

coscenico e i suoi problemi, senza proporre almeno a un uomo di immagini come posso essere io, delle parole alle quali potere applicare delle immagini che mi appartengono, cioè contemporanee.

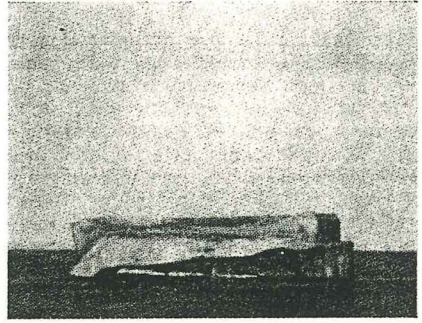
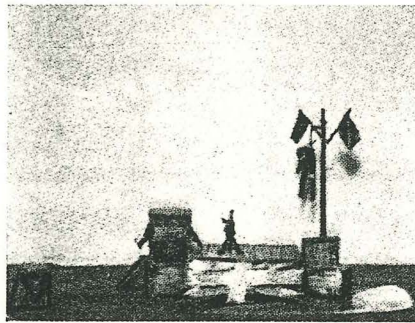
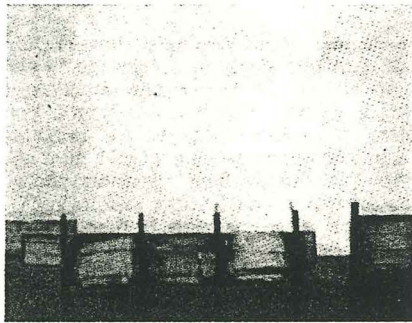
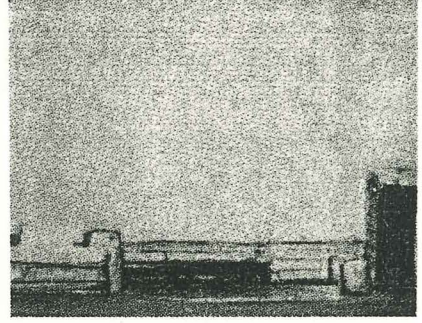
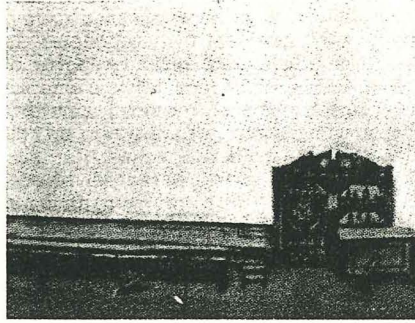
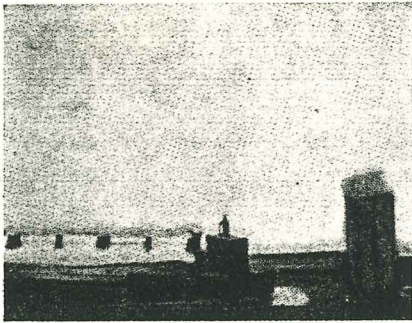
3) Ho utilizzato e utilizzo tutti i materiali, nuovi e tradizionali. Dove una certa espressione ha bisogno e può reggere la scelta di un materiale contemporaneo io scelgo e adopero del materiale nuovo, anche quando il testo è classico. Il mondo d'oggi — fatto di plastica, di materiali preziosi, tessuti strani, macchine complicatissime, di strutture e designers — difficilmente può essere immesso nel teatro a ogni costo: lo scopo di appar-

vento diretto e democratico, possa dare maggiori garanzie.

5) Le riforme architettoniche dovrebbero intervenire il più silenziosamente possibile. Esempi di teatro dove l'architettura è diventata spettacolo sono certamente legati a un futuro per me ancora molto futuro, poiché stiamo ancora cercando testi che possano vivere e rompere questo teatro. Brecht ha cancellato le insegne imperiali, ma non ha cancellato il rapporto del palcoscenico, non ha suggerito delle soluzioni: ha cancellato un simbolo, cioè il padrone, ma il rapporto fra attore e spettatore non è stato affrontato. Se gli architetti moderni costruiscono dei teatri con

sono riuscito ad inserirmi nello spettacolo, né sono riuscito a condizionare regista ed attori e con loro creare una unità di stile.

2) Forse il pubblico può giudicare molto meglio di me fino a che punto le mie scenografie risentano l'influenza delle tendenze più evolute nel campo delle arti figurative. Noi siamo gli ultimi a rendercene conto. Però mi pare assurdo che dall'espressionismo al "pop", dall'astrattismo all'"op", tutto ciò abbia potuto lasciarmi indifferente e non influenzarmi in qualche modo. Tanto più che oggi la maggior parte delle nuove opere d'arte sembrano più che altro proposte scenografiche. Una volta i quadri era-



Luciano Damiani: « La danza del sergente Musgrave » di John Arden (bozzetti)

Gianni Polidori: « Danza di morte » (sotto)

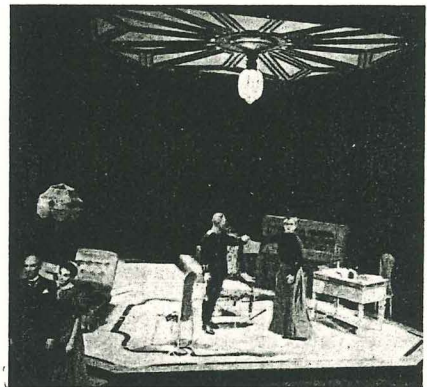
re modernisti non funziona, diventa decorativismo.

4) Nessun teatro è da considerarsi ideale dal lato attrezzature. I teatri superdotati sono troppo complicati, già morti prima di nascere. Un teatro ideale dovrebbe avere servizi efficientissimi (direzione, personale, camerini, laboratori ecc.) e un palcoscenico e una sala senza orpelli. I teatri per nulla dotati sono allora forse i migliori perché hanno più semplicità, più pulizia, meno confusione. Una struttura come quella di una grande industria fa un grosso teatro, e una struttura artigianale fa un piccolo teatro. Quando si ha dietro una organizzazione di tipo industriale si deve mantenere un certo tipo di produzione che è quasi sempre soprattutto quantitativa e raramente qualitativa. Un teatro piccolo con una struttura artigianale e di gruppo riesce a dare oggi un prodotto migliore, perché la sua struttura riesce a ottenere dei risultati maggiori di quelli del teatro dove la burocrazia regna. Inoltre in Italia non sono "molti" gli uomini preparati alla professione del "teatro industria". Né un mercato che giustifica la sua esistenza. Ritengo che l'artigianato, che è scelta e riunione di persone su cui è possibile l'inter-

dei cubi e le poltrone che si alzano e si abbassano, le pareti che scorrono, i lampadari che ruotano, bene, perché no: ma tutto questo è architettura dinamica e non statica, diversa dal teatro di cui abbiamo forse bisogno oggi. Il teatro per funzionare ancora dovrebbe forse essere un luogo anonimo dove si sta bene, dove le cose più importanti attirino l'attenzione dello spettatore non distratto, fin troppo distratto, dall'inutile in questi anni.

EMANUELE LUZZATI

1) Man mano che procedo nelle mie esperienze di lavoro nel teatro, mi convinco sempre di più che i limiti fra autore, regista, scenografo e attori vanno sempre più affievolendosi e che tutti sono un' autori, registi e scenografi. Viviamo periodi d'incertezza e di ricerca, e dobbiamo cercare, trovare e sbagliare tutti insieme. Quando, credendo di farmi piacere, taluni mi dicono che di un tal spettacolo si salva solo la scena non solo sbagliano perché una scena non esiste e non regge da sola in assoluto, ma anche mi persuadono che la mia opera è completamente errata perché non



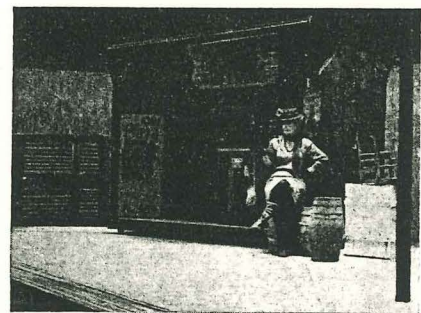
Emanuele Luzzati: « Zip » di Scabia-Quartucci



no esposti in attesa di trovare il loro posto su una parete. Oggi le arti plastiche e figurative attendono spesso un palcoscenico che le faccia vivere.

Cercando di esaminare con un certo distacco il mio lavoro di scenografo, potrei dire che agli inizi risentivo l'influenza di un vago espressionismo, che poi si è via via trasformato attraverso "collages" e giuoco di materiali in un altrettanto vago... "pop-partismo". Una cosa so di certo: mentre una volta usavo soprattutto pennello e colori, oggi lavoro quasi esclusivamente con colla, martello e chiodi.

3) Credo che dalla mia prima scenografia (Lea Lebovitz) all'ultima (Come vi piace) una delle maggiori preoccupazioni sia sempre stata la ricerca del materiale adatto. Ogni testo, ogni impostazione scenografica richiede un suo materiale espressivo. Talvolta può anche accadere che questo materiale sia la tradizionale tela dipinta, ma dev'essere un caso, non una regola.



Emanuele Luzzati: « Un uomo è un uomo »

Forse è stato l'incontro con certi testi cosiddetti d'avanguardia (Ionesco, Beckett, Ghelderode ecc...), che mi ha spinto circa una decina d'anni fa a una ricerca più approfondita e meno empirica di materiali differenti per la stessa scena. Forse son stati proprio questi testi a farmi sentire un legame più stretto fra la parola e la materia visiva. Il linguaggio di Ionesco non è che un collage di frasi comuni, parole banali, usuali. Quindi gli elementi scenici del **Rinoceronte** non potevano essere che impastati di oggetti vecchi, usati, familiari, di pezzi di carta, di manifesti strappati, di lettere, ferri arrugginiti, ma già vissuti... Si poteva parlare di pop-art? Non credo. Però qualcosa di simile era già nell'aria.

Credo che da allora ho cambiato metodo nella realizzazione scenica: prima uno studio ben preciso col regista dello spazio scenico, della struttura degli elementi, della loro funzionalità; poi in sede di realizzazione, la ricerca del materiale lasciando un po' di spazio per l'improvvisazione. C'è sempre un minimo d'imprevisto e la scena si concretizza man mano che le prove avanzano e gli attori prendono possesso e conoscenza dei suoi elementi.

Nei due "Ruzante" che ho realizzato lo scorso anno, su una struttura progettata mesi prima, ho poi applicato il materiale più svariato, e improvvisato durante gli ultimi giorni di prova, quando cioè quella lingua così viva e "terrena" prendeva corpo e mi potevo rendere conto meglio dove occorresse paglia, dove legno, e dove

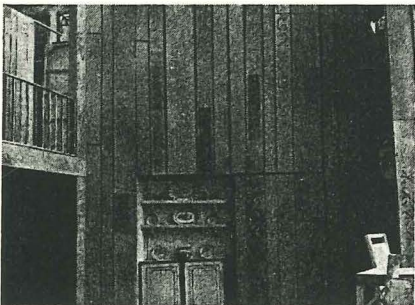
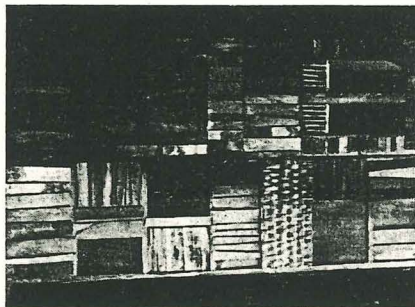
stoffa e come rompere, incollare, gli oggetti vecchi che riuscivo a trovare e che mi suonavano veri e trasposti nello stesso tempo, come vera e antica e impastata di terra era la lingua dei contadini pavani.

Ultimamente per il **Riccardo II** ho usato per la scena una vasta gamma di metalli: dalle lamiere alla griglia a spina di pesce del fondo. Invece di appesantire i personaggi con armature, ho preferito trasporre questo senso medioevale del ferro, sulla scena, portando invece sui costumi l'elemento pittorico e emotivo. Penso di usare la griglia ancora per altre scene perché nel **Riccardo**, data la classicità del testo, non ho potuto sperimentarla fino in fondo.

Anche con **Zip...** di Scabia e Quartucci avevo trovato una chiave scenografica che poteva esser sfruttata meglio e che vorrei riprendere: la scultura umana dell'inizio ricoperta di carta velina, come una larva o una tuta spaziale, che si rompeva emettendo strani rumori prometteva un discorso scenografico interessante; purtroppo poi mi sono... perso per strada.

4 e 5) Devo dire che non mi sono

Emanuele Luzzati: « Dialoghi del Ruzante » e « La locandiera » (particolari)



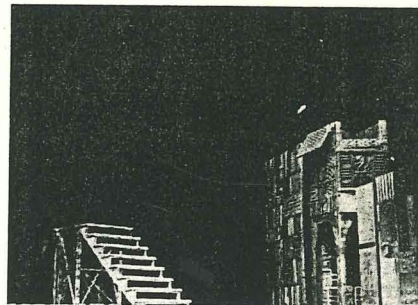
mai sentito a disagio per la mancanza di attrezzatura o per le dimensioni dei nostri teatri. Al contrario, le sale meno attrezzate, più accidentate, i luoghi che meno rassomigliano a un teatro spesso mi hanno aiutato a trovare la strada più giusta (per esempio: la Borsa d'Arlecchino di Genova dove ho fatto i primi esperimenti a collages coi testi di Ghelderode, Beckett e Ionesco, non era che un lungo corridoio con una strettissima pedana).

Se l'impostazione scenica è giusta, lo spettacolo deve poter stare e vivere ovunque e adattarsi se mai al luogo.

In questi giorni sto costruendo un carro, una specie di scatola magica su ruote per lo spettacolo per ragazzi di Rodari **Re Mida** grande 2 metri per 3 e in cui è contenuta tutta la scena, che si apre, si sviluppa, si muo-

ve e si richiude sotto gli occhi del pubblico e che può essere portata ovunque, anche in un teatro come il Carignano di Torino in cui debutterà, ma soprattutto all'aperto, nei cortili o nei parchi e che possa pure reggere alla luce del giorno senza bisogno di riflettori ecc.... È un discorso incominciato a Trieste alcuni anni fa con la "pagoda" di **Un uomo è un uomo** di Brecht e che spero di portare in seguito più avanti. Ridurre cioè la scena a un "oggetto" essenziale, il meno ingombrante possibile, e nello stesso tempo mobile, trasformabile, chiarificatore delle situazioni del testo.

Oggi sento una fortissima esigenza di sganciamento dal luogo teatrale convenzionale; vorrei portare, crea-



Emanuele Luzzati: « L'Anconitana »

re la mia scena ovunque (in una piazza o in una casa, in un garage o perfino su un treno o in uno stabilimento di bagni). Credo che bisogna cercare un nuovo rapporto fra pubblico e palcoscenico perché quello che esiste attualmente non risponde più alle esigenze dei nuovi spettatori. I tentativi che son stati fatti in questo senso, dalla scena centrale ai palcoscenici spostabili, non hanno ancora risolto il problema: la frattura fra i due elementi rimane. Del resto è naturale: è inutile cercare una scatola quando non sappiamo ancora bene che cosa metterci dentro. In questo momento stiamo cercando lo spettacolo e solo quando l'avremo trovato e ne saremo sicuri, troveremo la struttura ideale per la sua sede.

Siamo in un periodo di transizione, fluttuante, di ricerca, e mentre cerchiamo, tutto può essere valido, tutto può servirci; abbiamo bisogno della massima libertà e guai se creiamo da noi stessi le barriere con schemi e preconcezioni!

PIERLUIGI PIZZI

1) Considero determinante il rapporto col regista. Se non vi è comunanza di intenti, di vedute, di scopi, tra regista e scenografo, lo spettacolo non può avere né coerenza né unità. Undici anni di lavoro con Giorgio De Lullo mi hanno permesso di affinare un certo tipo di discorso, di passare attraverso esperienze graduali, che sono poi anche le sue, e di giungere, io spero, ad una essenzialità abbastanza felice. Esempi ultimi di questa collaborazione diretta a un'unica meta sono stati il **giuoco delle parti** di Pirandello, l'**Alcesti** di Gluck per il Maggio Musicale Fiorentino del 1966, **La Callandria** di B. D. da Bibbiena e ora la