La scenografia della commedia di Lorca era ricavata all'interno di un carro, vero?

L'accostamento delle due commedie è di Garcia Lorca, così come era suo il teatro itinerante della Barraca e il '*Don Perlimplino*' per il quale l'aveva scritto.

La Barraca era un carrozzone di zingari reinventato da Lorca, che ne aveva aperto uno dei due lati lunghi, per farne un piccolo teatro itinerante.

Per rappresentare *Perlimplino*, decidemmo con Mina di alludere a quel teatro. Così ricostruii la sezione longitudinale di un carrozzone del quale, sotto, si vedevano le ruote.

Il lungo interno a forma di botte aveva negli intervalli, segnati da tonde nervature, delle portefinestre con balconcini. Più un letto, uno scrittoio e due sedie che Mina aveva voluto d'un futurismo molto colorato. E così aveva voluto pure i costumi.

I capricci di Marianna è la romantica commedia di De Musset cui Garcia Lorca si è ispirato per *Don Perlimplino*.

Da qui l'idea di rappresentarli in una notte d'estate, in una stessa sera, in un unico spettacolo, nei due cortili del Conservatorio di Musica di Brescia. Nel primo *I Capricci*, nel secondo, con un facile trasferimento di pubblico durante l'intervallo, il *Don Perlimplino*.

Decidemmo che l'azione dei *Capricci di Marianna*, avvenisse davanti alla fontana a muro del primo cortile. La fontana era proprio dell'epoca di De Musset. Sul muro di fondo dell'arco sovrastante la vasca, non c'era più traccia del dipinto che un tempo l'aveva decorato. Così intervenni, con un pannello che fingesse l'affresco perduto: un paesaggio che immaginai il più romantico possibile, con cestino di frutta '*trompe-l'oeil*'.

A terra, davanti alla fontana, il luogo dell'azione era indicato da un grande tappeto persiano, sul quale c'erano due poltroncine da giardino e un tavolino di vimini.

Inutile dire quanto fossero milleottocentotrenta e romantici i costumi.

Nell'intervallo il pubblico si recava nel cortile adiacente dove trovava sul lato sinistro la 'mia' Barraca e a destra la tribuna per sedersi ad assistere al *Don Perlimplino*.

Questo secondo cortile aveva un aspetto di giardino e si adattava meglio alla commedia di Lorca, con Belisa nel giardino.

Ed eccoci al suo secondo Pinter: 'Il ritorno a casa.'

La scena del primo: *'Terra di nessuno'* sono riuscito a realizzarla come volevo ed ed è piaciuta allo stesso Pinter

Mentre per *'Il ritorno a casa'*, forse perché non sono stato abbastanza convincente e tenace nel proporre la mia idea, il risultato non è stato altrettanto positivo.

Se avessi realizzato la mia prima idea, semplice e chiara così come l'avevo avuta, avrei sicuramente ottenuto il buon esito che sempre ha la chiarezza.

Avevo pensato a un alto e a un basso, collegati da una lunga scala a chiocciola in ferro che s'avvitava in basso al centro di una pedana, in notevole declivio, di pannelli laccati verdi lucidi, sulla quale dovevano essere sparsi in disordine, oggetti maschili: guantoni da boxeur, asce da macellaio, giacconi di pelle, scatole di sigari, scarponi, cordami, bucrani, pacchi di libri, fucili, pistole, ecc. e tutta questa attrezzatura avrebbe dovuto essere dipinta di un grigio azzurro pallido, a rappresentare il velo di polvere che sempre, in una casa di soli maschi, avvolge ogni cosa.

La lunga scala a chiocciola scompariva in alto, nera nel nero della soffitta del teatro. E lassù, nel mistero di quel buio nero avvenivano le sporcaccionerie, di cui si chiacchierava in basso, ai piedi della scala, seduti su un logoro, vecchio divano sfondato rivolto verso il pubblico, dipinto anche questo di grigio azzurro pallido come gli altri oggetti sparsi sulla pedana, qualcuno dei quali tra l'altro poteva anche essere impropriamente usato per sedersi.

Ma mi sentii obbligato a non risolvere più così emblematicamente la scena. De Monticelli, il regista, cercava 'appoggi' Bonacelli, il primo attore, pure e, nel timore di danneggiare lo spettacolo col mettere regista e primo attore in difficoltà, lo danneggiavo molto di più dando gli 'appoggi' che mi chiedevano. Così intorno alla semplice casa-pedana che avevo pensato, aggiungevo pareti, con assurdi armadi a muro e porte, compresa quella d'ingresso così, rinunciando alla forza espressiva dell'essenzialità che avevo immaginato, costruii 'Una trappola claustrofobia, dove gli attori si muovono come insetti in un terrario'. Come l'amico Antonio Sabatucci ha, benevolmente e poeticamente, definito questa mia scena sballata.

E ora Teresa di Gesù, di cui era autore del testo, della regia, delle scene e dei costumi.

Altro spettacolo non fortunato. Fu una sorta di appropriazione indebita di Francesca Benedetti, un'attrice che, non so come, aveva letto questo mio testo mai pubblicato e voleva esserne la protagonista.

Francesca ha, inspiegabilmente, sempre goduto di 'buona stampa', così da principio non avevo serie ragioni per oppormi al suo progetto. Tanto più che si era fatta carico dell'impresa più difficile: trovare i soldi. E li aveva poi anche trovati allo Stabile di Catania e al Festival di Todi che avrebbe ospitato la prima rappresentazione.

E' penoso per me raccontare quando, purtroppo non più in tempo per sciogliermi dagli impegni presi, mi accorsi di essermi messo in una barca destinata al naufragio. Francesca non aveva il 'fiato' mentale, né la cultura musicale che mi aveva assicurato d'averne, per una parte che, specialmente nelle 'visioni', era strettamente articolata con la musica.

In più, durante le prove di recitazione, aveva anche la folle astuzia di ripetere accettabilmente le mie indicazioni riservandosi, nel segreto della sua sciocca presunzione, di fare a modo suo alla prima dello spettacolo. E questa bella sorpresa non potevo proprio prevederla.

Le musiche le avevo commissionate a Giancarlo Facchinetti, che le compose appositamente e che mi parvero molto ispirate oltre che teatralmente appropriate.

Giancarlo con molte prove e inesauribile buona volontà aveva cercato di aiutare Francesca. Ma non c'era niente da fare, quando sembrava migliorare, poiché non fissava niente, già il pomeriggio aveva dimenticato quello che sembrava avere recepito la mattina.

Il risultato fu che, alla prima rappresentazione, gli 'attacchi' di Francesca precedevano o ritardavano su quelli musicali e immancabilmente le parole venivano coperte. Lei allora per farsi sentire strillava di più, aumentando la confusione e l'incomprensibilità, insomma fu il disastro che avevo previsto.

Ricordo che, uscendo da un palco, un amico mi aggredì infuriato gridando che non aveva capito una parola.

Apparentemente a sfavore dello spettacolo, si era poi aggiunto il problema, molto rilevato dalla stampa, della scena che non si era fatto in tempo a fare. Infatti, all'ultimo momento, con i macchinisti del teatro, mi era toccato d'arrangiarne un'altra. Quel ripiego venne anche bene e solo volendo trovare delle scuse poteva dirsi che l'incidente della scena fosse stato un punto che aveva giocato a sfavore dello spettacolo. Con un'altra protagonista e quella scena messa su all'ultimo momento, lo spettacolo sarebbe andato benissimo.

E' difficile che una scena, bellissima o bruttissima che sia, possa determinare il successo o l'insuccesso di uno spettacolo.

Tanto è vero che *Teresa di Gesù*, senza scena, data in forma d'oratorio nella chiesa di San Giovanni Evangelista di Brescia, andò benissimo.

Ma questa volta Teresa era Monica Conti, che oltre a essere un'attrice straordinaria, ha una profonda cultura musicale, e ha potuto e saputo interpretare meravigliosamente il personaggio.

La chiesa era gremita, tutti seguivano Monica con il fiato sospeso, affascinati e sorpresi dalla sensualità della Santa, e della sua potente e tenerissima religiosità. Nessuno voleva perdere una parola e Monica non gliene faceva perdere nemmeno una.

Finito lo spettacolo, il pubblico per un poco in silenzio per riprendersi dall'emozione, è scoppiato poi in un lunghissimo applauso.

Peccato che a Todi Teresa di Gesù sia andata in scena tanto male. Speriamo che possa avere un'altra edizione e abbia finalmente anche in teatro il successo che ha avuto a Brescia.

Ma andiamo avanti con i due spettacoli diretti da Luca De Filippo: L'Arte della Commedia e Aspettando Godot.

L'Arte della Commedia è stato anche un suo grande success personale.

Veramente i critici sono stati grati a Luca per avere fatto riscoprire loro quest'opera di suo padre, che parecchi anni prima avevano liquidato definendola pirandelliana. Sì, pirandelliana dicevano adesso, ma bellissima. 'Avevamo dimenticato questo meraviglioso Eduardo.' E finalmente rivedevano quel loro vecchio, superficiale giudizio.

Dopo una prima immagine delle misere rovine dell'incendio del capannone adibito a teatro dal capocomico Campese, le scene seguenti erano due nobili architetture trattate a bassorilievo prospettico. Due bassorilievi montati su grandi reti di ferro, ridotti a bianchi frammenti corrosi, strappati e divorati dal tempo. Erano il cortile della prefettura, poi l'interno del salone-ufficio del prefetto. Suntuose architetture di un antico palazzo aristocratico, degradato a ufficio pubblico, trasparente rovina di un estinto passato adatta più ai fantasmi, alle apparizioni o alle vaghe, inafferrabili finzioni d'identità, che alla burocrazia.

E ora la scenografia di Aspettando Godot che, secondo me, è ancora una volta straordinaria e interessantissima, così diversa da quella che lei fece al Piccolo di Milano.

Questa volta la scena era volutamente semplice. Un ingigantito foglio di quaderno a quadretti di scuola elementare con disegnato al centro lo spoglio alberello richiesto da Beckett, che ritagliato e sollevato dal foglio era, con la vuota impronta che ne rimaneva dietro, l'entrata in scena di Vladimiro ed Estragone.

Una rarefatta semplicità che suggeriva lo spaurito vuoto della mente di un bambino davanti a un foglio bianco. Così come i costumi clowneschi rimandavano alla malinconica desolazione del circo, e a uno scontato archetipo del divertimento infantile. La maschera kitsch del clown triste; 'I pagliacci' di Leoncavallo e il loro tragico, quanto retorico, protagonista, o anche gli squallidi circhi tratti dalle memorie infantili di Fellini, spietatamente raccontati dai suoi film.

Anche l'Aspettando Godot del Piccolo di Milano aveva un'idea beckettiana. Che mi diede oltre alla personale soddisfazione di un lavoro riuscito, anche un'altra inaspettata soddisfazione che, se possibile, mi è stata persino più gradita di quella artistica e professionale.

Ero venuto via dal Piccolo già da qualche anno e abbastanza in malo modo, come ho già raccontato nel catalogo della mostra di Brera, e un'equa 'vendetta' il destino ancora me la doveva.

Preceduto da una telefonata di presentazione della Vinchi, viene da me un ragazzo. Dice che il Piccolo Teatro di Milano gli ha offerto la regia di *Aspettando Godot* di Beckett, autore fino ad allora mai rappresentato in quel teatro. Chissà, forse perché sospettato di destra.

Il ragazzo si chiamava Pagliaro, era la prima volta che lo sentivo nominare, e non potevo certo sapere se era o non era un buon regista. E la telefonata della Vinchi che mi assicurava a tale proposito, conoscendo i veleni del Piccolo, non mi assicurava per niente. Gli attori che avrebbero recitato in quella rappresentazione erano però di primordine: De Carmine e Schirinzi, e almeno un po' questo mi assicurava.

'Abbi pazienza, non ti conosco e devi scusarmi se prendo tempo prima d'accettare la tua proposta...L'accetterò solo se mi verrà un'idea, che voli alto su qualsiasi regia tu possa fare.' Fu la mia antipatica risposta. Ma era il Piccolo a rendermi antipatico, non Pagliaro.

E alla prima rilettura del testo l'idea venne subito: una gigantesca 'americana' a ruota che poggiando in platea, inclinandosi verso l'interno del palcoscenico arrivava fin quasi alla soffitta, portando un solo proiettore (un mille) che, per tutto il tempo dell'azione, girava lentissimamente intorno a un surreale alberello stecchito, su una pedana ovale coperta di sabbia grigia, librata al centro di quell'americana. Era una sorta di schematico Saturno.

Il proiettore girando attorno alla pedana, faceva un'alba, una mattina, un mezzogiorno, un pomeriggio, una sera. E su tutti questi momenti della giornata quell'unico proiettore spargeva la luce di un sole miserabile e non solo sulla pedana, sulla quale peraltro era puntato, ma anche nella sala, distruggendone disastrosamente, ma molto beckettianamente, il tono supermilaneselegante, così come quello del palcoscenico che fino ad allora aveva conosciuto solo le perfette luci fatte per Strehler dal grande Baroni.

La prima volta che si videro gli effetti abominevoli di quel proiettore, eravamo seduti in platea Pagliaro, Baroni e io. E Pagliaro rivolgendosi a Baroni col tono di chi dice una cosa scontata: 'Sarà bene che poi aggiustiamo questo orrore.' E Baroni: 'Se vuoi farlo non lo chiedere a me. Questo orrore è la parte più interessante dell'idea e io non lo tocco.'

Ma quando il proiettore passò sotto la pedana a fare la notte, il buio si fece assoluto in tutto il teatro, e non si sarebbe visto nulla nemmeno di quel che succedeva sulla pedana. Proprio così non ce l'aspettavamo e rimanemmo senza parole.

Dopo poco fu di nuovo Baroni a salvare la situazione proponendo un'idea straordinaria: 'Facciamo che la notte sia il perfetto contrario del buio, una luce senza ombre, omogenea com'è omogeneo il buio.'

E così la fece, omogenea e perfetta, con anche il pregio, per me gradito, di rilevare l'interessante disegno della scena.

Così grazie al geniale Baroni il Piccolo Teatro ebbe la sua elegante rivincita sul mio 'affronto' beckettiano.

Sempre De Filippo ma questa volta con Luigi, per le 'Metamorfosi di un suonatore ambulante.'

Ho fatto questo spettacolo perché stimavo Peppino così come oggi ne stimo il figlio, un attore altrettanto straordinario.

La collaborazione con Virginia Vianello mi era particolarmente necessaria. Primo, perché Virginia è una scenografa dal gusto molto affine al mio; secondo perché intendevo giocare sull'idea di finto popolare e, contrariamente alla rozzezza cui fa pensare la parola 'popolare', perché il 'popolare' risulti un gioco critico e spiritoso, bisogna che ogni dettaglio sia eseguito e realizzato con cultura e raffinatezza.

Il teatro nel teatro, un'idea certo non nuova, che il testo però pretendeva assolutamente. Era una farsa da commedia dell'arte, dove il gioco del teatro nel teatro è continuo, con metamorfosi ostentatamente finte e proprio per questo clamorosamente comiche.

Un grande boccascena di legno, montato sull'avanscena, sarebbe stato alla fine duplicato in piccolo sul fondo del palcoscenico. Tra questi due luoghi, con l'opportuna attrezzatura, si sarebbero rappresentati: prima un ristorante di cui, delle stesse proporzioni del teatrino delle metamorfosi del finale, c'era sul fondo la vetrata dell'ingresso, oltre la quale si vedeva il fondalino dipinto del golfo di Napoli, completo di Vesuvio fumante.

Poi la sala di una casa borghese con in fondo, duplicato dal grande, finalmente il teatrino sul quale avvenivano le ‘metamorfosi’ e gli imbrogli più vistosi e grotteschi.

Per Napoli Milionaria mi pare che Francesco Rosi le abbia chiesto una scena che fosse un omaggio al neorealismo cinematografico che con questo testo Eduardo ha anticipato in teatro.

Rappresentare un basso napoletano sul palcoscenico del San Carlo, è una sorta di contraddizione. Il San Carlo è grandissimo mentre un basso dovrebbe essere addirittura angusto. Ma si dovevano celebrare i sessant’anni dalla prima rappresentazione della commedia avvenuta in quel teatro.

Avevo comunque un’idea che poteva aiutare.

I bassi napoletani sono sempre ricavati in luoghi nati in origine per altre destinazioni. Magazzini, botteghe artigiane, depositi, negozi, androni di palazzi nobili o di conventi, stalle, ecc. Napoli è un’antica capitale dal grande e nobile passato. Un passato che, per chi lo sa vedere, è leggibile nelle mura dei palazzi, e specialmente negli interventi che si sono succeduti in una stessa costruzione.

Ecco, per il basso di Napoli Milionaria avevo pensato a un androne, un’antica entrata per carri carichi di derrate per il convento o il principesco palazzo soprastante. La cosa suggeriva oltre che delle mura possenti e delle volte, anche il grande arco per l’ingresso dei carri, col tempo, tagliato verticalmente da un gigantesco barbacane di rinforzo, resosi forse necessario in seguito a qualche allarmante cedimento.

Quell’arco, divenuto un semiarco, era poi stato ulteriormente trasformato in un finestrone inferriato, sotto il quale era poi stata inserita la tradizionale porta del basso.

Questa possibile storia di trasformazioni di antiche murature me l’ero inventata per poter raccontare visivamente una grande e nobile città antica, nell’angusto luogo dell’azione, e attraverso quella grande finestra rappresentare anche il vicolo. Giustamente tanto importante nel testo di Eduardo. Il vicolo che, stretto tra le case, scende fin dentro l’antico androne con la colata delle pietre laviche che lo pavimentano. Come se scendesse in quel basso, a confrontare la propria eterna miseria con una guerra sul punto d’essere persa e poi con un esercito estraneo, venuto da un mondo sconosciuto e lontano, di là dell’oceano.

Il primo atto rimandava al cinema neorealista con le luci contrastate di un bianco e nero fotografico, così come nel secondo e nel terzo atto il rosa alle pareti e la colata d’oro del lampadario dorato che pende sulla *toilette*, pure dorata, suggerivano il recente americano *tecnicolor* e la violenza *kitc* della nuova ricchezza.

Storia d'Amore e d'Anarchia era stata scritta per il teatro, ma ne fu fatto prima un film che ebbe un grande successo, e che è stato anche il primo successo in America di Lina Wetmuller. Ora però, dopo che questo testo è già stato più volte rappresentato nel resto del mondo, lo si è finalmente rappresentato in teatro anche in Italia.

Lina quando scrive per il teatro, scrive come per il cinema: ambienti in quantità, cambi di scena senza che sia previsto il tempo per farli, improvvisi passaggi dall'interno all'esterno e quant'altro si realizza senza problemi col montaggio cinematografico

Per Amore e Anarchia però un luogo deputato principale c'era: la casa di tolleranza, e naturalmente a questa mi riferii riservandomi poi con l'aiuto di Lina di risolvere gli altri ambienti che potessero servire. E questo lei è sempre pronta a farlo, e anche bravissima a trovare le soluzioni di regia

Una casa di tolleranza per me è la sala d'attesa e d'incontro dove scende la scala da cui poi si sale alle camere. La scala, ecco è soprattutto la scala il centro immaginario di chi pensa a un casino. E' da lì che vengono le puttane, è sulla scala che lo sguardo si fissa nell'attesa, è da lì che si salirà per andare a soddisfare il desiderio, ed è da lì che 'dopo' si scenderà.

Così la mia scena era un praticabile tutto scala, dipinto con il disegno di una seta stampata a grandi rose rosse su fondo nero. La fantasia di una vestaglia da puttana di casino degli anni trenta. Non che la tipicità di questa vestaglia sia un dato assoluto e tanto meno storico, è semplicemente una mia memoria personale che credo però molto condivisa.

Dunque un grande praticabile che in un vuoto nero, s'innalzava fino alla soffitta del teatro, appoggiato leggermente inclinato rispetto al boccascena, inclinazione che sempre per me indica la casualità della *trance de vie* che si rappresenta, e dopo alcuni gradini che accedevano a un primo largo piano di recitazione, (la sala di ricevimento e d'attesa) su cui si trovava a sinistra la scultura di un ricco divano angolare rosso con grandi frange d'oro mentre, e a destra, ricavato nel praticabile che proseguiva quasi verticale verso l'alto, un fornice da dove partiva la scala praticabile, da cui scendevano le puttane in una sorta di graduale svelamento, prima i piedi e man mano il resto della figura.

Le camere da letto, e ne servivano due, e furono due bianche sculture, che emergevano da botole ricavate in due diverse posizioni del praticabile. Gonfi materassi con i cuscini che ne indicavano la testata. L'unica cosa vera: il grande lenzuolo ampiamente usato dagli attori.

Era emozionante l'episodio di Salomè e Tripolina che si contendevano furiosamente il sonno di Tunin il quale, ignaro del litigio di cui era la causa, dormiva d'un sonno profondo sul letto all'angolo destro della scena. E il suo corpo dormiente coperto dal lenzuolo bianco, era già la spoglia dell'innocente vittima che il destino ne avrebbe fatto.

Dopo sette anni, dopo Medea a Siracusa, lei torna a lavorare con Missiroli per una riedizione seria di un testo quasi dimenticato. Sul quale con grande successo aveva messo l'ultimo grottesco sigillo Paolo Poli.

La Nemica è stata scritta nel 1916, che l'Italia era entrata in guerra da poco.

La gigantografia in marroncino d'epoca, del castello francese dove si svolge l'azione è già il lontano ricordo di una delle tante cose del vecchio mondo che la Grande Guerra svuoterà di senso.

La fotografia è riprodotta su un grande fondale che, come quelli di Bohème, partendo dal proscenio sale, senza soluzione di continuità fino alla soffitta.

In primo piano, il ferro e il grigioverde del presente. Il boccascena è un bassorilievo futurista che, con immagini abbastanza chiaramente leggibili, nonostante la deformazione formale del futurismo, racconta esplosioni, mortai, gingoli di carri armati, fucili, insomma la guerra.

Ma al primo atto gli abitanti del castello ancora non vivono direttamente quell'evento. Anzi, elegantissimi, due giovani fratelli scherzano disputando d'amore ma parlano anche della loro amatissima, ma incomprensibile, madre dalla quale, uno dei due, non si sente amato.

La conversazione comunque è elegante, anche se è già assurdamente sospesa su quel ferro che tra poco con la guerra prevarrà sulle vite di quei due ragazzi.

Tutto si svolgeva sul ferro di questa grata. I cambi di scena avvenivano dietro il siparietto brechtiano voluto da Missiroli. Ma si trattava solo di cambi di mobili. Il primo era un salotto da giardino in vimini dipinto di bianco, il secondo era pure un salotto, ma imbottito da interno, anche questo dipinto di bianco, mentre il terzo era grigio: un tavolo da lavoro dove si confezionavano pacchi di maglie, sciarpe, calze e vari altri indumenti di lana da spedire al fronte.

Lasciami andare madre ha una scena dove la sua mano è molto riconoscibile. Gli orologi senza lancette, con un pendolo però che continua a muoversi e a segnare un tempo che non ha riscontro sui quadranti privi di lancette. Più la mobilità della pedana...

...mentre la madre è immobile sulla sedia al centro. E la figlia con la sua agitazione muove la pedana.

L'azione si svolge nel 1997: una novantenne SS è ospite di una clinica di lusso per gerarchi nazisti.

Per lei non è più necessario che il tempo segni le ore, è vecchissima, ma comunque inamovibile nella sua fede nazista, dice che rifarebbe tutto quello che ha fatto.

Mentre quella sua figlia con tutta quell'agitazione, con quei suoi miserabili sentimenti d'orrore, è una sciocca farfallina che lascia il tempo che trova.

A novant'anni il tempo è ormai senza senso, e se mai ne avesse sarebbe mentale e comunque diviso in due: il suo come quello di una roccia, irremovibile, eterno e

l'altro, quello di sua figlia e di tutti quelli come lei, passeggero, e che si muove anche troppo.

Per evocare intorno a questa bianca sintesi scenografica, i morti e l'orrore di cui si compiace l'immobile vecchia, avevo fatto modellare degli intrecci di cadaveri da appendere intorno a lei. E avevo anche pensato che due ventilatori li facessero leggermente vibrare, quando apparivano dal nero come i rami stecchiti di un bosco invernale. I ventilatori non mi sono mai stati dati, ma anche così fermo l'apparire di quel bosco era una memoria dell'orrore, non meno impressionante

Prodotta dalla Fondazione Arturo Toscanini, Peccati d'Allegria è la storia delle musiche del cinema, scritta da Lina Wertmuller, e da lei stessa letta in scena.

Si, proprio così. E per questa lettura, - con orchestra in scena, cantante bellissima e bravissima che cantava aggirandosi tra gli orchestrali, andando al proscenio, accanto a Lina, quando non addirittura in platea, - mi sono riferito a un'America idealizzata, a un'eleganza cinematografica 1930. L'exkursus narrativo di Lina andava da quegli anni fino al neorealismo italiano e, con molta libertà nelle scelte, anche al cinema più recente, americano, francese, inglese, italiano.

Il cinema, grazie al divismo, ha sempre tenuto molto all'eleganza della propria immagine pubblica. E per rappresentarlo mi sono attenuto anch'io a questo principio.

L'orchestra era su dei gradoni laccati neri che, rivolti a semicerchio verso sinistra, scendevano fino attorno al grande pianoforte a coda, dove suonava e dirigeva Cinzia Gangarella. Quei gradoni favorivano anche molte belle posizioni alla cantante: l'elegantissima Ottavia Fusco,.

A destra, sul fondo laccato nero, del gradone più alto, era appoggiato il grande divano giallo a conchiglia, anni trenta, dove, a volte vestita di nero a volte di rosso, leggeva Lina e una sola volta, eccezionalmente, cantava una canzone scritta da lei e composta per un suo film da Italo Greco: 'Luna di Shangay'.

Il fondale era una serie di dodici teli neri, alti e stretti, con dei ramages di rose gialle.

Su un tavolino, accanto a Lina, un grande vaso di rose gialle, vere.

'Molto rumore, senza rispetto, per nulla'

Un altro spettacolo musicale. Un genere di spettacoli di solito ricchi di scenografie, di sfarzo di costumi, piume e lustrini.

Ma in questo era coinvolto Shakespeare, e riferendomi alla semplicità del teatro inglese di quell'epoca, mi venne l'idea che la spettacolarità avrebbe potuto essere più quella di una macchina teatrale, e che si dovesse ottenere più con la sorpresa di inaspettate magie meccaniche, semplici magari, ma ricche di possibilità, con movimenti che favorissero l'azione e i cambi di scena, anche frequenti, ottenuti con semplici movimenti manuali.

La scena doveva favorire il nascondersi e l'apparire, il solitario interno di una scatola chiusa o quello di un interno - esterno dove nel nero dell'esterno si muovano le ombre di chi origlia e di chi spia. Ho pensato al 'Globe' alludendovi con il legno e con la pianta e otto lati. Allusioni che sono e rimangono veramente tali, cioè espresse con molta libertà. Ho alluso allo stesso modo anche con l'idea del gazebo, architettura decorativa da giardino e si sa quanto nelle commedie di Shakespeare il giardino sia ricorrente come labirinto, dove perdersi e ritrovarsi.

E a proposito di magie spettacolari ecco il ballo in maschera.

Apparizione di costume rinascimentale con la malinconia manierista dell'orribile, del grottesco, che impressiona e sgomenta anche per la preziosa bellezza della realizzazione.

E queste maschere 'orrende' proprio perché dovevano essere anche preziose e bellissime, le ho fatte realizzare a Treviso dal bravissimo Sergio Tavagna.

L'idea dei pannelli girevoli viene da 'Luci di Bohème', un testo surreale ed emozionante di Ramon del Valle Inclan.

In questo caso però il pannello era uno solo grandissimo e di ferro, rappresentava la cecità del vecchio poeta protagonista che si aggirava, accompagnato da un suo famulo, per una Madrid notturna in preda a una misteriosa rivoluzione.

Il vecchio camminava come qualunque cieco 'guardando' davanti a sé, ma davanti a lui, a precederlo, c'era il muro della sua cecità, un grande pannello girevole di ferro che lo anticipava senza che lui lo toccasse. Il poeta camminava al margine del pannello e subito fuori, tenendogli la mano, andava il famulo che lo guidava, vedendo tutto molto bene, salvo proprio l'enorme pannello che precedeva il suo maestro.

E ora passiamo al cinema

Sintesi è una parola possibile per la scenografia teatrale, ma quasi impossibile per quella cinematografica, nella quale la sintesi è raggiungibile solo quando c'è un grande e speciale accordo tra regista e scenografo, e una ferrea volontà di conseguirla, durante tutto il lungo tempo delle riprese, da parte del regista.

In teatro lo scenografo ha la possibilità di esprimere una sintesi, perché gli spettatori seduti in poltrona corrispondono a tanti punti di vista fissi, verso un ambiente unico, in cui si muovono e agiscono gli attori.

In cinema è la macchina da presa a muoversi, ed è come se si muovesse chi è seduto ad assistere alla proiezione, e andasse per le strade o in mezzo ai paesaggi, entrasse nelle case e le visitasse avvicinandosi in primo piano agli attori e agli oggetti e in più, grazie al montaggio, cambiasse in un istante punti di vista e luoghi.

In cinema lo scenografo costruisce la gigantesca piazza prevista nel copione e il regista seguendo liberamente il suo racconto, cambiando idea, decide che di quella piazza si riprenda solo un particolare.

Mi sono confrontato con queste problematiche fin dalla prima volta che ho fatto la scenografia di un film e mi domandavo come avrei potuto fare ad esprimermi, come avrei potuto fare a raggiungere in un film una qualsiasi sintesi. Ma era un dilemma irresolubile, perché vere soluzioni non ce ne sono. Di volta in volta però ho sempre cercato un accordo con il regista col quale lavoravo, e di fare insieme almeno delle scelte di fondo che ricorressero durante tutto il film: colori, proporzioni, ricchezza o rarefazione d'immagine, o altro.

Le scelte di fondo in cinema sono determinanti se si vuole raggiungere una sorta di sintesi e di stile. Per esempio l'accostamento di un certo paesaggio con una certa casa possono produrre una speciale emozione visiva che sarà l'immagine del film. A modo suo, e nei confini della dialettica dall'arte, quando Duchamp proponeva come Arte, ironicamente e polemicamente, il ready-made, oggetti comuni sottratti al loro contesto e alla loro funzione, che divengono opere d'arte per il solo fatto d'essere stati scelti come tali dall'artista. Gesti che in qualche modo lo scenografo di un film fa spesso. Assumendo e proponendo all'emozione oggetti, edifici, paesaggi, città, magari deviandoli dal loro originario contesto e significato in funzione del racconto.

Insisto comunque a dire che la scenografia di un film non è mai pienamente gestibile dallo scenografo.

Si scorre la sceneggiatura e, in accordo con il regista, si collegano le varie scene con idee e ipotesi scenografiche che costituiscano, una volta montate insieme, un discorso scenografico coerente e unitario.

Ma il regista fa come gli pare. Lo scenografo gli consegna una scenografia, lui cambia idea e l'altro non può, e nemmeno deve, impedirgli di fare come vuole. Così successe al grande Gherardi. Fellini gli commissionava sterminate costruzioni, per poi girare in un angolo insignificante l'intera scena per la quale erano state fatte, recando un grave danno al povero Gherardi che veniva aggredito dalla produzione: 'Ci hai fatto spendere un sacco di soldi per costruzioni che non sono servite.'

E' aneddotica, ma significativa: il regista è l'occhio che decide, che esprime e racconta liberamente secondo il suo estro, e lo scenografo, che lo voglia o no, è al suo servizio.

.

E' fondamentale avere coscienza di questi problemi perché, anche se non si arriverà a risolverli, si possono almeno gestire, contenendone gli aspetti negativi, quando non si riesca addirittura a superarli ottenendo così esiti positivi.

Insomma nonostante tutto, non mi sono mai messo in un atteggiamento passivo di mero servizio e, dopo avere fatto tanti film, credo di poter dire di avere conseguito qualche risultato, e di avere ottenuto in alcuni film persino una certa unità e qualità visiva.

Non ho mai avuto a disposizione grandi mezzi perché è raro che nel cinema italiano ce ne siano. I soldi per la scenografia ci sono nei film americani, perché in America si tiene molto alla spettacolarità, aspetto che peraltro a me interessa poco. Non mi diverte gran ché fare ricostruzioni filologiche, quelle che al cinema fanno prendere premi. Qualcosa del genere l'ho fatto nel film-opera Carmen di Francesco Rosi, film per il quale infatti ho preso in Italia tutti i premi possibili.

Parliamo ora di 'Ferdinando e Carolina.'

Nel caso di *Ferdinando e Carolina* ho scoperto che realizzare una buona scenografia d'epoca con pochi soldi era una cosa meno difficile di quanto pensassi.

Quando lessi la sceneggiatura mi terrorizzai, era tutto un andare e venire da feste, regge e ville, per non parlare della folla di persone da vestire.

Per moltiplicare le comparse si è usato il computer . Lo si è impiegato soprattutto Per l'arrivo di Carolina alla reggia di Caserta.

Doveva essere un film con scenografie ricche, adeguate a un Re e alla sua corte. Come ho già detto i soldi non c'erano in compenso in Italia ci sono le regge e anche i corrispondenti arredi, insomma, salvo i costumi, per i re e le regine c'è tutto.

Infatti è riuscito a rappresentare con un suo segno elegante ed ironico l'opulenza e lo splendore del Settecento napoletano.

In effetti volevo dare freschezza ed eleganza a questa regale storia di ragazzi. Quasi sempre però sono intervenuto a integrare quel vero provvidenziale con il 'finto' della scenografia. Ho ricostruito i letti, rinnovato le tappezzerie, inventato tavoli, candelabri e, nella casa da gioco dei fratelli Goudar, i paraventi, i pavimenti Dipinti. In un film in costume di ambiente quasi esclusivamente regale, difficoltà ce ne sono comunque tante, molto meno però di quante ne avevo immaginate all'inizio.

Gli interni degli appartamenti di Ferdinando si sono girati alla Palazzina di Caccia di Stupinigi, capolavoro sublime di Filippo Juvarra

I Savoia sono gli usurpatori dei Borboni di Napoli, i quali nel Settecento avevano regge meravigliose che però nell'Ottocento hanno avuto importanti ammodernamenti fatti prima da Murat e poi dagli stessi Savoia. Per esempio nella reggia di Caserta, dove peraltro abbiamo girato nel magnifico scalone e negli splendidi giardini, in questo fil settecentesco gli interni non potevano essere usati, perché Murat vi era intervenuto pesantemente con lo stile neoclassico. E comunque in tutte le regge borboniche di Napoli, sono pochi gli interni rimasti settecenteschi, troppi gli interventi di Murat e successivamente dei Savoia.

A San Leucio avevo trovato dei bagni proprio dell'epoca di Ferdinando ma talmente maltenuti che ho preferito ricostruirli in una scenografia di Napoli.

Invece a Torino, proprio dagli usurpatori Savoia, c'erano gli interni che nel Settecento avrebbero potuto essere a Caserta e nel palazzo reale di Napoli.

I Savoia prima del Settecento erano duchi. Tra tutte le case regnanti europee si era però convenuto di farli diventare Re. Non so dire perché, ma so che non era una cosa semplice e dal canto loro i Savoia, che desideravano molto il titolo di Re, fin dal Seicento si imparentavano con principesse e principi di sangue reale, in modo da adeguare a quel titolo la loro genealogia.

Non si poteva però far arrivare sposa a Torino una principessa di lignaggio reale ed accoglierla in un bel palazzo o in una bella villa, ci volevano le regge. Così i Savoia già nel Seicento avevano cominciato a costruire regge fastose, come ad esempio quella di Venaria, ancora oggi non finita perché troppo costosa. Era persino più grande di quella lussuosissima di Versailles.

Per fare questo regalo salto di qualità avevano assunto diversi straordinari architetti. Una dei quali alla fine del Seicento, il geniale Guarini, quello della cappella della Santa Sindone, e nel Settecento un siciliano, il meraviglioso, da me amatissimo, Filippo Juvarra. Che sapeva giocare con la luce con straordinaria ricchezza d'invenzioni, e come nessuno aveva mai saputo fare prima di lui. Juvarra a Torino ha fatto cose splendide: chiese, ville, palazzi, regge, e disegnato e in parte anche realizzato un nuovo assetto urbanistico della città, conferendole appunto un regalo impianto da capitale.

Ricordo in particolare quel gioiello del barocchetto che è la scala delle forbici a palazzo reale, ma soprattutto la Palazzina di Caccia di Stupinigi, assoluto capolavoro d'architettura, ma anche per i giochi di luce che vi sono stati realizzati. Per Juvarra la luce doveva dare effetti festosi e rasserenanti. E per questo mi venne in mente di accostare la sua arte a quella di Mozart. Usava molto il bianco degli stucchi e chiare finzioni scenografiche.

Ho confrontato molte date e credo che il celebrato barocchetto viennese sia un'emanazione di Juvarra. Perché escludere visite a Torino di architetti austriaci che videro quei capolavori costruiti da poco? E' semmai improbabile che si siano spinti fino in Sicilia a vedere Serpotta. Anche se certi stucchi di putti che ho visto a Vienna e anche a Monaco potrebbero farlo pensare.

In questa meravigliosa Palazzina di Caccia oggi c'è un museo dell'arredamento.

Maria Luisa d'Austria, moglie di Napoleone, trasferendosi a Parma, aveva portato con sé un ricco corredo di quadri e di mobili. Amava però molto di più la reggia di Colorno che quella di Parma, e lì aveva portato pure tutti i ritratti della sua famiglia Asburgo eseguiti a pastello da Jean- Etienne Liotard.

A Margherita di Savoia, di certo non interessava risiedere a Colorno. Ma amava moltissimo invece risiedere a Stupinigi. Così vi aveva fatto trasferire i preziosi arredi di Colorno, compresi i mobili di Pietro Piffetti grandissimo ebanista e intagliatore al servizio della corte Asburgica come di altre corti europee. Piffetti inventava e realizzava mobili di grande prestigio, dai sontuosi intarsi policromi in madreperla, avorio e legni rari su fondo di noce scuro, spesso ulteriormente impreziositi da intagli e bronzi dorati. Mobili che già nuovi valevano cifre che solo i re potevano permettersi.

Così grazie alla Regina Margherita e soprattutto alla gentilezza e alla fiducia della direttrice del museo dell'arredamento, ho potuto mettere in scene opere di Liotard e di Piffetti.

L'inginocchiatoio dove prega Carolina la prima notte di nozze è un Piffetti. Garantisco che nessuna attrice si è mai inginocchiata prima su nulla di più prezioso.

Avevo conquistato la stima della direttrice di Stupinigi mostrandole amore e rispetto per oggetti di cui comprendevo il valore e fidandosi di me aveva finito col prestarmi tutto quanto, anche di prezioso, mi piaceva per il film.

La stessa cosa è successa a Racconigi dove si sono girate: una grande sala della reggia viennese, la biblioteca dell'appartamento del giovane Ferdinando alla reggia di Napoli, e lo studio di Maria Teresa, più la parte ottocentesca, di quando Ferdinando, vecchio e morente, ricorda gli ultimi tragici decenni del suo lungo regno.

Queste sale erano state ristrutturare e decorate tra il 1820 e il 1825 dal raffinatissimo decoratore d'interni di Carlo Alberto, dal ridicolo nome di Pelagio Pelagi, cui si dovevano una bella sala per il biliardo, uno studiolo pompeiano di legni finemente intarsiati e una sala da me adattata a camera da letto di Ferdinando, che alle pareti grandi figure decorative di gusto pompeiano dipinte a encausto, il pavimento di graniglia di marmo decorato con disegni neo antichi.

Anche a Racconigi è nata una reciproca stima e amicizia con il 'custode' della reggia, il quale mi ha prestato per le scene del film oggetti che non aveva mai concesso a nessuno. Tra l'altro la preziosa miniatura giocattolo di una carrozza talmente bella che io stesso non avrei mai prestato a nessuno e per nessuna ragione. E mi prestò pure un bozzetto in terracotta, per un ritratto a figura intera di Eugenio di Savoia, il grande capitano di ventura del Settecento, conteso da tutte le corti europee. Quel bozzetto era di circa settanta centimetri d'altezza, dal modellato sorprendente per agilità e freschezza.

Il 'custode' si chiamava Brizio, un colto ed elegante signore, amico di Umberto II, amicizia quasi quotidianamente coltivata con lunghissime telefonate tra Racconigi e il Portogallo.

Ero riuscito a comunicare amore e rispetto per quegli oggetti preziosi anche alla *troupe*. Una volta ad esempio i macchinisti avevano ammirato molto i vistosi libri che fingevano l'*Enciclopedia* nello studio di Maria Teresa. E, finita la scena, nell'ora di pausa se ne impossessarono per sfogliarli e gustarseli che sembravano esperti bibliofili. Quei libri a Racconigi non c'erano e quelli che Maria Teresa esamina insieme al figlio Giuseppe, sono autentici volumi del Settecento, circa della misura di quelli della prima edizione, rocambolescamente trovati, e anche a un modico costo d'affitto, da un mio assistente.

Nonostante il fasto e la ricchezza, le scenografie di *Ferdinando e Carolina* sono costate poco più di quelle di un film moderno.

Devo dire grazie anche alla recente legge 'Galasso' in favore del cinema, secondo la quale i direttori dei musei hanno l'obbligo di affittare gli ambienti tutelati dalla Soprintendenza. Se non ci fosse stata questa legge avremmo dovuto costruire tutto, sarebbe stata una proibitiva follia e il film non si sarebbe fatto. Mentre non solo si è fatto, ma lo si è anche potuto girare in ambienti meravigliosamente veri.

I costumi li ha realizzati Gino Persico su mie abbastanza generiche indicazioni. Li avevo immaginati semplici, primaverili, perché per quanto fossero di nobili, principi e re, erano pur sempre quelli di una storia di ragazzi.

Ed ecco l'anno dopo un altro film in costume, girato per la tv: Francesca e Nunziata.

Anche in questo film i costumi li ha fatti Gino Persico.

Considerata la mole di lavoro e il poco tempo di preparazione che c'era Gino ha affidato l'esecuzione dei costumi più importanti: quelli di Sofia, a Gabriele Mayer. Peccato, perché lui li avrebbe fatti più giusti e veri.

Quelli di Gabriele erano bellissimi ma troppo *'My fair Lady'* troppo vistosi e rivistaioli. E' vero che nel romanzo della Orsini, il personaggio di Francesca amava mettersi grandi cappelli ed era sempre elegantissima, ma un po' più di parsimonia avrebbe fatto guadagnare al personaggio una maggiore credibilità, Certo vedere Sofia così splendida era un piacere che sicuramente giovava alla spettacolarità, ma una qualche moderazione se non altro avrebbe contribuito a un'eleganza più vera.

Questa è l'unica pecca dovuta alla mancanza del tempo di una regolare preparazione di un film in costume, così ricco di ambienti e di passaggi di tempo.

Ma tutti e due i reparti sia quello dei costumi, che quello della scenografia, ce la fecero senza mai trapelare nel film mancanze dovute all'incresciosa difficoltà dell'insufficiente preparazione. Insomma si sono fatti salti mortali e nel film, non solo non è rilevabile nessuna sciatteria ma anzi, in entrambi i settori tutto è sempre di estrema qualità.

La prima difficoltà per i costumi era che il racconto aveva molti passaggi di tempo, dal 1850 al 1920, e in solo due mesi di preparazione era quasi impossibile, non solo tenerne conto, ma anche reperire e provare i costumi delle diverse epoche, a volte persino dieci per certi personaggi minori. I costumi erano talmente tanti che, oltre a quelli trovati in tutte la sartorie teatrali d'Italia, per avere sul set il repertorio necessario, se ne sono fatti venire molti anche da Londra. Non c'era il tempo e non ci sarebbe stato neanche il denaro per farli nuovi. Nuovi si fecero solo quelli delle prime parti.

Comunque continuo a rimpiangere che questo immane lavoro abbia costretto Gino a rinunciare ai costumi di Sofia.

Per quanto riguarda la scenografia, dovevo trovare sulla Costiera Amalfitana una grande ed elegante villa d'architettura borbonica fine Settecento affacciata sul mare. E la trovai, ma con difficoltà logistiche tali che dovetti scartarla. Era davvero sulla Costiera, a tre chilometri però dall'abitato più vicino, quindi difficilissima da raggiungere, come sa bene chi conosce quell'unica magnifica strada costiera, tutta curve, perennemente trafficata: una follia per chi lavora con i tempi del cinema. Per fare anche un minimo esempio, si pensi a una sarta che in poco tempo deve vestire un attore e mandarlo in scena, le manca però per finire il suo lavoro una spoletta di filo: due ore per raggiungere la più vicina merceria, e altre due ore per il ritorno.

Avevo anche trovato un interessante rudere di villa ad Agnano, proprio nel paese dei pastai. Ma prima di tutto c'era da fare un vero e proprio restauro architettonico, poi si doveva ambientarla sul mare.

Se fosse stata sul mare poteva valere la pena di un restauro sia pure alla maniera cinematografica, ma non era sul mare e la mancanza di questo aspetto più il lavoro che bisogna farci me fecero scartare anche questa soluzione.

Ma l'idea di poter ambientare sul mare, grazie al montaggio, qualunque villa e dovunque fosse, mi venne proprio da quel rudere e dalla sua distanza dal mare.

Così mi venne in mente la Franciacorta e le sue ville. Pensavo a certi elementi che coincidevano nell'architettura borbonica napoletana e in quella di Franciacorta: e in particolare la pietra grigia di Sarnico, paese sul lago d'Iseo, che è molto simile alla pietra lavica del Vesuvio usata dagli architetti napoletani, dalla pavimentazione delle strade alle strutture e alla decorazione dei palazzi, lesene, colonne, bugnati e cornici intorno a grandi campiture di intonaco bianco. In più alla fine del Settecento la sobrietà delle architetture, la stessa che in quell'epoca c'è nelle architetture in Franciacorta.

Tornato alla mia casa di Franciacorta, dopo varie ricerche, trovai grazie all'amico Alessandro Marchetti, una grande villa della fine del Settecento, quasi neoclassica con un portico tutto dritto, senza archi, e una serie di grigie colonne, dorico toscane, di quella pietra di Sarnico (simile alla pietra lavica) che si ergevano su tre gradini lungo il fronte della villa, fino ai due corpi che a est e a ovest chiudevano il portico intonacati di bianco come al primo piano la facciata con le finestre che corrispondevano ai vuoti tra sottostanti colonne.

Serviva proprio una villa così semplice e allo stesso tempo importante. Francesca aveva sposato un principe spiantato, ma con una casa di grandi e nobili tradizioni. Si quella villa era giusta anche se all'interno ho dovuto fare molti interventi scenografici per portarla a uno stile napoletano, gli interventi più importanti sono stati il pavimento di riggiole, le mattonelle del sud, di ceramica, povere e anche popolari, con le quali però, si componevano nei palazzi splendidi pavimenti dipinti. E un affresco in cima alla bella scala d'ingresso dalla balaustra in pietra di Sarnico, intorno allo stemma in ferro battuto della famiglia dei proprietari, nel film adottato per il principe Montorsi, marito di Francesca.

Era però una casa molto mal tenuta, con le stanze, le camere e le sale quasi vuote. Così m'è toccato di riempirla di mobili, sopramobili e quadri, alcuni anche d'autore, ne ricordo due di Francesco Solimena, due, grandi, del famoso animalista Rosa (attenzione: è un uomo) da Tivoli e nella camera di Sofia una coppia di grandi e splendide marine notturne d'un pittore veneto allora in via d'identificazione. Riempii le pareti di quasi tutta la villa di damaschi che, alle finestre, diventavano mantovane riccamente drappeggiate e calate di tende dalle sontuose, ciondolanti passamanerie secondo il ridondante gusto dell'Ottocento.

Recuperavo tutto quel ben di Dio a Quinzano d'Oglio da un amico antiquario, che ha un grande magazzino di mobili, oggetti e quadri, molti dei quali recuperati nel sud d'Italia. Molti mobili e quadri infatti erano proprio napoletani. E anche questo caso fortunato, risolveva in parte il problema di far passare una villa del nord per una del sud.

Questo mio straordinario e generosissimo amico, Adriano Picciotti, mi ha dato qualunque cosa volevo del suo fornitissimo magazzino senza mai nemmeno far pagare i trasporti e, quando ne ebbi bisogno, mandandomi dei mobili e dei tappeti persino a Procida, il tutto a un prezzo forfetario scontatissimo.

La camera di Sofia - Francesca l'ho immaginata blu, con un letto barocchetto a baldacchino e le due grandi marine settecentesche blu di cui ho già parlato.

Ho lavorato molto più in questo film che in *Ferdinando e Carolina*, ma ho avuto la fortuna che gran parte del film si potesse girare in questa villa, e questo mi ha dato la possibilità di superare il problema del poco tempo che c'era stato per la preparazione. Infatti mentre si girava, ad esempio nella camera di Sofia, avevo il tempo di proseguire il lavoro nel resto della casa. In più questa villa mi ha dato la rara possibilità di conseguire una sorta di sintesi scenografica di solito, come ho detto all'inizio di questa intervista, tanto difficile nel cinema.

Ecco una soluzione possibile per poter dominare e gestire la scenografia di un film: che i set siano magari anche molti, ma contenuti in pochi ambienti principali: una grande villa, un luogo di lavoro, un'altra casa, un unico paesaggio per esempio un'isola.

A Procida, seconda importante *location* del film, feci affacciare sul mare verso est la villa di Franciacorta che lassù, ad est, si affacciava invece sulla campagna. A Procida si sono girate diverse scene, l'orfanotrofio dove viene adottata la piccola Nunziata, la chiesa adattata a cinema, l'esterno del pastificio e l'interno della casa di Nunziata.

Per la casa di Nunziata avevo trovato un palazzetto nobiliare di cui utilizzai una sala dall'autentico e bellissimo pavimento di riggiole, nella quale ambientai la camera da letto, la bellissima terrazza affacciata sul giardino d'aranci e lo studiolo che le era accanto.

Procida era una riserva di caccia dei Borboni. In una parte dell'isola ancora oggi si preservano i boschi amati da re Ferdinando. Per questo, lungo un piccolo ed elegante corso, ci sono quei graziosi palazzotti mezzo in rovina, seconde case di nobili napoletani che seguivano il re Ferdinando nelle sue cacce.

In quello che scelsi per farne la casa di Nunziata feci decorare le pareti della sala con il pavimento di riggiole, ma in tutta l'isola non trovai un solo mobile per arredare quella camera da letto, e lo studiolo di Nunziata. Così me li sono fatti spedire dal mio amico di Quinzano d'Oglio.

Ho chiesto ed ottenuto che al mio generoso e gentilissimo amico Adriano Piccinotti si facesse un'importante pubblicità nei titoli di testa. L'omonimo produttore Adriano Ariè non si è mai reso conto del favore e dell'enorme risparmio che gli ho fatto fare coinvolgendo Piccinotti nel film.

Terza *location*: villa Parisi a Frascati. Nella piazzetta di servizio a fianco del palazzo, ho ambientato il pastificio Montorsi. Negli interni le sale delle macchine per fare la pasta, costruendo nella piazzetta una passerella sostenuta da colonnette liberty di ghisa, dove fare asciugare la pasta. Su quella passerella, tra quattrocento chilometri di spaghetti di plastica, si è girata la scena d'amore tra Nunziata e Federico.

Piuttosto miracolosamente, un mio bravissimo collaboratore abruzzese aveva scoperto che al suo paese c'erano in un deposito le autentiche, antiche macchine per fare la pasta, e anche questa fu una grande fortuna. Ariè invece di ricostruire quelle macchine com'era stato previsto, dovette pagare solo il costo del noleggio e del trasporto.

E adesso un altro film con Sofia Loren: Peperoni ripieni e pesci in faccia.

Lina ed Elvio Porta avevano tratto la scheggiatura con libertà da un soggetto scritto da Umberto Marino e molto amato da Sofia.

Se si cercasse nel mio catalogo, alla voce *Alceste* di Elio Pecora, si scoprirebbe che Umberto Marino ha fatto l'attore con me, interpretando Admeto. Forse a quella voce non sarà scritto che era bravo, ma garantisco che lo era. Lui però avvertiva nel testo di Pecora che la sua parte non era sufficientemente scritta, aveva ragione così, in una notte, scrissi per lui una nuova scena. Il giorno dopo la provammo con un buon risultato. La scena, che poi Pecora riscrisse con parole sue, dava corpo al personaggio e, oltre a essere indispensabile all'azione, era finalmente per Umberto un'occasione per mostrare le sue doti d'intelligenza e d'attore.

Il soggetto tanto amato da Sofia era la storia di una casalinga depressa. In un primo tempo Lina, con nelle mani la malinconia di quel soggetto, non sapeva come ottenere l'acrobatico salto di qualità che lo trasformasse in una commedia divertente, senza più ombra di lacrime e depressione. Non so dire come, ma alla fine lei ed Elvio ci sono riusciti.

Per quanto riguardava il mio lavoro era un film semplice, se non altro perché non era d'epoca come i due precedenti.

L'ambiente più importante era la casa di famiglia di Maria, il personaggio interpretato dalla Loren.

Anche questa volta si trattava di una casa sulla Costiera Amalfitana, ma piccolo borghese, quasi povera. Reduce dalla recente esperienza di *Francesca e Nunziata*, non mi venne nemmeno di provarci a cercarla da quelle parti, era comunque sufficiente che la casa fosse su una collina davanti al mare, ma sarebbe stato ancora meglio che fosse su delle rocce a picco sul mare.

La trovai quasi così nei pressi di Gaeta, lungo la Domiziana.

Andavo per mare seguendo la costa, quando d'un tratto l'ho vista. Era stranissima, direi unica, con degli assurdi, grandi archi di mattoni e pietra che la circondavano a cielo aperto, come un portico senza soffitto.

Lina era in barca con me e tutti e due, per visitarla, avremmo voluto salire, sulle rocce dov'era costruita. Dal mare, ne chiedemmo il permesso a una donna che vedevamo aggirarsi tra quegli archi.

Ma la donna lo negò, e piuttosto duramente, aggiungendo che non voleva avere niente a che fare con il cinema. Forse con occhio d'aquila aveva visto gli occhiali di Lina.

Per fortuna eravamo ancora lì, quando è sopraggiunto il marito che, invece, ci ha subito invitati a salire. Ma non era possibile arrampicarsi su per quelle rocce, così approdammo al posto più vicino possibile e, da terra, andammo in macchina fino alla casa.

L'antipatica signora fu scontenta del nostro arrivo e fu sempre una gran rompiscatole, durante le riprese e anche dopo.

La casa era composta di sole tre stanze, intorno alle quali, sui due lati verso il mare, erano stati costruiti i grandi archi che mi avevano incuriosito. Li aveva fatti costruire negli anni venti un loro nonno, con l'insolita idea di un portico scoperto, sul quale l'estate si sarebbero tese delle tende o delle stuoie.

Gli interni delle tre stanze invece di carattere non ne avevano nessuno, mentre quel portico senza soffitto, quegli archi, che delimitavano la bellissima terrazza, davano a quella costruzione un carattere mediterraneo davvero speciale.

Costruita su uno sperone roccioso, cui si accedeva facilmente dalla terrazza, la casa aveva anche un'altra particolarità che la rendeva ancora più straordinaria. Lo sperone roccioso traboccante d'agavi e di fichi d'India, aveva la forma d'una prua di nave protesa sul mare e là, sulla punta, c'era una torre saracena crollata, dove avevano fatto il nido una gran quantità di gabbiani che le volavano attorno continuamente.

Quel rudere abitato dai gabbiani così romanticamente emozionante, era un'immagine privata ed esclusiva della casa. Subito si scelse di fingere in qualche modo che la casa fosse più grande, e infatti per alcune scene importanti, si inventò una baracca nel bosco, peraltro bellissimo, che c'era alle spalle della casa. Ma non avemmo più nessun dubbio: bisognava girare lì.

Il titolo provvisorio del film era *La casa dei gerani* e per adeguarla a quel titolo non c'era che da riempire di gerani la terrazza. Vi ho poi aggiunto però diversi limoni e, oltre a quelle che già crescevano naturalmente tra le rocce, anche della altre agavi,

Toccava a me però di dare il carattere di una vecchia casa di famiglia, piccolissimo borghese, a quei tre interni insignificanti.

La prima cosa che avrei voluto fare sarebbe stata di demolire un mostruoso camino d'angolo, con tramezzo costruito apposta per creare l'angolo, al centro della grande parete di fronte alla porta finestra della stanza più importante, quella di mezzo. Capisco che anche solo a raccontarlo questo camino possa sembrare un'assurda invenzione, uno scherzo per far ridere degli amici ubriachi, invece l'incredibile era lì da vedere. Non era un'apparizione, era stato costruito a regola d'arte da un muratore e lo si poteva toccare per constatare che era vero.

Ho annullato dentro un'effimera costruzione, quella stravagante fantasia di geometra impazzito, illudendomi di mostrare ai proprietari quanto poteva essere meglio, e più tranquillizzante anche per loro, un camino normale. Nella speranza che succedesse come nella villa di *Francesca e Nunziata*, dove alla fine del film i proprietari hanno voluto tenere tutto. In quella villa si era girato per un mese e mezzo, e di soldi i proprietari ne avevano già presi molti ma, senza vergogna, pretesero che gli si lasciasse in più la scenografia: un dipinto sullo scalone, un lussuoso letto a baldacchino, i tessuti alle pareti, le tende e non so che altro.

La storia di *Peperoni ripieni e pesci in faccia* è di una piccola e abbastanza povera borghesia. Però, trattandosi di una commedia, ho cercato di tenere conto di quel particolare ceto sociale ma senza fare del realismo. Ho pensato a una casa piacevole, escludendo il kitsch che sarebbe stato purtroppo lo stile giusto per quel tipo di borghesia. E riferendomi al personaggio di Murrey Abrahams, l'americano giornalista trasformatosi in pescatore per amore della bella Maria, e nel film *la Loren*, anche se vestita dimessamente, con quei capelli sciolti e bruni alla Magnani, è veramente bellissima, ho pensato che un certo gusto 'americano' (il divano davanti al camino) potesse dipendere da questo personaggio, al quale tra l'altro ho dedicato un angolo, da lui impropriamente ricavato, sotto la finestra della camera da letto sua e di Sofia, pieno di libri, pacchi di documenti, una macchina per scrivere, prezioso cimelio della sua passata professione, e una bella e antica scrivania da viaggio.

Alle pareti della camera da letto e della cucina ho fatto costruire delle zoccolature in legno, come spesso nell'Ottocento si facevano al mare per difendersi dall'umidità e dalla salsedine, facendole dipingere d'azzurro.

Nel soggiorno vecchi *cretonne* a fiori bianchi e azzurri ricoprivano il divano e le poltrone davanti al camino e alla televisione. E in mezzo alla cucina, unica cosa di carattere trovata nella casa, un vero piccolo pozzo con tanto di carrucola per attingervi l'acqua.

Fuori la meravigliosa terrazza con gli archi, sulla quale avevo teso delle tele bianche, e là sulla punta il romantico rudere dell'antica torre abitata dai gabbiani e oltre quella punta...il mare.

A sinistra, guardando giù dalla terrazza, il vecchio porticciolo di pescatori che si è girato a Sorrento, ma che era credibile vederlo da quell'angolo della casa.

Girato quasi tutto in un solo luogo, questo film è un caso dove, anche se la scenografia non raggiunge forse una sintesi così significativa, ha almeno un carattere abbastanza unitario.

E ora un'opera d'Arte: 'La Croce del Papa'. Ho trovato molto materiale interessante su quest'opera, ma una cosa in particolare le voglio chiedere: come ha fatto ad avere l'idea della croce curva. Quale è stato il processo creativo per giungere a questa soluzione?

Una superficie che si sollevi in curva è una mia idea ricorrente. *Verso Damasco; I Giganti della Montagna; Il Gabbiano; Bohème; La Nemica.*

L'occasione per quell'opera è stata la visita a Brescia di Giovanni Paolo II. Ricevetti nel mio studio una telefonata di monsignor Ivo Panteghini: 'Sono qui con una commissione. Abbiamo pensato a te. Ci manderesti entro due ore, via fax, un'idea per il palco del Papa allo stadio Rigamonti?'

'Vediamo, non so, se mi viene un'idea ti telefono.' E veramente lì per lì e in quel tempo minimo, non sapevo se mi sarebbe venuta un'idea degna dell'occasione.

Subito però pensai a un andamento curvo.

Il sollevarsi verso l'alto del pavimento rappresenta per me una sorta d'aspirazione all'unità di due opposti: l'orizzontale e il verticale, la materia e lo spirito.

Per la materia immaginai un materiale degradato: lamiera di ferro intaccate dalla ruggine che, si sollevassero verso il cielo, aspirando all'altissima spiritualità del Cristo e del Suo sacrificio ma che, senza la forza spirituale necessaria a raggiungere quell'altezza, flettendo su se stesse, cedendo alla propria fragilità si fermassero molto prima dall'altezza cui spiravano. Questa struttura simbolica e queste idee mi parvero un contesto adeguato all'occasione, feci un piccolo disegno ma abbastanza ed entro le due ore che mi erano state date mandai il Fax.

Come qualunque altro stadio anche il Rigamonti di Brescia ha una forma ovale.

Interpretai questa forma come quella di una nave, la cui prua fosse la curva minore volta a nord.

Su quella curva pensai di costruire il palco e che il crocifisso, seguendo l'andamento delle strisce di lamiera, sollevandosi in curva ben più in alto di queste, disegnasse nel cielo la forma di una prua, trasformando tutto lo stadio in una sorta di gigantesca nave di cui il Crocifisso fosse polena e vessillo. Ed era interessante immaginare il Papa (Pastor et Nauta) seduto in trono ai piedi della croce che si curvava su di lui, a sovrastargli il capo.

E pensai anche che la statua del crocifisso dovesse essere policroma, perché mi sembrava necessario che il Cristo fosse 'vero', gigantesco e tuttavia iperealistico.

Quando fu realizzato questo stadio-nave, immerso nel paesaggio, con la prua puntata a nord, verso le montagne, così traboccante di folla era proprio l'invaso di una gigantesca nave umana e spirituale che aveva innalzato a proprio vessillo il sacrificio di Cristo.

Ho visto il suo bozzetto per la statua del Cristo. A chi l'ha fatta realizzare?

Per il monumento che sarà realizzato in Valle Canonica, da Gianni Gianese e in materiali adatti agli agenti atmosferici di quell'altitudine.

Quello dello stadio l'aveva realizzata uno scultore, non bravissimo, della 'Bottega Veneta'. Il laboratorio scenografico nei pressi di Vicenza che ha realizzato l'intero palco.

E' finito però che ho dovuto lavorarci parecchio anche io, addirittura rifacendone alcune parti, perché quello scultore non aveva sufficienti cognizioni d'anatomia.

Ma, nel poco tempo che avevo in quel momento, ho fatto solo quel che potevo, cercando di salvare il salvabile. La struttura era pronta, la figura modellata in creta era di giuste proporzioni, così ho solo cambiato e rimodellato parti che non funzionavano anatomicamente, come il viso, la muscolatura della braccia, le mani, le ginocchia, i piedi.

Infatti si riconosce la sua mano e si riconoscono persino i suoi tratti nel viso di Gesù.

Ah si? Si riconoscono i miei tratti? Può darsi. Accade che pittori e scultori, quando non siano impegnati nel ritratto di qualcuno o a tracciare decorativi visi di maniera, disegnino involontariamente i propri lineamenti.

Comunque questo scultore, visto che l'opera aveva molta risonanza, è corso a Brescia a pavoneggiarsi, rilasciando interviste nelle quali dichiarava d'essere l'autore del Cristo, e lasciando correre l'equivoco d'essere l'autore dell'intera opera.

La croce in legno è stata realizzata da una ditta bresciana, l'*Interholz*. nei cui laboratori si realizzano gigantesche travi curve di legno pressato, per coperture di grandi capannoni industriali. Strutture che sono autoportanti e che, grazie alla loro dimensione e a quella curvatura, sono migliori di una capriata. Quando percorrevo l'autostrada verso Milano, vedevo alcune di quelle travature esposte su un grande prato, mi piacevano e pensavo sempre che una volta o l'altra le avrei usate. L'idea della Croce m'è venuta proprio immaginando di mettere in verticale una di quelle travi.

Parliamo ora della particolarità delle sue scene, del suo stile. C'è stato qualcosa che le ha fatto decidere questo stile, o ci è arrivato di conseguenza, lavorando? E' giusto definire il suo modo di lavorare uno stile?

Wilde ha detto che lo stile lo si ha senza saperlo.

Io ho fatto semplicemente quello che m'interessava e credevo giusto fare, non ho mai cercato uno stile.

Non sono come Capogrossi, il pittore delle forchette, che per avere uno stile dipingeva solo forconi e forchette, combinandole insieme in tutti i modi, intrecciate e sfuse, grandi e piccole e di tutti i colori. Ma questa di Capogrossi è una maniera non uno stile. Il giorno che gli fosse stato chiesto un ritratto avrebbe dovuto rifiutare la commissione. Oppure mettere almeno una forchetta nel naso del ritrattato.

Sono sempre stato abbastanza libero, ho fatto di tutto e, pur non amandoli, ma quasi solo nel cinema, ho fatto persino i noiosissimi realismo e verismo, cercando però di metterci almeno qualche idea.

La cosa che mi diverte di più è intervenire concettualmente nel verismo. Ma è difficile e non sempre possibile.

Per esempio, la scenografia di Bohème, nella quale il verismo è di rigore, sono riuscito a dare un tono ingenuo, è una scenografia di ragazzi, come da oratorio.

Quel tono ingenuo è un'idea che con semplicità e pochi elementi d'attrezzatura, suggerisce il vero senza essere vero.

Qual è il suo modo d'affrontare un testo di cui deve immaginare una scenografia?

Per me la didascalia scritta dall'autore non è quasi mai l'indicazione migliore, è il senso del testo a suggerirmi l'idea di una scenografia. Se nella didascalia l'autore descrive un salotto, bado molto di più al significato di quanto che avviene in quel salotto, e da questo deduco le forme, i movimenti e le immagini che potranno pure riferirsi a tutt'altro che a un salotto.

Un esempio che può chiarire meglio di altri, il mio modo d'affrontare un testo può essere *'I giganti della montagna'*

Ne avevo già fatto i costumi per l'edizione di Strehler, ma non avevo mai approfondito quel testo per immaginarne una scenografia.

Il progetto era urgente e avevo poco tempo per trovare un'idea.

Per favorirmi la concentrazione misi una sedia in un angolo insolito del mio studio. Cercavo apposta una situazione che evitasse distrazioni e lì, scomodamente seduto contro un muro, lessi il testo tutto d'un fiato.

Il luogo dettagliatamente descritto da Pirandello è un luogo terminale, boeckliniano, un'*Isola dei morti*: cipresso, villa fatiscente e ponticello superato il quale non si torna indietro anche se, apparentemente, nulla e nessuno lo impedirebbe. E' un testo ispirato che intuisce il senso tragico della modernità, e che va ben oltre le intenzioni di Pirandello.

La mia era un'immagine disperata: isolava quegli attori, con i poveri vestiti della loro vita di tutti i giorni, su un gelido asettico metallo, ostile e lucido, simile a quello dei carrelli dell'obitorio. Era un luogo impervio. Da dove, se vi si scendeva, era poi impossibile risalire. Un luogo oltre la morte, in cui sopravvivono solo angosce e fantasmi del passato, e brandelli di follia. Questo indicava Pirandello con il suo triste paesaggio e questo, più duramente, ho realizzato io.

Quando legge un testo non si limita a progettare il luogo richiesto dall'azione, ma va oltre cercando di dare all'azione senso e significato. Per esempio in 'Molto rumore senza rispetto per nulla' la condizionava, anche stilisticamente, con una sorta di macchina scenica che si sviluppa però in molteplici immagini, nonostante la chiara semplicità dell'idea, direi shakespeariana, di quei pannelli girevoli.

Era un bel giocattolone. Il testo di Shakespeare rivisto da Lina era diventato un *musical*. Ma i soldi e il tempo per fare tutte le possibili fantasmagorie di un *musical* non c'erano, e nemmeno sarebbero state giuste per quel che Lina voleva ottenere.

E poi c'era di mezzo Shakespeare, la memoria delle semplici scene che allestiva nel suo Globe. Serviva un giardino? Esponeva un cartello con scritto 'giardino' e il pubblico si accontentava di immaginarlo.

Per '*Molto rumore senza rispetto per nulla*' ho pensato molto al Globe, ma era solo un riferimento: la pianta ottagonale, per esempio, il legno e le travature in alto a indicare una sorta di tetto elisabettiano, in modo che a pannelli chiusi diventasse una scatola. Ma soprattutto ho pensato a una struttura mutevole, a una macchina per fare con dei semplici pannelli girevoli molti cambi di situazioni drammatiche e d'ambiente.

Secondo me il suo modo d'interpretare un testo per trarne una scenografia,, è rivoluzionario

Si, forse. Comunque l'interpretazione visiva del testo è senza dubbio una mia peculiarità.

Faccio un altro esempio. Ormai parecchi anni fa, mi chiamò Missiroli che allora conoscevo solo di nome. Era direttore del teatro stabile di Torino. Voleva mettere in scena la trilogia di 'Verso Damasco' di Strindberg. Il suo scenografo di sempre aveva dei problemi, credo di salute, e Mario si era rivolto a me.

'Vorrei che la scena fosse l'interno di un cervello umano'

Già era noto il mio modo di fare scenografia e probabilmente per questo mi spiegò soltanto così quel che voleva.

Dopo avere letto con molta attenzione il testo, ho realizzato quella difficile richiesta riferendomi al sentimento del tempo, il tempo che si contrae o si dilata a seconda di come è vissuto dalla nostra anima. Un tempo emozionale, non scandito dalle lancette dell'orologio.

Strindberg è il suo autore preferito...

Forse sì, Nella didascalia di un momento molto drammatico di '*Verso Damasco*', Strindberg propone un'idea scenografica che mi confermò ulteriormente l'assonanza che ho con lui.

Pensava di far entrare e uscire, da destra e da sinistra, tutte le quinte dipinte delle scene passate fino a quel momento e anche delle successive, in modo che si sovrapponevano confusamente per rappresentare il marasma di una memoria sconvolta dalla disperazione.

Ecco, forse per la prima volta in teatro, una partecipazione attiva della scenografia all'emozione del personaggio.

Era il 1901, si era ancora nell'Ottocento e Strindberg inventava la partecipazione emozionale della scenografia all'azione.

Questa è forse la cosa più interessante per una nuova scenografia e io lo pensavo ancora prima di conoscere Strindberg.

Lei ha detto: Il movimento degli attori è spazio come lo è la scenografia, che deve dunque essere uno strumento non meno determinante di quello degli attori nell'insieme dello spettacolo.

Non c'è dubbio che la scenografia sia spazio, ma non è detto che solo per questo sia determinante. Lo diviene se lo scenografo la rende tale.

In teatro la scenografia, anche se qualche volta un macchinismo può averne previsto dei movimenti, è comunque uno spazio fisso. In cinema è spazio in movimento. In teatro la scenografia è materia che si può dominare e rendere significativa. Nel cinema, proprio per quel continuo movimento dal dettaglio al totale, da un luogo all'altro, è quasi impossibile renderla tale.

Adesso nell'Arte ci sono forme d'espressione chiamate 'installazioni'. Lei ne aveva già fatte negli anni settanta, l'Autoritratto', ad esempio: il calco di un uomo in cera e pece che si scioglieva con l'aria calda.

L'Autoritratto lo definirei piuttosto una 'performance'. Che è una forma d'Arte di carattere effimero e, se non altro in questo, simile alla scenografia.

E simili alla scenografia sono anche le installazioni. Quando viene a mancare il luogo per il quale sono state pensate, e si raccolgono i pezzi che componevano l'opera, ecco che anche l'installazione, contraddicendo al loro nome, divengono un effimero.

A parte gli scherzi e le varie denominazioni, io credo però di avere sempre fatto Arte con le mie scenografie. Almeno ho sempre inteso come Arte i miei lavori, molti dei quali potrebbero benissimo proporsi come *installazioni* o *performance*.

Si, a volte però le sue scenografie sono talmente autonome da esprimere il senso del testo già ad apertura di sipario. Alcune critiche che ho letto le muovevano questo rimprovero.

E' vero, a volte sono stato sul punto di fare di chiarire troppo fin da principio il significato, di *telefonare* il testo con la scenografia prima che questo prenda corpo con l'azione. Ho sempre cercato però d'evitare questo eccesso e mi stupisce che qualcuno l'abbia rilevato. Forse si è pensato che ci fosse questo eccesso a posteriori, alla fine dello spettacolo, dopo che si era chiarito il senso testo.

Che vuol dire telefonare?

Telefonare, nel gergo degli sceneggiatori di cinema, si dice quando una frase, un'immagine, un'azione o qualunque altra cosa, fa supporre o addirittura svela in anticipo quel che accadrà.

Le *telefonate* sono un errore. Se si vuole evitare la noia, è importante preservare più a lungo possibile: la curiosità, l'attesa, in una parola l'interesse del pubblico.

Qual è il suo rapporto con' le luci'?

Quando ho cominciato a lavorare in teatro di luci non ne capivo niente, capivo però che erano un aspetto essenziale per la scenografia. Ma è tradizione che le luci le faccia il regista il quale può acconsentire alla collaborazione dello scenografo come anche rifiutarla.

Al Piccolo Teatro, dove ho fatto i miei primi passi in teatro, le luci le faceva Strehler e nessuno osava intervenire tra lui e Baroni, il grande Baroni E non si osava intervenire nemmeno per chiedere una qualsiasi spiegazione.

Per imparare davvero qualcosa ho dovuto lasciar passare parecchio tempo e fare molta esperienza. Ma soprattutto quando ho avuto il ruolo del regista ho imparato davvero qualcosa. Innanzi tutto per esempio ad avere delle idee di cui chiedere la realizzazione al datore luci.

Ma da parecchio tempo ormai, considero le luci determinanti, e ne tengo conto fin da quando progetto la scena.

Uno spettacolo nel quale avevo considerato la luce già nell'idea della scena è stato l'Otello di Verdi al Maggio Musicale del 1980. Ma il mio progetto fu vanificato dal regista Jankcio. Avevo pensato a una fonte di luce fortissima che venisse dal fondo verso il pubblico, infilandosi nelle quintature della scena..

Ma con il datore luci aveva parlato il regista da solo. Regista cui avevo comunicato la mia idea. ma lui evidentemente non ne aveva capito il senso, e in più si è aggiunta pure l'imbecillità del datore luci. Comunque è stato un mio errore fidarmi di quel colloquio.

La scena era posta diagonalmente rispetto al boccascena e, quando era ormai troppo tardi per intervenire, mi sono trovato con le luci montate parallele al boccascena, non seguivano l'andamento diagonale della scena, e ogni proiettore che si accendeva era una macchia, una sporcatura. Avevo immaginato quel potente, abbagliante controllo, che avrebbe dato l'idea del mediterraneo, del sole, del caldo. E ho dovuto risolvere con luci basse, che oltre a mortificare la mia idea, imbrattavano di brutte ombre la scena

Che rapporto c'è tra scenografo bozzettista e scenografo realizzatore?.

Quello che c'è tra l'architetto progettista e il direttore di un'impresa di costruzioni.

E' forse un esempio un po' violento ma rende l'idea. Come all'interno di un'impresa di costruzioni, in una scenografia c'è un direttore dei lavori e ci sono gli artigiani realizzatori. Bisogna innanzitutto guadagnarsi la stima del direttore dei lavori, poi quella di ciascun artigiano se si vuole ottenere il massimo della qualità. Per un buon risultato è inoltre importante conoscere quello che ciascuno di loro può dare. A volte arrivo persino a cambiare una mia idea o un disegno per adattarlo alle capacità dell'esecutore. In ogni caso cerco sempre di fornire disegni molto dettagliati e precisi in modo da impedire errori o arbitrarie interpretazioni. Se dessi da realizzare degli schizzi, senza specificare misure e altre particolari caratteristiche, il realizzatore avrebbe tutto il diritto di fare come gli pare e anche di sbagliare.

Mi sono trovato dalla parte del realizzatore quando dirigevo la sartoria del Piccolo Teatro. Si trattava di costumi, ma l'episodio che sto per raccontare può valere anche per la scenografia.

Mi portarono da realizzare dei bozzetti di costume di Mino Maccari per 'Il signor di Pourceaugnac' di Molière, diretto da Eduardo De Filippo. Erano disegni molto colorati liberi e spiritosi, ma se in scena si voleva ottenere un analogo effetto, per mettere in grado i sarti di sapere cosa fare bisognava ridisegnarli tecnicamente.

Nei disegni di Maccari c'erano delle interessanti deformazioni caricaturali, e io disegnai sulle figure degli attori delle strutture da indossare sotto i costumi per riproporre quelle divertenti deformazioni. C'erano dei pettoni, dei culoni, delle pancione e li feci realizzare. Solo così quei bozzetti potevano diventare dei costumi interessanti.

Ma bisognava che quel lavoro di trasposizione fosse fatto con grande equilibrio e parsimonia, se non si voleva cadere in un mostruoso grottesco. Insomma con quelle protesi e infinite altre attenzioni il risultato fu notevole.

Se avessi consegnato ai sarti solo i disegni di Maccari, avrebbero messo insieme dei bambolotti di pannolenci molto colorati e di cattivo gusto. Insomma con quelle protesi e una giusta campionatura dei tessuti e dei colori, più qualche intervento pittorico sui costumi finiti: ottenni un buon risultato.

Maccari ne fu felicissimo: 'Mai nessuno, disse, aveva realizzato così bene i suoi disegni.'

Qual è il senso di tutto questo? Che io sono andato al nocciolo del problema: quei disegni come costumi non valevano nulla se non si fosse capito e rispettato il senso di quelle deformazioni caricaturali, e di quei colori trattati da pittore. Insomma avevo fatto il serio lavoro che bisognerebbe sempre fare, soprattutto quando si debbono realizzare in una sartoria teatrale o in una scenografia bozzetti, magari anche bellissimi, di pittori ignari di teatro, delle sue possibilità e dei suoi limiti.

Come ho già detto, quando progetto scene e costumi, poiché desidero che siano realizzati esattamente come li ho pensati e conosco i problemi dei realizzatori, disegno accuratamente tutto, anche i minimi dettagli, sempre pensando che sono altri a leggere quei disegni e a costruire. Vado poi in sartoria come in scenografia, parlo con i sarti o gli scenografi realizzatori, scelgo i tessuti, i materiali, i colori e lo spirito di quel che devono realizzare, e sto molto attento a prevenire, ed eventualmente a risolvere, quel che potrebbe essere un problema.

Meglio costumista o scenografo? E una domanda che le è già stata posta molte volte e lei ha sempre risposto che sarebbe meglio essere tutto: scenografo, costumista, attore e regista.

Senza dubbio, ma non è quasi mai possibile.

Comunque più dei costumi mi piace fare le scene. Ma solo per pigrizia, perché realizzare i costumi è molto più faticoso.

Nelle scenografie, normalmente si trovano tecnici molto preparati, e se tutto è ben chiarito dai disegni, il lavoro può correre senza particolari problemi.

I costumi di solito sono tanti e se si vuole che vengano bene bisogna stare in sartoria e seguirli tutti, dal primo all'ultimo.

Credo che il suo lavoro rimarrà nella storia della scenografia

Peccato che non ci sia una storia della scenografia. In un mondo dove ci fosse, se mi fosse riconosciuto il segno che ho lasciato in teatro in questi ultimi decenni, è probabile che verrei ricordato.

Una storia della scenografia sarebbe comunque importante che ci fosse.

Faccio un esempio: se si va a una mostra in una galleria d'arte moderna mentalmente si riesce a collocare quel che si vede perché c'è una storia dell'Arte. Se si vedono quattro quadrati si pensa che è un quadro astratto, potrebbe non essere un'esatta collocazione, ma poi ci sarà il critico che approfondendo l'opera la collocherà più correttamente. Insomma nell'Arte, grazie alla storia dell'Arte uno, più o meno, ma comunque con buona approssimazione, sa cosa vede.

La scenografia è uno specifico dell'Arte, come la scultura, la pittura o l'architettura. E' un modo di fare Arte.

Ed è scenografia, oltre che quella teatrale e cinematografica, anche l'allestimento per una festa, un carro carnevalesco o processionale, un rito religioso, un assetto urbanistico, un giardino.

La scenografia meriterebbe finalmente un museo-studio dove degli esperti approfondissero coordinandolo storicamente il materiale che man mano si va raccogliendo.

Nel mondo sono state fatte un'infinità di scenografie e quasi tutte sono andate perdute, sono poche quelle di cui si è conservato qualche documento. Relegata al rango di effimero, della scenografia è stato più comodo dimenticarsene.

Si ricordano e si sono conservati solo i bozzetti di quelle di Picasso o di De Chirico i quali erano ottimi pittori ma banalissimi scenografi.

Brunelleschi, Leonardo, Michelangelo, Vasari hanno fatto scenografie probabilmente molto più interessanti di quelle di Picasso e di De Chirico di cui si conserva memoria solo nelle cronache del loro tempo. Nel Settecento le feste erano manifestazioni scenografiche e teatrali con magnifici effimeri, giochi d'acqua e fuochi d'artificio. Poi c'è il teatro, tutto dipinto a tele prospettiche, romantico e verista dell'Ottocento e del Novecento seguito dalle magnifiche nuove esperienze dei grandi Appia e Prampolini. Davvero un notevole lavoro per chi finalmente mettesse su questo museo.

Dovunque si facesse andrebbe il mondo a vederlo, La storia della scenografia è interessantissima e, tra l'altro, è un'Arte particolarmente italiana.

Si, toccherebbe proprio all'Italia allestire questo museo.

Ho fatto fare un salto di qualità alla scenografia. Era solo una rappresentazione, una sorta d'arredamento, magari anche colto e raffinato, e ci si dimenticava che c'era ben di più: il significato, l'interpretazione scenografica del testo, la partecipazione della scena all'azione e non solo il passivo racconto di un ambiente. Questo ci si può forse adattare a farlo in cinema, ma non in teatro.

Nella scenografia ho ritrovato i valori che le avevano dato Appia e Gropius.

Molte mie idee sono spesso state riprese da registi e da scenografi. E questo lo si dovrebbe almeno trovare scritto da qualche parte.

Ho visto una Salomè messa in scena a Venezia da Pizzi. La scena riprendeva, a distanza di pochi mesi, la mia per l'Ermine di Rossini a Pesaro.

E' tutt'altro che negativo essere copiati, ma è negativo che nessuno lo rilevi.

Mancini ha fatto uno studio sulla scenografia del dopoguerra in Italia e lì almeno, bontà sua, sono citato ma come se fossi un prodotto dell'epoca ronconiana'.

Le fa piacere se ad apertura di sipario una sua scena prende l'applauso?

Per la verità non è mai successo, e mi fa piacere che non sia mai successo. Il primo merito di una buona scenografia è di crescere nell'attenzione del pubblico man mano che lo spettacolo procede. Se il pubblico la sentirà e l'apprezzerà come una parte viva ed essenziale per lo spettacolo l'applaudirà alla fine, non all'inizio.

Insomma la scenografia non deve essere solo la cornice di uno spettacolo, ma il suo significato visivo.

Enrico Job
Chiara Guberti