



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici – Facoltà di Lettere e Filosofia

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

GLI ALLESTIMENTI SCENOGRAFICI DI MARIO CEROLI

Relatore

Ch. Prof. MARIA IDA BIGGI

Correlatore

Ch. Prof. NICO STRINGA

Laureanda

MANUELA DEI CAS

Matricola 825003

Anno Accademico

2011 / 2012

GLI ALLESTIMENTI SCENOGRAFICI DI MARIO CEROLI

1. <u>INTRODUZIONE</u>	pag. 4
2. <u>LA SCENOGRAFIA ITALIANA DAL SECONDO DOPOGUERRA AD OGGI</u>	
2.1 <u>IL RINNOVAMENTO DELLA SCENOGRAFIA TEATRALE</u>	pag. 7
2.1.1 Gli scenografi a teatro	pag. 8
2.1.2 I pittori a teatro	pag. 14
2.1.3 Gli scultori a teatro	pag. 18
2.2 <u>IL RINNOVAMENTO DELLA SCENOGRAFIA CINEMATOGRAFICA</u>	pag. 23
2.2.1 I film e le opere d'arte: dalla citazione, alla allusione, alla ripresa diretta	pag. 23
2.2.2 Il cinema d'artista: le esperienze <i>pre-underground</i>	pag. 26
2.2.3 Il cinema <i>underground</i>	pag. 27
3. <u>MARIO CEROLI: UNO SCULTORE DALL'ANIMA SCENOGRAFICA</u>	
3.1 Cenni biografici	pag. 30
3.2 Ceroli, scultore tra tradizione e innovazione	pag. 36
3.3 La scultura di Ceroli tra arte e spettacolo	pag. 39
3.4 1968 o del teatro	pag. 47
3.5 Mario Ceroli e il teatro	pag. 48
3.6 Mario Ceroli e il cinema	pag. 53
4. <u>CRONOLOGIA DEGLI SPETTACOLI</u>	
4.1 Cronologia delle prime rappresentazioni	pag. 56
4.2 Cronologia per tipologie di spettacolo	pag. 57
4.3 Cronologia delle riprese e delle repliche documentate	pag. 59
5. <u>ANALISI DEGLI ALLESTIMENTI SCENOGRAFICI PER IL TEATRO, IL CINEMA, LA TELEVISIONE.</u>	
5.1 <i>Riccardo III</i> di William Shakespeare	pag. 63
5.2 <i>Il Candelaio</i> di Giordano Bruno	pag. 80
5.3 <i>Orgia</i> di Pier Paolo Pasolini	pag. 87
5.4 <i>Orizzonti della scienza e della tecnica</i> , regia di Giulio Macchi	pag. 95
5.5 <i>Orlando furioso</i> di Ludovico Ariosto	pag. 99

5.6	<i>Addio fratello crudele</i> , regia di Giuseppe Patroni Griffi	pag. 101
5.7	<i>Norma</i> di Vincenzo Bellini	pag. 108
5.8	<i>Identikit</i> , regia di Giuseppe Patroni Griffi	pag. 115
5.9	<i>Lear</i> di Edward Bond	pag. 120
5.10	<i>Beatitudines</i> di Goffredo Petrassi	pag. 122
5.11	<i>Confessione scandalosa</i> di Ruth Wolff	pag. 127
5.12	<i>Aida</i> di Giuseppe Verdi	pag. 135
5.13	<i>Sancta Susanna</i> di Paul Hindemith	pag. 145
5.14	<i>La fanciulla del West</i> di Giacomo Puccini	pag. 155
5.15	<i>Girotondo</i> di Arthur Schnitzler	pag. 170
5.16	<i>Assassinio nella cattedrale</i> di Thomas Stearns Eliot	pag. 176
5.17	<i>Il trovatore</i> di Giuseppe Verdi	pag. 185
5.18	<i>Romeo e Giulietta</i> di Hector Berlioz	pag. 200
5.19	<i>Tosca</i> di Giacomo Puccini	pag. 207
5.20	<i>Don Carlo</i> di Giuseppe Verdi	pag. 216
6	<u>NOTE SUGLI ALLESTIMENTI SCENOGRAFICI DI CEROLI</u>	pag. 224
7	<u>BIBLIOGRAFIA</u>	pag. 228

1.INTRODUZIONE

«Per le arti figurative credo che il teatro,
proprio il teatro, la lirica, il palcoscenico
sia veramente ... il palio di Siena»¹.

Mario Ceroli

Questa tesi di laurea verte sullo studio e l'analisi degli allestimenti scenografici di Mario Ceroli, scultore abruzzese che, pur avendo alle spalle mezzo secolo di felice operosità, è dotato di una capacità artistica rigenerativa che lo ha portato a imporsi, fino ad oggi, fra i principali esponenti del panorama italiano.

Ceroli nasce scultore. Al contrario di Michelangelo, che sosteneva che «la scultura si fa per forza di levare», lui lavora «per via di porre», ossia sovrapponendo sagome ad altre sagome, che completa coi residui di questi materiali e coi residui dei residui, che trovano sempre posto nelle sue composizioni, in un processo di costante rigenerazione. Ceroli lavora in sintonia con la materia, il pino di Russia principalmente, che esce nella sua forma definitiva dalle sue mani, senza intermediari. Ceroli usa un linguaggio mitico in opposizione al linguaggio scientifico che pretende di svelare razionalmente i misteri della natura.

Le caratteristiche salienti del suo operato scultoreo si ritrovano nelle sue scenografie, «tutte [...] memorabili, di grande contenuto formale, criptico, psicologico»²: alla scena Ceroli ha donato il proprio segno in modo inconfondibile, in una serie di spettacoli che hanno fatto epoca e che costituiscono un'assoluta eccezione rispetto alle abituali regole produttive della scenografia. I finti paesaggi, le abitazioni in cartapesta, i fondali posticci di certa tradizione drammatica e melodrammatica sono abbandonati con un balzo sicurissimo. Così accade nello spettacolo che segna il debutto di Ceroli in qualità di scenografo, *Riccardo III* di Shakespeare al Teatro Alfieri di Torino nel 1968, per la regia di Luca Ronconi: il suo allestimento, che riproduce l'intero spazio scenico in un involucro scultoreo, conquista la critica per l'ardimento e la felice realizzazione. Così accade pure nell'allestimento anticonvenzionale dell'opera *Norma* di Bellini al Teatro alla Scala di Milano nel 1972, con cui Ceroli esordisce nel campo del teatro lirico: la scena, concepita come ideale scultura lignea, si trasfigura, attraverso un movimento a rotazione e tagli di luce, in un tempio o in una foresta. Come si verifica per quello scaligero, tutti i suoi spettacoli fanno sempre scalpore, e vengono quasi unanimemente stroncati dai critici perché spesso rappresentano novità troppo radicali: ma chi li sa capire si accorge che si tratta di alcune delle realizzazioni scenografiche più originali e felici nella storia della scenografia dal dopoguerra in poi.

La peculiarità che contraddistingue inequivocabilmente tutte le scenografie di Ceroli è quella di essere plasmate, come spazi e come volumi, esclusivamente con le sue sculture, ossia con opere plastiche frutto di creazioni artistiche preesistenti che vengono rivisitate da un punto di vista dimensionale, traslate sul palcoscenico, fatte muovere e dotate così di una nuova vitalità impossibile da raggiungere all'interno degli ambienti freddi e inerti del museo o della galleria d'arte. Rimanendo fedele alla propria scrittura, Ceroli non adatta semplicemente il lessico scultoreo all'occasione

¹ Cfr. Franco Quadri, *Questo è il teatro di Ceroli*, in Maurizio Calvesi (a cura di), *Mario Ceroli*, catalogo della mostra, Firenze, Forte del Belvedere, 14 luglio – 16 ottobre 1983, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 100.

² Alessandro G. Amoroso, *Mario Ceroli, «L'Acciaio inossidabile»*, dicembre 1996.

teatrale, ma ingloba quest'ultima, le conferisce la propria unità di misura, la propria valutazione spaziale e temporale: la riscrive adoperando la propria sintassi. Più che essere duttili nella propria mutevolezza dimensionale, le opere di Ceroli dettano una misura inequivoca a ciò che le circonda. Una scultura ingrandita non "abita" un palcoscenico, ma stabilisce i confini di questo luogo, ne ridisegna la proporzione. Il canone spaziale non è fornito dall'ambiente che accoglie l'opera di Ceroli, ma dall'opera stessa, rispetto alla quale l'ambiente ritrova una nuova dimensione. Già nel *Riccardo III* Ceroli l'artista mostra la caratteristica saliente della propria idea di teatro: la capacità dell'impianto scenico di determinare il movimento dei protagonisti, la disposizione dei cori, i rapporti cromatici dei costumi, fino alla significazione esplicita dell'evento poetico e interpretativo. Identificando lo spettacolo teatrale con il movimento dei suoi lavori, Ceroli accorda un ruolo subordinato all'attore, che spesso finisce in secondo piano per lasciare vivere il dinamismo delle forme scultoree nello spazio. La scena, nei suoi lavori per il teatro, si caratterizza come volume soggetto a una scansione ritmica e come spazio costruito plasticamente in funzione di una dimensione simbolica.

L'approdo di Ceroli allo spazio scenico è avvenuto con naturalezza, palesandosi come esito spontaneo del costante interesse rivolto, a partire dall'inizio degli anni Sessanta, al rapporto tra lo spazio e le sue sculture. Un interesse, il suo, che si inserisce all'interno di una più ampia e generale tendenza artistica volta a superare i limiti oggettivi propri per tradizione all'opera d'arte e a far sconfinare questa nello spazio, e che ha portato Ceroli ad essere tra i primi fautori in Italia dell'*environment*. Pregno di significato è anche il fatto che lo scultore si accosta al palcoscenico in un momento particolarmente fecondo di scambio e confluenza fra le arti e il teatro. Infatti, mentre si manifesta un crescente interesse da parte degli uomini di teatro per la pittura e la scultura, una spinta analogica anche se di segno opposto porta gli operatori artistici a orientarsi verso forme espressive proprie del teatro, rendendo così sempre più evanescenti i confini tra spettacolo e arti visive: prova emblematica è il *Teatro delle Mostre* del 1968, a cui anche Ceroli prende parte.

Ceroli rimane sempre fedele a sé stesso e al suo stile, seguendo un'impostazione analogica in tutti i suoi allestimenti per il teatro, il cinema, il balletto e la televisione, ai quali si dedica fecondamente per più di un ventennio, dal 1968 al 1991. Per la costante attenzione rivolta allo spazio sia nelle manifestazioni prettamente plastiche sia negli allestimenti teatrali, si avanza l'ipotesi che scultore e scenografo convivano in Ceroli come manifestazioni diverse ma complementari di una medesima idea progettuale, che anzi si arricchisce e si amplia con il confronto e con lo scambio tra i due ambiti.

Dopo essersi soffermata, nel prossimo capitolo, sulla situazione generale della scenografia italiana dal secondo dopoguerra, soprattutto in relazione all'apporto dato dagli artisti per il suo rinnovamento sia in ambito teatrale che cinematografico, l'analisi si è concentrata, nel terzo capitolo, sull'attività artistica di Mario Ceroli. L'attenzione è stata puntata in particolare sulle opere in cui è più evidente la nuova concezione spaziale dello scultore, nonché sulla sua partecipazione a quelle manifestazioni artistiche al limite fra arte e spettacolo che caratterizzano la fine degli anni Sessanta, periodo durante il quale Ceroli trova il suo naturale sbocco in ambito scenografico.

Nei capitoli quarto e quinto, infine, si è proceduto all'analisi specifica dei singoli allestimenti scenografici curati da Ceroli, che risultano essere quelli meno studiati dagli storici e dai critici dell'arte. La disamina di ogni spettacolo è stata correlata, laddove possibile, da bozzetti, disegni, modellini e studi dello scultore, nonché da foto di scena. Le fotografie, anche quando di non ottima qualità, costituiscono un documento diretto indispensabile e spesso fondamentale per la ricostruzione dell'operato scenografico dell'artista.

Doverosi ma oltremodo sinceri i ringraziamenti a tutti quanti hanno garantito autorevole e prezioso supporto al presente lavoro: Anna Peyron del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino; il Sovrintendente della Fondazione Teatro La Fenice Cristiano Chiarot e Marina Dorigo dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia; Marco Pinazzi della Sede Regionale RAI di Venezia e Andrea Purgatorio della Direzione Teche RAI di Roma; Tiziana Baldoli, Sabina Benelli, Elena Fumagalli, Paola Primavera e Giancarlo Di Marco dell'Archivio Storico del Teatro alla Scala di Milano; Francesco Reggiani, Alessandra Malusardi e Valentina Fanelli dell'Archivio Storico ed Audiovisuale del Teatro dell'Opera di Roma; Maria Adele Ziino e Vanna Carmignani della Biblioteca dell'Accademia Filarmonica Romana; Mariateresa Lizzi della Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo di Roma; il Direttore degli allestimenti scenici Giuseppe De Filippi Venezia, Daniela Greco, Paola Orlandi, e Angelo Finamore dell'Archivio Storico Fondazione Arena di Verona; Liliana Cappuccino e Susi Davoli dell'Archivio Biblioteca Mediateca Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia; Francesca Montresor dell'Archivio Storico del Teatro Regio di Parma; Mariangela Stefanoni della Biblioteca Spadoni del Teatro della Pergola di Firenze; Roberta Gargano dell'Archivio Storico del Teatro Stabile d'Abruzzo; Roberto Cadonici del Centro Mauro Bolognini di Pistoia; Perla Papadia della Fondazione lirico sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari; Francesco Marini della Fondazione Teatro Metastasio di Prato; Loreto Soro; Franca Mancini di Pesaro; Paolo Patrizi; il personale della Biblioteca del Centro Studi per la ricerca documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

2. LA SCENOGRAFIA ITALIANA DAL SECONDO DOPOGUERRA AD OGGI

2.1 IL RINNOVAMENTO DELLA SCENOGRAFIA TEATRALE

La scenografia italiana dal dopoguerra ad oggi ha vissuto momenti di grandi cambiamenti ed importanti mutazioni, sia nell'ambito del teatro di prosa che in quello musicale. In quest'ultimo, come evidenzia Biggi³, il rinnovamento si verifica con alcuni anni di ritardo rispetto al primo. È infatti solo dopo la fine del secondo conflitto mondiale che anche nel campo lirico si impone la figura del regista⁴, uno dei fautori della riqualificazione del teatro. Ponendosi come vero e proprio «demiurgo»⁵ della messinscena, il regista è chiamato a visualizzare sul palcoscenico la propria interpretazione personale del dramma o del melodramma, assoggettando le singole componenti alla propria impostazione generale di lavoro. Il fine non è semplicemente di attualizzare le messinscene, ma soprattutto di riconferire alla componente visiva quella dignità che aveva perso nella prima metà del Novecento. In questo clima, si determina qualche durevole collaborazione tra regista e scenografo. Quest'ultimo ed il costumista si ritagliano anch'essi un proprio importante ruolo nella riqualificazione del teatro, come è palesato dallo spazio a loro dedicato all'interno delle locandine. Viene così a consolidarsi una consuetudine che, mediante un professionismo sempre più serio ed aggiornato, consente la realizzazione di opere, a volte colte ed estetizzanti, a volte scarse ed essenziali, ma quasi sempre dettate da una fantasia libera di muoversi solo entro i confini tracciati dal regista.

Oltre agli scenografi di professione, nel secondo dopoguerra i registi tendono a rivolgersi sempre di più a pittori e a scultori che, pur militando in un ambito diverso, anche se in un certo senso parallelo, da quello teatrale, forniscono spesso contributi notevoli al rinnovamento della scenografia con l'approntamento di scene che non sono più meramente illusorie, semplici e inerti sfondi decorativi, ma spazi che partecipano attivamente allo sviluppo drammatico dell'azione scenica. Come sostiene Lista, l'intervento di pittori e scultori in teatro è richiesto non tanto per le loro qualità coloriste o plastiche, ma perché meno vincolati alla tradizione di messinscena rispetto agli scenografi di professione, e quindi più facilmente portatori di un'intuizione scenografica inedita⁶. In questo ambito, lo scultore Mario Ceroli dà un innovativo e significativo contributo, che viene approfondito nei capitoli successivi.

Nei seguenti paragrafi, al fine di contestualizzare e comprendere più profondamente il lavoro scenografico di Ceroli, attivo sul palcoscenico dal 1968, sono state prese in considerazione le figure di scenografi, pittori e scultori che nel dopoguerra hanno contribuito a rinnovare la scena e, conseguentemente, tutta la messinscena teatrale. La trattazione è stata limitata alle figure principali e ad un'ottica italiana, con qualche breve concessione all'analisi della situazione internazionale per il paragrafo 2.1.3, essendo Ceroli uno scultore che lavora per il teatro.

³ Maria Ida Biggi, *La scenografia italiana negli ultimi 50 anni*, in AA. VV., *Opera, percorsi nel mondo del melodramma*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 1997 – 9 marzo 1998, Skira, Milano 1997, pp. 31-39.

⁴ Mentre la vita teatrale europea già sullo scorcio dell'Ottocento è caratterizzata dall'avvento della regia, in Italia la nascita e il riconoscimento della figura del regista avvengono con notevole ritardo, come dimostra anche il fatto che gli stessi termini di regia e regista sono stati conati solo nel 1932 dal linguista Bruno Migliorini in un articolo apparso sulla rivista «Scenario».

⁵ Franco Mancini, *L'illusione alternativa, lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 1980, p. 47.

⁶ Giovanni Lista, *La scène moderne, Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du 20. siècle: Ballet, Danse, Happening, Opéra, Performance, Scénographie, Théâtre, Théâtre d'artiste*, Actes Sud, Arles 1997, p. 410.

2.1.1 GLI SCENOGRAFI A TEATRO

Tra i registi che nell'immediato dopoguerra contribuiscono al rinnovamento generale del panorama teatrale va annoverato Luchino Visconti. Scenografo egli stesso, impone sempre ai suoi collaboratori la propria personale chiave di lettura, che gli scenografi devono apprendere per modificare la loro fantasia alla sua volontà. Fra i primi collaboratori con cui Visconti instaura uno stabile rapporto, vi sono importanti personaggi della scenografia dell'epoca: l'architetto Veniero Colasanti, autore della scenografia de *Il matrimonio di Figaro*⁷ allestito a Roma nel 1946; l'architetto Mario Chiari, fautore di una scena plastica, ossia articolata da giochi di volumi, piani sfalsati e praticabili, come in *Zoo di vetro*⁸; Franco Zeffirelli, che, come in *Troilo e Cressida*⁹, realizza le sue scenografie a seguito di una meticolosa indagine filologica e documentaria di fonti storiche; Gianni Polidori, autore delle scene per *Morte di un commesso viaggiatore*¹⁰. O ancora Piero Tosi che, come ne *La locandiera*¹¹ o *La sonnambula*¹², partendo da un'indagine storico-figurativa, riesce a elaborare i dati fino a trovare una soluzione che, senza disattendere le intenzioni registiche, gli consente di sfruttare i valori volumetrici e tonali: ad esempio per *La locandiera* Tosi crea «ambienti impastellati alla Longhi, mentre si drizzano volumetrie e si rarefanno arie alla Morandi, coi vetri opachi, i muri ocra, i vasi e i cieli pallidi, le lenzuola e le biancherie dispiegate a vivacizzare il languore che emana un po' dalle nature morte dell'impaginazione complessiva»¹³. La collaborazione di Lila De Nobili con Visconti la induce a mettere in secondo piano il suo raffinato uso del colore e ad affidare la rievocazione dell'ambiente al disegno architettonico, come dimostra ad esempio *La traviata*¹⁴ al Teatro alla Scala nel 1955; quella di Mario Garbuglia, come esemplifica la scenografia di *Uno sguardo dal ponte*¹⁵, è caratterizzata dall'utilizzo di elementi scenotecnici impiegati "a vista" e da un uso particolare delle luci mirante a mettere in risalto segmenti della scena, con effetti di notevole suggestione. Negli anni seguenti Visconti, che spesso firma in prima persona le scenografie per opere musicali, collabora con giovani scenografi, come Filippo Saint-Just, Ferdinando Scarfiotti e anche Nicola Benois, il cui lavoro si caratterizza per un fantasioso romanticismo e un vivace cromatismo.

Un altro felice esempio di dialogo tra regista e scenografo si sviluppa al Piccolo Teatro di Milano, fondato nel 1947 da Giorgio Strehler e Paolo Grassi. Strehler, pur alternando nella fase iniziale scenografi diversi, da Tullio Costa a Alberto Savinio, da Luca Crippa a Mario Chiari, da Pino Casarini a Mischa Scandella, si avvale pressoché sempre di collaboratori fissi. Tra loro va ricordato anzitutto Gianni Ratto, scenografo dello spettacolo inaugurale del Piccolo, *L'albergo dei poveri*¹⁶, nonché di

⁷ *Il matrimonio di Figaro (Le mariage de Figaro)* di Pierre-Augustin C. de Beaumarchais, regia di Luchino Visconti, scene e costumi di Veniero Colasanti, Roma, Teatro Quirino, 19 gennaio 1945.

⁸ *Zoo di vetro (The Glass Menagerie)* di Tennessee Williams, regia di Luchino Visconti, scene di Mario Chiari, Roma, Teatro Eliseo, 12 dicembre 1946.

⁹ *Troilo e Cressida (Troilus and Cressida)* di William Shakespeare, regia di Luchino Visconti, scene di Franco Zeffirelli, Firenze, Giardino di Boboli, Maggio Musicale Fiorentino, 21 giugno 1949.

¹⁰ *Morte di un commesso viaggiatore (Dead of a salesman)* di Arthur Miller, regia di Luchino Visconti, scene di Gianni Polidori (da Jo Mielziner), Roma, Teatro Eliseo, 10 febbraio 1951.

¹¹ *La locandiera* di Carlo Goldoni, regia di Luchino Visconti, realizzazione scenica di Visconti e Piero Tosi, Venezia, Teatro La Fenice, Festival internazionale della Prosa, 2 ottobre 1952.

¹² *La sonnambula*, libretto di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini, regia di Luchino Visconti, scene e costumi di Piero Tosi, direttore Leonard Bernstein, Milano, Teatro alla Scala, 1955.

¹³ Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma 1990, p. 51.

¹⁴ *La traviata*, libretto di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi, regia di Luchino Visconti, scene e costumi di Lila De Nobili, direttore Carlo Maria Giulini, Milano, Teatro alla Scala, 1955.

¹⁵ *Uno sguardo dal ponte (A view from the Bridge)* di Arthur Miller, regia di Luchino Visconti, scene di Mario Garbuglia, Roma, Teatro Eliseo, 18 gennaio 1958.

¹⁶ *L'albergo dei poveri (Na dne)* di Maksim Gor'kij, regia di Giorgio Strehler, scene di Gianni Ratto, costumi di Ebe Colgiaghi, Milano, Piccolo Teatro, 14 maggio 1947.

molte altre messinscene, sia di prosa, tra cui *Arlecchino servitore di due padroni*¹⁷, che liriche, queste ultime allestite soprattutto per il Teatro alla Scala di Milano, come *Giuditta*¹⁸ nel 1951. Le scenografie di Ratto si caratterizzano per una forte valenza espressiva e per una ricostruzione stilistica, accurata ma essenziale, che si spinge fino al linguaggio costruttivista nelle *Notti dell'ira*¹⁹.

Dal 1954 Luciano Damiani prende il posto di Ratto, nel frattempo trasferitosi in Brasile. La cooperazione Strehler-Damiani, che continua anche al di fuori del Piccolo, dà vita ad alcuni spettacoli storici, come *El nost Milàn*²⁰, *Vita di Galileo*²¹, *Un cappello di paglia di Firenze*²² nel 1958 e *Il ratto dal serraglio*²³ di Mozart per il Festival di Salisburgo nel 1965. La carriera di Damiani prosegue in seguito nella collaborazione con registi quali Virginio Puercher, Luca Ronconi, Mauro Bolognini, Luigi Squarzina e Lluís Pasqual; poi lui stesso cura la regia di alcuni allestimenti, come *Mosè*²⁴ al Teatro alla Scala di Milano nel 1979 o *Alzira*²⁵ al Teatro Regio di Parma nel 1991. Damiani opta per una scenografia d'invenzione, per uno spazio scenico razionalmente scandito in una contrapposizione di piani contro i quali risaltano, per contrasto, pochi pezzi di arredo, e in cui la componente pittorica, giocata su tonalità spente, è puramente funzionale. Il rifiuto della macchina teatrale tradizionale è stato il punto di partenza del suo modo di fare scenografia. Attraverso una continua ricerca del ribaltamento dello schema bloccato è giunto a progettare spazi nuovi e alternativi per l'allestimento dello spettacolo, come palesa la fondazione e l'attività svolta presso il Teatro di Documenti.

Collaboratore di Strehler è anche Giulio Coltellacci che, al Piccolo come fuori da esso, si avvale di volta in volta di modi e mezzi diversi, dai morbidi drappaggi all'alternanza di pieni e di vuoti di elementi tridimensionali, per creare scene raffinate e permeate da una vaga atmosfera surreale.

Un'altra figura che inizia la propria carriera con Strehler è Ezio Frigerio, che debutta al Piccolo nel 1955 come costumista ne *La casa di Bernarda Alba*²⁶. Frigerio prosegue il sodalizio con Strehler anche come scenografo nell'allestimento di vari spettacoli alla Scala, alla Piccola Scala di Milano e alla Fenice di Venezia, mentre collabora attivamente con altri registi come Eduardo De Filippo, Luigi Squarzina, Virginio Puercher e Beppe Menegatti. La sua scenografia è improntata ad un realismo filtrato attraverso la documentazione dei grandi cicli delle arti figurative e a un uso della luce in funzione spaziale.

Al Teatro Stabile di Genova è legata buona parte dell'attività di Luigi Squarzina, che fin dalle sue prime esperienze registiche, pur avvalendosi occasionalmente di vari scenografi, lavora in coppia con Gianni Polidori. Le scene di quest'ultimo, influenzate dall'attività svolta sia in campo cinematografico sia in quello pittorico, trovano il loro denominatore comune in un realismo stilizzato che esaspera e

¹⁷ *Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni, regia di Giorgio Strehler, scene di Gianni Ratto, costumi di Ebe Colgiaghi, Milano, Piccolo Teatro, 24 luglio 1947.

¹⁸ *Giuditta*, libretto di René Morax, musica di Arthur Honegger, regia di Giorgio Strehler, scene di Gianni Ratto, costumi di Ebe Colgiaghi, Milano, Teatro alla Scala, 1951.

¹⁹ *Le notti dell'ira (Les nuits de la colère)*, di Armand Salacrou, regia di Giorgio Strehler, scene di Gianni Ratto, Milano, Piccolo Teatro, 6 giugno 1947.

²⁰ *El nost Milàn (La povera gent)* di Carlo Bertolazzi, regia di Giorgio Strehler, scene di Luciano Damiani, costumi di Ebe Colgiaghi, Milano, Piccolo Teatro, 3 dicembre 1955.

²¹ *Vita di Galileo (Das Leben des Galileo Galilei)* di Bertold Brecht, regia di Giorgio Strehler, scene di Luciano Damiani, costumi di Ezio Frigerio, Milano, Piccolo Teatro, 22 febbraio 1958.

²² *Un cappello di paglia di Firenze*, libretto di Ernesto e Nino Rota (da Eugène Labiche e Marc Michel), musica di Nino Rota, regia di Giorgio Strehler, scene di Luciano Damiani, direttore d'orchestra Nino Sonzogno, Milano, Piccola Scala, 1958.

²³ *Il ratto dal serraglio*, libretto di Gottlieb Stephanie, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, regia di Giorgio Strehler, scene e costumi di Luciano Damiani, direttore d'orchestra Zubin Mehta, Salisburgo, Festival, 1965.

²⁴ *Mosè*, libretto di Etienne d'Jovy e Luigi Balocchii, musica di Gioacchino Rossini, regia, scene e costumi di Luciano Damiani, coreografia di Geoffrey Cauley, concertatore e direttore d'orchestra Jesus Lopez Cobos, Milano, Teatro alla Scala, 16 marzo 1979.

²⁵ *Alzira*, libretto di Salvatore Cammarano, musica di Giuseppe Verdi, direttore d'orchestra Maurizio Benini, regia di Luciano Damiani, scene e costumi di Luciano Damiani, Parma, Teatro Regio, 28 gennaio 1991.

²⁶ *La casa di Bernarda Alba* di Federico Garcia Lorca, musica di Gino Negri, regia di Giorgio Strehler, scene di Luciano Damiani, costumi di Ezio Frigerio, Milano, Piccolo Teatro, 21 aprile 1955.

scarnifica l'elemento reale fino a mettere a nudo la semplice ossatura dell'ambiente, come testimoniano *Casa di bambola*²⁷ e *Le Baccanti*²⁸.

Con Squarzina, e più tardi con Marcello Aste, Mario Scaccialuga e Paolo Giuranna al Teatro Stabile di Genova, collabora Gianfranco Padovani: i suoi lavori scenografici si articolano spesso su una struttura fissa trasformabile con effetti di luce e proiezioni, in cui l'elemento reale è presente come dato secondario; inoltre in essi le dimensioni psicologica e storica lasciano spazio a quelle della fantasia e della creatività personale di Padovani, come dimostrano *Maria Stuarda*²⁹ e *Norma*³⁰.

Al Teatro Stabile di Torino, accanto al regista Gianfranco De Bosio lavorano Mischa Scandella e Eugenio Guglielminetti: le scenografie del primo si caratterizzano per un uso raffinato e accorto dei colori, sia per le parti costruite che per quelle dipinte, e per un impianto schematizzato, caratteristica presente anche negli allestimenti risolti in chiave realistica, come esemplificato in *Billy Bud*³¹; i lavori del secondo, invece, sono caratterizzate da forme espressive, architettoniche e coloristiche tipicamente metafisiche, come dimostrano *Antigone*³² e *La bottega fantastica*³³.

Sebbene sia più difficile individuare durevoli collaborazioni tra regista e scenografo al di fuori dei teatri stabili, un esempio è costituito, almeno per la fase iniziale della sua attività scenografica, da Pier Luigi Pizzi e il regista Giorgio De Lullo. Dal verismo raffinato ed elegante dei primi allestimenti, Pizzi passa con De Lullo a un realismo di atmosfera caratterizzato da forme asciutte e pure, come accade in *Il buio in cima alle scale*³⁴ e *Il giuoco delle parti*³⁵. Il suo temperamento vitale, che lo spinge a rimettersi sempre in gioco e a sperimentare nuovi repertori e tecniche, lo porta non solo a lavorare in qualità di originale scenografo e costumista con i maggiori registi dell'epoca ma anche, dal 1977, a dedicarsi personalmente alla regia. La formazione architettonica di Pizzi si palesa nella grandiosità e nella spettacolarità dei suoi allestimenti sia drammatici che musicali, in cui lo spazio del palcoscenico è costruito con elementi tridimensionali e di grandi proporzioni, di volta in volta bianchi o colorati, che contribuiscono ad accentuare il clima drammatico di tutto il vasto repertorio affrontato: ne sono esempi *la Passione secondo Giovanni*³⁶ di Bach, oratorio sacro realizzato per la prima volta in forma scenica al Teatro La Fenice di Venezia nel 1984, e *La clemenza di Tito*³⁷, opera allestita due anni più tardi nel medesimo teatro, per le quali Pizzi è regista, scenografo e costumista.

Come Pizzi, un'altra figura dotata di una forte personalità e di una grande professionalità è quella dello scenografo Emanuele Luzzati: «i suoi spettacoli musicali, come anche quelli per il teatro di prosa o quello sperimentale, sono caratterizzati da una espressione fantastica talmente personale da essere inconfondibile, inimitabile, un'autonomia inventiva che a volte prescinde dal testo, a volte ne utilizza gli aspetti basilari per costruire poi un mondo a se stante, assolutamente libero da

²⁷ *Casa di bambola (Et Dukkehjem)* di Henrik Ibsen, regia di Luciano Lucignani, scene di Gianni Polidori, Casamicciola, Teatro all'aperto La Sentinella, 1956.

²⁸ *Le baccanti* di Euripide, regia di Luigi Squarzina, scene di Gianni Polidori, Genova, Teatro Duse, marzo 1968.

²⁹ *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, regia di Luigi Squarzina, scene di Gianfranco Padovani, costumi di Eugenio Guglielminetti, musiche di Sergio Liberovici, Genova, Teatro Stabile, 1965.

³⁰ *Norma*, libretto di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini, regia di Fausto Cosentino, direttore d'orchestra Bruno Bartoletti, scene e costumi di Gianfranco Padovani, Genova, Teatro Carlo Felice, 1994.

³¹ *Billy Bud*, libretto di Edward Morgan Foster e Eric Crozier, musica di Benjamin Britten, regia di Virginio Puercher, scene e costumi di Mischa Scandella, direttore d'orchestra Zoltan Pesco, Bologna, Teatro Comunale, 1972.

³² *Antigone* di Vittorio Alfieri, regia di Gianfranco De Bosio, scene e costumi di Eugenio Guglielminetti, Compagnia delle Tre Venezie, 1953.

³³ *La bottega fantastica*, musica di Gioacchino Rossini e Ottorino Respighi, regia e coreografia di Loredana Furno, scene e costumi di Eugenio Guglielminetti, Torino, Teatro Nuovo, 1982.

³⁴ *Il buio in cima alle scale (The Dark at the Top of the Stairs)* di William Inge, regia di Giorgio De Lullo, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, Firenze, Teatro alla Pergola, 1958.

³⁵ *Il giuoco delle parti* di Luigi Pirandello, regia di Giorgio De Lullo, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, Roma, Teatro Eliseo, 10 dicembre 1965.

³⁶ *Passione secondo Giovanni*, musica di Johann Sebastian Bach, versione scenica di Pier Luigi Pizzi, direttore Alan Hacker, regia di Pier Luigi Pizzi, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, Venezia, Teatro La Fenice, 1984.

³⁷ *La clemenza di Tito*, libretto di Caterino Mazzolà, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, direttore Hans Vonk, regia di Pier Luigi Pizzi, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, Venezia, Teatro La Fenice, 1986.

condizionamenti, come i suoi famosi collage, disegni di personaggi immaginari che popolano la scena e la rendono quanto mai viva ed inconfondibile»³⁸. Aderendo per istintiva scelta a una scenografia non realistica, l'opera di Luzzati acquista via via un gusto materico sempre più spiccato che lo porta a inglobare nella scena oggetti presi dal vero, come significativamente dimostrano *Il rinoceronte*³⁹ di Ionesco, *Golem*⁴⁰ di Fersen e *La vita di William Shakespeare*⁴¹ di Dalla Giacomina. La sua vena fantastica, che nasconde una grande professionalità dietro ad una apparente semplicità, come palesano le scene per *Il flauto magico*⁴², *Armida*⁴³, *Lo Schiaccianoci*⁴⁴ e ancora il più recente *L'enfant et les sortilèges*⁴⁵, lo porta a collaborare con molti registi diversi tra loro, tra cui Tatiana Pavlova, Aurel Milloss, Gianfranco De Bosio, Alessandro Fersen, Aldo Trionfo, Maurizio Scaparro, Filippo Crivelli, e a influenzare lo stile della costumista Santuzza Calì, con la quale comincia a lavorare stabilmente dal 1970.

Pier Luigi Samaritani, dopo essere stato assistente di Lila De Nobili, Giorgio De Chirico e Fabrizio Clerici nel 1963, debutta nello stesso anno come scenografo e costumista, a Parigi, ne *Le fil rouge* di H. Denker per la regia di Raimond Rouleau. Samaritani si contraddistingue sul palcoscenico in quanto abile fautore di effetti spaziali e luministici, una qualità rara negli scenografi odierni; lo dimostrano sia i suoi bozzetti sia gli allestimenti per la lirica e la danza, come ad esempio *Carmen*⁴⁶ del 1982 e *I Maestri Cantori di Norimberga*⁴⁷ del 1992, di cui spesso firma anche la regia.

Negli anni '60 il rinnovamento del teatro è promosso da varie figure registiche. Carmelo Bene dapprima frantuma e poi ricompone in una struttura nuova la sintassi del meccanismo drammaturgico classico, ossia affastella nei suoi allestimenti mezzi apparentemente incongrui tra loro, ma in realtà omogenei e pertinenti all'azione. Le scenografie di Salvatore Vendittelli riflettono la concezione registica di Bene, come dimostrano i palchi carichi di oggetti tra loro contrastanti di *Salomè*⁴⁸ e di *Nostra Signora dei Turchi*⁴⁹.

Parallelamente al gruppo del Living Theatre, che con il suo pellegrinaggio per i maggiori centri della penisola promuove la formazione di complessi autonomi al di fuori delle strutture teatrali, Carmelo Bene influenza i due fondatori della Scuola romana: Mario Ricci e Giancarlo Nanni. Fondatore con il Teatro club Orsolino 15 della prima struttura alternativa italiana, Mario Ricci e gli scenografi che con lui collaborano, tra cui Claudio Previtera e Carlo Montesi, svincolano la scenografia dalla sua funzione classica dal momento che considerano teatro i materiali e i movimenti degli oggetti: nelle

³⁸ Maria Ida Biggi, *La scenografia italiana negli ultimi 50 anni*, cit., p. 37.

³⁹ *Il rinoceronte (Le rhinocéros)* di Eugène Ionesco, regia di Franco Enriquez, scene e costumi di Emanuele Luzzati, Napoli, Teatro Mercadante, 1 dicembre 1960.

⁴⁰ *Golem* di Alessandro Fersen, scene e costumi di Emanuele Luzzati, Firenze, Teatro alla Pergola, Maggio Musicale Fiorentino, 11 luglio 1969.

⁴¹ *La vita di William Shakespeare* di Angelo Dalla Giacomina, regia di Virginio Gazzolo, allestimento scenico di Emanuele Luzzati, Paola Bassani, Angelo delle Piane, Torino, Teatro Gobetti, 7 maggio 1971.

⁴² *Il flauto magico (Die Zauberflöte)*, libretto di Emanuel Schikaneder, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, direttore Vittorio Gui, regia di Franco Enriquez, scene di Emanuele Luzzati, Festival di Glyndebourne, 1963.

⁴³ *Armida*, libretto di Giovanni Schmidt, musica di Gioacchino Rossini, direttore Gabriele Ferro, regia di Egidio Marcucci, scene di Emanuele Luzzati, Venezia, Teatro La Fenice, 1985.

⁴⁴ *Lo schiaccianoci*, musica di Piotr Il'ic Ciaikovskij, coreografia di Amedeo Amodio, Aterballetto, scene di Emanuele Luzzati, Reggio Emilia, 1989.

⁴⁵ *L'enfant et les sortilèges*, da un poema di Colette, musica di Maurice Ravel, regia di Maurizio Scaparro, direttore Jacques Delacote, scene di Emanuele Luzzati, costumi di Santuzza Calì, Venezia, Teatro La Fenice, 1996.

⁴⁶ *Carmen*, libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, musica di Georges Bizet, regia di Pier Luigi Samaritani, scene e costumi di Pier Luigi Samaritani, Firenze, Teatro Comunale, 1982.

⁴⁷ *I Maestri Cantori di Norimberga*, libretto e musica di Richard Wagner, regia di Giancarlo Menotti, scene e costumi di Pier Luigi Samaritani, Spoleto, Festival dei Due Mondi, 1992.

⁴⁸ *Salomè* di Oscar Wilde, regia di Carmelo Bene e Pepe Lenti, scene e costumi di Salvatore Vendittelli, Roma, Teatro delle Muse, 3 marzo 1964.

⁴⁹ *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene, regia di Carmelo Bene, scene e costumi di Salvatore Vendittelli, Roma, Teatro Beat '72, 2 dicembre 1966.

messinscene, ad esempio ne *I viaggi di Gulliver*⁵⁰ e in *Edgar Allan Poe*⁵¹, gli attori hanno un ruolo paritetico se non addirittura subordinato alla loro fisicità e al loro dinamismo. Giancarlo Nanni, che nel 1968 stabilisce la sede del suo gruppo al teatro La Fede, manifesta una accentuata predilezione per il teatro parlato, in cui azioni, musica e scene sono declassati a semplice commento didascalico: ne sono esempi le scene di Franz Prati per *Il diavolo bianco*⁵² e quelle di Giovanni Dionisi-Vici per *La principessa Brambilla*⁵³.

A partire dagli anni '60, attorno al poliedrico e brillante regista Luca Ronconi ruota un gran numero di scenografi e di artisti⁵⁴ chiamati a dare concreta realizzazione alla sua nuova idea di allestimento teatrale, basata sul desiderio di integrare attori e pubblico in uno spazio comune e insolito. Oltre a Luciano Damiani, Lorenzo Ghiglia, Eugenio Guglielminetti, Carlo Tommasi, Enrico Job, solo per citarne alcuni, va ricordato Uberto Bertacca. Con lui Ronconi firma lo spettacolo che lo consacra alla critica ufficiale e internazionale, *l'Orlando Furioso*⁵⁵ presentato sul sagrato di San Nicolò a Spoleto nel 1969. Per questo spettacolo Bertacca concepisce una serie di piattaforme mobili dislocate in un'area rettangolare di circa trenta metri per diciotto invasa contemporaneamente da attori e spettatori, nonché da un'attrezzatura singolarmente ricca, costituita da cavalli di lamiera, un'orca di vimini, un ippogrifo librato sulle teste della gente. Bertacca, nelle sue successive collaborazioni con i Teatri Stabili di Torino e di Bolzano, con Luigi Squarzina, Walter Pagliaro, Marco Parodi, Pino Quartullo, Mauro Bolognini, e in un più saldo sodalizio con Pietro Garinei, Attilio Corsini e Giancarlo Sepe, per il quale allestisce *Edipo Re*⁵⁶ nel 1992 con specchi e plexiglass, conferma uno stile che si affida più all'invenzione che alla ricerca storica.

Per le esperienze operistiche, oltre a Pier Luigi Pizzi, con Ronconi collabora anche l'architetto Gae Aulenti, che negli anni Settanta si impegna nella ricerca figurativa al Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato diretto dal regista. Iniziando con *Le astuzie femminili*⁵⁷ di Domenico Cimarosa al Teatro Mediterraneo di Napoli, dal 1974 Aulenti realizza scenografie principalmente ma non esclusivamente per le regie di Ronconi, fino a proporsi come regista nella messinscena de *La Donna del lago*⁵⁸ di Rossini al Rossini Opera Festival di Pesaro. Razionali e geometricamente composti, intellettuali e raffinati, caratterizzati da una salda impostazione architettonica, i progetti scenici di Aulenti si adattano sempre alle esigenze di ricreare uno spazio mitico, così da recuperare in modi insoliti la qualità sostanziale di un testo, servendosi liberamente sia dei luoghi tradizionali dello spettacolo che di altri più alternativi, come strade o fabbriche: ne sono esempi *Donnerstag aus Licht*⁵⁹ al teatro alla Scala di Milano, *Utopia*⁶⁰ ai cantieri navali di Venezia, *La vita è un sogno*⁶¹

⁵⁰ *I Viaggi di Gulliver* (da Jonathan Swift) di Mario Ricci, regia di Mario Ricci, materiali scenici di Claudio Previtera, Roma, Teatro Club Orsolino, 15-18 ottobre 1966.

⁵¹ *Edgar Allan Poe* di Mario Ricci, regia di Mario Ricci, scene di Claudio Previtera, filmati di Giorgio Turi e Roberto Capanna, Roma, Teatro Club Orsolino, 2 maggio 1967.

⁵² *Il diavolo bianco (The White Devil)* di John Webster, regia di Giancarlo Nanni, scene di Gianfranco Padovani, costumi di Lino Lo Pinto, Genova, Teatro Stabile, dicembre 1973.

⁵³ *La principessa Brambilla*, adattamento da Ernst Theodor A. Hoffman, regia di Giancarlo Nanni, scene di Giovanni Dionisi-Vici, costumi di Lino Lo Pinto, Positano, Arena di Fornillo, 7 agosto 1974.

⁵⁴ Si cita qui la collaborazione di Ronconi con Mario Ceroli nel 1968 per l'allestimento del *Riccardo III* al Teatro Alfieri di Torino e con Arnaldo Pomodoro nel 1972 per *Das Kästchen von Heilbronn* sul lago di Zurigo.

⁵⁵ *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, riduzione di Edoardo Sanguineti, regia di Luca Ronconi, scene di Uberto Bertacca, costumi di Elena Mannini, Spoleto, Chiesa di San Nicolò, Festival Dei Due Mondi, 4 luglio 1969.

⁵⁶ *Edipo Re* di Sofocle, regia di Giancarlo Sepe, scene e costumi di Uberto Bertacca, musiche di Stefano Marcucci, Siracusa, Teatro Greco, 16 maggio 1992.

⁵⁷ *Le astuzie femminili*, libretto di Giuseppe Palomba, musica di Domenico Cimarosa, regia di Luca Ronconi, scene e costumi di Gae Aulenti, Napoli, Teatro Mediterraneo, 1974.

⁵⁸ *La Donna del lago*, libretto di Andrea Leone Tottola, musica di Gioacchino Rossini, direttore Maurizio Pollini, regia, scene e costumi di Gae Aulenti, Pesaro, Teatro Rossini, 16 settembre 1981.

⁵⁹ *Donnerstag aus Licht*, libretto e musica di Karlheinz Stockhausen, direttore d'orchestra Peter Eotvos, regia di Luca Ronconi, scene e costumi di Gae Aulenti, Milano, Teatro alla Scala, 1981.

rispettivamente in una fabbrica abbandonata, al Teatro Metastasio di Prato e in un cementificio per i tre atti del dramma.

Margherita Palli, assistente di Aulenti nella prima metà degli anni Ottanta, nel 1984 con le scene per *Fedra*⁶² al Teatro Metastasio di Prato inizia un felice sodalizio con Ronconi, con il quale, fino ad oggi, ha firmato ben 64 spettacoli, fra cui *Lodoiska*⁶³ per il Teatro alla Scala di Milano nel 1991, *I giganti della montagna*⁶⁴ per il Festival di Salisburgo nel 1994, fino a *Lou Salomé*⁶⁵ al Teatro La Fenice di Venezia del 2012. Palli collabora anche con altri importanti registi come Franco Branciaroli, Liliana Cavani, Daniel Erzalow, Cesare Lievi, Mario Martone, Andrea Barzini, Mauro Avogadro, Valter Malosti. Il suo stile, strettamente legato alla concezione registica di Ronconi, si caratterizza per una concezione architettonica delle scenografie, costituite sia da scene fisse che scomponibili, e formate da praticabili e costruzioni mobili.

L'imperante globalizzazione degli ultimi decenni ha avuto ripercussioni sulle generazioni più giovani di scenografi italiani, che hanno imparato a confrontare le proprie idee e il proprio operato in un'ottica internazionale e che, grazie all'assorbimento degli insegnamenti dei loro predecessori, sono riusciti e riescono tutt'ora a esportare il proprio valido operato in tutto il mondo.

Tra gli esponenti di spicco di questa generazione vanno ricordati Maurizio Balò e Mauro Pagano. Il toscano Balò, assistente nel 1973 di Luzzati, applica dagli anni '70 il medesimo procedimento ideativo ed esecutivo sia nel campo della prosa sia in quello della lirica: non parte mai da una concezione realista della scenografia e si avvale del modellino tridimensionale per verificare la validità dell'impianto scenico concepito. Alcune tematiche prevalgono nei suoi allestimenti: a quella iniziale della stanza, il cui spazio viene cambiato dal variare delle luci o dalla mobilità di porte e finestre, subentra quella dell'ingombro straripante dell'impianto scenico con oggetti ed elementi plastici e quella della scena circolare, sviluppata sia verticalmente, come ne *La dannazione di Faust*⁶⁶, sia orizzontalmente, come in *Rosamunda*⁶⁷. Oltre ad aver collaborato con Werner Herzog, Egisto Marcucci e assiduamente con Giancarlo Cobelli, Balò ha stretto un forte sodalizio lavorativo con il regista Massimo Castri, per il quale crea scene che accentuano il sostrato metaforico del testo, come fa ad esempio per *Tre sorelle*⁶⁸ nel 2007. Nei suoi spettacoli si occupa anche dei costumi, che inserisce con abile cromatismo come supporto della scena.

Attivo esclusivamente nel teatro musicale, Mauro Pagano, allievo di Frigerio, debutta come costumista nel balletto *Variation* di Roland Petit nel 1975 e come scenografo nel 1977 nel *Don*

⁶⁰ *Utopia* da Aristofane, riduzione di Luca Ronconi, regia di Luca Ronconi, scene e costumi di Luciano Damiani, Venezia, ex cantieri navali della Giudecca, 25 agosto 1975.

⁶¹ *La vita è un sogno*, regia di Luca Ronconi, scene di Gae Aulenti, 1976, spettacolo mai realizzato.

⁶² *Fedra* di Jean Racine, regia di Luca Ronconi, scene di Margherita Palli, costumi di Carlo Diappi, Prato, Teatro Metastasio, 26 aprile 1984.

⁶³ *Lodoiska*, libretto di Claude François Fillette-Loreaux, musica di Luigi Cherubini, direttore Riccardo Muti, regia di Luca Ronconi, scene di Margherita Palli, costumi di Vera Marzot, Milano, Teatro alla Scala, 1991.

⁶⁴ *I giganti della montagna (Die Riesen vom Berge)* di Luigi Pirandello, traduzione di Elke Wendt-Kummer e Michael Röbner, drammaturgia di Dieter Sturm, regia di Luca Ronconi, scene di Margherita Palli, costumi di Moidele Bickel, coreografia di Elisabeth Clarke, luci di Luigi Saccomandi, musica di Peter Fischer, Hallein, Pernel-Insel, Festival di Salisburgo, 25 luglio 1994.

⁶⁵ *Lou Salomé*, libretto di Karl Dietrich Gräwe, musica di Giuseppe Sinopoli, direttore Lothar Zagrosek, regia, scene, costumi e luci della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia Performing Arts - Corso di laurea magistrale in Teatro e Arti visive, Laboratorio di Teatro musicale Teatro La Fenice / IUAV, tutors di regia, scene costumi e luci: Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana, Margherita Palli, Gabriele Mayer, Claudio Coloretto, Alberto Nonnato, Luca Stoppini, Camillo Trevisan, Massimiliano Ciammaichella, Stefano Collini e Alice Biondelli, Venezia, Teatro La Fenice, 21 gennaio 2012. Cfr. http://www.teatrolafenice.it/public/spettacoli/605_6454LOCANDINA_LouSalome.pdf, data ultima consultazione 5 maggio 2012.

⁶⁶ *La dannazione di Faust*, libretto e musica di Hector Berlioz, direttore Rynald Giovaninetti, regia di Giancarlo Cobelli, scene e costumi di Maurizio Balò, Bologna, Teatro Comunale, 1982.

⁶⁷ *Rosamunda*, libretto di Luciana Codignola e Lorenzo Arruga, musica di Franz Schubert, direttore Daniele Gatti, regia Lorenzo Codignola, scene e costumi di Maurizio Balò, Venezia, Teatro La Fenice, 1989.

⁶⁸ *Tre sorelle* di Anton Chechov, regia di Massimo Castri, scene e costumi di Maurizio Balò, Roma, Teatro Argentina, 1 ottobre 2007.

*Pasquale*⁶⁹ con la regia di Ferruccio Soleri a Modena. Le sue ambientazioni sceniche sono caratterizzate dall'uso di elementi architettonici ricchi di dettagli realistici, come palesa l'allestimento per *Così fan tutte*⁷⁰ al Teatro alla Scala del 1983. L'abilità e l'estro di artista emerge nei suoi bozzetti attraverso la sicurezza del segno grafico, la cura dei particolari ricchi di un rivisitato gusto barocco e un sapiente uso del colore. Durante la sua breve ma intensa carriera Pagano collabora con importanti registi di fama internazionale, tra i quali Virginio Puercher, Luca Ronconi, Jean-Claude Auvray e Michael Hampe.

2.1.2 I PITTORI A TEATRO

Nel secondo dopoguerra le scenografie degli allestimenti teatrali vengono affidate sempre più frequentemente non solo agli scenografi di professione, ma anche a scultori e pittori, i quali si avvicinano in modi diversi all'attività scenografica, sia per il balletto, sia per il teatro lirico che per quello di prosa, parallelamente alla prosecuzione del loro operato prettamente artistico.

Per quanto riguarda i pittori, in Italia la loro comparsa a teatro affonda le radici già all'inizio del secolo scorso, nelle sperimentazioni e nelle proposte innovative dei Futuristi, purtroppo rimaste senza seguito una volta smorzatosi il fervore rivoluzionario, e nel contributo di alcune figure isolate, come, tra gli altri, Duilio Cambelotti, Nicola Benois, Mario Pompei, Cesare Maria Cristini, che tuttavia non riuscirono a scalfire una tradizione di allestimenti impaludati in anacronistici frascami decorativi⁷¹. Il ricorso dei pittori a teatro diventa in seguito sistematico, a partire dagli anni Trenta, con il festival annuale del Maggio Musicale Fiorentino, al quale, sebbene le scenografie siano nella maggior parte dei casi una realizzazione a scala maggiore dei quadri degli artisti, va riconosciuto il merito di aver dato vita ad una vera e propria tradizione del pittore a servizio della scena e del suo rinnovamento⁷².

Con la fine del secondo conflitto mondiale, in tutta Europa, coreografi e registi intelligenti riallacciano i rapporti con i pittori, chiamandoli a concepire le scene sia per gli allestimenti di prosa che per quelli lirici che per il balletto. Tra di essi va ricordato Aurel Millos che, presente al Teatro dell'Opera fin dal 1938, stimola la sperimentazione più libera, tanto che le scenografie ideate dagli artisti risultano tali da incidere in maniera decisiva anche sullo svolgersi antinarrativo e astratto del balletto. In via generale si può affermare che fino alla fine degli anni '50 l'orientamento generale dei pittori a teatro è marcato dagli esponenti del surrealismo, dai fautori della figurazione ereditata dal periodo prebellico e dall'emergenza di una nuova astrazione.

In Italia, tra i pittori che avevano già lavorato per il teatro prima della guerra, e la cui soluzione è principalmente quella della tela dipinta, si ritrovano esponenti del surrealismo o della metafisica, come Giorgio De Chirico, ma anche esponenti dell'avanguardia futurista, come Enrico Prampolini o Aligi Sassu, o ancora difensori della tradizione figurativa italiana, come Gino Severini, Mario Sironi e Felice Casorati. A queste tre correnti si aggiungono, nel dopoguerra, pittori che sono fautori sia della

⁶⁹ *Don Pasquale*, libretto di Michele Accursi, musica di Gaetano Donizetti, regia Ferruccio Soleri, scene e costumi di Mauro Pagano, Modena, Teatro Comunale, 1978.

⁷⁰ *Così fan tutte*, libretto di Lorenzo Da Ponte, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, direttore Riccardo Muti, regia di Michael Hampe, scene e costumi di Mauro Pagano, Milano, Teatro alla Scala, 1983.

⁷¹ Cfr. Franco Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico, dal naturalismo al teatro epico*, Dedalo, Bari 1975.

⁷² Cfr. Marco Rosci, *I pittori in scena. La prima generazione del "Maggio Musicale Fiorentino"*, in AA. VV., *Opera, percorsi nel mondo del melodramma*, cit.

figurazione che dell'astrazione, mentre il movimento surrealista si perpetua con Fabrizio Clerici. I nuovi sostenitori della figurazione provengono dalla scuola romana, da Toti Scialoja a Corrado Cagli. De Chirico continua a portare sulla tela dipinta il significato poetico e ideale suggeritogli dalla *pièce* teatrale, nonché il significato simbolico del dramma. Tuttavia, verso la fine delle sua vita, circoscrive molto di più l'azione evocando in maniera precisa i luoghi dove questa si svolge, come dimostrano gli allestimenti ricchi di dettagli pittorici per *Ifigenia*⁷³ nel 1951 e per *Otello*⁷⁴ nel 1964. Alberto Savinio, più fedele all'arte metafisica, trasforma le scene di *Oedipus Rex*⁷⁵, nel 1948, e di *Armida*⁷⁶, nel 1952, in spazi minacciosi e impressionanti. Fabrizio Clerici, invece, crea un'atmosfera più poetica, in cui l'immaginario surreale si esprime attraverso segni nitidi e una sovrabbondanza di dettagli, come dimostrano le scene per *Il sacrificio di Lucrezia*⁷⁷ e *Le creature di Prometeo*⁷⁸. Anche il postfuturismo di Prampolini si impregna sulla scena, ma in tutt'altra maniera, di una dimensione fantastica: il pittore, come ad esempio per *Bolle di sapone*⁷⁹, si serve principalmente della diagonale per creare prospettive dinamiche che arricchisce con la deformazione cubista o espressionista delle forme e degli oggetti costruiti, di solito molto colorati. Severini si avvicina alla scena teatrale dopo aver subito l'influenza del "Ritorno all'ordine": nei suoi lavori scenografici cerca di unire soluzioni astratte e elementi simbolici all'interno di un riferimento naturalistico immediato. Le scene di Casorati, come ad esempio quelle per *Idomeneo*⁸⁰ del 1947, si caratterizzano per un forte effetto di solidità: si radicano al suolo grazie alle loro forme arcaiche, e si impongono per la disposizione sullo sfondo di costruzioni megalitiche o di imponenti rocce che creano un effetto di profondità e che lasciano libero lo spazio centrale della scena. Sironi propone soluzioni sceniche che mostrano la maturità con cui l'artista si approccia alle tematiche della profondità e del movimento scenico, come esemplificano *Il Ciclope*⁸¹ del 1949 e *Don Carlos*⁸² del 1950. Un posto particolare occupa tra fine anni Quaranta ed inizi anni Cinquanta Toti Scialoja, il cui «lavoro per il teatro e soprattutto per il balletto fu così intenso e lucido da riuscire determinante per la stessa coreografia. Le sue scene pensate in maniera aderente alla sua pittura sovvertono quanto di consuetamente tradizionale si era visto fin allora»⁸³. Scialoja individua nel balletto il felice punto di unione tra musica, pittura ed azione che consente alla pittura di essere sé stessa e cioè bidimensionale: in *Ungarica*⁸⁴ del 1956 il suo fondale lascia libero il palcoscenico per le evoluzioni del balletto, ma nella sua conformazione astratto-materica condiziona i movimenti scenici: le lingue rosse scivolano sul fondo nero, prendendo forma reale nei ballerini,

⁷³ *Ifigenia*, libretto di Ildebrando Pizzetti e Alberto Perrini, musica di Ildebrando Pizzetti, regia di Ildebrando Pizzetti e Gerardo Guerrini, scene e costumi di Giorgio De Chirico, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale, 9 maggio 1951.

⁷⁴ *Otello*, libretto di Francesco Berio di Salsa, musica di Gioacchino Rossini, regia di Sandro Sequi, scene di Giorgio De Chirico e Camillo Parravicini, Roma, Teatro dell'Opera, 31 marzo 1964.

⁷⁵ *Oedipus Rex*, libretto di Igor Strawinski e Jean Cocteau, musica di Igor Strawinski, regia di Alberto Savinio e Giuseppe Marchioro, scene e costumi di Alberto Savinio, Milano, Teatro alla Scala, 24 aprile 1948.

⁷⁶ *Armida*, libretto di Giovanni Schmidt, musica di Gioacchino Rossini, regia di Alberto Savinio, coreografia di Léonide Massine, scene e costumi di Alberto Savinio, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale, 26 aprile 1952.

⁷⁷ *Il sacrificio di Lucrezia*, libretto di Ronald Duncan da André Obey, musica di Benjamin Britten, regia di Alberto Lattuada, scene e costumi di Fabrizio Clerici, Roma, Teatro dell'Opera, febbraio 1949.

⁷⁸ *Le creature di Prometeo*, soggetto di Salvatore Viganò, musica di Ludwig Van Beethoven, coreografia di Aurel M. Millos, scene e costumi di Fabrizio Clerici, Colonia, Staatsoper, aprile 1963.

⁷⁹ Cfr. Giovanni Lista, *La scène moderne*, cit., p. 415.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 416.

⁸¹ *Il ciclope* di Euripide, regia di Guido Salvini, coreografia di Rosalie Chaldek, scene e costumi di Mario Sironi, musica di Giuseppe Mulè, Ostia, Teatro Romano, 8 luglio 1949.

⁸² *Don Carlos*, libretto di François-Joseph Méry e Camille Du Locle, musica di Giuseppe Verdi, regia di Guido Salvini, scene di Mario Sironi, costumi di Veniero Colasanti, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale, 27 maggio 1950. Ripresa al Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Firenze, 8 maggio 1961.

⁸³ Bruno Mantura, *Note sul lavoro per il Teatro di artisti italiani del secondo dopoguerra*, in AA. VV., *Opera, percorsi nel mondo del melodramma*, cit., p. 48.

⁸⁴ *Ungarica*, coreografia di Aurelio M. Millos, musica di Béla Bartòk, scene di Toti Scialoja, direttore d'orchestra Bruno Bartoletti, Roma, Teatro dell'Opera, 1956.

fasciati da quegli stessi colori. Accanto a Scialoja, molti altri artisti figurativi danno un apporto notevole alla scena pittorica: tra questi vanno ricordati Corrado Cagli⁸⁵ e Renato Guttuso⁸⁶. Parallelamente alla corrente figurativa, l'astrazione pittorica sviluppatasi nel dopoguerra in Italia si ritrova anche sui palcoscenici teatrali. Il lavoro dei pittori astratti conferisce alla scena una maggior autonomia visiva rispetto a quello consueto degli scenografi. Tra i suoi rappresentanti spicca Alberto Burri. Per *Five Spirituals*⁸⁷ del 1963, l'artista realizza una scena unica caratterizzata da un fondale su cui realizza una esaltazione astratta della materia: usa infatti delle assi di legno di recupero bucate o rovinate dal fuoco, come fa nei suoi tipici *Legni*. Per il balletto di Minsa Craig *November steps*⁸⁸ del 1973, l'artista costruisce invece un grande *Cretto* bianco di cui esibisce, attraverso proiezioni di un filmato, il suo ergersi e le sue successive screpolature, fino all'ultima. Contro questa scena agiscono ballerini in calzamaglia bianca con movimenti dal calcolato rapporto con quello del *Cretto*. Nel 1976 l'artista impone poi senza mezzi termini la straordinaria qualità dei suoi *Legni*, *Plastiche* e *Cellotex* alla realizzazione della scenografia del *Tristano e Isotta*⁸⁹ al Teatro Regio di Torino, senza fare alcuna concessione alle esigenze narrative dello spettacolo. Lucio Fontana nel 1967 trasferisce il suo stile astratto sul palcoscenico del Teatro alla Scala di Milano per il balletto di Milloss *Ritratto di Don Chisciotte*⁹⁰. Questi contributi, insieme a quelli di Giulio Turcato e di Gastone Novelli, palesano tuttavia più una semplice trasposizione della loro pittura sulla scena che un approccio ponderato alla stessa. Emilio Vedova invece, come esemplifica l'allestimento scenico per *Intolleranza 1960*⁹¹ di Luigi Nono del 1961, cerca attraverso le sue diapositive, ispirate alla violenza della musica e proiettate su nove schermi mobili e su tre sfere calate dall'alto di volta in volta, di coinvolgere emotivamente lo spettatore all'azione e portarlo così ad assumere una posizione politica. Piero Dorazio, esponente di Forma 1, concepisce veri dipinti per *Notte trasfigurata*⁹² di Schönberg del 1972. Achille Perilli, di cui è nota l'intensa attività a teatro, dà vita a una sperimentazione radicale, che si impone in termini di pura visione. In *Mutazioni*⁹³ del 1965 le numerose frantumazioni della scena dipinta sembrano tenere in poco conto i rapporti stabiliti tra figura e fondale. La sua sperimentazione giunge alla creazione di scene senza più figure, come accade in *Dies Irae*⁹⁴, spettacolo astratto su nastro elettronico di Aldo Clementi presentato al Teatro dell'Opera di Roma nel 1978. Enrico Baj nel 1981 colloca sullo sfondo della scena di *Re Niccolò*⁹⁵ di Wedekind un immenso quadro sovraccarico di materia dal quale pendono corde e grumi di pittura che creano un forte effetto texturale.

⁸⁵ Si citano ad esempio *Tancredi*, libretto di Gaetano Rossi, musica di Gioacchino Rossini, regia di Enzo Frigerio, scene e costumi di Corrado Cagli, direttore d'orchestra Tullio Serafin, Firenze, Teatro Comunale, 1952; *Persèphone*, libretto di André Gide, musica di Igor Stravinskij, coreografia di Aurel Millos, scene e costumi di Corrado Cagli, direttore d'orchestra Georges Prêtre, Firenze, Teatro Comunale, 1970.

⁸⁶ Cfr. Fabio Carapezza Guttuso, *Guttuso e il teatro musicale*, Charta, Milano 1997.

⁸⁷ *Five Spirituals* di Morton Gould, coreografia di Mario Pistoni, scene e costumi di Alberto Burri, Milano, Teatro alla Scala, 14 dicembre 1963.

⁸⁸ *November Steps*, coreografia di Minsa Craig, musica di Torn Takemitsu, scene di Alberto Burri, direttore d'orchestra Ferruccio Scaglia, Roma, Teatro dell'Opera, 12 giugno 1973.

⁸⁹ *Tristano e Isotta*, libretto e musica di Richard Wagner, regia di Maria Francesca Siciliani, scene di Alberto Burri e Silvano de Forhegern, costumi di Alberto Burri, Torino, Teatro Regio, 1976.

⁹⁰ *Ritratto di Don Chisciotte*, libretto di Aurel M. Milloss, musica di Goffredo Petrassi, coreografia di Mario Pistoni, regia di Nicola Benois, Milano, Teatro alla Scala, 1967.

⁹¹ *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, regia di Václav Kašlík, impianto scenico di Josef Svoboda, proiezioni di Emilio Vedova, Venezia, Teatro La Fenice, Festival internazionale di musica contemporanea, 13 aprile 1961.

⁹² *Notte trasfigurata*, libretto di Geoffrey Cauley, musica di Arnold Schönberg, coreografia di Geoffrey Cauley, direttore d'orchestra Enrico De Mori, Milano, Castello Sforzesco, 1972.

⁹³ *Mutazioni*, libretto di Nanni Balestrini, musica di Vittorio Fellegara, coreografia di Mario Pistoni, scene di Achille Perilli, Milano, Teatro alla Scala, 1965.

⁹⁴ *Dies Irae* di Achille Perilli, su nastro elettronico *Collage 3* di Aldo Clementi, scene di Achille Perilli, Carlo Ciccoli e Marcello Ceccotti, Roma, Teatro dell'Opera, 28 febbraio 1978. Lo spettacolo fa parte di un trittico comprendente anche *Sancta Susanna*, le cui scene sono firmate da Ceroli. Cfr. cap. 5.13.

⁹⁵ *Re Niccolò* di Frank Wedekind, regia di Egipto Marcucci, scene e costumi di Enrico Baj, musica di Franco Piersanti. Genova, Teatro Genovese, 22 gennaio 1987.

Negli anni '60 e '70, in Inghilterra e negli Stati Uniti, dapprima la Pop Art, poi l'Op Art e la Minimal Art si impossessano della scena teatrale, con risvolti innovativi soprattutto in America dove, grazie all'iniziativa del coreografo Merce Cunningham, gli uomini di teatro cominciano a rivolgersi agli artisti per l'allestimento scenografico dei propri spettacoli. In Francia sono prima gli esponenti del Nouveau Réalisme ed in seguito quelli figurativi della Jeune Peinture nonché i sostenitori dell'astrattismo più contemporaneo ad approcciarsi allo spazio scenico. In Italia, negli anni '70, lo fanno, in modi diversi, gli esponenti dell'Arte Povera, tra i quali Alighiero e Boetti, Jannis Kounellis, Mario Merz e Michelangelo Pistoletto. Quest'ultimo, fondatore de *Lo Zoo*⁹⁶, cura le scene di *Neither*⁹⁷ di Samuel Beckett, allestito nel 1977 al Teatro dell'Opera di Roma. Il lavoro di Giulio Paolini rappresenta invece un caso particolare, dal momento che una certa teatralità è alla base del suo fare artistico. Nei suoi allestimenti scenografici, Paolini gioca con la scatola ottica che costituisce il modello della scena all'italiana, concettualizza il fatto di rappresentare, crea un gioco di specchi tra la scena e la sala. A partire dal 1969 Paolini dedica al teatro una intensa attività, svolta per lungo tempo; il suo primo lavoro risale proprio a quell'anno, con la realizzazione della scenografia e i costumi per *Bruto II*⁹⁸ di Alfieri per il Teatro Stabile di Torino. Dal 1972, poi, inizia una lunga collaborazione con il gruppo d'avanguardia di Carlo Quartucci⁹⁹.

Gli anni '80 sono caratterizzati dalla figurazione della Transavanguardia teorizzata e sistematizzata da Achille Bonito Oliva, in cui militano Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Sandro Chia e Mimmo Paladino, che intervengono episodicamente sulla scena teatrale. Clemente crea, nel 1983, le scene del balletto *Hemispheres*¹⁰⁰ di Molissa Fenley. Cucchi è lo scenografo, insieme allo scultore Mario Ceroli, della *Tosca*¹⁰¹ allestita da Mauro Bolognini nel 1990 al Teatro dell'Opera di Roma, per la quale resta fedele ai suoi colori *fauve* e alle sue *silhouette* primitiviste. Nello stesso anno Paladino, per la messinscena a Gibellina di *La Sposa di Messina*¹⁰² di Schiller, costruisce per la prima volta la *Montagna di sale*. Per l'opera *Il giudizio di Paride*¹⁰³ di Marcello Panni, allestita a Bonn nel 1996, Chia congiunge l'estetica postmoderna a quella del XVIII secolo: porta sulla scena un piccolo tempio blu accanto ad alcune pecore e ad una grande lira picassiana. Gli attori indossano costumi bianchi e parrucche settecentesche. Tutta la scena è tagliata da raggi di luce verde, blu e gialla, mentre strisce gialle e rosse attraversano la tavola di fondo.

Anche altri artisti legati alla figurazione, ma non alla Transavanguardia, si avvicinano alla scena teatrale. Mario Schifano, la cui pittura è una riflessione critica sulla rappresentazione del tempo e del movimento, cura le scene del dramma musicale *Erwartung*¹⁰⁴ di Schönberg nel 1978. Piero Guccione,

⁹⁶ Cfr. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia, materiali 1960-1976*, Einaudi, Torino 1977, pp. 658-660. Si rimanda anche a cap. 3.4.

⁹⁷ *Neither* di Samuel Beckett, scene di Michelangelo Pistoletto, Roma, Teatro dell'Opera, giugno 1977.

⁹⁸ *Bruto II* di Vittorio Alfieri, regia di Gualtiero Rizzi, scene e costumi di Giulio Paolini, Torino, Teatro Gobetti, marzo 1969.

⁹⁹ <http://www.geocities.ws/mvsscenografia/paolini.html>, data ultima consultazione 5 maggio 2012.

¹⁰⁰ *Hemispheres*, coreografia di Molissa Fenley, scene di Francesco Clemente, musica di Anthony Davis, costumi di Rey Kawakubo, luci di David Moodey, 1983.

¹⁰¹ *Tosca*, libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini, regia di Mauro Bolognini, scene di Mario Ceroli, Enzo Cucchi e Gianfranco Fini, costumi Piero Tosi. Roma, Teatro dell'Opera, 13 dicembre 1990. Cucchi ha inoltre lavorato nell'ambito del teatro firmando le scene di *La Bottega Fantastica* di Gioacchino Rossini e Ottorino Respighi per il Rossini Opera Festival del 1982 a Pesaro, *Pentecostea* di Von Kleist nel 1986, *L'esequie della Luna* di Pennisi al Teatro dei Ruderer di Gibellina nel 1991. Di grande interesse sono i risultati della sua collaborazione, negli ultimi anni, con Ettore Sottsass. Cfr. <http://www.archimagazine.com/bcucchi.htm>, data ultima consultazione 5 maggio 2012.

¹⁰² *La sposa di Messina* di Friedrich Schiller, regia di Elio De Capitani, scene di Mimmo Paladino, Gibellina, Orestyadi, 1990.

¹⁰³ *Il giudizio di Paride*, libretto di Marcello Panni dai *Dialoghi* di Luciano di Samosata, musica di Marcello Panni, regia di Marcello Panni, scene e costumi di Sandro Chia, Bonn, 1996.

¹⁰⁴ *Erwartung*, libretto di Marie Pappenheim, musica di Arnold Schönberg, regia di Giancarlo Nanni, scene e costumi di Mario Schifano, direttore d'orchestra Christoph Von Dohnanyi, Roma, Teatro Comunale, febbraio 1978.

nel 1990, dà prova della sua sensibile qualità pittorica progettando le scene per *Norma*¹⁰⁵ di Bellini: i colori dei vasti paesaggi acquerellati simbolizzano lo stato d'animo e l'ora del giorno collocando l'azione in una realtà abbastanza astratta. Curiosamente, Guccione esegue alcuni pastelli dopo il debutto dell'opera, «sulle scene già realizzate e viste nel loro spazio fisico reale»¹⁰⁶: il suo lavoro di scenografo torna così alla pittura pura.

2.1.3 GLI SCULTORI A TEATRO

Per quanto riguarda l'arte plastica, è a Martha Graham che si deve il merito di aver creato la scena degli scultori. In effetti la coreografa statunitense è stata la prima a ricorrere a loro per aprire la scena teatrale a nuove articolazioni plastiche che fossero in grado di collegare il gesto allo spazio. L'inizio della collaborazione tra Graham e lo scenografo americano d'origine giapponese Isamu Noguchi risale al 1935 per *Frontier*, spettacolo sul mondo leggendario dei pionieri lanciati alla conquista del West americano e danzato in assolo dalla stessa Graham. Noguchi colloca al centro del palco una trave orizzontale collegata a due corde che pendono dall'alto della scena, simboleggianti le rotaie del treno. Con questo allestimento Noguchi cambia radicalmente l'apporto degli artisti a teatro: la modalità d'inserzione del lavoro di uno scultore non consiste più nel decorare lo spazio, ma piuttosto nel rifiutare l'inerzia della scatola scenica, che diventa un volume da considerare e trattare in maniera scultorea. La collaborazione tra Martha Graham e Noguchi prosegue fecondamente nel dopoguerra fino al balletto *Cortege of Eagles*¹⁰⁷ del 1967, per il quale lo scultore concepisce uno spazio scenico senza alcun decoro fisso, costituito da schermi mobili di velo. Nonostante l'esigenza costante di lavorare sulla dimensione simbolica, i lavori scenografici di Noguchi sono caratterizzati da un approccio minimalista: egli punteggia, suggerisce, delimita, ma non satura o non sovraccarica mai lo spazio scenico. In Europa, per avere uno spettacolo dal gesto sculturale altrettanto emblematico quale quello di Noguchi, bisogna attendere il celebre albero filiforme di Alberto Giacometti collocato al centro della scena di *Aspettando Godot*¹⁰⁸ all'Odeon di Parigi nel 1961.

Dopo l'allontanamento di Noguchi da Martha Graham, questa si rivolge ad altri scultori per le sue coreografie: a Marisol Escobar, che crea per il palco alcune sculture in legno colorato con cui genera tensioni spaziali caratterizzate da un'iconografia sia pop che astratta; all'israeliano Dani Karavan, autore di numerose scenografie per l'opera e il balletto, anche per il Maggio Musicale Fiorentino, che crea delle sculture sceniche in metallo e in fibra di vetro dipinto impregnate di un forte simbolismo; soprattutto all'americano Alexander Calder, nei cui *mobiles* Graham vede la possibilità di realizzare degli interludi plastici che costituiscano altrettanti elementi della danza. Dopo Martha Graham, i *mobiles* di Calder accompagna le coreografie di Tatiana Leskova, Joseph Lazzini e Norbert Schmuki. Ma il nome di Calder come scenografo è legato soprattutto a *Nucléa*¹⁰⁹, *pièce* del 1952 di Henri Pichette sulla minaccia della bomba atomica: lo scultore raddoppia la scena costruendo un palco

¹⁰⁵ *Norma*, libretto di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini, regia di Mauro Bolognini, scene di Piero Guccione, costumi di Gabriella Pescucci, direttore d'orchestra Daniel Oren, Catania, Teatro Massimo Bellini, 1990.

¹⁰⁶ Piero Guccione in Bruno Mantura, *Note sul lavoro per il Teatro di artisti italiani*, cit., p. 50.

¹⁰⁷ *Cortege of Eagles*, musica di Eugène Lester, coreografia di Martha Graham, scene di Isamu Noguchi, costumi di Martha Graham, luci di Jean Rosenthal, Martha Graham Dance Company, New York, Teatro Mark Helinger, 21 febbraio 1967.

¹⁰⁸ *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, regia di Roger Blin, scene di Alberto Giacometti, dispositivi scenici di Guillaumot, Parigi, Odeon, 1961.

¹⁰⁹ *Nucléa* di Henri Pichette, regia di Gérard Philipe, dispositivo scenico e costumi di Alexandre Calder, Parigi, Teatro nazional popolare, Palais de Chaillot, 3 maggio 1952.

sopraelevato, al di sopra del quale colloca tre pesanti *mobiles* simboleggianti nuvole. Come fa ancora nel 1963 per *La provocation*¹¹⁰ di Halet, lo scultore sfrutta il riflesso del metallo lucido o il contrasto dei piani colorati dei suoi *mobiles* per conferire ai suoi allestimenti scenografici una forte presenza spaziale destinata a capovolgere le convenzioni gravitazionali della scena.

Anche altri scultori della stessa generazione di Calder, tra cui gli inglesi Barbara Hepworth ed Henry Moore, il francese François César e l'italiano Giacomo Manzù, si avvicinano alla scena teatrale, ma tutti in modo differente. Moore disloca sul palco le proprie sculture in occasione della messinscena di *Don Giovanni*¹¹¹ a Spoleto nel 1967: collocate su alti zoccoli che superano in altezza gli attori, esse intensificano l'atmosfera drammatica dell'opera grazie al loro stato di oggetti eterni. Allo stesso modo, César presta il suo celebre *Pollice* per un balletto di Dick Sanders allestito ad Amiens nel 1970. A differenza di questi due scultori, Hepworth si assume in toto il ruolo di scenografa perché nel 1950 e nel 1955, rispettivamente per *Electra*¹¹² e per *The Midsummer Marriage*¹¹³, ha studiato una ristrutturazione architettonica e plastica di tutta la scena. La scultrice opta per muri, podi, pilastri e ponti mobili che ritmano lo spazio, e nello stesso tempo inserisce come contrappunto alla geometria dominante alcune sue aeree sculture in filo d'acciaio su un lato della scena. Attraverso questa disparità formale e simbolica Hepworth radicalizza la tensione spaziale e drammatica dello spettacolo. Diverso è ancora il lavoro di Manzù, scultore legato alla figurazione, al centro della cui poetica scenografica si trova la dimensione narrativa, che sviluppa avvalendosi di pochi oggetti scultorei essenziali o archetipici. Nel 1964, al teatro dell'Opera di Roma, egli delimita lo spazio dell'*Oedipus Rex*¹¹⁴ di Stravinskij con una parete a semicerchio e installa sulla scena due oggetti simbolici in grande scala: una maschera tragica e una sedia con le armi del re. Oggetti simbolici compaiono anche in *Histoire du soldat*¹¹⁵ del 1966, ne *La follia di Orlando*¹¹⁶ del 1967 e nel *Tristano e Isotta*¹¹⁷ del 1971. Il valore narrativo, mitico e leggendario, ed evocativo delle sue scene è raggiunto dall'oggetto scultoreo, sbalzato in primo piano su spazi scenici spesso eterei e deserti, in cui colori leggeri e pastellizzati intervengono come tocchi isolati all'interno di una dominante cromatica bianca che rende tutta la scena diafana e irreale.

Se negli allestimenti scenografici di Manzù non vi è alcuna monumentalità, questa è una caratteristica peculiare delle ricerche in ambito teatrale di altri scultori. Alla monumentalità arcaica delle sculture e delle scene dell'austriaco Fritz Wotruba, si contrappone quella più moderna, perché meno legata al riferimento storico, degli italiani Arnaldo Pomodoro e Mario Ceroli. Il primo, che scopre il teatro collaborando con Ronconi alla messinscena di *Das Käthchen von Heilbronn*¹¹⁸ sul lago di Zurigo nel 1972, porta sulla scena il suo tipico linguaggio scultoreo, caratterizzato da oggetti totemici le cui forma e superficie esterna liscia sono negate dal gesto artistico che rompe il volume e ne rileva l'interno scheggiato, percorso dai segni di un alfabeto enigmatico. Pomodoro, soprattutto

¹¹⁰ *La provocation* di Halet, regia di Gabriel Monnet, scene di Alexander Calder, musica di Jean Ferrat, Bourges, Comédie de Bourges, 1963.

¹¹¹ *Don Giovanni*, libretto di Lorenzo Da Ponte, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, regia di Giancarlo Menotti, scene di Henry Moore e collaboratori, Spoleto 1967.

¹¹² *Electra* di Sofocle, scene di Barbara Hepworth, Londra, 1950.

¹¹³ Cfr. Giovanni Lista, *La scène moderne*, cit., pp. 430-431.

¹¹⁴ *Oedipus Rex* di Jean Cocteau (da Sofocle), musica di Igor Stravinskij, regia di Luigi Squarzina, costumi e scene di Giacomo Manzù, Roma, Teatro dell'Opera, 1964.

¹¹⁵ *Histoire du soldat* di C. F. Ramuz, musica di Igor Strawinskij, regia di Sandro Sequi, coreografia di Maurice Béjart, scene e costumi di Giacomo Manzù, Roma 1966.

¹¹⁶ *La follia di Orlando* (dall'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto), musica di Goffredo Petrassi, coreografia di Aurel M. Millos, scene e costumi di Giacomo Manzù, Roma, Teatro dell'Opera, 1967.

¹¹⁷ *Tristano e Isotta*, libretto e musica di Richard Wagner, regia di Luigi Squarzina, scene e costumi di Giacomo Manzù, Venezia, Teatro La Fenice, 1971.

¹¹⁸ *Das Käthchen von Heilbronn* di Heinrich von Kleist, regia di Luca Ronconi, costumi di Elena Mannini, luci di Vittorio Storaro, Compagnia Teatro Libero di Roma, Zurigo, Lago presso il Kasino Zürichhorn, 11 agosto 1972.

per le scenografie d'opera, come ad esempio per *Semiramide*¹¹⁹, progetta vere e proprie macchine sceniche utilizzando principalmente la forma simbolica della sfera, che racchiude in sé la dialettica di vita e di morte. Per far vibrare i suoi spazi monumentali, lo scultore gioca inoltre sulla gamma cromatica calda ed ocra delle sue creazioni, che contrappone alle tonalità fredde e blu delle luci. Con gli spettacoli *en plein air* per le *Orestidi* di Gibellina del 1986, Pomodoro reinventa gli oggetti mitici della Grecia antica, tra cui il cavallo di Troia e un aratro in ferro, rame e intonaco, proponendo così una nuova immagine, più moderna, della scena tragica. La monumentalità delle scene di Mario Ceroli si basa sempre sulla forte presenza fisica delle sue sculture in legno grezzo, che porta in teatro facendole muovere. Identificando lo spettacolo teatrale con il movimento dei suoi lavori, Ceroli accorda un ruolo subordinato all'attore, che spesso finisce in secondo piano per lasciare vivere il dinamismo delle forme scultoree nello spazio. La scena, nei suoi lavori per il teatro, si caratterizza come volume soggetto a una scansione ritmica e come spazio costruito plasticamente in funzione di una dimensione simbolica.

L'intervento degli scultori a teatro è strettamente correlato all'evoluzione del linguaggio moderno della scultura stessa. Così, le scene caratterizzate dalle macchine cinetiche del francese Nicolas Schöffer e del tedesco Harry Kramer riflettono, dalla fine degli anni '50, l'entusiasmo per le costruzioni mobili, meccaniche o elettroniche che è all'origine della poetica d'avanguardia dell'epoca. Lo stesso interesse si palesa anche nelle scene del balletto *L'éloge de la folie*¹²⁰ che Jean Tinguely e la moglie Niki de Saint-Phalle, con la complicità di Martial Raysse, realizzano per Roland Petit nel 1966, uno dei tentativi più riusciti di integrazione tra arte e teatro, o meglio tra scultura moderna e balletto.

La *Pop Art*, allo stesso modo del *Nouveau Réalisme*, s'introduce sulla scena con i lavori dell'americano Red Grooms o del francese Arman, che adattano allo spazio scenico i principi del loro linguaggio scultoreo. Grooms popola la scena con i suoi personaggi ispirati al folclore popolare indiano, mentre Arman satura lo spazio con i suoi accumuli d'oggetti. I lavori scenografici degli artisti americani Claes Oldenburg e Dale Chihuly o di quelli inglesi Anish Kapoor e Kate Blacker, seguono la stessa logica di appropriazione della scena come scultori, cioè attraverso una semplice estensione della loro ricerca artistica in teatro.

Più incisivo e profondo è invece l'approccio scenografico degli scultori minimalisti Sol Lewitt, Donald Judd e Richard Serra, poiché collaborano in simbiosi con coreografi e registi che condividono le loro idee o che sono impegnati in una ricerca disciplinata dai medesimi principi formali. Così in *Dance*¹²¹ del 1979 il vocabolario di movimenti ridotti e ripetitivi di Lucinda Childs trova una perfetta corrispondenza con l'articolazione filmica e sequenziale delle forme geometriche elementari elaborate da Sol Lewitt. Come lui, anche Donald Judd ricorre ai colori primari per gli elementi divisorii che, salendo e scendendo, scandiscono lo spazio scenico del balletto *Newark*¹²² di Trisha Brown.

Oltre a quelli succitati, molti altri scultori nel corso degli anni '70, '80 e '90 realizzano scenografie per il mondo del teatro. Al balletto si dedicano ad esempio l'americana Louise Nevelson per *Orfeo e*

¹¹⁹ *Semiramide*, libretto di Gaetano Rossi, musica di Gioacchino Rossini, regia di Roberto Guicciardini, scene e costumi di Arnaldo Pomodoro, Roma, Teatro dell'Opera, 1982.

¹²⁰ *L'éloge de la folie*, soggetto di Jean Cau da Erasmo, musica di Marius Constant, coreografia Roland Petit. Scene, costumi e sipario di Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely e Martial Raysse. Parigi, Ballet de Paris, Teatro degli Champs-Élysées, 9 marzo 1966.

¹²¹ *Dance*, musica di Philip Glass, coreografia di Lucinda Childs, scene e film di Sol Lewitt, costumi di A. Cristina Giannini, luci di Beverly Emmons, Eindhoven, Stadsschouwburg, 19 ottobre 1979. Ripreso a New York, Opera House, Brooklyn Academy of Music, 29 novembre 1979.

¹²² *Newark*, balletto, coreografia di Trisha Brown, effetti visuali e sonori di Donald Judd, scene e luci di Ken Tabachnik, Vienna 1991.

*Euridice*¹²³ di Gluck nel 1984, i belgi Félix Roulin e Olivier Strebelle per le coreografie della ballerina Anne West del Laboratoire Vicinal, o ancora la giovane generazione della scultura inglese, di cui fanno parte Nigel Hall, Richard Deacon e Bruce Mac Lean. Per questi ultimi la scultura è un oggetto con il quale il ballerino stabilisce un rapporto diretto, potendo abbarbicarsi, stendervi il corpo, servirsene come supporto per la circolazione continua dell'energia tra l'oggetto e il gesto, tra la scultura e la danza.

Un'altra manifestazione del teatro degli scultori consiste nel prelievo dall'ambiente concreto di oggetti reali, che vengono portati sul palcoscenico e fatti diventare elementi scenici. Questa tendenza si concretizza soprattutto in Italia ad opera degli artisti dell'Arte Povera. Le esperienze scenografiche di Luciano Fabro, Mario Merz e Alighiero Boetti implicano sempre l'oggetto reale, o almeno lo spazio fisico della scena come tale. È il caso, ad esempio, dell'intervento di Alighiero Boetti per lo spettacolo *Crollo nervoso*¹²⁴ presentato nel 1980 a Firenze dal Carrozone, il gruppo d'avanguardia che in seguito prende il nome di Magazzini Criminali¹²⁵. Molto più radicale è invece la dimensione del lavoro scenografico di Jannis Kounellis: nel 1968 a Torino, per *I testimoni* di Tadeusz Różewicz, l'artista fa muovere gli attori su carri mobili spinti da tecnici del teatro, e dispone sul palco vuoti sacchi di juta, pietre e pezzi di carbone, piante e gabbie riempite di uccelli, nonché materie grezze che intralciano deliberatamente l'attore, lo obbligano a interrompere la sua azione, a ritrovare quindi lo stato fisico della scena. Con questo intervento radicale di disturbo deliberato dell'azione scenica, Kounellis mira a rimettere in questione la finzione del luogo teatrale. La volontà di situarsi oltre la scenografia, di autenticare il reale al di là della sua rappresentazione, ispira ancora l'ultimo lavoro di Kounellis per il teatro d'opera, *Elektra*¹²⁶ di Richard Strauss, messo in scena nel 1994 alla Staatsoper di Berlino per la regia di Dieter Dorn: la tragedia, intesa come rituale di purificazione, s'incarna negli oggetti reali che lo scultore porta sulla scena.

La scenografia degli scultori conta in Italia molti altri artisti, tra cui Mimmo Paladino¹²⁷, Umberto Mastroianni e Fausto Melotti. Un posto a parte va dato alla ricerca di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, fondatori, in quanto autori, attori, scultori e registi, del gruppo d'avanguardia Club Teatro¹²⁸. I loro spettacoli pongono l'accento sulla costruzione come atto simbolico, come allegoria della condizione umana. Si tratta di spettacoli muti, di pantomime vicine alla *performance*, durante i quali, in tempo reale, i due creano un oggetto o compiono un'azione di cui solo alla fine si scopre il valore simbolico. Il simbolismo non toglie niente al carattere fisico dell'azione e dell'oggetto che sono presenti, e non rappresentati, rispettivamente come lavoro manuale e come materialità della forma. Per *Richiamo*¹²⁹ del 1975, Remondi e Caporossi formulano una metafora esistenziale del lavoro di Sisifo facendo girare senza sosta e senza scopo gli ingranaggi di alcuni macchinari di fabbrica, tanto funzionanti quanto inutili. Anche *Cottimisti* del 1977, durante il quale i due costruiscono un muro reale, mattone dopo mattone, rivela come il loro teatro sia basato sulla drammaturgia dell'oggetto,

¹²³ *Orfeo e Euridice*, libretto di Raniero de Calzabigi, musica di Christoph W. Gluck, regia di Lou Galterio, coreografia di Elisa Monte, scene di Louise Nevelson, luci di Peter Kaczorowski, costumi di John Carver Sullivan e Celeste Livingston, Elisa Monte Dance Monte Company, Saint Louis, Opera Theatre of Saint Louis, 6 giugno 1984.

¹²⁴ *Crollo nervoso*, produzione dei Magazzini Criminali diretti da Federico Tiezzi, Mario D'Amburgo e Sandro Lombardi, scene di Alighiero Boetti, costumi di Rita Corradini, musiche di Brian Eno, Robert Fripp, Brian Gysin, Billie Holiday, Firenze, XIII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, Teatro Affratellamento, 30 aprile 1980.

¹²⁵ Cfr. Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio, esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1983; Sandro Lombardi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano 1983.

¹²⁶ *Elektra*, libretto di Hugo von Hofmannsthal, musica di Richard Strauss, regia di Dieter Dorn, scene e costumi di Jannis Kounellis, Staatsoper di Berlino, 1994.

¹²⁷ Cfr. Claudio Spadoni, *Mimmo Paladino in scena*, catalogo della mostra, Ravenna, 19 marzo – 17 luglio 2005, Silvana editore, Milano 2005.

¹²⁸ Cfr. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia, materiali 1960-1976*, cit., pp. 541-557; <http://www.rem-cap.it/>, data ultima consultazione 5 maggio 2012.

¹²⁹ *Richiamo* di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi. Interpreti: Claudio Remondi e Riccardo Caporossi. Roma, Spaziouno, febbraio 1975.

dove l'azione reale distrugge l'illusione teatrale. L'esistenza scenica dei loro *assemblages* costruiti si definisce in termini di lavoro e coincide sempre con una realizzazione formale precaria o imperfetta, che un gesto maldestro fa crollare. Talvolta i due sostituiscono o prolungano la fabbricazione dell'oggetto travolgendo e stravolgendo lo spazio fisico della scena, come accade in *Pozzo*¹³⁰ del 1978. Nel Club Teatro di Remondi e Caporossi l'oggetto e lo spazio sono le componenti di una teatralità antipsicologica e senza parole, dal linguaggio scenico immediato.

¹³⁰ *Pozzo* di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi. Interpreti: Armando Sanna e Pasquale Scalzi, con Davide Lora e Carlo Volpi. Roma, grotta inutilizzata nei sotterranei del teatro in Trastevere, 1978.

2.2 IL RINNOVAMENTO DELLA SCENOGRAFIA CINEMATOGRAFICA

Al fine di comprendere meglio il contributo di Ceroli in ambito cinematografico, nel quale lo scultore si cimenta come scenografo nella prima metà degli anni Settanta, si accenna di seguito dapprima all'influenza esercitata dagli artisti sulla produzione filmica e sul rinnovamento della scenografia nel periodo 1945-1975, poi al vero e proprio cinema d'artista, che conosce la sua manifestazione più compiuta tra gli esponenti della Scuola di Piazza del Popolo, nella quale si muove anche Ceroli. Per lo studio e l'analisi del rapporto tra le arti e il cinema italiano, interessante è il testo di Galluzzo *Il cinema dei pittori*¹³¹, nonché quello curato da Calvesi e Siligato *Roma anni '60, al di là della pittura*¹³².

2.2.1 I FILM E LE OPERE D'ARTE: DALLA CITAZIONE, ALLA ALLUSIONE, ALLA RIPRESA DIRETTA

Fin dalla nascita del cinema, le arti visive sono sempre state uno dei termini di riferimento, accanto alla drammaturgia teatrale e melodrammatica, attraverso cui si va a definire, in un sistema di affinità e divergenze, una specificità e un'identità dell'arte cinematografica, sia nel lavoro teorico sia in quello produttivo. La partecipazione di pittori, architetti e scultori al lavoro di registi, sceneggiatori e attori, appartenenti o estranei alle avanguardie, fu determinante per lo sviluppo della cinematografia, poiché al di là di ogni dibattito teorico intesero il cinema come occasione di applicazione della propria creatività¹³³. Già a partire dagli anni '30, ma soprattutto agli inizi dei '40, si inizia a sentire l'esigenza di andare oltre quel filone cinematografico oggi conosciuto come Formalismo o Calligrafismo, in favore del superamento di quelli che venivano giudicati vuoti estetismi formali, per un cinema aperto alla concreta realtà della vita nazionale. Il Calligrafismo aveva cercato di rivendicare una tensione intellettuale e una densità di stratificazione culturale del prodotto cinematografico attraverso il recupero della tradizione letteraria italiana ed europea, cercando nei grandi modelli della storia dell'arte le cadenze compositive adatte ad articolare adeguatamente la narrazione. L'esito fu una raffinata stilizzazione dell'immagine: si pensi ad esempio a *Malombra* (1942) di Mario Soldati, che fa un dichiarato riferimento visivo all'*Isola dei morti* di Böcklin per la resa cinematografica della villa pliniana sul lago di Como teatro delle vicende. La successiva e conseguente convergenza tra il realismo nella pittura, palesatosi nella nuova valutazione di Caravaggio e dei caravaggeschi, e nella letteratura, in particolare con l'opera di Verga, e il cinema giunge al culmine, ed a una svolta interpretativa contemporanea, nel 1943 con *Ossessione* di Luchino Visconti. Dalla citazione colta ed estetizzante ai limiti del *tableau vivant* si passa, nei confronti della pittura, all'esigenza di un modello di analogia compositiva che educi l'occhio del regista a "guardare" il paesaggio italiano cogliendolo nella sua verità profonda. Questo modello viene individuato, da quei cineasti che ormai si possono definire a pieno titolo neorealisti, nella pittura e nella scultura. È la violenza spesso intensamente chiaroscurata e plasticamente marcata dei dipinti di

¹³¹ Francesco Galluzzo (a cura di), *Il cinema dei pittori, le arti e il cinema italiano 1940-1980*, Skira, Milano 2007.

¹³² Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60, al di là della pittura*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990 – 15 febbraio 1991, Carte Segrete, Roma 1990.

¹³³ Si ricorda qui semplicemente il contributo, più teorico che pratico, apportato dai futuristi con il *Manifesto del cinema futurista* edito a Milano l'11 settembre 1916 a firma di Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settemelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti, che resta ancora oggi un documento rivoluzionario nelle premesse rispetto a tutto ciò che è venuto in seguito.

ambiente popolare di Renato Guttuso, e la sua capacità di orchestrare grandi macchine pittoriche di scene di massa su cadenze decisamente anticlassiche a porsi come paradigma compositivo per i film neorealisti, specialmente per quelli dedicati all'ambiente meridionale e contadino. A lui si affida ad esempio Luchino Visconti per il corredo illustrativo del celebre saggio del 1941 che contiene il primo germe del progetto di *La terra trema* (1948). Ed esplicitamente guttusiano è il taglio visivo del film ispirato ai *Malavoglia*, in occasione del quale il regista acquistò quattro scene di pesca dipinte dall'artista, impegnato all'epoca nel ciclo sulla vita marinara di Scilla. Ma anche le vedute urbanistiche di artisti come Mario Mafai o Renzo Vespignani, o le sculture di argomento resistenziale di Leoncillo e Renato Marino Mazzacurati, hanno il loro peso per la definizione della tipologia di città neorealista, e del rapporto dei corpi con lo spazio urbano, che si elabora attraverso il complesso della produzione cinematografica riconducibile a questa etichetta.

Quindi con l'avvento del Neorealismo, come evidenzia Galluzzo¹³⁴, alla pratica calligrafista della citazione pittorica come modello di ricostruzione storica si sostituisce quella dell'assimilazione come modalità di coinvolgimento del presente. Oltre agli esempi di rappresentazione oggettiva e realistica della società italiana dell'immediato secondo dopoguerra, il Neorealismo produce anche esempi di interpretazione onirica e caricaturale della allora nascente società dei consumi di massa: ne sono esempi, rispettivamente, *Miracolo a Milano* del 1951 di Vittorio De Sica, ricco di rimandi al mondo fantastico di Marc Chagall e alla Nuova Oggettività di Otto Dix e Georg Grosz, e *Lo sceicco bianco* del 1952 di Federico Fellini. È del resto un periodo fitto di scambi e "passaggi di ruolo" tra artisti e personalità attive a vario titolo nell'ambiente cinematografico, complici anche le condizioni della vita intellettuale dell'immediato dopoguerra. Achille Perilli, Piero Dorazio e Mino Guerrini, tra i fondatori di Forma 1, frequentano il Centro Sperimentale di Cinematografia. Dall'ambiente dell'arte provengono lo sceneggiatore Rodolfo Sonogo e il regista Riccardo Freda. Registi come Luciano Emmer passano al cinema narrativo dopo un lungo tirocinio nel documentario d'arte, mentre il pittore Ernesto Treccani riconosce per la sua *Arlecchinata a Porta Volta* del 1954 l'esplicita suggestione dello chapliniano *Luci della ribalta*. Ancora, i pittori forniscono anche stimoli ai soggettisti: ad esempio Lucio Fulci crea il personaggio più celebre di Alberto Sordi, Nando Meniconi "americano a Roma" di *Un giorno in pretura*, realizzato da Steno nel 1954, ispirandosi al pittore Mimmo Rotella e ai suoi atteggiamenti dopo un soggiorno negli Stati Uniti. Alcuni artisti, tra cui Pericle Fazzini, Franco Gentilini, Angelo Savelli e Orfeo Tamburi, accettano invece di interpretare sé stessi in *Le modelle di via Margutta* di Giuseppe Maria Scotese del 1946. Insomma, l'artista diventa una figura caratteristica del paesaggio urbano sociologico del dopoguerra, e anche il cinema se ne appropria come personaggio: basti pensare alle figure di artisti sbandati che compaiono in film della seconda ondata neorealista come *Le amiche* (1955) di Michelangelo Antonioni e *Roma ore 11* (1952) di Giuseppe De Santis. È da sottolineare però che solo sporadicamente alcuni artisti provano ad avvicinarsi al cinema, al di fuori dei confini del "genere" sperimentale, per provarsi nel linguaggio cinematografico realistico per eccellenza: basta pensare all'adesione di personalità come Renato Guttuso e Carlo Levi al progetto di notiziario d'autore di Riccardo Ghione e Marco Ferreri, precocemente abortito, *Documentario mensile*.

Il rapporto tra cinema da una parte e pittura e scultura dall'altra subisce una ulteriore svolta nel 1954, quando Luchino Visconti con *Senso*, film storico a colori, recupera il calligrafismo del cinema di rievocazione risorgimentale, da lui stesso consegnato alla storia dopo *Ossessione*. Ma non si tratta di un ritorno al passato poiché la citazione pittorica e l'impianto letterario sono orientati a una lettura

¹³⁴ Francesco Galluzzo, *Il cinema dei pittori. Film e arti visive nel dopoguerra in Italia*, in Francesco Galluzzo (a cura di), *Il cinema dei pittori, le arti e il cinema italiano 1940-1980*, cit., pp. 13-29.

critica: l'illusione di verità cinematografica viene infatti vanificata criticamente esplicitando la sua spettacolarizzazione. Dopo *Senso*, il rapporto dei cineasti italiani con la questione della matrice pittorica del film cambia in maniera irreversibile. Negli anni Sessanta e Settanta si possono individuare due tipologie di atteggiamento dei cineasti che affrontano in maniera più evidente il problema. Per alcuni autori l'esempio viscontiano legittima il ritorno al gusto cinematografico per la "bella forma", specialmente in film di ricostruzione storica o in costume, intrinsecamente legati a un preziosismo pittorico che si spinge spesso alla vera e propria citazione: è il caso ad esempio di *La viaccia* (1961) di Mauro Bolognini o di *La colonna infame* (1973) di Nelo Risi. Altre volte, di pari passo con la diffusione anche in Italia della nuova critica francese che accompagna l'affermarsi dei registi della *Nouvelle Vague* e con l'esigenza di una emancipazione del linguaggio cinematografico, il riferimento artistico diventa, invece, occasione per una critica metalinguistica dell'immagine cinematografica attiva all'interno dell'inquadratura stessa. Se, in un paese come l'Italia, la necessità neorealista di filmare il "vero" paesaggio nazionale aveva inevitabilmente significato già anche la scoperta del patrimonio artistico come *set* naturale, capita sempre più spesso dagli anni Settanta di trovare nell'inquadratura la presenza di opere d'arte, non più citate o alluse, ma direttamente filmate, con la funzione di esplicitare visivamente il lavoro di riflessione critica del regista sulle proprie scelte stilistiche attraverso il contatto diretto con un diverso medium. Il cinema rivela la propria specificità attraverso la dimensione metalinguistica del confronto con la pittura e la scultura, resistendo a ogni tentazione estetizzante. E si torna a incontrare quindi forme di collaborazione tra cineasti e artisti, che assumono la funzione di contributi all'elaborazione critica dell'immagine. Così, ad esempio, in *Cronaca familiare* (1962) di Valerio Zurlini compare un dipinto di Ottone Rosai appeso nella casa romana del protagonista; in *Dillinger è morto* (1968) di Marco Ferreri compare *Futurismo rivisitato* di Mario Schifano, incaricato dallo stesso regista di realizzare i titoli di testa e di coda de *L'harem* (1967). Bernardo Bertolucci utilizza per i titoli di testa di alcuni suoi film le opere di quegli artisti che assume come referenti figurativi, ossia Antonio Ligabue per *La strategia del ragno* del 1970, Francis Bacon in *Ultimo tango a Parigi* del 1972 e Pellizza da Volpedo per *Novecento* del 1976, quasi un equivalente di indicazioni bibliografiche di riferimento, dichiarando in apertura le matrici visive della tonalità emotiva del film. Francesco Rosi in *Cadaveri eccellenti* (1976) caratterizza i due ambienti tra cui deve muoversi il poliziotto protagonista, quello della borghesia golpista e corrotta e quello degli esponenti comunisti frenati dai tatticismi, attraverso le opere d'arte di cui sono circondati: quelle dei protagonisti dell'avanguardia, tra cui Mario Ceroli, in casa dell'armatore Pathos, i guttusiani *Funerali di Togliatti* nell'ultima scena ambientata nella sede nazionale del Pci. Opere di Ceroli compaiono anche in *Gli ordini sono ordini* (1972) di Franco Giraldi, dove il primo segno di emancipazione della protagonista padovana dalle coercizioni della vita familiare è una visita alla cappella degli Scrovegni. Ceroli si inserisce a pieno titolo in questo discorso, e per la sua attività si rimanda ai paragrafi 3.6, 5.6 e 5.8.

Intanto negli anni '60 arriva la Pop Art e il rapporto tra arte e cinema cambia ancora. Mario Bava nel 1968 dirige *Diabolik*, uno dei migliori esempi di applicazione della nuova corrente: l'enfatizzazione rutilante degli oggetti è chiaramente di genere Pop, mentre invece i dipinti veri e propri che talvolta compaiono nelle sue opere hanno una funzione puramente strumentale e non determinano nel suo linguaggio filmico alcuna stratificazione di senso. Soprattutto poi, si afferma la televisione, che incide in modo definitivo sul modo di costruire l'immagine e di relazionarla con lo spettatore.

2.2.2 IL CINEMA D'ARTISTA: LE ESPERIENZE PRE-UNDERGROUND

Rispetto ad altri paesi, gli artisti italiani nel dopoguerra non sono interessati a girare film in prima persona, a parte qualche caso sporadico. Negli Stati Uniti, intanto, negli anni Quaranta il cinema sperimentale e d'artista sforna opere di un certo rilievo, basti pensare al *Dreams That Money Can Buy* (1943-1947) di Richter, coadiuvato da Max Ernst, Man Ray, Fernand Léger, Marcel Duchamp e Alexander Calder. In Francia negli anni Cinquanta sorge l'avanguardia lettrista di Isidore Isou e Maurice Lemaître, che realizza diversi film. In Giappone il gruppo Gutai elabora affascinanti e preziosi film dipinti a mano. In Italia gli echi di un antico ritorno all'ordine, la reazione alle ricerche avanguardistiche frustrano invece eventuali spunti e slanci d'artista nel campo del cinema. Così, mentre si va diffondendo con grande successo il cinema neorealista, per assistere a una vera e propria rinascita del cinema d'artista in Italia bisogna aspettare la prima metà degli anni Sessanta e l'esplosione dell'underground. Subito prima c'è solo qualche figura isolata, prima fra le quali lo storico del cinema Bruno di Marino individua Luigi Veronesi¹³⁵.

Già in contatto negli anni Trenta con il movimento parigino *Abstraction-Création* e con il *Bauhaus*, Veronesi è attratto dall'idea di una sperimentazione totale che lo porta a occuparsi di vari ambiti: pittura, fotografia, scenografia, cinema, illustrazione e didattica. La concezione filmica dell'artista milanese è vicina a quella dell'avanguardia storica e la sua opera cinematografica risente notevolmente delle sperimentazioni degli astrattisti tedeschi. La sua produzione filmica appare molto limitata, se teniamo conto che, sia un gruppo di suoi esperimenti astratti databili al 1938-43, sia i film chirurgici realizzati tra il 1941 e il 1943, sono andati persi o distrutti a causa dei bombardamenti di Milano del 1943. Risalgono infine al 1947 diversi metri di pellicola girati per un documentario sulla fabbrica Olivetti di Ivrea. I cortometraggi astratti di Veronesi¹³⁶ sono una prosecuzione della sua arte e sono attraversati da una preoccupazione affine a quella di altri pittori-cineasti: «A me interessava», ha spiegato l'artista, «dare movimento alla pittura, non un movimento solo suggerito e non reale. Io cercavo un vero movimento, e l'unico strumento che poteva dare il moto alle mie forme e ai miei colori era il cinema: per questo io sostengo che non ho fatto dei film, ma ho utilizzato il mezzo cinematografico per fare della pittura in movimento, e, tranne pochi casi in cui l'immagine è ottenuta anche col mezzo fotografico, per il rimanente questi film sono dipinti a mano direttamente sulla pellicola»¹³⁷.

Una figura poliedrica affine a Veronesi è quella del designer Bruno Munari che, grazie alla collaborazione con Marcello Piccardo, col quale dà vita allo studio di Monte Olimpino in provincia di Como, realizza tra il 1962 e il 1972 una serie di cortometraggi che si possono definire in parte di ricerca, in parte industriali e pubblicitari. Questi ultimi, pur essendo commissionati da una serie di società come Upim, Fiat, Olivetti, Tissot, Omega, Ferrero, Zerowatt, sono in realtà filmati in cui Munari e Piccardo hanno piena libertà di sperimentazione. Il loro cinema è letteralmente fatto in casa o in famiglia, con il contributo anche dei figli di Piccardo; è funzionale a un discorso didattico, pedagogico, scientifico e sociologico¹³⁸, ma con risvolti di ordine percettivo e sensoriale¹³⁹.

¹³⁵ Cfr. Bruno di Marino, *Trapianto, consunzione e morte dell'underground. Il cinema d'artista in Italia (1945-1975)*, in Francesco Galluzzi (a cura di), *Il cinema dei pittori, le arti e il cinema italiano 1940-1980*, cit., pp. 61-71.

¹³⁶ Cfr. *Film n. 9* (1947) o *Allegretto* (1950).

¹³⁷ Dichiarazione riportata in *R2*, Bollettino della Galleria Rondinini, 26 gennaio 1976, p. 5.

¹³⁸ *Sulle scale mobili* (1964) è una sorta di analisi comportamentale sui clienti de La Rinascente che adoperano questo rivoluzionario dispositivo, filmati da una cinepresa nascosta; *Upim ricerca n. 1* (1967) e *Fiat ricerca n. 1* (1968-1969) hanno come protagonisti i bambini, filmati nei grandi magazzini o alle prese con automobili.

¹³⁹ *I colori della luce* (1963) si basa sullo studio delle variazioni luministico-cromatiche ottenute con luce polarizzata e mediante scomposizione prismatica; in *After effects* (1968), prodotto per conto di Olivetti, viene studiata la persistenza dei colori sulla retina; *Scacco Matto* (1965), girato per la Ferrania, è composto da un'unica inquadratura (due giocatori di scacchi che studiano le loro mosse) riproposta

Le altre sperimentazioni filmiche di artisti nostrani vengono realizzate tutte all'estero: Gino Severini dipinge direttamente su pellicola un breve episodio astratto per il cortometraggio *Eine Melodie, vier Maler* (1954-55) del tedesco Herbert Seggelke¹⁴⁰; il pittore milanese Cioni Carpi gira in Canada presso il National Film Board una serie di film realizzati con varie tecniche d'animazione, di cui alcuni sono dipinti a mano su pellicola¹⁴¹ mentre altri si basano su disegni, sagome ritagliate o frammenti fotografici animati¹⁴²; infine vi sono i brevi film in 8mm, muti e in bianco e nero, di sessanta metri ciascuno di lunghezza, che i fratelli Silvio e Vittorio Loffredo assemblano tra il 1951 e il 1971 a Parigi¹⁴³, dove vivevano dalla fine degli anni Dieci.

2.2.3 IL CINEMA UNDERGROUND

Fin dai primi anni Sessanta Roma attraversa un periodo di autentico splendore per quel che riguarda le arti visive, grazie tra l'altro all'attività delle gallerie *L'Attico* di Fabio Sargentini e *La Tartaruga* di Plinio De Martiis, all'*exploit* della Scuola di Piazza del Popolo e alla presenza di una fitta serie di scambi tra diverse discipline: musica, letteratura, cinema, teatro, ecc. La capitale diviene ben presto il centro nevralgico della cultura *underground*, il luogo in cui si svilupperà per tutto il decennio, con un climax intorno al 1968, un cinema fatto da artisti e *film maker* di diversa formazione¹⁴⁴. Alcuni di essi si riconoscono nella Cooperativa del Cinema Indipendente (CCI), nata nel 1967 tra Napoli e Roma e sciolta già nel 1970, con l'obiettivo di promuovere e diffondere opere – per lo più girate in 8 e 16mm – in circuiti alternativi rispetto a quello ufficiale. La CCI è modellata sull'esempio della *Filmmaker's Coop* newyorkese di Jonas Mekas e compagni, i cui lavori cominciano a diffondersi in Italia proprio nella prima metà degli anni Sessanta, esercitando una innegabile influenza sugli autori nostrani.

Il primo significativo film sperimentale di questa prolifica stagione viene realizzato tra il 1964 e il 1965: autori de *La verifica incerta* sono l'artista Gianfranco Baruchello e il cineasta Alberto Grifi. Rimontaggio, sia ragionato sia random, di una settantina di *cinemascope* americani ed europei degli anni Cinquanta e Sessanta destinati al macero, questo *object trouvé* filmico è un omaggio al Dada e a Marcel Duchamp, amico personale di Baruchello, che compare di tanto in tanto in fugaci immagini in bianco e nero, mescolato ai fotogrammi colorati e consunti del film. Se la realizzazione pratica de *La verifica incerta* è soprattutto di Grifi, da un punto di vista concettuale il film è totalmente di Baruchello, il quale in seguito realizza alcuni cortometraggi performativi: *Costretto a scomparire*, *Perforce*, *Norme per gli olocausti*, *Per una giornata di malumore nazionale*, *Complemento di colpa*, rituali di carattere funereo-gastronomici in cui è lo stesso artista a mettersi in gioco, ad esempio trinciando in tanti pezzetti un tacchino americano e seppellendolo, lavando in una vasca centinaia di monete da cento lire, facendo delle pagnotte con bambolotti di gomma, inscenando una fucilazione reiterata. Se la dimensione onirica appare già in *Non accaduto*, essa si avverte maggiormente nel film

all'infinito e sottoposta a tutti i trattamenti possibili in fase di sviluppo e stampa: mutazioni di colore, passaggio positivo/negativo, lampeggiamenti, solarizzazioni, ecc.

¹⁴⁰ Seggelke realizza quattro episodi, di cui alcuni in animazione, partendo dalle composizioni di quattro artisti: Severini, Nay, lo svizzero Erni e Jaen Cocteau.

¹⁴¹ *Point and Counterpoint* (1959-60), *One day an Airplane* (1963).

¹⁴² *Maya Bird* (1961), *The Cat Here and There* (1962).

¹⁴³ *Le court-bouillon*, *La lezione* (1956), *Grafite* (1960), *Figure in posa* (1963), *Lussuria* (1966), *L'alluvione* (1966).

¹⁴⁴ Cfr. Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60, al di là della pittura*, cit., pp. 305-306.

più complesso e articolato di Baruchello: *Tre lettere a Raymond Roussel*, delirio visionario mattutino frutto della registrazione al magnetofono dei ricordi del sogno appena avuto, abbinata a un assemblaggio magmatico di immagini girate nell'arco di diversi anni, virate in un colore azzurrino e trattate con una serie di esposizioni multiple che rendono il film lunare, quasi liquido.

Un altro artista romano che comincia molto presto a utilizzare tutti i media a sua disposizione, tra cui naturalmente il film, attento alla natura critico-ermeneutica del dispositivo, è Luca Patella. Nella sua ricerca, come l'artista spesso precisa, «il concettualismo andava inventato attraverso i media e non semplicemente trasposto attraverso di essi»¹⁴⁵. Il suo primo film, *Ritratto tecnico-naturalista*, risale al 1964, cui seguono altri film come l'opera comportamentale *Intorno fuori* (1966), o l'esperimento di Land Art *Ante litteram Terra animata* (1967), o la lettura scientifico-fantastica dell'azione psicologica *Vedo vado!* (1969). Il film più significativo di Patella rimane il reportage ironico-visuale *SKMP2* (1968), suddiviso in quattro episodi ciascuno dedicato al altrettanti artisti che gravitano intorno a L'Attico di Sargentini: Eliseo Mattiacci, Jannis Kounellis, Pino Pascali e lo stesso Patella; quattro originali e divertenti "documentazioni creative" che, oltre a restituire il clima di un'epoca, rappresentano un approccio ludico e concettuale al fare artistico. In *SKMP2*, così come in tutto il cinema di Patella, vi è un uso costante e quasi ossessivo del *fish-eye*.

Il leader e il teorico della CCI Alfredo Leonardi realizza film in cui sono riconoscibili artisti dell'ambiente romano: in *Libri di santi di Roma eterna* (1968) compare Pino Pascali nei panni di uno spaventapasseri, in *Amore amore* (1967) appare Umberto Bignardi. Un pittore di stampo surrealista piuttosto dimenticato, Giordano Falzoni, è invece protagonista di un bellissimo cortometraggio di Alberto Grifi, *Il grande freddo* conosciuto anche come *Le avventure di Giordano Falzoni* (1971).

L'animazione è un territorio che stimola particolarmente la fantasia degli artisti. Una piccola casa di produzione romana specializzata in cortometraggi, la Corona Cinematografica, mette in questi anni a disposizione di alcuni artisti mezzi e risorse per realizzare film animati di dieci minuti: misura standard per ottenere i premi qualità dal ministero. Patella e sua moglie Rosa Foschi con *Amour du cinéma*, *L'amore di don Perlimplino per Belisa nel giardino*, oltre a Magdalo Mussio con *Il potere del drago*, *Umanomeno* e Claudio Cintoli con *Mezzo sogno e mezzo*, *Primavera nascosta*, vengono tutti assoldati dalla Corona per i loro esperimenti, realizzati con disegni, fotomontaggi o *découpage*. Le loro composizioni, in bilico tra astratto e figurativo, Pop e Optical, prendono così vita creando un'esplosione di colori e di forme, associazioni e significati.

Dopo aver realizzato alcuni cortometraggi in 16mm montati direttamente in macchina, come ad esempio *Round Trip* (1964) che ne registra le impressioni avute a New York, Mario Schifano gira, tra il 1968 e il 1969, una trilogia filmica con il supporto di una troupe di professionisti: *Satellite*, *Umano non umano* e *Trapianto, consunzione e morte di Franco Brocani*. I tre lungometraggi sono parti di uno stesso viaggio in cui ritornano situazioni, luoghi e personaggi. «Sono tre diversi modi», ha detto l'artista, «di affrontare il cinema e le possibilità del cinema, e di affrontare lo spettatore»¹⁴⁶. Istintivo e gestuale come la sua pittura, per la rapidità di oggettivare il mondo, ma al contempo accuratamente pensato, il cinema di Schifano procede per stratificazione di suoni e immagini. Le dissolvenze incrociate e il pulsare delle immagini riprese alla Tv conducono all'instabilità della visione. La compresenza di più realtà è data anche dalla multiproiezione di diapositive e di film nell'ambiente.

Altri artisti che si dedicano saltuariamente al cinema nella seconda metà degli anni Sessanta sono Giosetta Fioroni, Franco Angeli, Nato Frasca, Tano Festa, i cortometraggi del quale risultano tuttavia

¹⁴⁵ Dichiarazione di Patella riportata in Bruno di Marino, *Trapianto, consunzione e morte dell'underground*, cit., p. 66.

¹⁴⁶ Dichiarazione di Schifano riportata in *Ibidem*, p. 67.

dispersi. Il versante della ricerca interiore e quello dell'azione, dell'intervento politico in anni in cui l'arte diviene anche militanza, sembrano essere i due poli entro cui si muove la sperimentazione cinematografica non solo romana. Ma ci sono artisti che scelgono altri modi di utilizzare il cinema: nel 1975, quando ormai il videotape ha fatto la sua comparsa da alcuni anni, sostituendo in parte la macchina da presa, Fabio Mauri, per esempio, realizza una serie di cineinstallazioni in 16mm, proiettando capolavori della storia del cinema sui materiali più disparati: *Westfront* di Wilhelm Pabst su un ventilatore acceso, *Aleksandr Nevskij* di Sergej Ejzenstein su un contenitore di latte o *Il Vangelo secondo Matteo* originariamente proiettato sullo stesso Pasolini e, in seguito, sulla maglietta bianca del cineasta distesa sulla spalliera di una sedia. Per Mauri il film letteralmente prende corpo, ossia si modella su superfici variabili o deteriorabili che ne amplificano o ne modificano continuamente il senso.

Il cinema d'artista non si identifica naturalmente solo con Roma. Un centro importante è Firenze¹⁴⁷, dove operano Renato Ranaldi e Alberto Moretti, Gianni Pettena e Silvio Loffredo, fino ad Andrea Granchi. A dispetto di altri contesti in cui si muovono figure isolate, nel caso dell'ambiente fiorentino si può parlare, se non di un movimento, di una comunità di personaggi che si frequentano partecipando a volte gli uni ai film degli altri. Inoltre, un po' come i membri della CCI romana che nel 1968 avevano realizzato *Tutto, tutto nello stesso istante*, anche gli artisti toscani danno vita al film collettivo intitolato *Mongoloide 70* (1969-70), assemblaggio di performance minimali, accelerate e senza audio.

A Torino vive e lavora Ugo Nespolo, autore tra il 1967 e il 1969 di scanzonati ritratti dedicati agli amici dell'Arte Povera: Boetti in *Boettinbiancoenero*, Merz in *Neonmerzare* e Pistoletto in *Buongiorno Michelangelo*. Ma la produzione filmica che lo caratterizza maggiormente è quella smaccatamente surreale e Pop, da cui nascono film come *Con-certo rituale* (1973) o *Un supermaschio* (1976).

La tendenza performativa, così evidente nel decennio precedente, non si esaurisce affatto nella prima metà degli anni '70, elevandosi alla massima potenza stimolata sia dallo sviluppo della Body Art sia dalla diffusione del video, nuovo medium che ha principalmente la funzione di documentare azioni che si svolgono in gallerie e spazi pubblici. Questo uso della camera è sempre più indicativo di un cinema "amatoriale", volutamente grezzo, poco interessato a uscire dal ristretto ambito del mondo dell'arte. La serie di super8 con e di Luigi Ontani datati 1970-1973 o i film di Plinio Martelli vanno per esempio in questa direzione. Più elaborati sono i film di Valentina Berardinone o Fernando De Filippi, quest'ultimo autore e protagonista di *Sostituzione* (1974), in cui gradualmente trasforma il suo volto in quello di Lenin, mescolando rigore performativo e politica. Ancora, il cinema dei pittori si moltiplica in una serie di direzioni, sconfinando in altre discipline: ne sono esempi gli slittamenti antropologici di Antonio Paradiso, o quelli psicoanalitici e quelli architettonici di Ugo La Pietra.

¹⁴⁷ Cfr. Silvia Lucchesi, *Cinema d'artista in Toscana 1964-1980*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 2005.

3. MARIO CEROLI: UNO SCULTORE DALL'ANIMA SCENOGRAFICA

3.1. CENNI BIOGRAFICI

Mario Ceroli nasce a Castel Frentano, in provincia di Chieti, il 17 maggio 1938. A soli dieci anni si trasferisce a Roma con la famiglia. Qui si iscrive all'Istituto Statale d'Arte¹⁴⁸ in via di Conte Verde, dove frequenta dapprima le lezioni di Gerardi, Ziveri, Fasolo, Guerrini e Mazzullo, con Tano Festa per compagno di banco, e poi il corso di perfezionamento in ceramica tenuto da Leoncillo Leonardi, di cui diventa assistente per qualche anno. Nello stesso periodo lavora anche con Pericle Fazzini ed Ettore Colla, per i quali lavora la sera, fuori dallo studio di Leoncillo. Finiti gli studi superiori, Ceroli si iscrive all'Accademia di Belle Arti, ma insoddisfatto abbandona i corsi dopo solo due mesi. Sempre all'Accademia segue invece con grande interesse i corsi serali tenuti da Toti Scialoja, attraverso i quali entra in contatto con le ricerche dell'*Action Painting* e con il nuovo clima artistico americano. Intorno alla metà degli anni Cinquanta, nel suo studio in un sotterraneo di via Gregoriana, Ceroli realizza le sue prime sculture in ceramica, che verranno esposte a Roma in una personale presso la Galleria San Sebastianello nel 1958 e all'edizione del Premio Gubbio dello stesso anno.

Allo scadere del decennio, influenzato dall'opera di Burri, da cui viene folgorato a partire dall'incontro con due suoi *Sacchi* esposti alla Quadriennale romana del 1955, compie una svolta decisiva nelle sue ricerche: abbandona la ceramica e inizia un'intensa stagione di sperimentazione con il legno, materiale con cui concepirà tutte le sue opere più importanti. Nel 1958, infatti, realizza *Senza titolo*, un semplice tronco di albero trafitto da chiodi¹⁴⁹. Nel 1960, con una di queste nuove sculture in legno, Ceroli ottiene il *Premio per la giovane scultura* nell'ambito del *Concorso a premi d'incoraggiamento ad artisti 1960* del Ministero della Pubblica Istruzione, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Dopo questo primo importante riconoscimento, tra il 1960 e il 1962 l'artista lascia la capitale per compiere il servizio militare. Al suo rientro, distrugge molte delle opere realizzate fino a quella data e, sempre utilizzando il legno, solo talvolta frammisto ad altri materiali, riprende il suo lavoro da alcuni semplici elementi iconografici e semantici, lettere, numeri e figure stilizzate. Tra il 1963 e il 1964 realizza opere come *Si + No*, *Orologio*, *Telefono*, tutte in legno, *Numero Tre*, in lamiera ondulata, *Numero Uno*, in lamiera e legno¹⁵⁰. Queste sono le sculture che Plinio De Martiis, direttore della Galleria romana La Tartaruga, vede nello studio dell'artista all'inizio del 1964 e che subito presenta nella sua galleria accanto alle opere di Franco Angeli, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Sergio Lombardo e Cesare Tacchi in una mostra collettiva nel giugno dello stesso anno.

¹⁴⁸ L'approccio di Ceroli al mondo dell'arte avviene casualmente, a seguito di una "svista" dei genitori, che in realtà avrebbero voluto indirizzarlo verso una professione più sicura, come lo stesso artista ricorda: «Mio padre e mia madre volevano fare di me un impiegato dello Stato o un perito elettrotecnico e mi hanno iscritto alla scuola Galileo Galilei, che comprende tre sezioni: l'Istituto Tecnico, l'Istituto Tecnico Industriale e l'Istituto d'Arte. Mia madre una mattina mi ci ha portato. Aveva paura a prendere l'ascensore e siamo saliti a piedi. Al primo piano c'era l'Istituto d'Arte, la mamma era stanca, si è fermata e mi ha iscritto a quell'istituto». Cfr. «Bolaffi Arte», 1972, p. 49.

¹⁴⁹ Una mattina d'autunno del 1958, mentre è fermo al semaforo sul Lungotevere dei Mellini, Ceroli si accorge che lì stanno potando dei platani. Osserva uno di quei tronchi, e lo trova neutro, scabro, un niente, ed estremamente, incredibilmente bello. Quindi se ne fa dare uno e in studio, dove possiede una serie di strumenti atipici per l'artista, inizia a infilzarci chiodi con il martello. Ne fuoriesce una delle opere cruciali dell'arte contemporanea di Roma, l'unica città che all'epoca è in relazione con New York. Cfr. *Mario Ceroli*, dvd, 01 Distribution, Roma 2007.

¹⁵⁰ In legno e lamiera è anche *Statua della libertà incinta* del 1963.

Tramite il nuovo rapporto stabilito con Plinio De Martiis, nella seconda metà degli anni Sessanta Ceroli si avvicina al gruppo di artisti romani sostenuti da La Tartaruga e dalla Galleria La Salita di Gian Tommaso Liverani: tra gli altri, Mario Schifano, Pino Pascali, Cesare Tacchi, Renato Mambor, Sergio Lombardo, Giosetta Fioroni, Franco Angeli, Jannis Kounellis. Un gruppo eterogeneo, che pur non avendo mai fatto dichiarazioni comuni d'intenti, si ritrova coeso e partecipa di un cambiamento di clima che interessa non solo l'arte italiana ma anche quella internazionale. Le opere di questa nuova generazione di artisti si affrancano dalla poetica informale, ampiamente diffusa a Roma in quegli anni, e si collocano, come scrive allora Pierre Restany, «entre les *Neo-Dadas* et les *Nouveaux Realistes*»¹⁵¹, mentre condividono con la *Pop Art* sia la ripresa di una figuratività compromessa con il tempo presente, sia il progressivo sconfinamento dell'opera d'arte oltre i limiti spaziali che le erano propri per tradizione.

Nella seconda metà del 1964, Ceroli realizza le opere *Asso di fiori*, *Eurovision*, *Telestar*, *La pantera*, e in alcune sculture introduce sagome e forme stilizzate della figura umana, come in *Uomo di Leonardo*, in *Adamo ed Eva*, in *Mister* e in *Miss Universo*. Molti di questi lavori vengono raccolti nella prima personale che l'artista tiene alla Galleria La Tartaruga nel novembre 1964. L'anno successivo Ceroli prende parte a numerose mostre collettive e a dicembre tiene la sua seconda personale sempre alla Tartaruga dove, presentata da Giorgio De Marchis, espone *La scala*, *La casa di Dante*, *Il balcone*, *La fontana* (tutte riunite nell'opera *Piazza d'Italia*), *Piper*, *Le ombre*, *Ultima cena* e *Mobili nella valle*.

Alla fine del 1965 Ceroli comincia a lavorare alla *Cassa Sistina*, opera che viene presentata l'anno successivo a Venezia in occasione della *XXXIII Esposizione Biennale d'Arte* e che gli vale il *Premio Gollin per la scultura*. Nel 1966, oltre a partecipare a numerose mostre collettive e a ricevere il primo premio per l'opera *Balcone* nell'ambito del *XII Premio Spoleto, Mostra Nazionale di arti figurative*, tiene due nuove mostre personali. La prima è ordinata alla Galleria milanese Il Naviglio dal 10 al 23 febbraio ed è presentata da Gillo Dorfles, che nel suo scritto si sofferma sull'importanza dell'elemento seriale nelle sculture di Ceroli, come dimostrano le due opere riprodotte in catalogo, *Piper* e *L'ultima cena*. La seconda si apre a novembre alla Tartaruga, con in catalogo un testo di Maurizio Calvesi e una lettera di Goffredo Parise. Nelle quattro opere in mostra – *La Cina*, *Il collezionista*, *La fila* e *Burri* – l'artista approfondisce e sviluppa il tema del rapporto della scultura con lo spazio e quello, strettamente connesso, dell'interazione dell'opera con lo spettatore.

Dal settembre 1966 al dicembre del 1967 Ceroli si trasferisce negli Stati Uniti e ad aprile tiene una mostra personale presso la Bonino Gallery di New York, dove espone *Farfalle*, una serie di sculture in legno o lamiera ondulata indossabili dagli uomini, realizzate durante i primi mesi del suo soggiorno americano. Nell'aprile 1967 si apre a Bologna, presso la Galleria De' Foscherari, la mostra *8 pittori romani*. L'esposizione riunisce i lavori degli artisti della «Scuola di Piazza del Popolo, ovvero i Pop romani», come scrive Calvesi nel catalogo: Angeli, Ceroli, Festa, Fioroni, Kounellis, Pascali, Schifano e Tacchi¹⁵². Durante l'estate del 1967 Ceroli rientra per qualche mese in Italia. A giugno partecipa, insieme a Umberto Bignardi, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Mario Schifano, Piero Gilardi e Pistoletto, alla mostra *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, curata da Maurizio Calvesi e Alberto Boatto alla Galleria L'Attico di Roma. In catalogo sono riprodotte le due sculture *Burri* e *La scala*. A luglio dello stesso

¹⁵¹ Citato in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60: al di là della pittura*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991, Edizioni Carte Segrete, Roma 1990, p. 11. Per *Neo-Dada*, all'epoca, si intende una serie di esperienze varie volte al superamento dell'informale: cfr. Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie, dal futurismo alla pop art*, Lerici, Milano 1966.

¹⁵² Maurizio Calvesi, *8 pittori romani*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria De' Foscherari, 8 aprile – 28 aprile 1967, Galleria De' Foscherari, Bologna 1967, pp. non numerate.

anno è tra gli artisti riuniti a Foligno nella mostra *Lo spazio dell'immagine*, dove espone l'opera *Gabbia*, ora nota col titolo *Centouccelli*. Entrambe le mostre sono oggi considerate molto importanti per le indicazioni che forniscono sul cambiamento di clima che stava interessando l'arte italiana, e non solo. Le opere che vi furono raccolte illustravano alcuni aspetti che di lì a poco sarebbero confluiti nella poetica dell'Arte Processuale e dell'Arte Povera: una generale tendenza a superare i limiti oggettivi propri per tradizione all'opera d'arte, uno sconfinamento di questa nello spazio e una nuova diffusa attenzione per la fisicità naturale dei materiali.

Pochi mesi dopo Ceroli prende parte anche alla prima mostra, organizzata da Germano Celant, della compagine dell'Arte Povera. Espone, infatti, l'opera *500 Fiat* nella sezione *Im-spazio* della mostra *Arte Povera e Im-Spazio* che si tiene alla Galleria La Bertesca di Genova dal 27 settembre al 20 ottobre 1967. Insieme a lui, tra gli altri romani presenti all'esposizione vi sono Bignardi, Kounellis, Mambor, Mattiacci, Pascali e Tacchi, tutti artisti che «operano già da tempo», scrive Celant, «in questa nuova dimensione progettuale, che mira ad intendere lo spazio dell'immagine, non più come spazio contenitore, ma come "campo" di forze spazio visuali»¹⁵³.

Sempre nel 1967 Ceroli partecipa a diverse altre mostre collettive in Italia e a settembre, prima di ripartire per gli Stati Uniti dove si tratterà fino alla fine dell'anno, le sue sculture vengono selezionate per tre importanti mostre all'estero: l'*Exhibition of contemporary italian art* al National Museum of Modern Art di Tokyo, la *IX Biennale di San Paolo del Brasile* al Museo d'Arte Moderna di San Paolo e la *V Biennale de Paris* al Musée d'Art Moderne di Parigi.

Il 1968 si apre con tre nuove personali: la prima alla Galleria Il Naviglio di Milano, dove l'artista espone *Progetto per la conservazione del corpo umano* (1967), consistente in tre piramidi alte circa due metri, una in legno, una in lamiera zincata, una in mattoni; la seconda alla Galleria Sperone di Torino, dove propone la stessa opera presentata al Naviglio insieme alla *Sala ipostila* e a un cassone in rete metallica che Gilardi aveva riempito di pietre di poliuretano; la terza, infine, alla Galleria De' Foscherari di Bologna, dove presenta *L'aria di Daria*. Il 1968, oltre a segnare l'inizio della sua fertile collaborazione con il teatro, è anche l'anno in cui i suoi lavori vengono inclusi, per l'ultima volta, tra le ricerche del gruppo Arte Povera¹⁵⁴. Ceroli partecipa infatti a due mostre, entrambe curate da Celant, dal titolo *Arte povera*: una allestita a Bologna presso la Galleria De' Foscherari dal 24 febbraio al 15 marzo, dove espone il *Progetto di grande sfera*, l'altra a Trieste al Centro Arte Viva - Feltrinelli dal 23 marzo all'11 aprile¹⁵⁵. A maggio è di nuovo alla Galleria La Tartaruga insieme, fra gli altri, ad Angeli, Boetti, Castellani, Fioroni, Mambor, Paolini e Tacchi, in occasione del *Teatro delle Mostre*: una rassegna, curata da Calvesi e durata un mese, in cui ogni sera un artista diverso era invitato a realizzare un'opera. Nel giugno dello stesso anno è per la seconda volta a Venezia alla *XXXIV Esposizione Biennale d'Arte*, dove presenta l'opera *Ombre*, all'interno della sezione *Linee della ricerca: dall'informale alle nuove strutture*, nel Padiglione Centrale della rassegna.

Il decennio si chiude con l'ampia mostra antologica che gli viene dedicata a Parma, a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università, introdotta da un lungo scritto di Arturo Carlo Quintavalle. Nel

¹⁵³ Germano Celant, *Arte povera e Im-spazio*, catalogo della mostra, Genova, Galleria La Bertesca, 27 settembre-20 ottobre 1967, pp. non numerate.

¹⁵⁴ Cfr. Germano Celant, *Arte Povera*, Giunti, Milano 2012.

¹⁵⁵ In occasione di queste prime mostre del raggruppamento celantiano, che i membri della *Scuola di Piazza del Popolo* avevano preparato e nutrito attraverso una felice metamorfosi dell'eredità di Burri, Ceroli è definito dallo stesso Celant «l'autentico costruttore povero» per la sua scelta di usare il legno, esibito nelle sue grezze accidentalità naturali, con le giunture in vista delle tavole, i diversi spessori, le diverse fibre e tonalità. Tuttavia, più tardi ne viene volutamente tenuto a distanza, in seguito a una «epurazione» degli artisti romani nella prospettiva di una rivincita regionale, o meglio torinese - Pascali era nel frattempo morto mentre Kounellis si dimostrava fedele -. Calvesi sottolinea d'altro canto la profonda differenza tra le ricerche di Ceroli e quelle dei poveristi, ossia «l'estraneità [del primo] ad un simile progetto di rinuncia alla definizione della forma» dei secondi. Cfr. Maurizio Calvesi (a cura di), *Ceroli: Firenze, 14 luglio-16 ottobre 1983*, catalogo della mostra, Firenze, Forte Belvedere, 14 luglio - 16 ottobre 1983, La Casa Uscher, Firenze 1983, p. 14.

Salone delle Scuderie della Pilotta, nel febbraio 1969, vengono infatti raccolte cinquantatre sculture che ripercorrono tutta la sua attività, insieme ad una quarantina di disegni e collages. Oltre a questa retrospettiva, che testimonia l'importanza da subito attribuita al suo lavoro, a partire dal 1969 si moltiplicano le occasioni di esporre in Italia e all'estero. Quell'anno, ad esempio, realizza diverse mostre personali: a Berlino alla Galerie René Blok, ad Hannover alla Galleria Dieter Brunsberg, a Milano alla Galleria Il Naviglio, a Pesaro alla Galleria Segnapassi, a Napoli alla Modern Art Agency, a Karlsruhe al Badischer Kunstverein e a Bruxelles presso il Palais des Beaux-Arts. In estate è tra i partecipanti della *VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto – Al di là della pittura*, allestita presso il Palazzo scolastico Gabrielli dal 5 luglio al 28 agosto. A ottobre espone con Kounellis, Marotta e Pascali alla mostra, curata da Calvesi, *4 artistes italiens plus que nature* al Musée des Arts Décoratifs a Parigi, dove presenta l'opera *Labirinto*.

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, le occasioni di confronto e di lavoro che per un'intera generazione di artisti si erano create intorno ad alcune gallerie della capitale, prima fra tutte La Tartaruga, si diradano sempre più, lasciando inevitabilmente un vuoto nel sistema di aggregazione delle ricerche d'avanguardia. Ceroli percepisce molto bene questo cambiamento e trova un nuovo luogo d'azione nel suo studio, in via del Fontanile Arenato, nella zona La Pisana di Roma, dove si adopera a perseguire «un arricchimento dei propri mezzi espressivi, una magnificazione sempre più imponente della manualità, sia nella ricerca della materia, sia nell'affermazione quale tecnica della sua ludica e induttiva prassi operativa»¹⁵⁶. L'artista continua così a esplorare e ad approfondire alcune delle problematiche che sin dagli esordi negli anni Sessanta avevano interessato la sua opera, raggiungendo nei decenni successivi sviluppi sempre inediti. Negli anni che seguono, Ceroli crea singole sculture che per le loro dimensioni via via più ampie invadono letteralmente l'ambiente in cui vengono collocate, come accade in *Primavera* del 1968, in *Albero della vita* del 1972, in *Curve di livello dell'uomo*, presentata lo stesso anno in occasione della personale dello scultore al Palazzo Ducale di Pesaro, o in *Un anno d'amore*, esposta nel 1973 alla Galleria De' Foscherari di Bologna in una personale dal titolo *Le idee direttrici*. Negli stessi anni, poi, realizza vere e proprie installazioni, come il *Progetto per la pace e per la guerra* del 1969, una superficie di sabbia, variamente estensibile, su cui sono issate bandiere bianche alte quattro metri, e *Battaglia*, un insieme di sagome ed elementi in legno con inserti di stoffa, allestita per la prima volta alla Galleria De' Foscherari di Bologna nel 1979. Simile impostazione ambientale hanno ancora nel decennio successivo *Il Quinto Stato* (1984) e, in anni recenti, *Ripensandoci* (2000) e *Rissa* (2001), composta da trentuno figure in legno dipinto. L'artista sempre così procedere, in una sempre più articolata indagine sullo spazio, dalla scultura all'installazione, e da questa alla realizzazione di opere ambiente. Di queste ultime la più complessa e impegnativa è stata l'esecuzione del decoro degli interni della chiesa di Portorotondo in Costa Smeralda, a cui l'artista lavora dal 1971 al 1975. Questo progetto è solo il primo di una serie di opere di arte sacra che Ceroli realizza a partire soprattutto dalla fine degli anni Ottanta, come la chiesa Santa Maria Madre del Redentore a Tor Bella Monaca a Roma, nel 1987, la Chiesa del Centro Direzionale di Napoli, nel 1990, e la Cappella dell'Istituto Superiore di Polizia di Roma, nel 2004.

A un passo dalla scena del teatro, infine, Ceroli giunge a realizzare vere e proprie azioni e *performance*. In *Io, piramide di ghiaccio*, realizzata in occasione del *Festival dei Due Mondi* di Spoleto, nel 1969, l'artista costruisce una piramide di mattoni di ghiaccio sul cui vertice pende una sfera di acciaio contenente carbone ardente. Mentre nel *Progetto per il Mulino Stucky*, proposto a Venezia

¹⁵⁶ Luigi Ficacci (a cura di), *Mario Ceroli, Carte*, catalogo della mostra tenutasi a Roma presso l'Istituto Nazionale per la Grafica-CalcoGRAFIA dal 9 maggio al 30 giugno 2002, Mazzotta, Milano 2002, p. 37.

nel 1975, Ceroli realizza in Piazza San Marco un'enorme cassa di legno, che provocatoriamente ha riportati sui lati i nomi di tutti gli artisti invitati dall'ente della Biennale a presentare un reale progetto per l'edificio del mulino. Terminata la costruzione, la cassa venne trasferita alla Giudecca e lì bruciata dall'artista.

Nel corso del decennio successivo, Ceroli sembra esplorare forme più tradizionali di costruzione dello spazio scultoreo. Nel gennaio del 1982 presenta, contemporaneamente alla Galleria La Tartaruga di Roma, alla Galleria De' Foscherari di Bologna e allo Studio Marconi di Milano, diverse parti di uno stesso ciclo di dipinti su intavolato ligneo, realizzati nel 1981, con protagonisti i *Bronzi di Riace*. Pur continuando ad utilizzare il legno, Ceroli elimina in queste opere la terza dimensione. Le tavole tornano ad essere tavole per dipingere, le ombre senza spessore dei *Bronzi* si aggirano in vuoti spazi prospettici di stampo rinascimentale. L'anno successivo, nell'ampia mostra retrospettiva che viene presentata al Forte Belvedere di Firenze, espone di nuovo questo ciclo di dipinti, ma anche una serie dei *Ritratti greci* (tra cui *Andromaca ed Ettore* del 1982, *Giove* e *Ritratto di nobildonna romana*, entrambi del 1983), sculture in cui, esattamente al contrario delle tavole dipinte, Ceroli comincia a usare il tuttotondo, pur sempre ottenuto con l'unione di lamine di legno. Sulla scia di queste ricerche realizzerà anche nel 1987 il *Cavallo alato* per la sede di Saxa Rubra della Rai, il cui primo progetto viene presentato alla Biennale di Venezia nel 1988 col titolo *Viaggiare nel 2001*, e tra il 1985 e il 1990 l'insieme *Discorsi platonici sulla geometria*, che si presenta come installazione costituita da un gruppo di otto sculture a collocazione complessiva variabile, similmente a quanto risulta in altri significativi insieme che caratterizzano il suo lavoro negli ultimi anni, da *Sesto senso* (1999) a *La rissa* (2001), ai *Pinocchi* (2002), fino a *Sette personaggi in cerca d'identità* (2003).

Sempre a partire dalla fine degli anni '70, Ceroli inizia anche a utilizzare nelle sue sculture una sempre più ampia gamma di materiali. Da un lato, tra il 1979 e il 1980, stabilisce un rapporto più diretto con la natura vegetale del legno, materiale che resterà sempre il suo più congeniale. Così per esempio in una serie di opere, tra cui *Pier delle Vigne* (1979), *Saturno che divora il figlio* (1979), *Nascita di Venere* (1979-1980), tutte presentate per la prima volta alla personale *La foresta analoga* tenuta alla Galleria Mario Diacono di Roma nel 1980, Ceroli inserisce piccoli tronchi naturali prima che vengano lavorati e tagliati in tavole, rami, paglia e spighe di grano. In altri casi, i materiali più diversi, anche di origine industriale, come il vetro, la stoffa, la gomma, la carta, la lana, la rete metallica, il nastro adesivo, la terra colorata, il filo di ferro spinato vengono utilizzati in alcune parti delle sue opere, come avviene per esempio nel già citato *Labirinto* (1969), in *Tutte le bandiere del mondo* (1969), *Tavole di Mosè* (1990), *I colori del sole* (1993), o nel più recente *Sette personaggi in cerca d'identità* (2003). Più raramente il legno è del tutto sostituito da un altro materiale, come in *Caino* (1984), *L'albero della vita* (1990) o in *Maestrale* (1992), realizzate in vetro. Fra gli altri materiali scelti da Ceroli, quest'ultimo assume un ruolo specifico e di grande rilevanza, anche in termini di risultati artistici raggiunti: lo scultore lo utilizza sempre per ritagli piani, dunque sempre in quanto sagoma, poi compattato in spessori funzionali a esiti di tuttotondo. Il vetro è una materia più rara del legno, che non ha alle spalle una lunga tradizione neanche moderna di grande scultura, e che tuttavia recentemente ricorre di frequente in proposizioni plastiche e d'intenzione ambientale¹⁵⁷. Scegliendolo, Ceroli contribuisce a riscattarlo dalla dimensione di marginalità oggettuale tradizionale ed a renderlo a pieno titolo una possibile materia nuova di scultura.

Sul finire degli anni Ottanta e soprattutto nel corso degli anni Novanta la novità del lavoro di Ceroli è costituita dalla spettacolarizzazione intrinseca delle singole opere proposte, rispetto ai precedenti

¹⁵⁷ Cfr. per esempio, il lavoro del greco Costas Varotsos, che ugualmente utilizza il vetro in lastre, servendosi in interventi ambientali esterni quanto interni.

modi di una loro organizzazione che le vedeva dislocate entro una diramata spazialità ambientale scenica. Si tratta di lavori dotati di una consistenza plastica assai pronunciata, che in quanto tali si pongono singolarmente in sfida di rapporto spaziale, fino ad assumere perentorietà propositiva quasi di un'efficacia suggestiva totemica: è quanto accade in *L'angelo sterminatore* del 1990, *San Pietro* del 1991, *Apologize Hiroshima* del 1995 e *Annunciazione del III millennio* del 1999.

Alle più recenti proposizioni della scultura di Ceroli si fa solo un breve cenno, dato che si estendono ad un arco temporale che supera quello dell'attività scenografica. Una particolare nicchia nel lavoro attuale dello scultore è occupato dai riquadri a rilievo in legno bruciato, un ciclo assai ampio realizzato nel 1997 che propone severe presenze di personaggi immerse in misteriosi contesti, o i più contemporanei riquadri in legno cosparsi prevalentemente di cenere, talvolta anche di piombo o lamine d'oro (2007), o ancora la serie del 2011 costituita da elastici di gomma e ganci fissati su tavolati lignei dipinti o variamente rivestiti. Il legno rimane ancora il materiale preferito di Ceroli, che viene usato sia nelle sue tonalità naturali, sia dipinto in tonalità forti e vivaci, con un ricorso al colore che diventa sempre più frequente a partire dalla metà degli anni Ottanta, come si può vedere ad esempio in *Il Quinto Stato* (1984), *Sputafuoco* (1990), *Coscienza sporca e mani pulite* (1993), *Il filosofo* (1996), e in *Gradisca* e *La talebana incinta*, queste ultime due entrambe del 2001 e dipinte in modo tale da dare la sensazione visiva di essere rivestite di stoffa.

Negli ultimi tre decenni un numero sempre maggiore di esposizioni vengono dedicate al lavoro di Ceroli, sia da gallerie private italiane e straniere, sia da importanti istituzioni museali. Tra le mostre promosse da queste ultime si ricordano le retrospettive allestite nel 1972 al Palazzo Ducale di Pesaro, nel 1983 al Forte Belvedere di Firenze, nel 1986 al Palazzo degli Alessandri di Viterbo, nel 1990 al Museo Archeologico di Teramo, nel 1999 al Museo della Capitale di Pechino, nel 2000 a Castel Sant'Angelo a Roma e al Museo Nacional de Bellas Artes a Buenos Aires, nel 2002 all'Istituto Nazionale della Grafica a Roma, nel 2003 al Castello Svevo di Bari e nel 2007 al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Negli stessi anni, inoltre, Ceroli partecipa a diverse edizioni della Biennale di Venezia (1982, 1984, 1988, 1993) e della Quadriennale di Roma (1973, 1986, 1992, 1999).

I suoi lavori storici vengono presentati nelle maggiori rassegne sull'arte italiana del Novecento, come, per esempio, le due esposizioni ordinate al Palazzo delle Esposizioni di Roma, *Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980* nel 1981 e *Roma anni Sessanta, Al di là della pittura* nel 1991; o come le mostre *Minimalia. An Italian Vision in 20th Century Art*, ospitata al P.S. 1 di New York nel 1999; *Novecento. Arte e storia in Italia*, presentata alle Scuderie del Quirinale di Roma nel 2000; *La scultura italiana del XX secolo*, organizzata dalla Fondazione Arnaldo Pomodoro a Milano nel 2005; *'50-'60. La scultura in Italia*, allestita nella Villa d'Este a Tivoli nel 2007; o infine *Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, tenutasi presso Palazzo Grassi di Venezia nel 2008 e il MCA di Chicago nel 2009.

Attualmente Ceroli è impegnato, su commissione del Vaticano, nella realizzazione di una scala elicoidale di 250 metri che porterà alla Cappella Sistina e che ripercorrerà in 20 scene la vita di Giovanni Paolo II; il lavoro verrà ultimato entro il 2015¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Filippo Marfisi, *Il Vaticano commissiona una scala per la Cappella Sistina a Mario Ceroli*, «Abruzzo Quotidiano», 12 dicembre 2011; <http://www.tornabuoniart.fr/presse/ceroli-ital-191.pdf>, data ultima consultazione: 23 aprile 2012.

3.2 CEROLI, SCULTORE TRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

A partire dagli anni Sessanta, fin dalle sue prime esposizioni personali e collettive, Ceroli è stato subito definito uno scultore nuovo. Per sostenere questa tesi l'attenzione è stata puntata principalmente sulle tematiche affrontate dall'artista, fra tipologia di immagini di origine massmediatica¹⁵⁹ o di citazione storica¹⁶⁰ e moti di appropriazione e riproposizione ammiccante e ironica di queste, oppure sulle sue scelte materiche. Pochi sono stati i critici che hanno puntato l'attenzione sulle effettive novità di linguaggio del suo lavoro, come invece sarebbe dovuto accadere. Ceroli infatti ha configurato strutturalmente e proposto l'immagine in modo tale da formulare un possibile modo nuovo d'essere della scultura, non rinunciando a componenti d'identità storica di questa e tuttavia sottoponendola ad una sostanziale, innovativa trasformazione. Ceroli ha elaborato un linguaggio plastico che «della scultura tradizionale scarta sia la continuità strutturale rappresentativa [...], sia la conseguente ponderalità e avvolgente unicità d'evento spazialmente situato. E ciò esattamente introducendo un principio analiticamente decostruttivo, che permette di essenzializzare il processo di formulazione strutturale della presenza plastica, che nel suo lavoro è infatti estremamente semplificata in una riduzione a *sagoma*, posta quale consistenza costruttiva di base. D'altra parte, tale principio permette di essenzializzare la capacità virtuale di presenza iconica della sagoma attraverso la sua configurazione in *profilo*. L'evidenza iconica, e insomma la "figura", da rappresentativamente proposta come era per tradizione in scultura, nel suo lavoro risulta invece soltanto emblematicamente evocata entro un circoscritto repertorio comunicativo corrente»¹⁶¹.

La sagoma è quindi per Ceroli il punto di partenza attraverso cui la sua scultura si costituisce nello spazio: ad un materiale primario come il legno, l'artista applica un gesto anch'esso primario, consistente nel tracciare e nel ritagliare una sagoma-ombra proiettata da un raggio di luce su una tavola di legno bidimensionale¹⁶². La scultura di Ceroli nasce così, fin dall'inizio, dall'inserimento spaziale di composizioni di sagome e, soprattutto dagli anni '80, quando Ceroli conquista una dimensione di costruzione plastica in termini di tuttotondo, dalla sovrapposizione di sagome, che vanno a formare uno spessore nuovo. Costruendo presenze plastiche attraverso sagome, cioè elementi piani, sfuggenti a priori ad ogni possibile rotondità e corposità dell'evento proposto, Ceroli si libera con un gesto di freschezza immaginativa da ogni obbligazione della scultura, sia nella sua tradizionale complessità classica o barocca, sia anche nella riforma strutturale operata dall'inizio del XX secolo dalla tradizione moderna. Attraverso l'evidenza costruttiva essenzializzata e bidimensionale della sagoma, Ceroli azzerava istintivamente la problematica strutturale della scultura. Quest'ultima non rifiuta l'inserimento nello spazio, ma vi si inserisce, con una preminenza di frontalità, diagonalità o ortogonalità, in modo innovativo ed alternativo, con l'agilità e la semplicità proprie di una soluzione apparentemente piana. «Operando costruttivamente attraverso la sagoma, Ceroli si sottrae all'avviluppante e invasivo condizionamento di una spazialità totale, avvolgente; la azzerava per ricomporla secondo un principio di semplificazione e schematizzazione prospettica, scenicamente gestito, indotto dalla sagoma stessa. Se la spazialità totale adombra la condizione spaziale empirica, del vissuto, sottraendovisi Ceroli è in grado di contrapporvi una spazialità ricostruita,

¹⁵⁹ Cfr. ad esempio *Stella* (1964), *Pantera* (1964), *Eurovision* (1964), *Il mister* (1964), *Arco di trionfo* (1965).

¹⁶⁰ Cfr. ad esempio *Uomo di Leonardo* (1964), *Adamo ed Eva* (1964), *Goldfinger* (1965), *Mobili nella valle* (1956), *Battaglia* (1978).

¹⁶¹ Enrico Crispolti (a cura di), *Ceroli. Analisi di un linguaggio e di un percorso*, catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo, 13 settembre-30 novembre 2003, Federico Motta Editore, Milano 2003, p. 14.

¹⁶² I critici d'arte che hanno seguito Ceroli nel suo percorso artistico individuano in questo *modus operandi* la sua classicità: Calvesi lo paragona alla favola di Dibutade, cioè all'origine della pittura, che, secondo gli antichi nacque perché la figlia del vasaio Dibutade, per fermare il suo amato in procinto di partire, ne aveva scontornato l'ombra su un muro; Ficacci, invece, definisce le sagome su tavole di Ceroli come «la scultura più classica di tutta la scultura classica dei decenni precedenti, come la più classica del passato». Cfr. *Mario Ceroli*, dvd, cit.

emblematicamente convenzionale, realizzata attraverso le sue costruzioni strutturali in sagome. Esattamente costituisce costruzioni strutturali di autonoma capacità spaziale scenica, alternative perché innaturali rispetto alla spazialità corrente, praticabili quale altra realtà»¹⁶³. Ceroli, cioè, qualifica le proprie costruzioni plastiche nello spazio costituendole quali eventi scenici ambientali sostanzialmente autonomi, contigui, connessi, quando non esplicitamente contrapposti, rispetto alla indifferenziata continuità spaziale circostante, e dunque rispetto a questa alternativa.

Al *primum* strutturale *sagoma* corrisponde un *primum* iconico, quale risulta essere il *profilo*. Seguendo lo stesso radicale procedimento sottrattivo attuato per la *sagoma*, la conseguente riduzione della presenza iconica della figura a semplice profilo ha permesso a Ceroli uno scarto radicale rispetto a ogni obbligazione o tentazione di rappresentazione descritta o descrittiva. Il profilo è infatti pura convenzione iconica e risulta facilmente motivabile attraverso un'attribuzione emblematica.

Il legno è per Ceroli il *primum* materico. Quando si parla dell'artista, non si può non parlare di questo materiale. È infatti con il legno che ha cominciato a lavorare nel 1958, riscontrandovi subito una possibilità d'immediatezza del tutto diversa rispetto al lavoro in ceramica degli anni precedenti. Anche in questo caso la pratica assunta da Ceroli ha seguito un processo decostruttivo, nel senso che ha riportato il legno a una primarietà materiale, in una eco della radicalità dell'esperienza materiale del primo Burri. Che, se risponde all'essenzialità strutturalmente elementare della *sagoma*, tuttavia si porta dietro anche una valenza d'immediata allusività primaria di natura, di autonoma naturalezza. Ceroli si avvale di legno povero, in preferenza il pino di Russia, e di legno in assi, che tuttavia riconosce come un materiale operativamente "trascinatore", nella sua disponibilità e duttilità. Semplice legno, per immagini semplici, povero per immagini "povere" nella loro immediatezza iconica di profili di figure umane. D'altra parte, sia tattilmente nell'implicita valenza materica della *sagoma* lignea, sia percettivamente nel ritaglio del relativo profilo, si annida anche un'insinuazione di animismo, che sembra giocare nella sua immaginazione un ruolo progettuale stimolatorio e suggestivamente sollecitante, orientando per esempio i riutilizzi a distanza di ritagli lignei di precedenti sagome, tanto più se segnati dal tempo.

Negli anni Sessanta e Settanta l'uso semplice del legno, utilizzato in tavole, e dunque trattato in sagome e profili, gli ha permesso di aggirare il consueto pacchetto di condizioni d'identità problematica della scultura anche d'avanguardia, come ad esempio l'accentramento volumetrico, dotandosi di uno strumento elementare di libera manifestazione progettuale di immagini, di figure e di oggetti e, attraverso la loro combinazione, di una possibilità nuova di ambientazione spaziale scenica.

L'impegno operativo attraverso il legno lo pone originalmente a confronto con una disparata tradizione moderna di ricorso al legno in scultura: tradizione episodica in alcuni casi, più ricorrente in altri. Ricorrente, quasi come propria materia d'elezione, nel caso della severa sintesi espressionista di Ernst Barlach, e altrimenti del brutalismo espressivo negroide di Ernst Ludwig Kirchner, negli anni Dieci del XX secolo. Episodica invece certamente per Constantin Brancuși, che nei secondi anni Dieci ne ha fatto la materia attraverso cui sviluppare un circostanziato dialogo ravvicinato con la tradizione contadina rumena di manufatti artigiani.

Ma episodica anche in Arturo Martini, che indubbiamente impiega occasionalmente il legno, soprattutto nell'accezione di epica espressività materica, come si può notare in *Maternità* del 1930 o in *San Giacomo Maggiore* del 1940.

¹⁶³ Enrico Crispolti (a cura di), *Ceroli*, cit., p. 16.

Meno episodica nel caso di Henry Moore, che negli anni Trenta se ne serve in una politezza ebanistica corrispondente a una volontà di evidenza di assolutezza formale, strutturale e plastica.

Il ricorso al legno risulta più frequente in Marino Marini, sia negli anni Trenta che fra Quaranta e Cinquanta, in una sapientissima gestione di sintesi plastica e di raffinatezze di superfici, fra abrasioni, segni e intromissioni anche pittoriche.

Altrimenti, assai frequente negli anni Trenta è l'uso del legno da parte, per esempio, di Pericle Fazzini, che lo utilizza in una dimensione di ruvidezza espressiva povera deliberatamente antinovocentesca.

Nell'ambito della scultura informale europea, fra secondi anni Quaranta e Cinquanta, hanno lavorato matericamente di preferenza in legno, in termini di immaginazione organicistica, in Francia sia Étienne-Martin sia François Stahly, e in Danimarca Erik Thommesen, gravitante nel gruppo Cobra, che si è servito del legno in forti proposizioni di presenza totemico-animistica.

Fra i coetanei di Ceroli, vale a dire entro la generazione che si è affermata sulla scena artistica internazionale negli anni Sessanta, cioè dopo l'Informale, l'inglese Joe Tilson ha usato il legno, dapprima piuttosto grezzo entro composizioni pittorico-oggettuali, poi vistosamente colorato a supporto di evidenze di immagini di origine massmediale, all'interno delle proprie proposte chiaramente d'impianto pop esposte nel Padiglione inglese nella Biennale di Venezia del 1964. Il suo ricorso al legno risulta quindi operato rispetto a una materia di cui è sostanzialmente accentuata la virtuale ricchezza. Ciò si verifica anche nelle differenti proposizioni di forte impressività totemica assemblagistica della venezuelana Marisol Escobar, ingaggiata dall'inizio degli anni Sessanta in una figurazione grottesca di accentuata critica sociologica, o anche nelle figure quotidiane, criticamente grottesche, proposte dagli anni Sessanta dall'australiano Rod Dudley. Oppure nel lavoro dell'argentina Gloria Argelés, dapprima, negli anni Sessanta-Settanta, fortemente impressivo in una vivida rappresentatività realista di esplicita critica sociale, e poi impegnato, fra anni Ottanta e Novanta, in complesse decostruzioni strutturali di figure tipiche del quotidiano.

Questi sono esempi di operatività diverse nelle quali il legno è valorizzato quale possibile ulteriore materia tradizionalmente "nobile" di scultura, mentre Ceroli vi ricorre azzerandolo a mezzo povero ma rendendolo, conseguentemente, il più duttile, libero e incondizionato, e stimolante. E il suo, al confronto, rimane infine un uso assai anomalo e certamente personalissimo, provocatoriamente innovativo nei fatti, proprio perché nella leggerezza della sua inventività immaginativa prescinde dal peso di una specifica tradizione di scultura lignea. Anomalo anche quando, come in un ciclo di "quadri" a rilievo realizzati nel 1999, utilizza il legno bruciato, che diviene altra materia, più misteriosa, ma naturale, non necessariamente drammatica come potevano invece subito apparire le *combustioni* di Burri, fra secondi anni Cinquanta e primi Sessanta.

Ricavando, da un punto di vista tecnico, dal pino di Russia sagome, profili di figure e di oggetti, ed attingendo, da un punto di vista iconografico, a capolavori del passato o attuali con un felice risultato di racconto immediatamente recepibile e di astrazione metafisica delle forme, Ceroli si muove quindi tra tradizione ed innovazione¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Stefania Laurenti (a cura di), *Mario Ceroli*, Bora, Bologna 1992.

3.3 LA SCULTURA DI CEROLI TRA ARTE E SPETTACOLO

Accanto al fiorire delle figure e delle realtà analizzate nel secondo capitolo che, pur nelle naturali diversità di impegno e di modi espressivi, contribuiscono al rinnovamento del teatro e alla riqualificazione della scenografia da un'area specificamente teatrale, si consolida un altro fenomeno legato per origine alle arti figurative e alle gallerie ma per altri aspetti riconducibile nell'ambito dello spettacolo. Infatti, mentre si manifesta un crescente interesse da parte degli uomini di teatro per la pittura e la scultura, una spinta analogha anche se di segno opposto porta gli operatori artistici a orientarsi verso forme espressive proprie del teatro, rendendo sempre più evanescenti i confini tra spettacolo e arti visive.

In linea con il principio di continuità propugnato dalle avanguardie, il concetto di arte intesa come azione e spettacolo e il desiderio di passare dall'arte-oggetto all'arte-evento presente fin dai provocatori interventi dada e surrealisti, in tempi più vicini hanno avuto un seguito nei colori schizzati o spennellati con violenza dall'*action painting*, negli *happenings* americani, nelle azioni europee, nelle *performance*¹⁶⁵. Questo nuovo orientamento che porta gli artisti a essere i protagonisti di uno spettacolo, ha indotto a concludere frettolosamente «che la pittura e la scultura hanno perso la loro posizione e stanno per svanire nella produzione teatrale»¹⁶⁶. Mentre ci si impegna a sostituire l'oggetto artistico duraturo con un oggetto-non oggetto, senza durata, da realizzare attraverso il "gesto" dell'artista, pittura e scultura per una sorta di simbiosi sembrano slittare verso il teatro proprio mentre l'orizzonte del teatro, estremamente mutevole, si schiude invece a una convergenza tra arti visive, figurazione, musica e sperimentazione di spazio. E così, in un rapporto continuamente aggiornato e aperto ai contributi delle varie correnti – dal neo-dada alla *pop art*, dalla *minimal art* all'arte povera, dalla *body art* alla *land art*, dall'arte concettuale al *comportament* –, si tende a considerare l'azione teatrale come scrittura scenica e a superare anche qui il concetto di prodotto.

In questo clima, nel settore delle arti ricerche e tentativi danno vita ad alcune mostre-spettacolo, a cui significativamente partecipa anche Mario Ceroli. Tra di esse, la più importante è quella intitolata, non a caso, *Il teatro delle mostre*¹⁶⁷: la galleria romana La Tartaruga di Plinio De Martiis, «'regista' o 'artista' egli stesso, assai più che mercante»¹⁶⁸, promuove un incontro denso di significati, invitando dal 6 al 31 maggio 1968 un gruppo di 20 operatori culturali tra pittori, poeti, scrittori e musicisti, a realizzare per un giorno ciascuno un qualcosa che fosse in qualche maniera spettacolo. In questa mostra, come ben evidenzia Calvesi, «l'idea di "teatro" è legata non tanto alla spettacolarità delle opere, quanto al loro carattere preminente di azioni, nonché alla trovata della "successione scenica", per così dire, degli artisti-attori»¹⁶⁹. Alla mostra partecipano Franco Angeli con *La stanza ossessiva*; Nanni Balestrini con *I muri della Sorbona*; Alighiero Boetti con *Cielo*; Sylvano Bussotti con *La più rararara*¹⁷⁰; Pier Paolo Calzolari con *Un volume da riempire in mezz'ora*; Enrico Castellani con *Il muro*

¹⁶⁵ Il caso più estremo a cui gli artisti giungono è quello del cosiddetto teatro d'artista, ossia dell'artista che si assume tutta la paternità della messinscena teatrale, frutto, secondo Lista, della crisi della *performance* e della sua incapacità di rinnovarsi. Fattori del teatro d'artista in Italia sono: Alberto Savinio con l'allestimento dell'*Oedipus Rex* già nel 1948; Michelangelo Pistoletto con *Lo Zoo*, Jannis Kounellis e Luigi Ontani tra gli anni '60 e '70; Giulio Paolini, Gianfranco Baruchello e Aldo Spoldi negli anni '80. Per un approfondimento della tematica, molto interessante ma esule dall'argomento preso in considerazione in questa tesi, si rimanda a *Le Théâtre d'artiste*, in Giovanni Lista, *La scène moderne*, cit., pp. 441-455.

¹⁶⁶ Harold Rosenberg, in Franco Mancini, *L'illusione alternativa, lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 1980, p. 205.

¹⁶⁷ Maurizio Calvesi, *Arte e tempo*, in Achille Bonito Oliva (a cura di), *Il teatro delle mostre*, catalogo della mostra, Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968, Lercici Editore, Roma 1968.

¹⁶⁸ Maurizio Calvesi, in Maurizio Calvesi (a cura di), *Ceroli: Firenze, 14 luglio-16 ottobre 1983*, cit., p. 14.

¹⁶⁹ Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60*, cit., p. 31.

¹⁷⁰ Nella sua "mostra", Bussotti pone al centro della stanza una «cassa magica» lignea da cui provengono suoni e musica: la musica è la *Passion Selon Sade* dello stesso Bussotti, proposta a Palermo nel 1965 e comprensiva degli impropri del pubblico e delle grida di

del tempo; Ciriaco con *Medium*; Giosetta Fioroni con *La spia ottica*; Laura Grisi con *Vento di sud-est velocità 40 nodi*; Ettore Innocente con *Camera fiorita*; Renato Mambor con *Come imballare un uomo*; Gino Marotta con *Una foresta di menta*; Fabio Mauri con *Luna*; Giulio Paolini con *Autoritratto*; Emilio Prini e Paolo Icaro con *Due oggetti di rimbalzo e due pomeriggi in tre o quattro*; Paolo Scheggi con *Interfiore*; Loreto Soro con *Fili armonici*; Cesare Tacchi con *Cancellazione d'artista*; Goffredo Parise con *Conversazione su nastro*. E, ovviamente, anche Mario Ceroli che, il 17 maggio, nel decimo giorno del *Teatro delle Mostre*, presenta la *performance* intitolata *Dal caldo al freddo* (figg. 1, 2): tutto inizia da una ostentata inibizione a entrare, poiché una porta di legno sbarra la possibile entrata. Poi spingendo questa cede. Si entra e ci si trova davanti a uno stesso impedimento: un'altra porta. Il margine d'azione è limitato dalla presenza di uno steccato ai lati, che preclude allo spettatore la possibilità di sconfinare fuori dal percorso. Il cammino prosegue trasgredendo altre forze, che si susseguono con diverse aperture. La diversità sembra il sintomo di uno sviamento. Ma lo spettatore trova il passaggio e si inoltra ancora. Dietro l'ultima porta si staglia una parete di blocchi di ghiaccio: un'accoglienza fredda dopo la tensione del percorso, che si propone come scacco finale al percorso stesso¹⁷¹. Con questa *performance* Ceroli punta l'attenzione sulle materie, il legno ed il ghiaccio, e li oggettiva «in un persistente protagonismo della struttura, per quanto effimera, trovando così, proprio nell'abbinamento tra struttura e azione, la via non tanto dell'happening o della performance quanto del teatro»¹⁷². La vitalità e il carattere fortemente innovativo dell'esperienza proposta da De Martiis è stata sottolineata da più critici d'arte, da Achille Bonito Oliva¹⁷³ a Maurizio Calvesi; quest'ultimo, in particolare, ha evidenziato il rapporto a doppio scambio intercorrente tra arte e teatro alla fine degli anni Sessanta, affermando che questa «idea geniale e nuovissima di Plinio de Martiis [...] riportava così il teatro in galleria, dopo che Ceroli aveva portato in teatro la galleria di Plinio», alludendo «all'opera ambientale della *Cina*, già realizzata appunto ne La Tartaruga, prototipo dei soldati allineati in più file del *Riccardo III*»¹⁷⁴. Analoga potenzialità si coglie nell'azione svolta da Ceroli al *XII Festival dei Due Mondi* di Spoleto nell'estate del 1969¹⁷⁵, dal titolo *Io, piramide di ghiaccio* (figg. 3, 4, 5): sotto la cupola in struttura tubolare di Buckminster Fuller crea una piramide di ghiaccio alta cinque metri, sopra la quale fa

“fascista!”, mentre la cassa, che «diventa un involucro, una cassa armonica», è di Mario Ceroli. Cfr. Achille Bonito Oliva, *Il Teatro delle mostre*, «Sipario», luglio 1968, n°267, pp. 5-10.

¹⁷¹ Achille Bonito Oliva, *Ceroli*, in Arturo Carlo Quintavalle, *Ceroli*, catalogo della mostra, Parma, Salone delle Scuderie della Pilotta, febbraio 1969, Tipografia La Nazionale, Parma 1969, pp. 69-71.

¹⁷² Maurizio Calvesi (a cura di), *Ceroli: Firenze, 14 luglio-16 ottobre 1983*, cit., p. 14.

¹⁷³ «Tutto parte dalla mentalità giustamente contestativa della definizione canonica di mostra, soprattutto di quella realizzata in galleria poiché, in una società in cui l'unico discriminante è il criterio economico, la mostra serve soltanto a produrre una esibizione dell'oggetto artistico in vista di un possibile mercato. L'opera d'arte perde di conseguenza tutto il suo valore iniziale e si carica solo di valore commerciale. L'unica possibilità per sfuggire al pericolo è quella di realizzare un oggetto che non sia più un oggetto, cioè non più duraturo. Strategicamente l'artista si identifica ora con quello che fa, fino a incorporarsi fisicamente nell'opera. Poi realizza, invece che delle forme quiete, dei gesti che hanno una durata brevissima, tale da impedire l'attenzione del mercato. I gesti naturalmente sono realizzati con procedimenti certi e obiettivi, e coinvolgono teatralmente una quantità di elementi tale da non permettere più la delimitazione e la localizzazione, possibile per il comune oggetto estetico. I gesti realizzati sembrano radicati al suolo dove si svolgono, tanto che non possono essere spostati e conservati. L'artista ora tende a portare la propria attenzione dall'oggetto all'effetto, che in quanto tale ha la caratteristica dell'effimero. Un effimero che non è possibile tesaurizzare in alcun modo, se non come esperienza. E l'esperienza è finalmente libera, in quanto al di fuori dei circuiti economici. L'artista allora la compie con maggiore intenzione. Aumenta così la dimensione del gioco, perché si pongono in essere dei procedimenti e delle situazioni che propongono una oggettiva modificazione di regole e di comportamento. [...]. La costante di questi gesti, anche di quelli posti in essere alla Tartaruga, rispondono al criterio di restituire dentro di sé, anche la cifra dell'uomo. nel procedimento certo della situazione effimera realizzata si rivendica giustamente lo spazio per l'uomo. un uomo però liberato dalle leggi economiche che lo governano. La prima trasgressione, sia per l'artista che per lo spettatore, è quella di presenziare in una situazione che non ha attribuzioni mercificanti ma solo estetiche. Nello stesso tempo si ristabilisce un criterio di creatività, in quanto l'artista realizza un gesto concreto con tutti gli attributi dell'evidenziamento teatrale. Si realizza così un pareggiamento tra realtà e pensiero poiché l'artista non metaforicamente, bensì effettivamente costituisce un nuovo spazio d'azione. Uno spazio che ingloba per tutti più “tempo libero”, in quanto esiste la possibilità di un uso partecipante alla situazione creata». Cfr. Achille Bonito Oliva, *Il Teatro delle mostre*, «Sipario», cit., p. 5.

¹⁷⁴ Maurizio Calvesi, Siligato Rosella (a cura di), *Roma anni '60*, cit., p. 31.

¹⁷⁵ Festival dei Due Mondi (a cura di), *XII Festival dei due mondi, 27 giugno-13 luglio 1969*, Arti grafiche Panetto & Petrelli, Spoleto 1969.

oscillare a mo' di pendolo una palla di ferro riempita di carbone. Una volta accesa, la sfera infuocata nel giro di una decina di giorni scioglie completamente il ghiaccio, lasciando così a vista la sottostante struttura piramidale lignea. Questa volta è Enrico Crispolti a sottolineare la stretta correlazione tra arte e teatro nell'operato di Ceroli: con questa *performance* «in certo modo il processo si capovolge rispetto all'ingresso della sua scultura sulla scena teatrale, con la sua chiarezza d'impianto strutturale, la sua evidenza plastica ambientale. Sollecitando all'estremo una possibile teatralità dell'opera stessa, vi introduce il dinamismo e l'effimero»¹⁷⁶.

Altra «mostra-spettacolo» è quella organizzata nel 1969 a San Benedetto del Tronto, della quale già il titolo, *Al di là della pittura*¹⁷⁷, chiarisce gli orientamenti programmatici. Ceroli vi partecipa alla sezione *Esperienze artistiche al di là della pittura*¹⁷⁸ con *Progetto per la conservazione del corpo umano* (fig. 6), che aveva già presentato nella personale alla Galleria Il Naviglio di Milano nel 1968.

Significative si erano di fatto già rivelate due mostre a cui Ceroli partecipa nel 1967. La prima, intitolata *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*¹⁷⁹ e considerata l'«esito esplosivo del "polimaterismo" romano»¹⁸⁰, si tiene a giugno presso la Galleria L'Attico di Roma di Fabio Sargentini, dove lo scultore presenta *La scala* (fig. 7) e *Burri* (fig. 8), quest'ultima una scultura in cui una piccola platea, occupata da oggetti plastici e dalla sagoma di Cy Twombly, guarda ad una tavola dai legni impaginati come a mimare un'opera materica dell'artista umbro. Presentando l'operato di Ceroli unitamente agli *Specchi* di Pistoletto, Maurizio Calvesi intuisce e palesa, anticipandola, l'«essenza teatrale» o «teatralità» insite nell'espansione ceroliana di quegli anni, prima che questa poi si manifesti letteralmente sui palcoscenici italiani. Scrive Calvesi nel catalogo della mostra:

«Immagine e realtà, forma e materia dialettizzano nel 'teatro' di Ceroli: dove le assi del palcoscenico si sono drizzate per assumere fisionomia di personaggi. C'è però un comporsi, interno all'opera stessa, di questi estremi. Se non fosse così formalizzata, l'immagine non potrebbe attribuirsi un simile supporto, irreali rispetto al soggetto, brutalmente reale in sé, come il legno. Si dà cioè l'opposto di Pistoletto, la cui immagine (applicata sulla superficie specchiante) non è affatto formalizzata, anche se sospesa nell'attimo catturante del primo riconoscimento: dove competere con le immagini specchiate e quindi essere ingannevole, pura immagine, praticamente senza supporto e senza materia. Il fatto è che, con Ceroli, sei davvero a teatro, proiettato su uno spazio agito ma controllato. Con Pistoletto sei immerso in uno spazio, dove tu stesso agisci incontrollato e che puoi modificare. È anche quello di Pistoletto teatro, ma c'è la stessa differenza, appunto, che tra teatro ed happening»¹⁸¹.

La seconda mostra, intitolata *Lo spazio dell'immagine*¹⁸², viene allestita a Palazzo Trinci di Foligno, dove Ceroli espone *Centouccelli* (fig. 9), una delle più significative opere-ambiente di tutta la rassegna

¹⁷⁶ Enrico Crispolti (a cura di), *Ceroli. Analisi di un linguaggio e di un percorso*, cit., p. 87.

¹⁷⁷ VIII Biennale d'arte contemporanea (a cura di), *Al di là della pittura: esperienze al di là della pittura, cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore*, catalogo della mostra, San Benedetto del Tronto, Palazzo scolastico Gabrielli, 5 luglio-28 agosto 1969, Centro Di, Firenze 1969.

¹⁷⁸ Alla sezione *Esperienze artistiche al di là della pittura* partecipano tra gli altri anche Pier Paolo Calzolari, Bruno Contenotte, Jannis Kounellis, Gino Marotta, Luca Patella; alla sezione *Cinema indipendente* Luca Patella e Giorgio Turi; e all'*Internazionale del multiplo* Fabio Mauri e Paolo Scheggi.

¹⁷⁹ Maurizio Calvesi, Alberto Boatto (a cura di), *Fuoco, immagine, acqua, terra*, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Attico, giugno 1967, L'Attico, Roma 1967.

¹⁸⁰ Maurizio Calvesi, Siligato Rosella (a cura di), *Roma anni '60*, cit., p. 21.

¹⁸¹ Maurizio Calvesi, riportato in Maurizio Calvesi, Siligato Rosella (a cura di), *Roma anni '60*, cit., p. 427.

¹⁸² Umbro Apollonio et al. (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra, Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio – 1 ottobre 1967, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1967.

costituita da tre grandi cubi trasparenti, perché perimetrati da reti metalliche, l'uno dentro l'altro, praticabili dal visitatore: di grezza ma nitida perspicuità spaziale. Questa esposizione, se da un lato si pone all'attenzione della critica artistica perché con essa Giorgio de Marchis e Maurizio Calvesi propongono la questione dell'*environment*, dall'altro non passa indifferente nemmeno agli occhi degli addetti ai lavori del mondo del teatro, in particolare a Luca Ronconi che, come ricorda lo stesso Ceroli, progetta inizialmente l'impianto scenico dell'*Orlando furioso* «vedendo questo tipo di esperienza spettacolare - perché più che una mostra d'arte era anche, in fondo, teatro, perché ognuno di noi [artista] aveva costruito un ambiente»¹⁸³. *Lo spazio dell'immagine* è quindi una mostra che ha delle forti ripercussioni anche in ambito teatrale.

La dominante spaziale della visione di Ceroli, che si palesa a livello istituzionale nella suddetta mostra, lo aveva comunque già spinto, fra i primi almeno in Italia, all'opera-ambiente, e significativamente nel 1966, anno che Calvesi ribattezza «dell'*environment*» poiché «anno fondamentale di svolta per le ricerche romane nella direzione dello "spettacolo" e dell'ambiente»¹⁸⁴. In tutto l'Occidente, il clima del 1966 è di apertura delle esperienze artistiche ai coinvolgimenti dello spazio: fisico, filmico¹⁸⁵ e dello spettacolo. Questa data rappresenta una svolta decisiva nella vicenda creativa della *Scuola di Piazza del Popolo*, che proprio allora comincia a chiamarsi così. L'*environment* è proposto a Roma con notevole precocità, e soprattutto con caratteri del tutto originali di articolato plasticismo, ad opera di due scultori: Mario Ceroli e Pino Pascali. Il primo avvento di una vera e propria opera ambientale si ha nell'estate 1966 alla Biennale di Venezia, con *Cassa Sistina* di Ceroli, autore del resto, fin dal precedente anno, di opere già notevolmente invadenti, come la già citata grande *Scala, Il Piper* (fig. 10), e *Le ombre* (fig. 11), che dalla parete si proiettavano lungo tre metri sul pavimento, o *Ultima Cena* (fig. 12), scultura "praticabile" dal visitatore. *Cassa Sistina* (figg. 13, 14, 15, 16) risale, come idea costruttiva, alla fine del 1965, e nasce a seguito di una visita dell'artista alla Cappella Sistina ed agli appartamenti vaticani, e dal ritorno dagli Stati Uniti della *Pietà* di Michelangelo, all'epoca imprudentemente concessa in prestito oltreoceano. L'idea che un giorno anche la Sistina potesse essere imballata e spedita in America, suggerisce a Ceroli la sua *Cassa*, prima pensata di 4 x 3 metri, poi, come per concentrarne le immagini, e sovrapporle, di 3 x 2 metri. Ne nasce una cassa praticabile, ironicamente iscritta e rinforzata all'esterno, in cui, da principio, Ceroli avrebbe preferito non inserire nulla, amando passare le giornate il quel contenitore spoglio. Ma poi ci entrano, fisicamente, i suoi amici, Moravia, Brandi, Arbasino e tanti altri e, poco a poco, la cassa si popola di personaggi, di ritratti di personaggi del suo tempo, di figure ritagliate e di teste fissate a snodo sulla volta. Ceroli conserva l'idea della Sistina ma, insieme scolpisce pure *La disputa*, *La scuola di Atene* e in generale le Stanze Raffaellesche, ed anche i visitatori con le loro ombre sul piano terra, e persino l'ingresso e l'uscita siti in diagonale come nella cappella michelangelolesca. La *Cassa Sistina* si organizza come una frustrante satira culturale ed una delle più complesse macchine spazio-architettoniche di Ceroli; qui la prospettiva non si presenta ma coinvolge lo spettatore che, per leggere queste immagini, deve ridurre il suo universo segnico al livello di schema e nel contesto della tensione proposta: le strutture spaziali lo condizionano. Nel catalogo della Biennale Nello Ponente scrive:

«La *Cassa Sistina* di Ceroli segna un'evoluzione nel pur breve percorso dell'artista. Ceroli si muove in un'area culturale ben precisa, che accoglie le suggestioni dell'"*art de*

¹⁸³ Mario Ceroli, in Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, in Maurizio Calvesi (a cura di), *Ceroli*, cit., p. 97. Per un approfondimento dell'allestimento scenico dell'*Orlando furioso*, si rimanda al cap. 5.5.

¹⁸⁴ Maurizio Calvesi, Siligato Rosella (a cura di), *Roma anni '60*, cit., p. 25.

¹⁸⁵ Cfr. cap. 2.2.3.

reportage” e di una figurazione simbolica, ma ha individuato un procedimento ed un modulo del tutto personali. La figurazione di Ceroli è fatta di immagini colte dalla realtà contemporanea, che acquistano la loro validità artistica, e quindi non semplicemente documentaria, attraverso l’intenzionale riferimento ad una modalità di lavoro artigianale. La cassa, cioè la struttura esterna, non è soltanto un contenitore, è la definizione dell’ambiente lasciato allo spettatore che, così, è pienamente partecipe, ed egli stesso protagonista, della vicenda che si svolge all’interno e che può essere variata semplicemente mutando la posizione, e quindi il rapporto con lo spazio, dei profili intagliati»¹⁸⁶.

La *Cassa Sistina* è ammirata da Pascali e rappresenta uno stimolo per il suo primo *environment*, *Il mare* di stoffa. Una singolare contemporaneità lega questo lavoro alla seconda opera ambientale di Ceroli, *Cina* (fig. 17), costituita da cento sagome disposte in dieci file di dieci, che occupavano un’intera sala della Galleria La Tartaruga lasciando minimi spazi di passaggio, e all’altrettanto coeva *La fila* (fig. 18). Presentando Ceroli, Calvesi sottolinea non solo la particolarità degli *environments* romani rispetto a quelli USA¹⁸⁷, ossia quella di non limitarsi a ingombrare uno spazio ma di articolarlo plasticamente, ma anche la loro diversità rispetto ai coevi ambienti cinetico-programmati, al cui centro «sta lo spettatore circondato e bombardato», mentre nel caso di Ceroli «anche quando la scultura è ambientale, voglio dire invade l’ambiente, come *Cina*, si tratta di un’opera e di un ambiente da possedersi non già centralmente, da spettatore integrato, riconfuso, o magari succube e azzerrato, ma prospetticamente e proporzionalmente, anche secondo diversi punti di vista, da spettatore angolato e staccato, e soprattutto da spettatore pensante, coordinante, mentalmente provocato e attivo»¹⁸⁸.

Con tutte queste opere «si apre la seconda fase dell’arte di Ceroli, che trova un suo straordinario sfocio nel teatro»¹⁸⁹. Sfocio straordinario e, aggiungerei, naturale, conseguenza della costante attenzione rivolta dallo scultore alla dominante spaziale, quest’ultima palesatasi non solo concretamente, come visto, nel primato delle realizzazioni di *environments* e di *performance*, ma anche nelle recensioni dei critici d’arte, che già a partire dai primi scritti evidenziano la vocazione spaziale di Ceroli. «Archiscultore»¹⁹⁰ lo definisce Maurizio Fagiolo già in una recensione della sua seconda personale alla Tartaruga nel 1965, e in questo gioco di parole c’è una realtà di lavoro permeata da un preciso senso della collocazione delle opere, dello spazio che invadono:

«Possiamo oggi parlare di una archiscultura di Ceroli, e a due livelli: iconografico e linguistico. Per l’iconografia, ormai ogni sua opera è un pezzo urbano (la fontana, le scale, il balcone, la casa): e sono i pezzi di una architettura bloccata nel momento del consumo. Approdo è la composizione con una squadra e un curvilineo giganti: un monumento dell’architettura. Per il linguaggio, è evidente il rapporto “architetonico” che Ceroli ha con i suoi personaggi, il valore del progetto, il senso dei giunti e degli

¹⁸⁶ Nello Ponente, *Gruppi di opere*, in Biennale di Venezia, *XXXIII Esposizione Biennale d’Arte*, catalogo della mostra, Venezia, giugno 1966, pp. 92-93.

¹⁸⁷ L’*environment* americano, che discende dalle fuoriuscite nello spazio delle opere di Rauschemberg, inizia nel 1960 con Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg. Ha un carattere di disordinato e sconnesso accumulo di carte, oggetti, brandelli di stoffe che ingombrano un intero ambiente, e pertanto non ha nulla a che vedere con gli ambienti di Ceroli ed anche di Pascali.

¹⁸⁸ Maurizio Calvesi, *Le idee sono di tutti*, in *Ceroli: 19 novembre 1966, Galleria La Tartaruga, Roma*, Edizioni La Tartaruga, Roma 1966, riportato in Maurizio Calvesi, Siligato Rosella (a cura di), *Roma anni ‘60*, cit., p. 421.

¹⁸⁹ Maurizio Calvesi, *Immaginazione e pathos di un grande artista*, in Maurizio Calvesi, Claudia Terenzi (a cura di), *Mario Ceroli*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 ottobre-2 dicembre 2007, Giunti Arte Mostre Musei, Milano 2007, p. 17.

¹⁹⁰ Maurizio Fagiolo, *L’archiscultura*, «La botte e il violino», Roma, anno III, n°2, 1966, p. 41.

incastrati, il valore della ripetizione modulare (il “modulor” di L. C.). La forma simbolica di questa ricerca è *l’Uomo di Leonardo*. Qui Ceroli ritrova la divina-proportione intesa come mito. È questa l’unica opera di Ceroli che non riservi sorprese sul retro: il retro è solo un arricchimento, non l’altra faccia di una medaglia, ma l’altra faccia della luna: la stessa identica cosa. L’artista è cosciente che la sua arte è una somma di architettura e figurazione: ebbene, *l’homo-quadratus* è proprio un archetipo proporzionale, il momento in cui la forma umana diventa forma architettonica. [...] Ceroli comincia a sagomare gli spazi per la vita: sulle scale possiamo salire, nella foresta intricata del *Piper* potremmo entrare e perderci, sulla sedia potremmo riposare. Sentiamo vicina, ormai, la strutturazione d’un intero ambiente, la ricostruzione d’uno spazio interno o d’un percorso urbano»¹⁹¹.

Dopo essere stata «archiscultura», la creazione di Ceroli diventa, a seguito dell’allestimento scenografico del *Riccardo III* al Teatro Stabile di Torino per la regia di Luca Ronconi, «scenoscultura»¹⁹² per Germano Celant, che individua, dalla *Cassa Sistina* in poi¹⁹³, appunto la «dimensione scenica» dell’invenzione dell’artista. Nella succitata messinscena teatrale

«con la specificità fisica del testo, ottenuta con una recitazione grezza e violenta, un uso violentemente visivo e tattile dei costumi, una stimolazione strutturale e non rappresentativa dello spazio data dalla “povertà” scenica del complesso di Ceroli, Ronconi ha inteso ricostruire “realmente” l’avvenimento attraverso il teatro, non ha voluto “vedere” storicamente, attraverso l’occhio del trovarobe cinquecentesco o contemporaneo, il *Riccardo III*, ma farlo per rendere il pubblico partecipe di un avvenimento lontano da lui. [...]. L’operazione di omologazione linguistica procede dunque non per tradizione simbolica, ma per suggerimenti e stimoli scenici. Il rapporto spaziale continua ad offrirlo Ceroli, che ha adattato le sue esperienze plastiche all’opera, dimostrando come la sua scultura si offra principalmente come scenoscultura. [...]. Così si recupera emotivamente e fisicamente la scultura di Ceroli, che da archiscultura (Fagiolo) si pone ora come scenoscultura. Un processo di estrinsecazione spettacolare del suo lavoro che inizia dal 1963 con le lettere dell’alfabeto e continua nel 1964 con *Adamo ed Eva*, *Eurovision* ed il *Telefono*, opere che per la loro double-face rimandano al positivo-negativo della recitazione-realtà, dello spettacolo teatrale. Due pagine-immagini sovrapposte e coincidenti che alludono al cambiamento di “scena (scultura)”, che suggeriscono i passaggi di “quadro” (molte sculture del 1964, la *Pantera*, *l’Asso di fiori*, *l’Orologio*, *l’Uomo di Leonardo*, si offrono come immagini in superficie), le alternative mobili ed aperte di una scultura “recitata”. [...]. 1965, la scena si dilata, dal positivo-negativo [...] Ceroli passa all’ambiente, allo spazio totale [...]. Così ecco realizzare il primo scenario “chiuso”, la *Casa di Dante* nei cui vari scomparti raccoglie i profili degli abitanti-attori, le loro ombre, i loro mobili, le possibili aperture sulla realtà (la scala, le finestre), i gesti, un insieme complesso, un montaggio, da regista in scultura, che “rappresenta un mondo, una vita, un modo di essere che dall’interno (la scena) si ribalta verso l’esterno (la platea)”. Una platea data dallo spazio in cui si muove lo

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² Germano Celant, *La scenoscultura di Ceroli*, «Casabella», 26 giugno 1968.

¹⁹³ Celant fa riferimento alla *Cina*, al *Collezionista*, a *Burri*, alle *Farfalle*, a *Centouccelli*, alla *Sala ipostila*, a *Squilibrio*.

spettatore. [...]. 1966, la casa si riveste di affreschi, diventa la *Cassa Sistina*, uno spazio in cui soffitto, pavimento, pareti, tutto è rivestito di immagini, profili, scritte che rimandano alle presenze domestiche, agli ospiti, agli amici, un'antologia degli attori-spettatori conosciuti da Ceroli in questi anni. Un omaggio al rapporto attore (scultore)-spettatore che nell'entrare nella *Cassa Sistina* rivela la dimensione scenica della scultura di Ceroli»¹⁹⁴.

Similmente a quanto fatto da Celant, Tommaso Trini, sempre recensendo la messinscena ronconiana, riscopre nella teatralità delle opere anteriori alle invenzioni del *Riccardo III* i presupposti di questo sviluppo recente del fare di Ceroli. Afferma infatti lapidariamente: «Ceroli e il teatro: la congiunzione era prevista fin dal nascere della sua scultura architettonica»¹⁹⁵. Anche Gualtiero Schöenberg segnala, in una recensione del 1968, il valore di «spazio chiuso» che le opere di Ceroli assumono, spazio evidentemente dello stesso segno di quello del teatro:

«Lo spazio chiuso, che è il presupposto di ogni forma di Ceroli, richiama l'artificialità e il simbolismo della scena teatrale – così come il gesto semplificato ed esemplare delle sue figure umane. Il passaggio dell'artista alla scenografia si è fatto quindi naturalmente e con esiti sorprendenti. Nella scenografia per il *Riccardo III* di Shakespeare [...] si assisteva a un preciso commento della vicenda ottenuto mediante il progressivo restringimento dello spazio (una specie di scultura interna, praticabile) e l'abbassarsi di scale, il muoversi di strutture lignee, il colpo di scena della foresta di giganteschi personaggi tutti uguali che racchiudevano il protagonista dopo la disfatta di Bosworth»¹⁹⁶.

La dimensione spaziale dell'operato artistico ceroliano è evidenziato poi in tutti i cataloghi monografici dello scultore, dal primo curato nel 1969 da Arturo Carlo Quintavalle sino a quelli più recenti. In particolare, oltre all'espressione «Ceroli, Archipittore»¹⁹⁷ coniata nel 1994 da Achille Bonito Oliva, significativi si rivelano i concetti di «spazialità ambientale scenica» e di «spettacolarizzazione dell'evento plastico» di cui nel 2003 parla Crispolti in relazione alla produzione ceroliana rispettivamente degli anni Sessanta-Settanta e degli anni Ottanta e successivi. Crispolti evidenzia che inizialmente

«Il risultato della sua costruttività strutturale per aggiunta sostanzialmente ortogonale oppure parallela di sagome è la costituzione di volta in volta di un impianto di ordinata *spazialità ambientale scenica*», sia in termini di rapporto struttura-spazio, sia in termini di rapporto figura-spazio. Ceroli, cioè, «stabilisce modi di convenzione attraverso i quali si garantisce di operare in libertà da vincoli sia di spazialità che di rappresentazione, costruendo una propria capacità di suggestione emblematicamente evocativa. [...]. Esattamente costituisce costruzioni strutturali di autonoma capacità

¹⁹⁴ Germano Celant, *La scenoscultura di Ceroli*, cit.

¹⁹⁵ Tommaso Trini, *Torino – Ceroli*, in *Mostre a Torino - Genova - Milano*, «Domus», aprile 1968.

¹⁹⁶ Gualtiero Schöenberg, *Mario Ceroli*, riportato in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Ceroli*, cit., pp. 73-74.

¹⁹⁷ Achille Bonito Oliva (a cura di), *Ceroli*, Fabbri, Milano 1994, pp. 7-16. Bonito Oliva definisce Ceroli un pittore perché «come per la pittura, Ceroli ha realizzato un processo di assottigliamento della profondità, ha compiuto un processo di riduzione dalla tridimensionalità alla bidimensionalità della sagoma. [...]. Lo scultore ha stabilito con i materiali, in prevalenza il legno, un rapporto appartenente maggiormente alla preferenza del "pittore", colui che agisce protetto dalla superficie bidimensionale del quadro contro la vertigine della profondità prospettica». Tuttavia continua a fare in modo che tutta la sua produzione si inserisca nel e si confronti con lo «spazio arioso della terza dimensione, dove tutto sembra acquistare maggior evidenza. [...]. Infatti Ceroli fin dall'inizio del suo itinerario creativo ha optato per un minimalismo che pareggia astratto e figurativo, in un incessante intreccio di motivi architettonici e ambientali».

spaziale scenica, alternative perché innaturali rispetto alla spazialità corrente, praticabili quali altra realtà, spazio di sorpresa e ammiccante immaginazione, d'evocazione ironica, di commento "leggero" di presente quanto di passato, fra pubblicità e storia assimilate nello slogan massmediatico. Come dire che Ceroli qualifica le proprie costruzioni plastiche nello spazio costituendole quali eventi scenici ambientali sostanzialmente autonomi, contigui, connessi, quando non esplicitamente contrapposti, rispetto alla indifferenziata continuità spaziale circostante, e dunque rispetto a questi alternativi». Per la definizione di questa sua spazialità ambientale scenica, grande importanza ha avuto la «formazione di frequentazione accademica non da scultore ma da scenografo», dalla quale «gli è venuta la disponibilità a immaginare di poter fare i conti con lo spazio prescindendo dagli strumenti tipici della scultura (volumetria, ponderalità)». Tuttavia, «se la formazione di Ceroli è stata accademicamente da scenografo anziché da scultore, il risultato del suo lavoro, fin dal suo primo affermarsi in modi originali, all'inizio degli anni Sessanta, è tuttavia stato di scultore nuovo che reinventa possibilità di presenza plastica dando determinazione e consistenza di spazialità ambientale scenica alle proprie costruzioni. Se per lo scenografo lo spazio risulta essere sostanzialmente virtuale, giacché soltanto virtualmente figurato, al contrario per Ceroli, da scultore nuovo quale egli è, lo spazio costituisce realtà corrente entro la quale costruire un'autonoma particolare alternativa entità di presenza ambientale scenica. Il che spiega perché, quando Ceroli lavora professionalmente per la scena teatrale, come nei suoi impegni specificamente da scenografo [...], l'esito risulti subito fortemente plastico secondo una centralità spaziale naturalmente di evidenza imponente: un vero e proprio dominio plastico della scena; un trasformare la disponibilità spaziale scenica in effettiva controllata condizione ambientale»¹⁹⁸.

Un significativo cambiamento si verifica quando, all'inizio degli anni '80, Ceroli approda al "tutto tondo". Connessa a questa nuova pratica

«risulta l'inflessione narrativa più articolata che caratterizza le proposizioni plastiche di Ceroli negli anni Ottanta e Novanta rispetto alle realizzazioni dei due decenni precedenti. Quando in effetti, attraverso la strutturazione plastica per sagome, lavorando soprattutto il legno, definiva situazioni di spazialità ambientale scenica, mentre nel lavoro sviluppato nei due ultimi decenni, in soluzioni appunto a "tuttotondo", si assiste al progressivo affermarsi di una spettacolarizzazione dell'evento plastico in se medesimo. Vale a dire alla configurazione di una scenicità (e prestanza spaziale) intrinseca al corpo dell'immagine, al suo articolarsi, fino al libero disporsi di gruppi di personaggi; di un'immagine che si dispone secondo un principio di racconto». Dalla seconda metà degli anni Ottanta, la spettacolarizzazione intrinseca all'immagine comporta notevoli novità nel modo di costituirsi delle proposizioni plastiche di Ceroli, che si impongono quali «personaggi totemici, misteriosi, archetipi, fra l'arcaico, l'avveniristico, l'alieno, invasivi, aggressivi, quasi di provocazione subliminale, di sopravvenienza onirica. [...]. Il che comporta che le singole figure [...] manifestino subito, di per sé, e proprio singolarmente, una capacità di affermazione di un loro *ubi consistam*

¹⁹⁸ Enrico Crispolti (a cura di), *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, cit., pp. 16-18.

spaziale. [...]. Si direbbe infatti che le figure recenti esplicitamente sfidino a tutto campo la spazialità corrente, indefinita, quotidiana, inframmettendosi, collocandosi, con tutta l'energia elementare della loro evidenza totemica e archetipa; in una assai risoluta e determinante entrata in scena, quella spazialità facendola propria, percorrendola, liberamente accampandosi e padroneggiandola»¹⁹⁹.

3.4 «1968 O DEL TEATRO»²⁰⁰

Mentre si susseguono iniziative analoghe a quelle descritte all'inizio del paragrafo precedente²⁰¹, il 1968 viene definito significativamente da Calvesi l'anno «del teatro»: «l'arte sconfinava ora, non più parallelamente, ma simultaneamente, nello spazio-ambiente con i suoi oggetti e nello spazio dello spettacolo con immagini e azioni. Dopo i film e le proiezioni, il teatro»²⁰². Molti degli artisti gravitanti attorno alla *Scuola di Piazza del Popolo* estendono il proprio raggio d'azione dando vita ad una importante serie di contaminazioni o di vere e proprie collaborazioni teatrali, che esercitano notevole influenza sul rinnovamento del teatro, sul teatro d'avanguardia e sulla modernizzazione della scenografia teatrale.

Ad esempio, nel 1968 Mario Schifano presenta al Piper Club la *performance* audiovisiva *Grande angolo, sogni e stelle*²⁰³, uno spettacolo originale giocato su amplificazioni acustiche, effetti stroboscopici e brani filmati proiettati sulle pareti del locale.

Negli stessi anni, per la precisione tra il 1967 e il 1969, Michelangelo Pistoletto, altro artista operante ai confini dello spettacolo, sviluppa un'esperienza più direttamente teatrale, o meglio di «teatro fuori dal teatro»: con *Lo Zoo*, una compagnia di guitti composta da «coloro che stanno dietro le sbarre», Pistoletto, senza alterare in alcun modo lo spazio ambientale ma anzi recuperandone l'uso originario, interviene nelle strade, nelle piazze ed anche nelle gallerie con «fiere paesane», attraverso le quali, in una «espletazione contingente e liberatoria dei bisogni psicofisici»²⁰⁴, i componenti del gruppo intendono realizzarsi percettivamente.

Sempre nel 1968, ma questa volta in teatro, per la regia di Carlo Quartucci Jannis Kounellis cura l'allestimento de *I testimoni*, un montaggio da testi di Rózewicz²⁰⁵. Sul fondo del palcoscenico illuminato da luci bianche, Kounellis realizza, con il materiale a lui consueto, una parete composta da undici file di dieci gabbie ciascuna, con uccelli variopinti, che delimita uno spazio scenico nel quale sono distribuiti ciottoli levigati, pezzi di carbone, sacchi di juta, ecc. Durante la messinscena alcuni

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 21-22.

²⁰⁰ Maurizio Calvesi, Siligato Rosella (a cura di), *Roma anni '60*, cit., p. 30.

²⁰¹ Cfr. *Amore mio*, a cura di Achille Bonito Oliva, Centro Di, Firenze 1970, catalogo della mostra organizzata a Montepulciano, Palazzo Ricci, 30 giugno – 30 settembre 1970, alla quale partecipano, tra gli altri, Mario Ceroli, Jannis Kounellis, Gino Marotta, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Paolo Scheggi. *Persona*, a cura di Achille Bonito Oliva, Firenze, catalogo della mostra organizzata nell'ambito del *Festival Internazionale del Teatro*, Belgrado, 10 settembre 1971, alla quale parteciparono tra gli altri Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto. Su queste e altre iniziative analoghe cfr. Achille Bonito Oliva, *Gesti di liberazione, vitalità del negativo*, «Sipario», dicembre 1970, n°296, pp. 56-59; Francesco Ballo, *Una città da coprire*, «Sipario», gennaio 1971, n°297, pp. 1-4, sui Nouveaux Réalistes.

²⁰² Maurizio Calvesi, Siligato Rosella (a cura di), *Roma anni '60*, cit., p. 30.

²⁰³ Alberto Moravia, Furio Colombo, «*Grande angolo sogni & stelle*» di Mario Schifano, «Sipario», gennaio-febbraio 1968, n°261-262, pp. 14-17.

²⁰⁴ Germano Celant, *Arte povera*, «Sipario», luglio 1970, n°291, pp. 19-21.

²⁰⁵ *I testimoni* di Tadeusz Rózewicz, regia di Carlo Quartucci, scene di Jannis Kounellis, musiche di Gianni Casalino e Piero Boeri, Ivrea, Teatro Giacosa, 6 novembre 1968. Su questo spettacolo cfr. Ettore Capriolo, *Un funerale per il vecchio teatro*, «Sipario», gennaio 1969, n°273, pp. 25-26.

carrelli, su cui gli attori si trovano in equilibrio precario, percorrono l'ambiente modificandone continuamente la composizione spaziale, quasi a evocare l'immagine di un mondo in perenne divenire. In questo intervento teatrale, Kounellis sperimenta il principio di «disturbo dell'ambiente», opponendosi non solo alla funzione di abbellimento svolta dalla scenografia corrente, ma anche alla nuova convenzionalità della scena spoglia²⁰⁶.

Anche Paolo Scheggi, dopo aver partecipato al *Teatro delle mostre*, sperimenta le possibilità espressive del teatro, nella convinzione che lo spettacolo sia «strumento comunicante di idee e esperienze dirette nel vissuto»²⁰⁷. *L'isola purpurea*²⁰⁸ di Bulgakov al Piccolo Teatro di Milano costituisce una premessa fondamentale per i lavori successivi, ossia *Materiali per 6 personaggi*, *Cancellazione*, *Azione-teatro per una strada* e *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi*²⁰⁹. In questi interventi, contrapposti al teatro illusivo nel quale lo scenografo è chiamato solo per colmare «uno spazio che lo spettatore non può vivere», Scheggi, proseguendo le «ricerche precedentemente intraprese nell'ambito delle esperienze plastiche, che trovano [...] una maggiore consentaneità nell'ambito del teatro», intende trasformare la parola, il gesto, il suono, il movimento, in «tempo-plastico-totale»²¹⁰.

Oltre al contributo del 1969 di Alberto Burri per *L'Avventura di un povero cristiano*²¹¹, che contribuisce soprattutto ad affrancare la scenotecnica dai sistemi realizzativi tradizionali, vanno ricordate anche le *performances* di Pino Pascali, delle quali Maurizio Calvesi parla utilizzando l'espressione «“teatro”»²¹²: dal *Requiescat in pace Conradinus* per Corradino di Svevia a Torre Astura nel 1965 e dall'apparizione come militare tra i cannoni, alle impressionanti azioni che precedono di poche settimane la sua morte, riprese da Luca Patella nel film *SKMP2*, dove compaiono anche Kounellis e Mattiacci.

Mario Ceroli, invece, approda direttamente e naturalmente sul palcoscenico teatrale.

3.5 MARIO CEROLI E IL TEATRO

«Perché Ceroli abbia incontrato la scenografia, sul suo felice cammino di artista, è facilmente intuibile. Peraltro questo incontro avviene con anticipo su una situazione

²⁰⁶ Kounellis dichiara: «I miei materiali non integrano, pretendono uno spazio proprio e, assieme, creano uno spazio complessivo che tende non già a far dimenticare la funzione del luogo teatrale quanto a rimetterla in discussione, a provocarla, a rivelarne le costrizioni che comporta. Inoltre, questi materiali danno volutamente *fastidio* all'attore, lo obbligano a guardarsi intorno, a *difendersi*, a cancellare ciò che in lui appartiene alla tradizione del bel recitare». Cfr. Jannis Kounellis, *Non mi interessa la galleria d'arte sul palcoscenico*, da *Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico*, in Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi (a cura di), *Dopo la scenografia*, «Sipario», aprile 1969, n°276, p. 13.

²⁰⁷ Paolo Scheggi, *Riempire un tempo come tempo della teatralità*, in Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi (a cura di), *Dopo la scenografia*, cit., pp. 15-17.

²⁰⁸ Visita alla prova de *L'isola purpurea* di Michail Bulgakov, adattamento di Giuliano Scabia, regia di Raffaele Maiello, scene di Ezio Frigerio, costumi di Luisa Spinatelli, oggetti scenici di Paolo Scheggi, Milano, Piccolo Teatro, 5 dicembre 1968. Cfr. <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=129>, data ultima consultazione: 26 aprile 2012.

²⁰⁹ *Materiali per 6 personaggi* di Roberto Lerici, regia di Roberto Lerici, Milano, Teatro Durini; *Cancellazione* di Emilio Isgrò, Bologna, Museo d'Arte Moderna; *Azione-teatro per una strada*, realizzata per un film di Raffaele Maiello; *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi*, Milano, Galleria del Naviglio. Tutti questi interventi risalgono al 1969.

²¹⁰ Paolo Scheggi, *Riempire un tempo come tempo della teatralità*, in Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi (a cura di), *Dopo la scenografia*, cit., p. 17.

²¹¹ *L'avventura di un povero cristiano* di Ignazio Silone, regia di Valerio Zurlini, scene e costumi di Alberto Burri, San Miniato al Tedesco, Sagrato del Duomo, 3 agosto 1969. Sorretti da intelaiature metalliche a vista, i fondali ideati da Burri sfruttavano in funzione del testo i materiali tipici dell'artista: i sacchi strappati e ricuciti per simboleggiare la vita penitente, la plastica rossa per alludere allo sfarzo della corte papale, le bruciacchiature per significare la rinuncia e la persecuzione. Cfr. Vittorio Rubiu, *Alberto Burri*, Einaudi, Torino 1975, pp. 19-20.

²¹² Cfr. Maurizio Calvesi, Siligato Rosella (a cura di), *Roma anni '60*, cit., p. 32.

destinata a ingrossarsi, nel fitto crocicchio di intersezioni tra arti della visione e dello spettacolo che hanno caratterizzato gli anni Settanta, non di rado dissanguando le prime a beneficio delle seconde. La personale e solida variante di Ceroli è che il suo contributo non è stato nel senso di una trasfusione (da un corpo così destinato al languore), ma nel trasloco da uno spazio all'altro o, per meglio dire, dentro ad una medesima spazialità, in un processo di andata e ritorno. È infatti nella spazialità ceroliana, fin dalle prime sculture, ma poi soprattutto dagli *environments* intorno al 1966-1967, che si intuisce la vocazione teatrale, e non solo per la tendenza all'espansione e all'occupazione fisica ma, soprattutto, per il senso dell'animazione degli spazi, questo è sempre l'istinto di Ceroli scultore e "scenografo". Scenografo tra virgolette perché, appunto, poi, le sue scenografie non sono tali, non sono scenografie, cioè accessori teatrali, ma teatro in prima persona. Penso che sia qui il punto centrale e [...] il più nuovo, il protagonismo degli apparati teatrali di Ceroli, la cui "azione" corre in parallelo allo svolgimento drammatico, all'occorrenza assumendolo in toto»²¹³.

In queste brevi ma significative righe, scritte da Calvesi in occasione della mostra *Mario Ceroli, Progetti scenici per opere teatrali 1968-1978* allestita nel 1979 alla Galleria di Franca Mancini a Pesaro²¹⁴, si condensa tutto il significato dell'apporto dell'artista in ambito teatrale, a cui l'artista approda, per sua stessa ammissione, «con naturalezza»²¹⁵.

Il 1968 è per Ceroli l'anno della sua prima collaborazione teatrale. A febbraio, infatti, realizza le scenografie per il *Riccardo III* di Shakespeare messo in scena prima a Torino, poi a Roma e a Prato, da Vittorio Gassman con la regia di Luca Ronconi. Le sue scenografie appaiono sin da subito come una sorta di logico sviluppo delle sue ricerche scultoree, riempiendo la scena fino a inglobare «il tempo, il colore, il suono e soprattutto l'azione»²¹⁶, e sottoponendo lo spettatore ad una percezione dello spazio più pregnante.

Il *Riccardo III* è il primo di una lunga serie di spettacoli teatrali a cui Ceroli lavora fino all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, stringendo diverse collaborazioni con vari registi. Di Luca Ronconi, oltre al già succitato spettacolo, Ceroli firma, ancora nel 1968, la scenografia del *Candelaio* di

²¹³ Maurizio Calvesi, *Il rinnovamento scenico di Mario Ceroli*, in Maurizio Calvesi (a cura di), *Mario Ceroli, Progetti scenici per opere teatrali 1968-1978*, brochure della mostra, Pesaro, Galleria di Franca Mancini, 24 marzo – 30 maggio 1979.

²¹⁴ Nel 1969 Franca Mancini diventa socia della Galleria Il Segnapassi di Pesaro fondata e diretta da Renato Cocchi, che contribuisce all'organizzazione del ciclo di mostre *Sculture nella Città*: con le mostre di Arnaldo Pomodoro nel 1971, Mario Ceroli nel 1972, Ettore Colla nel 1973 e Alberto Burri nel 1976, le sculture degli artisti occupano gli spazi storici più prestigiosi della città. La mostra di Ceroli è documentata da *Mario Ceroli: Pesaro, dal 8 luglio al 30 settembre 1972*, "catalogo diario" della mostra in cui sono registrate le fasi di montaggio, giorno per giorno, da due fotografi d'eccezione, Ugo Mulas e Giorgio Colombo. Il Segnapassi si scioglie nel 1976 e nel 1977 si inaugura la Galleria Franca Mancini, il cui «orientamento non è stato di seguire una linea di tendenza specifica, bensì di ricercare tra i vari movimenti artistici moderni e contemporanei le connessioni fra le avanguardie storiche e l'attualità». In questo programma di ricerca rientrano le mostre della Galleria, che iniziano con una serie di mostre sul teatro allestite nel biennio 1978-1979: oltre a *Futura, Poesia sonora*, a *Nam June Paik, Charlotte Moorman e il movimento Fluxus*, e a *Giacomo Balla. Progetti scenici per sintesi futuriste 1915-1925*, la Galleria ospita *Mario Ceroli. Progetti scenici per opere teatrali 1968-1978*, mostra presentata da Maurizio Calvesi in cui vengono esposti i disegni su carta dell'artista per *Riccardo III* di W. Shakespeare, *Norma* di V. Bellini, *Aida* di G. Verdi, *Addio Fratello crudele* di J. Ford e *Sancta Susanna* di P. Hindemith. L'interesse di Mancini nei confronti degli artisti che hanno lavorato per il teatro l'ha spinto anche negli anni successivi a continuare in questa direzione: nel 1980 è divenuta Presidente dell'Associazione Culturale *Il Teatro degli Artisti* che, in collaborazione con il Comune di Pesaro ed il *Rossini Opera Festival*, organizza mostre di artisti che hanno anche lavorato per l'Opera e il teatro. Cfr. *Il Teatro degli Artisti, Rossini Opera Festival, Les rencontres rossiniennes 1980-2005: venticinque anni di mostre del Teatro degli Artisti a Pesaro*, Umberto Allemandi, Torino 2005. Presso la Galleria Franca Mancini ho avuto il piacere di visionare la cartella *Progetti originali per il teatro*, contenente le riproduzioni di otto disegni di Ceroli presentati nella suddetta mostra del 1979.

²¹⁵ Mario Ceroli, in Fabio Doplicher (a cura di), *Mario Ceroli: scenografia come scultura*, «Sipario», febbraio 1973, n°321, p. 26. Anche Anna Maria Positano sottolinea che «il carattere "invasivo" del suo [di Ceroli] lavoro lo ha portato in modo naturale allo sconfinamento in ambiti che solo un'idea angusta dell'opera d'arte assegna a categorie inferiori: il teatro in primo luogo; il cinema [...] fino ad un progetto mai completato di teatro». Cfr. Gloria Porcella (a cura di), *Mario Ceroli: c'era una volta un pezzo di legno*, catalogo della mostra, Roma, Biblioteca Vallicelliana, 26 novembre – 7 dicembre 2002, Galleria Ca' D'oro, Roma 2002.

²¹⁶ Cesare Brandi, *Il meglio delle scene*, «La Fiera Letteraria», Milano, anno XLIII, n°12, marzo 1968, p. 24, ora in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Ceroli*, cit., pp. 46-48.

Giordano Bruno, presentato al Teatro La Fenice di Venezia nell'ambito del *XXVII Festival Internazionale del Teatro di Prosa*, mentre nel 1969 il progetto, poi ritirato, per le scene dell'*Orlando Furioso* da presentare al *Festival dei Due Mondi* di Spoleto. Con e di Pier Paolo Pasolini allestisce, al Deposito D'Arte Presente di Torino nel novembre 1968, *Orgia*, confrontandosi quindi sin da subito con il primo dei testi scritti dall'intellettuale bolognese appositamente per il suo nuovo «Teatro di Parola». A partire dagli anni Settanta, oltre a ricevere l'assegnazione della cattedra di scenografia presso l'Accademia di Belle Arti a L'Aquila, Ceroli avvia una feconda collaborazione protrattasi nel tempo con due importanti registi: Giuseppe Patroni Griffi e Mauro Bolognini. Del primo cura gli allestimenti scenografici di *Confessione scandalosa* di Ruth Wolff, nel 1977 al Teatro La Pergola di Firenze, e di *Assassinio nella cattedrale* di Thomas Stearn Eliot, nel 1984 al Teatro Donizetti di Bergamo, per il teatro di prosa, mentre per quello lirico cura *Il trovatore* di Giuseppe Verdi, nel 1985 all'Arena di Verona. Tuttavia il sodalizio con Patroni Griffi, palesato anche dal *Ritratto seduto* del 1966 che Ceroli gli dedica (fig. 19), risale ai primissimi anni Settanta, quando Ceroli è chiamato come *art director* nei film *Addio fratello crudele* e *Identikit*, rispettivamente del 1970 e del 1973²¹⁷.

Della regia di Mauro Bolognini, anch'egli immortalato in una scultura lignea che è diventata il logo del *Centro Mauro Bolognini* (fig. 20), Ceroli cura le scenografie di cinque messinscene per il teatro lirico: nel 1972 *Norma* di Vincenzo Bellini al Teatro alla Scala di Milano; nel 1978 *Aida* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice di Venezia; nel 1980 *La Fanciulla del West* e nel 1990 *Tosca*, entrambe di Giacomo Puccini e tutte e due presentate al Teatro dell'Opera di Roma; nel 1991, infine, *Don Carlo* di Giuseppe Verdi, di nuovo al Teatro La Fenice di Venezia. Il rapporto tra regista e scultore si fa in questo caso particolarmente intenso, tanto che, come evidenzia acutamente Luca Scarlini, Bolognini nella collaborazione con Ceroli abbandona eccezionalmente la propria linea principale di lavoro, basata sulla messinscena filologica del melodramma²¹⁸.

Nel 1975, al Teatro Olimpico di Roma, Ceroli allestisce le scene per *Beatitudines* di Goffredo Petrassi per la regia di Carlo Emanuele Crespi, facente parte di un concerto di musica sacra prodotto dall'Accademia Filarmonica Romana. Nello stesso anno, per la regia di Antonio Calenda, cura inoltre le scenografie del *Lear* di Edward Bond presentato al Teatro Stabile d'Abruzzo a L'Aquila. Nel 1978 realizza invece l'allestimento di *Sancta Susanna* di Paul Hindemith, presentato con la regia di Giorgio Pressburger al Teatro dell'Opera di Roma. Risale al 1981 la scena per *Girotondo* di Arthur Schnitzler, allestito al Teatro Eliseo di Roma per la regia di Gian Maria Volontè, a cui Ceroli ha dedicato un bellissimo disegno a matita e pastello, intitolato "*Il Teatro*" (*Al mio amico Volontè*), in cui il profilo del volto del regista compare a fianco di una lunga scala²¹⁹. Nel 1987 Ceroli debutta come scenografo di balletto preparando le scene del *Romeo e Giulietta* messo in scena dall'Aterballetto al Teatro Valli di Reggio Emilia, per la regia di Amedeo Amodio. Infine va ricordato che Ceroli collabora anche con il regista Giulio Macchi, curando tra 1968 e 1969 le scenografie del programma televisivo Rai *Orizzonti della scienza e della tecnica*.

Questi allestimenti teatrali sono frutto, nella maggior parte dei casi, del solo Ceroli. Tuttavia, soprattutto negli ultimi, l'artista è frequentemente affiancato da valenti collaboratori o co-autori, tra i quali vanno ricordati principalmente l'architetto Gianfranco Fini, che con lui lavora già per *Norma* e per *Lear* e poi in maniera pressoché continuativa a partire da *Assassinio nella cattedrale*, ed Enzo

²¹⁷ Cfr. capp. 5.6 e 5.8.

²¹⁸ Cfr. Luca Scarlini (a cura di), *Il palcoscenico del desiderio: Mauro Bolognini regista d'opera*, pubblicato in occasione della quarta edizione del *Mauro Bolognini Film Festival*, Tipografia CF Press, Serravalle Pistoiese 2010.

²¹⁹ Cfr. Carmine Benincasa (a cura di), *Ceroli*, Torino, Seat 1984, tavola n°26. L'opera è costituita da 12 pagine sciolte di testo e da 40 tavole sciolte che riproducono altrettanti disegni di Ceroli. La riproduzione delle tavole è stata realizzata direttamente sugli originali.

Cucchi, che dà un contributo pittorico fondamentale per la *Tosca* di Bolognini al Teatro La Fenice di Venezia.

Nonostante questo fitto elenco di collaborazioni, bisogna considerare che l'approccio di Ceroli al mondo teatrale avviene del tutto casualmente. Ricorda Ceroli:

«Prima di lavorare per il *Riccardo III* io non avevo mai messo piede in un teatro, non avevo mai visto uno spettacolo. Il teatro esercitava su di me un fascino enorme, tuttavia quello che si fa in Italia mi è sempre sembrato inutile, così avevo rifiutato altre offerte di scenografie. Vedevo lo spettacolo teatrale soprattutto come movimento di oggetti, nel filone del costruttivismo russo-tedesco, ma non mi interessava la partecipazione dell'uomo, dell'attore, in mezzo a questi oggetti [...]. E, restando su questa idea del teatro come dinamismo di oggetti, devo dire che avevo sempre pensato che il mio lavoro di scultore fosse già teatro in sé e proprio in questo senso, per cui trovavo sciocco fare muovere le mie cose dagli attori. Ma l'idea di affrontare Shakespeare e, insieme, per la prima volta, il palcoscenico, era troppo terrificante per non diventare anche tremendamente affascinante. Tanto più che il regista era Luca Ronconi con il quale si stabilì al primo incontro un metodo di lavoro in comune che diventò anche comunanza di vita»²²⁰.

Ronconi, artista in grado di creare e governare la complessità, nell'approccio ai testi come nell'uso sapiente e anticonvenzionale dello spazio e del tempo e, di conseguenza, nella gestione di macchine sceniche articolate e spesso in costante movimento, per il *Riccardo III* di Torino non chiama uno scenografo, ma utilizza le sculture di legno e ferro di Ceroli, con le quali crea una claustrofobica scatola scenica di originaria potenza. Casuale, si è definito qualche riga più sopra, l'approccio di Ceroli al teatro: questo perché Ronconi decide di avvalersi dell'innovativo contributo dell'artista sulla base della singolare corrispondenza individuata tra l'idea che si era fatto del *Riccardo* shakespeariano e le sue sculture. E sono proprio queste ultime ad essere portate sul palcoscenico e a diventare la scenografia, se non addirittura, come ha affermato Cesare Brandi, «il vero protagonista»²²¹ del dramma.

Una volta intrapresa questa nuova strada, il cammino di Ceroli prosegue nettamente in direzione del teatro, che arriva ad appassionarlo costantemente nel tempo, finanche alla progettazione ideale, nel 1971 insieme ad Enrico Job, «di un teatro per *Faust*»: una «scultura in 13 quadri»²²², «un *Faust* con un solo personaggio, Margherita; il resto», afferma l'artista, «è ambientazione da me creata: insomma, tutta la sperimentazione»²²³ con le sue sole opere. Quella di costruire l'impianto scenico, sia di ambito teatrale, sia cinematografico che televisivo, avvalendosi esclusivamente della propria produzione artistica, diventa una peculiarità saliente di Ceroli, che in tutta la sua prolifica carriera in questo campo porta sul palcoscenico le sue sculture per «farle vivere in ambiente diverso»²²⁴. Ceroli, nella fondamentale intervista rilasciata a Franco Quadri nel 1983, dichiara:

²²⁰ Mario Ceroli, *Un modo di far vivere le sculture in ambiente diverso*, in Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi (a cura di), *Dopo la scenografia*, cit., p. 17.

²²¹ Cesare Brandi, *Il meglio nelle scene*, «La Fiera letteraria», 21 marzo 1968, riportato in Quintavalle Arturo Carlo (a cura di), *Ceroli*, cit., pp. 46-48.

²²² <http://www.marioceroli.it/Opere/Teatro-Cinema-Tv/3/FAUST/1527/>, data ultima consultazione: 27 aprile 2012. Il sito è corredato da ben 9 bellissime riproduzioni dei disegni dell'artista per questo progetto.

²²³ Fabio Doplicher (a cura di), *Mario Ceroli: scenografia come scultura*, cit., p. 27.

²²⁴ Mario Ceroli in Marisa Rusconi (a cura di), *Mario Ceroli: un modo di far vivere le sculture in ambiente diverso*, in Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi (a cura di), *Dopo la scenografia*, cit., p. 16.

«La mia collaborazione all'interno del teatro mi ha affascinato moltissimo e solamente oggi riesco a capirne l'importanza: perché ho avuto a disposizione, non volendo, occasioni pazzesche, l'occasione cioè di far vedere il mio lavoro anche in un contesto completamente diverso da quello che è la galleria. Cioè la possibilità di esporle in palcoscenico è stata fantastica. [...]. Forse solo oggi mi sono accorto che per me il teatro, il palcoscenico è stata la grande sala per l'esposizione delle mie opere. E poi credo che il teatro ti offra la possibilità di far muovere gli oggetti che tu costruisci, mentre non lo puoi fare in galleria. [...]. [L'operato artistico sul palcoscenico] non soffre della staticità della galleria. Non soffre della staticità dell'opera dentro un museo, dentro una collezione. Invece vive in un clima completamente diverso, si muove, la gente sta lì per due, tre ore a guardarla, una cosa fantastica. E il rapporto per l'autore è del tutto diverso, destinato a un tipo di maggiore completamento»²²⁵.

Quindi Ceroli costruisce le scenografie portando in teatro le proprie opere, ovviamente rivedendole e rivisitandole da un punto di vista dimensionale per adattarle al palcoscenico, e, altro fattore importante, facendole muovere. Gli spettacoli a cui Ceroli collabora, soprattutto quelli lirici, non sono rigidamente delimitati da un punto di vista spaziale, ma sono invece caratterizzati, in via generale, da molti movimenti e cambi di scena che avvengono a vista. Per lo scultore

«il teatro è una cosa vitale e, importante, la scena deve muoversi, come ci ha insegnato il costruttivismo russo-tedesco. Nelle mie scene, le mie stesse proposte non sono mai fissate nel tempo, si muovono con i personaggi, i cambiamenti a vista non comportano interruzioni»²²⁶.

Il dinamismo implicito negli allestimenti scenografici di Ceroli non è mai fine a sé stesso, non ha mai valore accessorio, prettamente decorativo o illustrativo, bensì funzionale, narrativo o interpretativo, tanto da determinare spesso tutta l'azione drammatica. Ceroli si allontana quindi nettamente dai concetti della scenografia tradizionale di tipo descrittivo-decorativo, arriva addirittura a non voler sentirsi definire uno scenografo, che nella maggior parte dei casi per lui equivale meramente a «arredatore di teatro»:

«Per un attimo, voglio considerarmi uno scenografo, anche se tengo a ribadire che a teatro il mio intervento è quello dell'artista»²²⁷, «perché puoi pensare che uno scultore faccia una cosa completamente diversa rispetto alla funzione dell'arredatore di teatro»²²⁸.

Ceroli quindi, sin dal suo esordio al Teatro Stabile di Torino nel 1968 e fino alle collaborazioni più recenti, ha modo di portare sulla scena teatrale la forte determinazione spaziale sia dei suoi insiemi ambientali, sia delle sue singole proposizioni plastiche di rapporto ambientale, impossessandosi quindi in un certo senso dello spazio teatrale, del palcoscenico. In questo modo apre un ambito di attività assai fertile, intimamente connesso al suo lavoro di scultore, che lo ha portato lungo una

²²⁵ Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, in Maurizio Calvesi (a cura di), *Ceroli*, cit., pp. 96-99.

²²⁶ Fabio Doplicher (a cura di), *Mario Ceroli: scenografia come scultura*, cit., p. 27.

²²⁷ *Ibidem*, p. 26.

²²⁸ Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, in Maurizio Calvesi (a cura di), *Ceroli*, cit., p. 99.

trentina d'anni ad affermarsi fra «i più originali e consapevoli autori di una moderna e decisamente plastica scenografia in Italia»²²⁹. L'esito nuovo di straordinaria efficacia comunicativa proprio delle sue scenografie nasce da un gioco in termini di sfida immaginativa: deriva cioè dall'accostamento e dalla connessione dinamica sul palcoscenico delle sue soluzioni scultoree, che sceglie non perché in esse individua precise corrispondenze analogiche con i testi teatrali, bensì perché esse anticipatamente le pongono.

Ma Ceroli si distingue in ambito scenografico anche per un'altra ragione: se già prima di lui molti altri artisti, come ad esempio Renato Guttuso, Alberto Burri o Giorgio De Chirico, avevano fornito spunti per la scenografia con le loro opere, nessuno di loro, prima di Ceroli, era fino ad allora riuscito a identificare la scenografia con la propria opera: «in Ceroli c'è [...] un'assoluta identità tra concezione artistica e concezione scenografica»²³⁰.

3.6 MARIO CEROLI E IL CINEMA

Da un punto di vista cronologico, Ceroli realizza i suoi allestimenti per il cinema parallelamente all'esperienza *underground* che porta molti suoi colleghi a realizzare film d'artista²³¹. Ceroli afferma non solo di non essere mai stato interessato a fare cinema in prima persona, ma anche di non essere un grande estimatore del cinema *underground*, del quale addirittura dice che «se ne poteva fare a meno»²³². Eppure Ceroli opera nel mondo del cinema, e lo fa dando dei contributi notevoli e significativi, anche se in maniera diversa rispetto a quanto fatto dalla maggior parte degli esponenti della Scuola di Piazza del Popolo.

In un'interessante intervista rilasciata a Lara Nicoli, Ceroli racconta della sua esperienza al cinema e con il mondo del cinema. La sua prima prova in questo senso risale al 1956, quando negli stabilimenti di Cinecittà collabora a *Cleopatra* con Liz Taylor e Richard Burton facendo «le scene, venti metri quadrati al giorno di bassorilievi con personaggi egizi. [...] È stata una bella esperienza, curiosa per me, un'attività completamente diversa, interessante, la prendevo come un allenamento. In giro si vedevano i giovani Bertolucci, Antonioni, Pasolini»²³³. Ceroli ha la fortuna di incontrare registi e esponenti del mondo del cinema non solo negli ambienti degli addetti ai lavori, ma anche in quella culla felice che è Piazza del Popolo, negli anni Sessanta frequentata sia dal nascente mondo dell'arte sia del cinema: Fellini, Mastroianni, Gian Maria Volontè, sono solo alcuni dei cineasti che vi sostano, e con i quali Ceroli stringe un rapporto di affetto e di rispetto reciproci. Se la stima di Fellini si palesa nel vezzeggiativo "Marietto" con cui il regista è solito chiamare lo scultore, quella di Rossellini si manifesta più apertamente nella proposta fatta a Ceroli di interpretare un ruolo da attore in un suo progetto televisivo, che il nostro tuttavia declina poiché quella attoriale non è affatto la sua strada. Subito dopo Ceroli firma le scenografie di *Addio Fratello crudele* dell'amico Giuseppe Patroni Griffi. Ricordando con affetto quella collaborazione, per la quale ha anche ricevuto un premio, lo scultore afferma di essersi divertito e di essere «intervenuto pesantemente, come si dice in inglese facevo

²²⁹ Enrico Crispolti (a cura di), *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, cit., p. 79.

²³⁰ Maurizio Calvesi, in *Mario Ceroli*, dvd, cit.

²³¹ Cfr. cap. 2.2.3.

²³² Lara Nicoli (a cura di), *Conversazione con Mario Ceroli*, in Francesco Galluzzi (a cura di), *Il cinema dei pittori, le arti e il cinema italiano 1940-1980*, Skira, Milano 2007, p. 223.

²³³ Mario Ceroli, in *Ibidem*, p. 221.

l'art director, non è che ho fatto lo scenografo, ho costruito le fondamenta del film»²³⁴, grazie anche alla feconda collaborazione con Vittorio Storaro, che ha illuminato *Addio fratello crudele* «in modo memorabile»²³⁵. Se la firma di Ceroli come *art director* compare di nuovo nel 1974 nella scenografia di *Identikit*, sempre di Patroni Griffi, bisogna ricordare altre due significative esperienze vissute da Ceroli con il mondo del cinema. Una riguarda una lunga sequenza di *Cadaveri eccellenti*, film di Francesco Rosi del 1976, in cui compare una sua scultura, *Palla*: Ceroli non la realizza o rielabora specificamente per il regista, semplicemente gliela presta così come l'aveva precedentemente scolpita, ma in ogni caso rimane un interessante esperimento di collaborazione tra il mondo dell'arte e quello del cinema. L'altra riguarda invece *Gli ordini sono ordini*, film del 1972 di Franco Giraldi, nel quale allo stesso modo compaiono opere di Ceroli: infatti il protagonista maschile, interpretato da Gigi Proietti, è un artista, e le sue opere sono quelle di Mario Ceroli, visibili in varie scene del film (figg. 21, 22). Ma per questo film Ceroli realizza anche un *happening*, come viene messo in evidenza nei titoli di coda. L'artista racconta: «Nel film di Giraldi a Vicenza feci mettere un mucchio di sedie alto dieci metri e poi tutta la piazza invasa di colonne realizzate con potature di piante, di canne. Un *happening*. E gli spettatori dovevano prenderne una a una smontando la pila che si era formata. Lui [Proietti] invece cosa fa? Da fuoco alle sedie e distrugge lo spettacolo, che non si è fatto, era un pazzo»²³⁶.

Alla domanda con cui gli si chiede se abbia mai pensato di girare un proprio film, come fatto da altri artisti italiani ruotanti intorno all'ambiente dell'*underground* romano, Ceroli risponde negativamente ed inoltre rivendica il primato dell'arte sul cinema: «In generale ritengo che le arti figurative hanno dato una spinta impressionante al cinema, come se il cinema fosse l'esaltazione dell'arte, arte in movimento. [...] Michelangelo realizzò le sue sculture circa cinquecento anni fa e ancora sono lì, del cinema mi chiedo cosa resterà [...]. In questo senso rivendico il primato dell'arte sul cinema. Anche Fellini per esempio disegnava prima di girare. Le arti figurative sono l'*habitat* della nostra vita, non si limitano a raccontarla»²³⁷. Poi aggiunge: «Ho sempre usato il *set* cinematografico e il palcoscenico come un altro modo per esporre, per fare le mie mostre»²³⁸.

Interessante risulta anche la dichiarazione di Ceroli trasmessa dalla Rai nel dicembre 1987, intervistato nell'ambito di una puntata di *Cineteca* dedicata all'analisi del rapporto tra scenografia e cinema e tra avanguardie e film d'arte. L'artista, che con la scenografia concepita per *Addio fratello crudele* «ha dato – secondo Maurizio Calvesi – un contributo affascinante al decoro di film»²³⁹, rivela subito di non amare le parole scenografia e scenografo perché «la scenografia, quello che si fa oggi, credo che siano dei signori che mettono insieme quattro carabattole per fare l'arredamento»²⁴⁰.

Dichiara inoltre: «Io credo che nell'occasione di *Addio fratello crudele* abbia collaborato con Patroni Griffi in una maniera forse al di fuori di quelli che sono i canoni, oggi, di come si fa cinematografico»²⁴¹; anzi, critica fortemente l'atteggiamento di esclusione che a priori i cineasti hanno nei confronti degli artisti e delle arti figurative, con i quali invece si potrebbero avere importanti opere di collaborazione, come d'altra parte si era verificato durante gli anni '20 e '30 con l'esperienza del cinema futurista ed espressionista. «Mai come adesso [...] le arti figurative possono collaborare con

²³⁴ Mario Ceroli, in *Ibidem*, p. 222.

²³⁵ Mario Ceroli, in *Ibidem*, p. 223.

²³⁶ Mario Ceroli, in *Ibidem*, p. 222.

²³⁷ Mario Ceroli, in *Ibidem*, p. 221.

²³⁸ Mario Ceroli, in *Ibidem*, p. 222.

²³⁹ Maurizio Calvesi, in *Le avanguardie e il film d'arte*, puntata del 22/12/1987 della serie televisiva *Cineteca: scenografia nello spettacolo cinematografico*, visione presso le Teche Rai della sede regionale di Venezia.

²⁴⁰ Mario Ceroli, in *Le avanguardie e il film d'arte*, cit.

²⁴¹ *Ibidem*.

lo spettacolo e con il cinema in una maniera molto più vasta, con una sensibilità maggiore, anche perché negli ultimi venti anni la ricerca artistica è stata proprio *l'environment*, cioè gli artisti sono usciti fuori da quella che è la dimensione del quadro, la dimensione della scultura, dell'oggetto. Vedere un mio oggetto dentro una casa è una cosa che mi dà abbastanza fastidio perché è come tornare all'Ottocento [...]. Voglio dire: quale migliore occasione per un artista che si occupa di arti figurative collaborare in maniera massiccia a quello che è il cinema o il teatro?»²⁴².

La collaborazione, temporalmente breve ma intensa e feconda, di Ceroli con il cinema italiano è stata celebrata durante la mostra dedicata a Mark Rothko, Stanley Kubrick e Mario Ceroli tenutasi dal 6 ottobre al 2 dicembre 2007 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma in occasione della sua riapertura. In questa mostra, curata per la parte concernente lo scultore da Maurizio Calvesi e Claudia Terenzi²⁴³, oltre alla presentazione di alcune opere dell'artista, sono stati videoproiettati tutti i lavori che Ceroli ha fatto al cinema, oltre a molti di quelli teatrali.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Maurizio Calvesi, Claudia Terenzi (a cura di), *Mario Ceroli*, cit. Della suddetta mostra, non esiste un unico catalogo, ma tre distinti: oltre a quello su Ceroli, cfr. *Stanley Kubrick*, Giunti, Firenze 2007; *Mark Rothko*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008, Roma 2007.

4. CRONOLOGIA DEGLI SPETTACOLI

4.1 CRONOLOGIA DELLE PRIME RAPPRESENTAZIONI

ANNO	TITOLO	REGIA	LUOGO E DATA DI PRIMA RAPPRESENTAZIONE
1968	<i>Riccardo III</i> di William Shakespeare	Ronconi Luca	Torino, Teatro Alfieri, 19 febbraio 1968
1968	<i>Il Candelaio</i> di Giordano Bruno	Ronconi Luca	Venezia, Teatro La Fenice, 1 ottobre 1968
1968	<i>Orgia</i> di Pier Paolo Pasolini	Pasolini Pier Paolo	Torino, Deposito Di Arte Presente, 27 novembre 1968
1968- 1969	<i>Orizzonti della scienza e della tecnica</i>	Macchi Giulio	RAI, Canale Secondo, 6 novembre 1969
1969	<i>Orlando furioso</i> di Ludovico Ariosto	Ronconi Luca	Spoletto, Festival di Spoleto (progetto ritirato)
1970	<i>Addio fratello crudele</i> di John Ford	Patroni Griffi Giuseppe	Distribuzione Euro International Films, 1971
1972	<i>Norma</i> di Vincenzo Bellini	Bolognini Mauro	Milano, Teatro alla Scala, 22 dicembre 1972
1973	<i>Identikit</i> di Muriel Spark	Patroni Griffi Giuseppe	Distribuzione Cineriz, 1974
1975	<i>Lear</i> di Edward Bond	Calenda Antonio	L'Aquila, Teatro Stabile d'Abruzzo, 21 aprile 1975
1975	<i>Beatitudines</i> di Goffredo Petrassi	Crespi Carlo Emanuele	Roma, Teatro Olimpico, 29 ottobre 1975
1977	<i>Confessione scandalosa</i> di Ruth Wolff	Patroni Griffi Giuseppe	Firenze, Teatro della Pergola, 6 ottobre 1977
1978	<i>Aida</i> di Giuseppe Verdi	Bolognini Mauro	Venezia, Teatro La Fenice, 26 gennaio 1978
1978	<i>Sancta Susanna</i> di Paul Hindemith	Pressburger Giorgio	Roma, Teatro dell'Opera, 28 febbraio 1978
1980	<i>La fanciulla del West</i> di Giacomo Puccini	Bolognini Mauro	Roma, Teatro dell'Opera, 27 dicembre 1980
1981	<i>Girotondo</i> di Arthur Schnitzler	Volontè Gian Maria	Roma, Teatro Eliseo, 20 ottobre 1981
1984	<i>Assassinio nella cattedrale</i> di Thomas Stearn Eliot	Patroni Griffi Giuseppe	Bergamo, Teatro Donizetti, 23 marzo 1984
1985	<i>Il trovatore</i> di Giuseppe Verdi	Patroni Griffi Giuseppe	Verona, Arena, 4 luglio 1985
1987	<i>Romeo e Giulietta</i> di Hector Berlioz	Amodio Amedeo	Reggio Emilia, Teatro Municipale Valli, 28 gennaio 1987
1990	<i>Tosca</i> di Giacomo Puccini	Bolognini Mauro	Roma, Teatro dell'Opera, 13 dicembre 1990
1991	<i>Don Carlo</i> di Giuseppe Verdi	Bolognini Mauro	Venezia, Teatro La Fenice, 15 dicembre 1991

4.2 CRONOLOGIA DELLE TIPOLOGIE SCENOGRAFICHE

ALLESTIMENTI PER IL TEATRO DI PROSA

ANNO	TITOLO	REGIA	PRODUZIONE
1968	<i>Riccardo III</i> di William Shakespeare	Ronconi Luca	Teatro Stabile di Torino
1968	<i>Il Candelaio</i> di Giordano Bruno	Ronconi Luca	Complesso Associato Registi Attori
1969	<i>Orlando furioso</i> di Ludovico Ariosto	Ronconi Luca	Compagnia del Teatro Libero
1969	<i>Orgia</i> di Pier Paolo Pasolini	Pasolini Pier Paolo	Teatro Stabile di Torino
1975	<i>Lear</i> di Edward Bond	Calenda Antonio	Teatro Stabile D'Abruzzo
1977	<i>Confessione scandalosa</i> di Ruth Wolff	Patroni Griffi Giuseppe	Gruppo Arte Drammatica
1981	<i>Girotondo</i> di Arthur Schnitzler	Volontè Gian Maria	Compagnia di prosa del Teatro Eliseo di Roma
1984	<i>Assassinio nella cattedrale</i> di Thomas Stearn Eliot	Patroni Griffi Giuseppe	Cooperativa Teatro Mobile diretta da Giulio Bosetti
1968	<i>Riccardo III</i> di William Shakespeare	Ronconi Luca	Teatro Stabile di Torino

ALLESTIMENTI PER IL TEATRO LIRICO

ANNO	TITOLO	REGIA	PRODUZIONE
1972	<i>Norma</i> di Vincenzo Bellini	Bolognini Mauro	Ente Autonomo Teatro alla Scala
1978	<i>Aida</i> di Giuseppe Verdi	Bolognini Mauro	Ente Autonomo Teatro La Fenice
1978	<i>Sancta Susanna</i> di Paul Hindemith	Pressburger Giorgio	Ente Autonomo Teatro dell'Opera
1980	<i>La fanciulla del West</i> di Giacomo Puccini	Bolognini Mauro	Ente Autonomo Teatro dell'Opera
1985	<i>Il trovatore</i> di Giuseppe Verdi	Patroni Griffi Giuseppe	Ente Autonomo Arena di Verona
1990	<i>Tosca</i> di Giacomo Puccini	Bolognini Mauro	Ente Autonomo Teatro dell'Opera
1991	<i>Don Carlo</i> di Giuseppe Verdi	Bolognini Mauro	Ente Autonomo Teatro La Fenice

ALLESTIMENTI PER IL CINEMA

ANNO	TITOLO	REGIA	PRODUZIONE
1970	Addio fratello crudele di John Ford	Patroni Griffi Giuseppe	Clesi cinematografica
1973	Identikit di Muriel Spark	Patroni Griffi Giuseppe	Franco Rossellini per Rizzoli Film

ALLESTIMENTI PER LA TELEVISIONE

ANNO	TITOLO	REGIA	PRODUZIONE
1968-1969	<i>Orizzonti della scienza e della tecnica</i>	Macchi Giulio	RAI

ALLESTIMENTI PER IL BALLETO

ANNO	TITOLO	REGIA	PRODUZIONE
1987	<i>Romeo e Giulietta</i> di Hector Berlioz	Amodio Amedeo	Aterballetto

ALLESTIMENTI PER CONCERTI

ANNO	TITOLO	REGIA	PRODUZIONE
1975	<i>Beatitudines</i> di Goffredo Petrassi	Crespi Carlo Emanuele	Accademia Filarmonica Romana

4.3 CRONOLOGIA DELLE RIPRESE DELLE REPLICHE DOCUMENTATE

TITOLO	LUOGO E DATA DI PRIMA RAPPRESENTAZIONE	LUOGO E DATA DELLE RIPRESE / REPLICHE
Riccardo III di William Shakespeare	Torino, Teatro Alfieri, 19 febbraio 1968	Teatro Quirino di Roma, 11 marzo 1968
		Teatro Metastasio di Prato, 28,29,30,31 marzo 1968
Il Candelaio di Giordano Bruno	Venezia, Teatro La Fenice, 1 ottobre 1968	Teatro Quirino di Roma, ottobre 1968
		Teatro Alfieri di Torino, 26 novembre - 1 dicembre 1968
Orizzonti della scienza e della tecnica	RAI, Canale Secondo, 6 novembre 1969	RAI, 1975
Norma di Vincenzo Bellini	Milano, Teatro alla Scala, 22 dicembre 1972	Teatro Bolscioi di Mosca, tournée del Teatro alla Scala, 17 giugno 1974
		Teatro alla Scala, 27, 30 gennaio, 2, 6, 8, 14, 17 febbraio 1975
		Teatro alla Scala, 18, 21, 25, 28 gennaio 1977
		Teatro alla Scala, 8 agosto 1979
Lear di Edward Bond	L'Aquila, Teatro Stabile d'Abruzzo, 1975	Teatro Alessandro Bonci di Cesena, 11 febbraio 1977
Confessione scandalosa di Ruth Wolff	Firenze, Teatro della Pergola, 6 ottobre 1977	Teatro Carignano di Torino, dal 1 novembre 1977
		Teatro Duse di Roma, dal 10 novembre 1977
		Teatro Quirino di Roma, dal 16 novembre 1977
		Teatro Valle di Roma, 17 novembre 1977
		Adria, 4 gennaio 1978
		Mestre, 6 gennaio 1978
		Padova, gennaio 1978
		Teatro Manzoni di Milano, 10 gennaio 1978
		totale: 150 repliche
Aida di Giuseppe Verdi	Venezia, Teatro La Fenice, 26 gennaio 1978	Staatsoper di Amburgo, 1980

		Teatro La Fenice di Venezia, 17, 19, 20, 22, 24, 26 maggio 1984
		Teatro Regio di Parma, 12, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 24 gennaio 1988
		Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia, 28 gennaio 1988
		Teatro Romano di Benevento, 3, 4 settembre 1988
		Teatro Petruzzelli di Bari, 10, 12, 14, 16, 19 marzo 1989
		Sferisterio di Macerata, 22, 26, 29 luglio, 4, 8, 12 agosto 1989
		Palafenice al Tronchetto di Venezia, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 13 dicembre 1998
		Teatro dell'Opera di Roma, 20, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30 maggio 1999
		Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona, 1999

La fanciulla del West di Giacomo Puccini	Roma, Teatro dell'Opera, 27 dicembre 1980	Teatro dell'Opera di Roma, 30 dicembre 1983, 3, 5, 8, 12, 14, 17 gennaio 1984
---	--	---

Girotondo di Arthur Schnitzler	Roma, Teatro Eliseo, 20 ottobre 1981	Teatro Carignano di Torino, 8 dicembre 1981
		Teatro Valli di Reggio Emilia, 27, 28, 29, 30 dicembre 1981
		Teatro alla Pergola di Firenze, 26 febbraio 1982
		Teatro Manzoni di Milano, 4 marzo 1982

Assassinio nella cattedrale di Thomas Stearn Eliot	Bergamo, Teatro Donizetti, 23 marzo 1984	Teatro della Pergola di Firenze, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 gennaio 1985
		Teatro Ariosto di Reggio Emilia, 30 aprile, 1,2,3,4 maggio 1985

Romeo e Giulietta di Hector Berlioz	Reggio Emilia, Teatro Municipale Valli, 28 gennaio 1987	Teatro Municipale di Modena, 31 gennaio, 1 febbraio 1987
		Teatro dei rinnovati di Siena, 3 febbraio 1987
		Teatro Asioli di Correggio, 5 febbraio 1987
		Teatro Comunale di Ferrara, 9, 10, 11 febbraio 1987
		Teatro Municipale di Piacenza, 13, 14 febbraio 1987

		Teatro Regio di Parma, 17, 18 febbraio 1987
		Teatro Nuovo di Torino, 20, 21 febbraio 1987
		Teatro Petruzzelli di Bari, 23 febbraio 1987
		Sferisterio di Macerata, 1989
		Palazzo dei Congressi di Madrid, 10 febbraio 1990
		Teatro Valli di Reggio Emilia, 22, 23 marzo 1990
		Teatro Valli di Reggio Emilia, 24, 25 novembre 1994
		Teatro dell'Opera di Roma, 28, 29, 30, 31 ottobre 1998; 3, 13, 14, 15, 17, 18 novembre 1998
		Teatro Massimo di Palermo, 24, 27, 28, 29, 30 aprile 2004
		Teatro San Carlo di Napoli, 17, 22, 23, 25, 27, 29 marzo 2011

Don Carlo di Giuseppe Verdi	Venezia, Teatro La Fenice, 15 dicembre 1991	Teatro Nazionale di Varsavia, 6, 8, 10 febbraio 1996
-----------------------------	--	---

5. ANALISI DEGLI ALLESTIMENTI SCENOGRAFICI PER IL TEATRO, IL CINEMA E LA TELEVISIONE



RICCARDO III

di William Shakespeare
Versione di Rodolfo Juan Wilcock
Produzione del Teatro Stabile di Torino

Torino, Teatro Alfieri, 19 febbraio 1968

Regia di Luca Ronconi
Scene di Mario Ceroli
Costumi di Enrico Job
Musiche di Fiorenzo Carpi

Interpreti e Personaggi:

Carlo Montagna - *Re Edoardo IV*
Marco Margine - *Edoardo Principe di Galles*
Marzio Margine - *Riccardo Duca di York*
Mario Erpichini - *Giorgio Duca di Clarence*
Vittorio Gassman - *Riccardo Duca di Gloucester*
Giorgio Locuratolo - *un bambino, figlio di Clarence*
Giacomo Piperno - *il conte di Richmond*
Edoardo Florio - *L'arcivescovo di York, Il conte di Surrey*
Franco Ferrari - *Il Vescovo di Ely*
Mario Carotenuto - *Il Duca di Buckingham*
Gianni Bertoncini - *Il Duca di Norfolk*
Remo Varisco - *Il Conte Rivers*
Ezio Busso - *il Marchese di Dorset*
Pierangelo Civera - *Lord Grey*
Umberto D'Orsi - *Lord Hastings*
Attilio Cucari - *Lord Stanley*
Emilio Marchesini - *Sir Richard Ratcliff*
Ugo Maria Morosi - *Sir William Catesby*
Virgilio Zernitz - *Sir James Tyrrel*
Giorgio Ferrara - *Sir Blunt, Secondo londinese*
Enzo Fisichella - *Sir Robert Brakenbury*
Mario Ventura - *Un prete, Berkeley*
Toni Rossati - *Tressel, Un messaggero, Secondo Messaggero*
Enzo Garinei - *Il Lord Sindaco di Londra*
Carlo Baroni - *Lo Sceriffo del Wiltshire*
Duilio Del Prete - *Primo Assassino*
Franco Giacobini - *Secondo Assassino*
Edoardo Borioli - *Un carceriere, Primo londinese, Terzo messaggero*
Oreste Rizzini - *Terzo londinese, Un paggio*
Gianni Guerrini - *Un messaggero di Stanley, Primo messaggero*
Marisa Fabbri - *La Regina Elisabetta*
Edda Albertini - *La Regina Margherita*
Maria Fabbri - *La Duchessa di York*
Edmonda Aldini - *Lady Anna*
Daniela Sandrone - *Una Bambina, figlia di Clarence*

Scena: Inghilterra

Il palcoscenico del Teatro Alfieri di Torino è il banco di prova di Mario Ceroli, chiamato da Luca Ronconi a realizzare la scenografia per il *Riccardo III* di Shakespeare (fig.1). Quando, il 19 febbraio 1968, si apre il sipario, la platea rimane sin dal primo istante colpita da quello che viene da subito recensito «uno spettacolo che è tutto al di fuori della norma, tutto contro la tradizione»²⁴⁴. Ronconi colpisce nel segno. Il merito non deve essere attribuito esclusivamente al regista, ma anche ai costumi di Enrico Job ed al nuovo e stupefacente allestimento scenico concepito dallo scultore.

Il *Riccardo III*, nel bene e nel male, non passa indifferente: può sembrare quasi limitativo affermare che su di esso sono stati scritti fiumi di parole. Cospicuo, perciò, è il numero di fonti a cui si è attinto per ricostruire il lavoro di allestimento scenico di Ceroli, che non rimane inosservato alla critica, sia teatrale che artistica. Anzitutto va sottolineato che tutte le monografie sull'operato dello scultore trattano il *Riccardo III*, in maniera più o meno approfondita ma sempre. In particolare, si è rivelato fondamentale il catalogo della mostra monografica tenutasi a Parma nel 1969²⁴⁵, che può essere considerato come la prima vera e propria recensione critica di tutta l'opera del maestro: nelle poche pagine che lo compongono viene dato un ampio respiro al lavoro teatrale di Ceroli, dimostrazione del suo grande valore innovativo e del suo immediato riconoscimento critico. Pure i cataloghi delle mostre collettive a cui l'artista prese parte ed i testi inerenti al clima artistico durante il quale egli operò o riguardanti il rapporto artisti-teatro riportano sempre come grande esempio di innovazione scenografica il *Riccardo III* di Ceroli. Inoltre bisogna sottolineare che, non solo i critici e gli storici dell'arte, ma anche quelli del teatro diedero grande importanza a questa messinscena ed al suo allestimento: ne sono prova concreta l'immensa quantità di articoli e recensioni pubblicati sulle riviste, specialistiche o meno del settore, e sui quotidiani dell'epoca, ma anche le raccolte ed i saggi teatrali, tra i quali vanno segnalati gli scritti di Franco Quadri e *L'illusione alternativa*²⁴⁶ di Franco Mancini, in cui lo storico del teatro individua nel *Riccardo III* ed in particolare nella scenografia ceroliana uno dei principali contributi al rinnovamento del teatro italiano. Importanti si sono rivelati anche i volumi inerenti l'attività registica di Ronconi, soprattutto per comprendere lo stretto rapporto di collaborazione tra regista e scenografo, ed infine i *Quaderni*²⁴⁷ del Teatro Stabile di Torino e del Teatro Quirino di Roma, pubblicati per presentare lo spettacolo alle platee in occasione della sua messinscena. Infine, la ricostruzione dell'allestimento scenografico del *Riccardo III* è stata resa possibile dallo studio della ricca documentazione consultata personalmente presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, costituita, oltre che dai già citati *Quaderni* di sala, da molte fotografie di scena e da una cospicua rassegna stampa dello spettacolo.

Il Teatro Stabile di Torino vive nel 1968 un periodo di crisi apertamente denunciato dalle dimissioni, dopo un decennio, di Gianfranco De Bosio, che viene sostituito "innovativamente" da una direzione collegiale rimasta in carica fino alla stagione 1971-1972: Nuccio Messina, direttore organizzativo del teatro dal 1964, Daniele Chiarella, gestore del Teatro Carignano, Gian Renzo Morteo, studioso e traduttore di Ionesco, Federico Doglio, storico del teatro, Giuseppe Bartolucci, fautore delle avanguardie nonché fondatore del mensile *Teatro*. In questo periodo di transizione, il teatro allestisce «spettacoli anticipatori che suscitano sconcerto e curiosità nel pubblico»²⁴⁸: tra di essi vi è il *Riccardo III* di Luca Ronconi, presentato nel *Quaderno del Teatro Stabile di Torino, n° 11*, «come uno

²⁴⁴ Roberto De Monticelli, *Riccardo III: le vittime non sono migliori dei carnefici*, «Epoca», 17 marzo 1968.

²⁴⁵ Cfr. Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Ceroli*, catalogo della mostra allestita a Parma nel 1969, La Nazionale, Parma 1969.

²⁴⁶ Franco Mancini, *L'illusione alternativa, lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 1980.

²⁴⁷ *Riccardo III*, in *Quaderno del Teatro Stabile di Torino n° 11*, Torino, 1968; *Quaderno di sala, ospitalità al Teatro Quirino di Roma*, dal 10 marzo 1968.

²⁴⁸ Cfr. <http://www.teatrostabiletorino.it/index.php?action=view&ID=22>, data ultima consultazione: 26 marzo 2012. Tra gli altri «spettacoli anticipatori» indicati nel sito si segnala anche *Orgia* di Pasolini, per l'approfondimento del quale si rimanda al capitolo 5.3.

degli avvenimenti artistici più importanti e significativi della vita teatrale italiana di questi anni»²⁴⁹. Questo perché coincide con il ritorno al teatro, dopo parecchi anni di assenza, di Vittorio Gassman, considerato uno dei pochi attori italiani in grado di vantare al proprio attivo una tradizione personale di interpretazione scespiriana; perché la regia dello spettacolo è affidata a Luca Ronconi che, dopo le prove fornite con *I lunatici*²⁵⁰ di Thomas Middleton e *Misura per misura*²⁵¹ di Shakespeare, «si è imposto come una delle personalità più originali ed interessanti della nuova regia italiana. Si aggiunga che le scene sono di Mario Ceroli, un giovane scultore alla sua prima prova teatrale (prova, a nostro avviso, che autorizza a parlare di acquisto importante per il nostro teatro)»²⁵².

Ronconi è un amante del teatro elisabettiano, che considera costituito da testi aperti ad interpretazioni nuove ed audaci, strutturalmente del massimo interesse e per di più ricchi di implicazioni non solo poetiche, ma storiche e politiche. Per questa messinscena il regista, che ne affida a Rodolfo Wilcock una nuova traduzione in versi²⁵³, stringatissima e prosciugata ma molto efficace, rilegge in maniera diversa e innovativa il dramma scespiriano²⁵⁴. In ciò è influenzato da alcuni recenti studi su Shakespeare, ossia quelli condotti dal polacco Jan Kott²⁵⁵ e dall'inglese Murray Krieger²⁵⁶, che si riassumono nella tesi che non c'è diversificazione morale tra il carnefice e le sue vittime, quindi tra Riccardo III e tutti i suoi assassinati. Il Riccardo di Ronconi non è più, come tradizionalmente accade, il "brutto" che, per frustrazione e rancore, cerca una rivalse nella potenza perseguita crinosamente. L'analisi che Ronconi fa su di lui non è di tipo psicologico, non ha niente a che spartire con la componente sentimentale. E Riccardo non è nemmeno propriamente un "puro" personaggio machiavellico. Ronconi vede nel protagonista del dramma non un passionale, bensì un uomo lucido con una indubbia tendenza a fare il male, indotto a realizzare concretamente questa sua tendenza da una società e da un ambiente storico "malfatti". Riccardo usa la perfidia perché si rende conto che per dominare il mondo che gli sta attorno la perfidia è il mezzo giusto. In tale spirito, contrariamente a quanto avviene di solito negli allestimenti di quest'opera, Riccardo non è presentato come un gigante malefico circondato da nullità aventi il solo scopo di dargli la battuta e di farsi scannare, ma come uomo in mezzo agli uomini, abile conoscitore delle debolezze altrui e ancor più abile sfruttatore di tali debolezze. Per Ronconi, nel *Riccardo III* il dramma diventa, verso la fine, tragedia, tuttavia non per la densità crudele che vi assume l'azione, ma al contrario, per il progressivo meccanicizzarsi, automatizzarsi e spersonalizzarsi del delitto, e per il senso di vuoto che si crea quando ad uno ad uno gli interlocutori o le vittime designate vanno scomparendo. Il Riccardo di Ronconi è

²⁴⁹ *Quaderno del Teatro Stabile di Torino n° 11*, cit., p. non numerata.

²⁵⁰ *I lunatici (The Changeling)* di Thomas Middleton e William Rowley, traduzione e regia di Luca Ronconi, scene e costumi di Carlo Tommasi, Urbino, Cortile di Palazzo Ducale, 12 agosto 1966.

²⁵¹ *Misura per misura (Measure for Measure)* di William Shakespeare, traduzione e regia di Luca Ronconi, scene e costumi di Ferdinando Scarfiotti, Torino, Giardini di Palazzo Reale, 5 luglio 1967.

²⁵² *Quaderno del Teatro Stabile di Torino n° 11*, cit., p. non numerata.

²⁵³ Le prime due scene dell'atto primo sono significativamente pubblicate nell'articolo *Due Scene di "Riccardo III" di W. Shakespeare tradotte da Rodolfo J. Wilcock*, «Sipario», n°261-262, gennaio-febbraio 1968, pp.66-69. Per una lettura completa della traduzione wilcockiana, cfr. Shakespeare William, *Riccardo III*, Bompiani, Milano 1968.

²⁵⁴ Si ricorda che nel *Riccardo III* Shakespeare condensa in poche righe avvenimenti sostanzialmente storici complessi riferiti agli anni 1483-1485, durante i quali si sviluppò il breve regno dell'omonimo monarca. Il dramma appartiene alla produzione giovanile di Shakespeare, essendo stato scritto presumibilmente intorno al 1593 e rappresentato nel 1597. La storia di Re Riccardo deriva dai dati forniti dalla *Vita di Riccardo III* di Tommaso Moro del 1513 e dalle *Historiae Anglicae* di Polidoro Virgilio del 1534, rielaborati nelle cronistorie di Hall e di Holinshed, fonti, queste ultime, di Shakespeare assieme al *Mirror for Magistrates*.

²⁵⁵ Jan Kott, *I re*, in *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 5-55. (titolo originario: *Szkice o Szekspirze*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Varsavia 1961).

²⁵⁶ Murray Krieger, *The play and place of criticism*, The Johns Hopkins Press, Baltimora 1967. È significativo il fatto che il *Quaderno del Teatro Stabile di Torino, n°11*, ne riporti in apertura il saggio *Le oscure generazioni di Riccardo III*, introdotto dicendo che esso «costituisce uno dei più intelligenti ed aggiornati studi sul *Riccardo III* e pertanto riteniamo utile assumerlo come punto di riferimento nel momento in cui il nostro Teatro affronta la "rilettura" critica dell'opera shakespeariana. Il confronto tra le tesi dello studioso americano e l'impostazione data allo spettacolo dal regista Luca Ronconi, ci sembra, al di là delle parziali quanto inevitabili divergenze, del massimo interesse». Cfr. *Quaderno del Teatro Stabile di Torino n° 11*, Torino, 1968, p. 15.

più cinico che malefico. La sua vera vena crudele consiste nella capacità di distruggere moralmente, nel ridurre a niente il prossimo: dopo di che l'uccisione acquista quasi un valore pleonastico.

Nel mettere in scena il dramma shakespeariano, Ronconi si spinge oltre l'aspetto contingente del fatto storico e infligge ai protagonisti un trattamento riduttivo, con l'obiettivo di verificare fino a che punto sia possibile realizzare «uno spettacolo non di personaggi ma di oggetti; una galleria di cose destinate alla distribuzione, al consumo, al macello»²⁵⁷. Ronconi vuole volutamente evitare un coinvolgimento psicologico da parte del pubblico, a favore della sola, pura fisicità. «La recitazione di Gassman si ispira ad una idea di Riccardo “macchina divoratrice”, proprio nel senso di annullare gli interlocutori prima di ucciderli; lo stesso costume indossato dall'attore appare come una grossa trappola meccanica»²⁵⁸. Allo stesso modo «la scena si presenta come una sorta di mandibola di legno»²⁵⁹: per la sua realizzazione, come sottolinea Morteo nella sua intervista al regista, Ronconi affida questo arduo compito ad uno scultore, Ceroli, compiendo quella che «è indubbiamente una scelta interessante e nuova»²⁶⁰.

L'ALLESTIMENTO SCENICO DI MARIO CEROLI PER RICCARDO III

Per il suo primo allestimento teatrale, Ceroli costruisce la scena avvalendosi solo ed esclusivamente di legno, eccezione fatta per cento ruote metalliche a sfera necessarie a muovere alcune parti della scena (fig. 2).

Le didascalie sceniche concepite da Shakespeare sono molto succinte e forniscono, per ogni scena, generiche indicazioni di luogo o di ingresso e uscita dalla scena dei personaggi.

Il primo atto è ambientato in *una strada di Londra*²⁶¹. Nel prologo della messinscena ronconiana, il gobbo e sciancato Riccardo duca di Gloucester declama programmaticamente la propria cattiveria e le proprie ambizioni a un ligneo globo-mappamondo, cavo internamente e sveltante nel suo apparato strutturale, che ruota al centro di una scena anch'essa di legno grezzo (fig. 3). Infatti, frontalmente e lateralmente tutto lo spazio scenico è delimitato da tre immense pareti, alte tanto quanto il boccascena e formate da tavole in legno grezzo di vari formati e tonalità, in ciascuna delle quali un largo spazio rettangolare è apribile mediante scorrimento. In legno è pure la triplice gabbia concentrica, sviluppata idealmente più nei “nodi” geometrici di montanti e travi che non in pareti vere e proprie, che appare maestosa e gigante al centro della scena all'apertura del sipario.

Chi conosce l'operato di Ceroli non fatterà a riconoscere, già a questo primo impatto, tre grandi sculture realizzate dallo scultore negli anni precedenti e traslate, con dimensioni diverse per ovvie ragioni tecniche, sul palco per costruire la prima scena del *Riccardo III: Squilibrio*²⁶² del 1967 (fig. 4), privata dell'originaria sagoma dell'uomo vitruviano-leonardesco; *Cassa Sistina* del 1966 (fig. 13 di cap. 3); *Centouccelli* del 1967 (fig. 9 di cap. 3) privata della rete metallica. È su questo impianto caratterizzato da un forte strutturalismo che Riccardo muove i suoi primi passi verso il potere, è qui che per la prima volta incontra i suoi amici-nemici, dapprima il fratello Clarence che sta per essere condotto alla Torre di Londra, poi Lord Hastings, che invece dalla Torre è appena stato liberato. È qui

²⁵⁷ Ronconi, in Franco Mancini, *L'illusione alternativa*, cit., p. 209.

²⁵⁸ Gian Renzo Morteo (a cura di), *Incontro con Luca Ronconi*, in *Quaderno del Teatro Stabile di Torino*, n° 11, cit., p. 46.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 46.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 47.

²⁶¹ *London. A street*. Per una lettura integrale del testo originale in lingua inglese cfr. Baldini Gabriele (a cura di), *William Shakespeare, Riccardo III*, Rizzoli, Milano 2010, p. 24.

²⁶² *Squilibrio* è un'opera realizzata da Ceroli per la mostra *Trigon '67* tenutasi a Graz nel 1967. In essa l'Uomo di Leonardo è inserito all'interno di un cubo inscritto in una grande sfera formata da centine di legno su ancoraggi di ferro.

che scambia con loro le prime battute di un dialogo tutto giocato sulla meschinità e sull'ipocrisia, mascherate da un buonismo di facciata con cui tutti gli interlocutori cercano di rendersi amici, per tenere sotto controllo, tutti gli altri.

Il primo dei successivi cambi di scena si verifica nella seconda scena del primo atto del dramma shakespeariano, quando la vicenda si sposta in *un'altra strada di Londra*²⁶³, dove giunge *il feretro di Enrico Sesto, scortato da gentiluomini muniti di alabarde* e da *Lady Anna che segue il corteo in gramaglie* (fig. 5). Ceroli porta fuori scena il globo-mappamondo. Il vano della parete di fondo, che nella scena precedente si apriva su uno scuro fondale, è ora chiuso dalle porte lignee di scorrimento. All'interno della triplice gabbia concentrica, davanti alla bara del defunto, Riccardo riesce a sedurre Lady Anna, proprio nel momento in cui il rancore e l'odio nei suoi confronti dovrebbe essere ai massimi livelli: d'altronde la donna è ben cosciente che Riccardo è responsabile del suo stato vedovile, essendo lui il responsabile della morte sia del suocero sia del marito.

Sarà poi questo stesso allestimento, una volta portato fuori scena il feretro, a fungere rispettivamente prima da *Palazzo*²⁶⁴, dove Riccardo e alcuni membri della corte discutono sulle sorti del paese e sulla figura che dovrà salire al trono, e poi da *Torre*²⁶⁵, dove Clarence verrà ucciso in gran segreto da due sicari mandati da Riccardo, che inizia da subito a eliminare i suoi potenziali rivali al potere.

Nello spazio intercorrente tra la gabbia minore e quella mediana si collocano due piccole rampe di scale praticabili che permettono agli attori di disporsi sui gradini ma che tuttavia sono cieche, in quanto non conducono da nessuna parte. Il tema della scala, qui solo abbozzato, viene ripreso e sviluppato, fino a diventare l'elemento centrale e significativo di tutto lo spettacolo, nel cambio di scena successivo, che annuncia l'atto secondo shakespeariano.

La didascalia scenica con cui quest'ultimo si apre ambienta i nuovi avvenimenti nel *Palazzo reale*²⁶⁶, dove re Edoardo IV, in fin di vita, raduna parenti e cortigiani invitandoli, in nome della pace e del buon governo, a stringersi le mani l'un l'altro e a vivere fraternamente e lealmente. Tutti giurano di fronte al re, anche Riccardo che, sopraggiunto in un secondo momento sulla scena, comunica con falsa tristezza la morte di Clarence, della quale fa in modo che siano ritenuti colpevoli la regina Elisabetta e i suoi più stretti parenti. È con questo primo annuncio che comincia il gioco di inganni, di tradimenti e di uccisioni perpetrato da Riccardo per ascendere al trono. La scenografia palesa questa ascesa al potere proprio con una grande, impervia scalinata che diventa la vera protagonista della scena: i dieci gradini che la compongono, ognuno alto ben 38 centimetri, occupano fisicamente tutto il volume della gabbia minore entro la quale è collocata (fig. 6). Su questa scala i personaggi arrancano con fatica, ognuno cerca di salire il maggior numero possibile di scalini attraverso un gioco di soprusi di cui Riccardo è il maestro per eccellenza. La scenografia di Ceroli riesce quindi a concretizzare, a visualizzare fisicamente, e in maniera molto forte, il retroscena psicologico che fa muovere tutti i personaggi, ma che non viene palesato dalla recitazione per una precisa scelta registica. Per cui la scala diventa estremamente eloquente e significativa, perno centrale, in tutta la sua espansione dimensionale, della scenografia e custode del significato della messinscena.

L'ascesa al potere di Riccardo di Gloucester continua e si sviluppa imperterrita in tutte le scene successive del secondo atto: morto intanto Edoardo IV, Riccardo, data la minore età di Edoardo V, ne diviene tutore. Tale incarico gli permette di accelerare la sua opera per usurpare il trono, intessendo una trama di false promesse e false relazioni con tutti coloro che potrebbero ostacolarlo nel

²⁶³ Baldini Gabriele (a cura di), *William Shakespeare, Riccardo III*, cit., p. 36.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 54.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 80.

²⁶⁶ *London. The Palace. Ibidem*, p. 102.

raggiungimento del suo obiettivo. L'ascesa al potere continua, e si fa sempre più vicino il raggiungimento del gradino più alto, dove simbolicamente stanno il trono e la corona. Ancora una volta la scala rimane l'elemento centrale della scenografia di questo atto, ma la sua potenza e la sua forza evocativa in un certo senso vengono rimpicciolite da una nuova collocazione della stessa sul palco (fig.7). Al centro della parete di fondo, infatti, l'apertura della porta scorrevole palesa un nuovo spazio retrostante all'interno del quale tutta la gabbia ceroliana viene fatta scivolare, con un gioco di allontanamento visivo dallo spettatore. In questa scena si ha quindi un cambio di prospettiva, che visualizza sempre il risvolto psicologico della vicenda: nella sua imperterrita ascesa al potere, che lo dovrebbe portare al centro del sistema, Riccardo rimane sempre più solo. Dalle foto di scena si può vedere che il duca di Gloucester recita sì sulla scala, ma vi recita sullo sfondo, mentre il resto del palcoscenico, su cui si muovono invece, ad esempio, i personaggi femminili del dramma, si impone come un enorme spazio vuoto: si ha quindi un ribaltamento di prospettive rispetto alla scena precedente, un ribaltamento che comporta visivamente un "rimpicciolimento" di Riccardo.

Il secondo atto prevede quindi due cambi di scena; in entrambi perno centrale è la scala: come già accaduto per il primo atto, anche in questo caso Ceroli porta in teatro una sua opera lignea: si tratta de *La scala* del 1965 (fig. 7 di cap. 3), facente parte di un allestimento esposto nello stesso anno alla Galleria La Tartaruga per la mostra *La Piazza d'Italia*²⁶⁷. Nella scultura i gradini sono percorsi, anziché da attori, da sei sagome lignee.

Per il terzo atto Ceroli allestisce due scene. Nella prima (figg. 8, 9) la scala rimane nella stessa posizione della scena precedente, mentre la gabbia viene portata di nuovo avanti sul palcoscenico, così come collocata nelle scene iniziali. Gli elementi fondamentali, quindi, sono sempre i medesimi, ma assumono importanza e valore diverso a seconda della loro dislocazione nello spazio. Su questo impianto strutturale, fanno il loro ingresso in scena, dai due lati del palco, sei bellissimi e poderosi cavalli lignei. Per rappresentare le vicende iniziali del terzo atto del dramma shakespeariano, quando il giovane principe Edoardo giunge a Londra dove viene accolto, tra gli altri, dai duchi di Gloucester e di Buckingham, Ceroli si avvale ancora del suo precedente operato: infatti i cavalli lignei montati e spostati sulla scena dagli attori sono stati realizzati sulla base di quelli realizzati nel 1967, come lo stesso Ceroli ricorda²⁶⁸ (figg. 10, 11). Questi equini, ritagliati nel legno fissato a strati sovrapposti e montati su un supporto metallico dotato di rotelle, hanno una consistenza materica e dimensionale tale da spingerli oltre la mera funzione narrativa e poterli considerare come dei veri e propri personaggi: con le criniere segnate come un fregio liberty o uno svolazzo barocco borrominiano; con il muso e il collo snodati con un intento senza dubbio naturalistico, che si rifanno ai disegni di Leonardo per il Monumento Trivulzio²⁶⁹. Quindi, all'interno delle strutture primarie Ceroli introduce dei dispositivi che non sono altro che sue opere, riproposte sulla scena ad altra scala, certamente imponente, e in altri rapporti di connessione, dinamicamente narrativi, con un esito straordinario e nuovo d'efficacia comunicativa.

Questo si verifica anche nel successivo cambio di scena (fig. 12), corrispondente da un punto di vista narrativo al momento in cui, durante uno straordinario consiglio tenutosi presso la Torre di Londra²⁷⁰, Lord Hastings viene inaspettatamente accusato di tradimento e quindi condannato a morte. Gloucester prosegue la sua ascesa al potere, e non a caso qui torna di nuovo in primo piano la scala,

²⁶⁷ Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, in Maurizio Calvesi (a cura di), *Ceroli*, catalogo della mostra, Firenze, Forte del Belvedere, 14 luglio – 16 ottobre 1983, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 93.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Arturo Carlo Quintavalle, (a cura di), *Ceroli*, cit., pp. 19-20.

²⁷⁰ *A room in the Tower of London. Enter Buckingham, Stanley, Hastings, [...] with Others, at a table*. Cfr. Baldini Gabriele (a cura di), *William Shakespeare, Riccardo III*, cit., p. 164.

su cui gli attori si inerpicano e si dispongono attorno ad un tavolo rettangolare. È sui gradini della scala che Riccardo e Buckingham fingono dolore per l'omicidio appena commissionato, è qui che i due colloquiano con il Lord Sindaco convincendolo a tenere un discorso su un fatto che in realtà non ha visto e vissuto. E il sindaco viene presentato come un babbeo seduto su una sedia a rotelle, la quale altro non è che la riproposizione in diversa scala della sedia di *Mobili nella valle*, omaggio di Ceroli a De Chirico del 1965 (fig. 13).

Shakespeare vuole che alla fine del terzo atto Riccardo Duca di Gloucester esaudisca con false umiltà e preoccupazione l'estenuante preghiera di Buckingham, Catesby, del Sindaco e dei cittadini affinché sia lui a diventare il nuovo Re. Riccardo acconsente, accetta di essere incoronato il giorno successivo. Ha raggiunto il suo scopo: ha eliminato tutti i suoi rivali, è riuscito a salire tutti i gradini della scala, arrivando sulla sua sommità. Ma nella messinscena ronconiana, Ceroli infrange tutte le possibili aspettative: infatti dal quarto atto, momento a partire dal quale Riccardo è effettivamente il nuovo monarca con il titolo di Re Riccardo III, il palcoscenico, improvvisamente e inaspettatamente, si fa sempre più spoglio (fig. 14). Ceroli toglie la scala, che non comparirà più, perché dopo l'ultimo gradino vi è solo il salto nel vuoto; fa rimanere solo la gabbia, esaltata nella sua struttura lineare e scabra dalle pareti di fondo completamente serrate. Ormai le carte sono state giocate: Riccardo III non ha che da sbarazzarsi di quanti potrebbero rappresentare una minaccia per la corona, nella generale disperazione di coloro che restano in vita.

Riccardo rimane sempre più solo, anche a forza dei suoi efferati crimini. Il palco, parallelamente, si svuota ancora di più (fig. 15): anche la gabbia viene tolta, il palcoscenico appare in tutta la sua spazialità, sottolineata dalla fitta foresta di assi che ne delimitano sui tre lati il perimetro. I personaggi che lì vi recitano appaiono di conseguenza sempre più piccoli, Riccardo III incluso, come si può vedere nel dialogo-confronto²⁷¹ tra la regina Margherita, la regina Elisabetta e la Duchessa di York, piccole presenze quasi insignificanti in un paesaggio vuoto, sgombro di tutto. Perché il potere equivale al nulla.

Questa è la scenografia che rimarrà tale per tutto il quinto atto, fino all'ultimo colpo di scena ceroliano. Riccardo compie gli ultimi efferati crimini, ma viene ostacolato da un manipolo di oppositori che, chiedendo aiuto al duca di Richmond – il futuro Enrico VII – cercano di porre fine al suo potere sanguinario. I due schieramenti si rafforzano sempre più, da una parte e dall'altra, ma Riccardo è nella sua follia sempre più solo. Non a caso anche la scena in cui gli compaiono in sogno gli spettri di tutte le persone assassinate si svolge in un palcoscenico deserto, illuminato per una precisa scelta registica da una luce diurna: si tratta di fantasmi, ma la loro consistenza deve essere reale, per sottolineare ancora una volta la sua solitudine.

Alla fine della messinscena ronconiana, Riccardo III viene idealmente "schiacciato" dalla scenografia, durante una battaglia che si svolge sulla carta ma non sulla scena (fig. 16). Infatti egli viene circondato da un gruppo di 46 sagome umane lignee alte ben 4 metri, sagome di uomini fra loro identici che si stagliano a tutt'altezza di palcoscenico, con le mani tese in segno di pace, che irrompono alla conclusione su più file dalle due estremità della scena nel gran deserto di legno. Esse altro non sono che una rielaborazione di *La Cina, environment* di Ceroli del 1966 (fig. 17). È tra queste immense sagome che Riccardo pronuncia la sua celebre ultima frase: "Un cavallo! Un cavallo! Il mio regno per un cavallo!". La loro semplice apparizione allusiva basta a riempire l'ambiente e a stritolare il protagonista, ridotto a una cosa di dimensioni insignificanti di fronte al meccanismo della Storia. Il gigantismo dei guerrieri lignei, al di là della funzione scenica, si spiega con una precisa intenzione

²⁷¹ Il dialogo prende vita a Londra. Davanti al palazzo. *Ibidem*, p. 222.

antinaturalistica e con la volontà di Ceroli e Ronconi di creare una situazione spazio-dimensionale che esalti e sconvolga lo spettatore: col raffronto fra una figura realistica, l'attore, ed i giganti lignei che invadono la scena si distrugge infatti ogni sua possibilità di partecipazione acritica.

Parlando di allestimento scenico, non si può eludere il fattore dell'illuminazione del palco. Bartolucci per questo spettacolo parla di «una luce ferma, calda, leggermente crudele, che si riflette sul legno ora dolcemente ora con spessore ora concretamente, che investe gli attori dal viso ai vestiti, dai gesti alla voce persino, senza possibilità di ombreggiarsi e di destreggiarsi. Essa si irradia peraltro non per plasticità o per sovrapposizione, ma per densità costante, in una specie di acquario o di gabbia, dove i movimenti si snodano per illuminazione ferma e totale, e dove non c'è posto per i sotterfugi della coscienza o per le tentazioni del linguaggio. [...] E così questa luce coopera a quell'avvolgimento del legno-struttura, non assalendo gli spettatori, ma in un certo senso ipnotizzandoli. E però si tratta di un'ipnosi conoscitiva su una tensione estremamente fisicizzata. A questo punto anche la luce subisce ed è investita da tale nozione di materialità»²⁷².

RONCONI E CEROLI: UN INCONTRO CASUALE DI SPIRITI NUOVI

Ceroli si avvicina al teatro in maniera del tutto casuale. Prima non se ne era mai occupato, non gli interessava, non ne aveva neanche mai sentito parlare. Un giorno viene contattato da Paolo Redaelli, l'organizzatore di Ronconi, poiché il regista aveva visitato diverse sue mostre e pensava che le sue opere avessero la possibilità di essere veramente collocate sul palcoscenico in maniera funzionale per un contesto teatrale. Ronconi, come rivela a Morteo, aveva visto nelle sculture di Ceroli «una singolare corrispondenza con l'idea che io mi sono fatto del *Riccardo* scespiriano. C'è nell'opera di Ceroli un tono claustrofobico molto significativo»²⁷³.

La messinscena del *Riccardo III* all'Alfieri di Torino viene definita da Franco Quadri «un'esperienza memorabile, destinata a lasciare un segno preciso, anche se al momento non tutti la colsero in quelli che erano i suoi valori. L'impianto ligneo dava alla vicenda e alla sua meccanica finalizzata quel substrato simbologico che la regia, scegliendo la linea dell'oggettività, rifiutava di sottolineare nei movimenti degli attori»²⁷⁴. Come già accennato nel paragrafo precedente, infatti, proprio gli otto mutamenti scenici di Ceroli permettono di cambiare le prospettive stesse dell'azione, che vede il protagonista rimpicciolito fisicamente in uno spazio fattosi d'un tratto enorme. La scenografia rimane l'unico elemento in soccorso del pubblico per ricostruire il gioco di una parabola che niente lega nel corso dello spettacolo, composto di brani distinti e disuniti. Essa diventa una precisa chiave per gradualizzare e esprimere visivamente la meccanica di avvenimenti casuali condensati in poche pagine da Shakespeare, meno chiari agli spettatori di oggi rispetto a quelli del passato, che ne avevano conosciuto assai più da vicino i nessi storici. Ceroli alla sua prima prova teatrale realizza una scenografia che non è solo di grande impatto visivo, ma che si spinge oltre la semplice lettura del dramma shakespeariano: crea cioè una scenografia interpretativa e per niente illustrativa che, in quanto tale, arriva a condizionare tutta la messinscena, movimenti degli attori inclusi.

Ceroli riesce a concretizzare l'idea registica di Ronconi: la loro è una sollecitazione reciproca, quasi naturale. Per il primo, il secondo «è un gran regista di teatro. [...] Non ci sono state difficoltà, perché

²⁷² Giuseppe Bartolucci, *Dieci punti di riferimento per una «lettura» del Riccardo III*, in *Quaderno di sala, ospitalità al Teatro Quirino di Roma*, 10 marzo 1968, pp. non numerate.

²⁷³ Morteo Gian Renzo (a cura di), *Incontro con Luca Ronconi*, cit., p. 47.

²⁷⁴ Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, in Maurizio Calvesi, *Ceroli*, catalogo della mostra, Firenze, Forte del Belvedere, 14 luglio – 16 ottobre 1983, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 93.

Ronconi è una tal bestia, uno che ti chiede moltissimo e io devo dire che ero in grado di dargli tutti quegli elementi. Io sono stato molto facilitato dalla follia di Ronconi, ma senza dubbio lui è stato facilitato dalla funzionalità della macchina che io gli ho fornito»²⁷⁵. Il regista, dal canto suo, sottolinea che «la scena non è nata da una vera e propria meditazione di Ceroli sul *Riccardo*, quanto, piuttosto, [...] da una utilizzazione, operata su mio suggerimento, di esperienze di Ceroli applicate al testo di Shakespeare. [...] [Le scene sono fatte] di ferro e di legno. Scene e costumi, come tutta l'interpretazione, mirano a suggerire un'idea di universo elementare, primitivo, fisico, prevalentemente fisico e non civile. In ciò, secondo me, deve cercarsi la forza del testo scespiriano riletto oggi»²⁷⁶. Nell'intervista di Morteo a Ronconi pubblicata sul Quaderno di sala dello spettacolo, compare molto frequentemente il termine "armonizzazione", non casualmente usato per evidenziare la corrispondenza di spiriti intervenuta *in primis* tra regista e scenografo, ma anche tra questi e costumista ed attori.

CEROLI E IL RICCARDO III

La realizzazione del primo allestimento scenico di Ceroli, insieme a quella dei costumi di Enrico Job, costituisce per i laboratori del Teatro Stabile torinese «la più massacrante prova d'efficienza» mai affrontata: «tecnici espertissimi, ormai, i nostri non vanno certo "in crisi" per nessun apparato scenico da allestire. Ma questa volta l'impegno era maggiore che mai, dovendo realizzare una scena che figurerebbe benissimo in una avanzatissima mostra di arti figurative»²⁷⁷. Sono infatti ben duemila le ore di lavoro necessarie alle squadre di falegnami e fabbri per realizzare «un lavoro fuori dal consueto»²⁷⁸. Ceroli, insieme al capo degli allestimenti scenici Uberto Bertacca, interviene in questa costruzione, ci lavora personalmente per ben tre mesi che, come afferma lui stesso, «credo siano stati determinanti per il mio lavoro. Ho avuto la grande facilità di lavorare mentre Ronconi provava, e questa è una cosa che ha giocato a mio favore, perché di conseguenza mi è stata data la possibilità di modificare, perfezionare, aggiustare certe cose impossibili [...], come la scala che aveva i gradini alti 38 centimetri: Gassman doveva salirvi con quell'armatura che aveva, con il costume che pesava sessanta chili, una cosa folle. Però questo fatto riusciva a rendere ancora di più lo sforzo, a evidenziare il corpo deforme di Riccardo [...]. Tutte cose che hanno contribuito in maniera efficacissima allo spettacolo e alla regia di Ronconi»²⁷⁹.

Per il *Riccardo III* Ceroli, secondo quella che diverrà in seguito una prassi, non crea nulla di nuovo. Si comporta da scenografo reinventando in nuove dimensioni, certamente imponenti, e in altri rapporti di connessione, dinamicamente narrativi, le sue sculture precedenti, che utilizza come materiali scenici. L'esito straordinario e nuovo è quello di una grande efficacia comunicativa. Nell'intervista rilasciata a Franco Quadri nel 1983, ricorda di aver ovviamente letto il testo, ma solo come informazione per potervi attingere. «Ma devo dire francamente che io ho fatto soprattutto affidamento su quelli che erano gli elementi, gli oggetti che avevo a disposizione: la cosa di cui mi sono occupato moltissimo è la macchina teatrale. È possibile fare un riferimento alle esperienze di

²⁷⁵ *Ibidem*, pp. 95-96.

²⁷⁶ Morteo Gian Renzo (a cura di), *Incontro con Luca Ronconi*, cit., p. 47.

²⁷⁷ *Quaderno del Teatro Stabile di Torino*, n° 11, p.39.

²⁷⁸ *Ibidem*. In seguito si legge: «Su carrelli mobili (per i quali sono stati impiegate 100 ruote con cuscinetti a sfere) 46 uomini di legno di grandezza innaturale, 6 cavalli pure di legno, "invadono" la scena, una sorta di gabbia in cui campeggia una enorme sfera mobile di legno. Completiamo queste note con altri dati sempre riferentesi al materiale impiegato nella realizzazione, e li elenchiamo così, alla rinfusa: 50 mc di legname; 500 mq. di panforte; circa 100 mq. di compensato, 1000 bulloni, 50 kg. di colla, 1 quintale e mezzo di chiodi, ecc.».

²⁷⁹ Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, cit., p. 94.

Leonardo quando addobbava le feste, i carri per Vinci che erano delle macchine teatrali. Questa era l'ispirazione, ma naturalmente usavo i mezzi e gli oggetti [...] che avevo già fatto»²⁸⁰.

Un altro aspetto peculiare dell'allestimento scenico consiste nel fatto che Ceroli, portando sul palco le proprie sculture, esalta «il materiale primario che si usa per il teatro, cioè il legno: il legno che io ho usato puro, vero, così com'è nella natura, senza mistificazioni dipinte oppure abbrunito»²⁸¹. E lo fa in un modo così semplice, primitivo se si vuole, che appare una novità in un teatro alla ricerca di effetti e di materiali sintetici da sperimentare.

Sul palcoscenico dell'Alfieri Ceroli trasla i suoi lavori più significativi realizzati tra il 1963 e 1966, tanto da spingere i critici a definire il *Riccardo III* una grande mostra vivente, che in un certo senso diventava dinamica. È questo secondo aspetto che affascina l'artista, interessato non tanto alla possibilità di esporre le sue opere in un contesto diverso da quello usuale della galleria, quanto a quella di farle muovere, fornendo loro, di conseguenza, un maggior completamento. A distanza di quindici anni dalla andata in scena dello spettacolo Ceroli ricorda:

«La mia collaborazione all'interno del teatro mi ha affascinato tantissimo e solamente oggi riesco a capirne l'importanza: perché ho avuto a disposizione, non volendo, occasioni pazzesche, l'occasione cioè di far vedere il mio lavoro anche in un contesto completamente diverso da quello che è la galleria. Cioè la possibilità di esporre in palcoscenico è stata fantastica. [...]. Credo [che] il teatro ti offra la possibilità di far muovere gli oggetti che tu costruisci, mentre non lo puoi fare in galleria. È una cosa che mi piace moltissimo»²⁸².

Il desiderio dell'artista di conferire dinamismo alle sue opere si lega bene a un'esigenza di Ronconi, nei cui spettacoli «spesso le scene si muovono. Il motivo non è perché è bello far muovere il palcoscenico ma perché, probabilmente, siamo condizionati dal cinema, ed è importante che nel campo visivo ci sia solo ciò che serve in quel momento e che vada via quando non serve più». In più, «se lo scenografo è un artista come Mario Ceroli, la cosa migliore è usare le sue opere e non costringerlo a concepire una scenografia, che non è il suo mestiere. Per esempio, nel caso di *Riccardo III*, Ceroli aveva già fatto quella scala e quelle sagome»²⁸³.

Da un punto di vista semantico, è singolare che il ricorso di Ceroli alle sue opere si riallacci pure, ed in modo diretto, alle teorie teatrali tenute in grande considerazione da Ronconi, in particolare a quella di Kott sul teatro elisabettiano come "Grande Meccanismo": anche l'autore polacco parla della storia feudale come una grande scala su cui sfilava ininterrottamente il corteo dei re²⁸⁴.

Se invece si analizza la scenografia da un punto di vista spazio-prospettico²⁸⁵, ci si accorge che Ceroli opera consapevolmente una rivolta: l'artista va infatti contro la tradizione di messa in scena della cultura elisabettiana, che nega il punto di vista centrale, la simmetria, l'organicità e l'omogeneità dello spazio a favore dell'allusività medievale, del luogo deputato, del cartello indicativo del momento e del sito, e propone e realizza una versione scenica in prospettiva unicentrica. Le sue scene, quasi "pierfrancescane" in quanto a rigore prospettico, creano un netto contrasto con la recitazione violenta, i percorsi aggiranti, la convulsa tensione del dramma e dei personaggi, su cui

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 95.

²⁸¹ *Ibidem*, pp. 93-94.

²⁸² *Ibidem*, pp. 96-97.

²⁸³ Luca Ronconi, in Ave Fontana, Alessandro Allemandi (a cura di) *Ronconi, gli spettacoli per Torino*, U. Allemandi, Torino 2006, p. 2.

²⁸⁴ Jan Kott, *I re*, in *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit.

²⁸⁵ Per un approfondimento dell'argomento, si rimanda a Arturo Carlo Quintavalle, *Ceroli*, cit.

trionfa la mimica spezzata e architettonica di Gassman, catafratto nel costume-corazza, da *Übermensch* meccanico. «La misura rinascimentale scelta dallo scenografo distrugge plasticamente, prima ancora della fine narrativa della vicenda, la possibilità stessa di esistere di Riccardo. Il suo destino si verifica nello scontro fra l'assolutezza matematica delle strutture e l'ideologia stessa del contesto shakespeariano. Aver saputo inventare questo nuovo modo di rendere drammaticamente attuale il contesto è merito di Ceroli. [...]. Per il *Riccardo* si deve parlare di costanza della ragione e di rigore struttivo, ma anche di negazione dello spazio dell'immagine umana: è appunto questa una tragedia di uomini ridotti, dal prepotere delle architetture, a larve di sé fino alla crisi finale che il rigore astratto-brunelleschiano dell'impianto unicentrico rende, se possibile, più dilaniante ed orrenda»²⁸⁶.

Oltre alla cultura rinascimentale²⁸⁷, che si palesa nella tensione architettonica e spaziale delle forme, altri due sono i riferimenti storici di Ceroli per la costruzione delle scene del *Riccardo III*: Appia e Craig per quanto riguarda la semplificazione strutturale e le scene costruite di luci e di piani; il Costruttivismo russo per quanto riguarda l'essenzializzazione della struttura, il controllo, il rigore della ragione.

Crispolti evidenzia come l'esperienza della scena, già a partire da questa prima prova, abbia probabilmente avuto delle influenze sulla progettualità immaginativa di Ceroli scultore alla fine degli anni Sessanta, introducendo una nuova disinvoltura nella capacità di proposizione di figure articolate, come ad esempio *L'aquilone*, o di cospicue presenze oggettuali d'ingombro a scala scenica, come per esempio *Barca* (fig.22 di cap. 5.7), entrambe del 1968²⁸⁸. Tra scultura e teatro Ceroli instaura un rapporto a doppio scambio, di dare e avere.

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

Dello spettacolo si parla e scrive molto, sebbene temporalmente venga portato in scena, dopo Torino, solo altre poche volte, al Quirino di Roma e al Metastasio di Prato, fino alla fine di marzo.

La risposta del pubblico a un discorso unanimemente descritto come difficile si concretizza in una serie costante di esauriti. Del resto la critica, nella difformità dei giudizi e sotto un velo di generale diffidenza, segnala l'eccezionalità dello spettacolo²⁸⁹, la novità dell'interpretazione, il carattere di «avvenimento», «la vitalità di un teatro alla ricerca di forme nuove»; quando non addirittura «lo spettacolo che farà storia»²⁹⁰. La critica ufficiale è insospettata da troppe forzature, troppe contraddizioni, troppe scabrosità, troppe cose inusuali, troppe sgradevolezze. In ogni caso è difficile sintetizzare in un'idea unitaria l'accoglienza dello spettacolo. Poche volte si è dato il caso di una serie di recensioni ugualmente contraddittoria, sia nell'interpretare la messinscena che

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 26.

²⁸⁷ Ceroli è un grande estimatore dell'arte rinascimentale, in particolare di Leonardo e di Luca Pacioli, i cui disegni sui solidi regolari influenzano la sua prima produzione scultorea, come si può vedere nel caso di *Squilibrio*, traslata sul palco sotto forma di grande sfera durante il prologo.

²⁸⁸ Enrico Crispolti (a cura di), *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, Motta Editore, Milano 2003, p. 79.

²⁸⁹ « Il *Riccardo III* di Shakespeare messo in scena da Luca Ronconi per il Teatro Stabile all'Alfieri, protagonista Vittorio Gassman, è uno spettacolo del quale si parlerà al di là della sua durata, che sarà soltanto di un mese e mezzo, fra Torino, Roma e alcune repliche a Prato. Se ne parlerà in bene e in male, ma certo non passerà inosservato. È un tentativo notevole di moderna interpretazione scespiriana: da porsi accanto, pur nella sua incompiutezza, ad altri esperimenti del genere, compiuti in Italia: il remoto *Riccardo II* messo in scena da Strehler [...] e il *Troilo e Cressida*, che realizzò a Genova Luigi Squarzina». Cfr. Roberto De Monticelli, titolo non pervenuto, «Il Giorno», 23 febbraio 1968. «Lo spettacolo susciterà molte discussioni e anche contrastanti pareri. Buon segno, poiché conferma la vitalità di un teatro alla ricerca di nuove e più soddisfacenti forme di espressione anche nella rilettura dei classici». Cfr. Alberto Blandi, *Gassman forte protagonista del «Riccardo III» di Shakespeare*, «La Stampa», 20 febbraio 1968.

²⁹⁰ Cfr. Franco Quadri, *Il rito perduto, saggio su Luca Ronconi*, cit., p. 62.

nell'apprezzamento dei risultati parziali, spesso di segno opposto per diverse scelte estetiche o semplici criteri di opportunità e di gusto.

Molto scettico si è rivelato ad esempio il critico di *Roma – Napoli* che, pur riconoscendo a Ronconi il merito di aver cercato di rinnovare il teatro italiano, afferma che «se è con questi moccoli che si intende dar luce al moderno teatro italiano, c'è da temere seriamente di dover, ancora per molto tempo, andare a letto al buio»²⁹¹: definisce Ronconi, Ceroli e Job rispettivamente «un regista scatenato, [...] uno scenografo e un costumista posseduti da un demone innovatore»²⁹², e li critica perché hanno dato vita ad una manovra innovatrice troppo brusca e difficilmente comprensibile ai non iniziati.

Una critica simile è mossa da Oddone Beltrami, che accusa la messinscena di totale carenza di chiarezza: «il regista Ronconi e lo scenografo Mario Ceroli sono stati, forse per eccesso di inventiva e di disponibilità, i complici di questo guasto [...]. Lo aver ideato quel macchinoso congegno tutto in legno a blocchi geometrici, con alte passerelle, gradoni e gradini che ingoiavano e poi rigettavano sulla scena gli attori [...], hanno contribuito a spostare e a squilibrare la suggestione e le vicende del dramma, impaludando interlocutori e vittime in un congegno tutto estrinseco e superfluo»²⁹³. Tra tutte le scene ideate da Ceroli, quella maggiormente criticata da Beltrami è l'ultima, costituita dalle «gigantesche apparizioni finali di quei giganteschi profili di pupazzi di legno dove, tra le gambe di essi, va ad accasciarsi e morire Riccardo III, dissolvendo così, con un'imprevista distorsione, ogni valore di fatalità e di catarsi»²⁹⁴. Ma se da un lato c'è chi in modo lapidario stronca l'operato di Ceroli, che in due righe viene dubbiosamente e ironicamente descritto come «un'enorme cassa da imballaggio fatta di tavoloni d'abete (la scena?)»²⁹⁵, dall'altro c'è chi invece recensisce positivamente la scena come «estremamente funzionale, [perché] favorisce il rapido avvicinarsi dei fatti voluti dalla malvagità del protagonista»²⁹⁶. Lucia Sollazzo definisce «singolarissima la scenografia dello scultore Mario Ceroli [che] ha avuto modo, nella sua prima prova di scenografo, di applicarsi splendidamente in quello che resta il più aderente accordo con la interpretazione data dal regista Luca Ronconi al personaggio di Riccardo III. Così che l'intero spettacolo ci è giunto più che dalla recitazione e dai versi di Shakespeare nella nuova versione di J. Rodolfo Wilcock, visivamente da quelle scene di ferro e di legno, espressione di un universo elementare, primitivo, da quei costumi che Enrico Job ha reso a loro volta gabbie e strumenti di tortura, ieratici e gonfi, opulenti o funebri»²⁹⁷. E come Sollazzo, anche Franco Quadri sottolinea la perfetta comunione di spiriti tra Ronconi e Ceroli, in un articolo di cui si riporta, per la sua importanza e chiarezza, il pezzo centrale: «L'idea registica ha una perfetta corrispondenza nella scenografia costruita dallo scultore Mario Ceroli: un'enorme scatola-gabbia di legno grezzo, da cui meccanicamente scaturiscono altre scatole lignee concentriche e la grande scala del potere (ripresa da uno spettacolo di Leopoldo Jessner) sui cui gradini impervi sono costrette le immagini innaturali e frenetiche dei cortigiani nei costumi sontuosamente artificiali della moda elisabettiana. Ceroli ha anche contribuito in modo determinante a una delle più importanti idee della ricchissima e geniale messinscena di Luca Ronconi: il finale, in cui Riccardo III muore non ucciso da nessuno, in una battaglia che non ha luogo, travolto dall'apparire di enormi manichini di legno senza spessore, simbolo del Grande Meccanismo della

²⁹¹ G.s., *Riccardo III trionfa nonostante la regia*, «Roma-Napoli», 11 marzo 1968.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ Oddone Beltrami, *Macchinoso congegno scenico con Gassman in Riccardo III*, «La voce repubblicana», 23 febbraio 1968.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ Alberto Perrini, *Come Topo Gigio*, «Specchio», 24 marzo 1968.

²⁹⁶ P. Per., *Il mio regno per un cavallo!*, «Stampa Sera», 20-21 febbraio 1968.

²⁹⁷ Lucia Sollazzo, «*Riccardo III*» di Shakespeare con Vittorio Gassman a Torino, «Il Gazzettino di Venezia», 20 febbraio 1968.

storia»²⁹⁸. Franco Quadri evidenzia il carattere inconsueto della scenografia ceroliana, soffermandosi in particolare su due elementi: la grande scala del potere e l'apparizione dei manichini dell'ultima scena. E in effetti è proprio su questi due sculture che si catalizza l'attenzione dei critici: come succede sulle pagine di *Sipario*, dove si dice che la scala di Ceroli permette «qualche composizione assai suggestiva o sgraziata di indubbia comunicatività»²⁹⁹; o come fa Roberto De Monticelli, che non solo si sofferma a palesare il significato prima del rimpicciolimento e poi della scomparsa della scala su cui gli attori così faticosamente si inerpicano, ma che descrive la scena finale dello spettacolo come una di quelle che, per la sua potenza espressiva e per il felice connubio tra idea registica e scenografia, difficilmente si possono scordare³⁰⁰. Lo stesso fa anche Raul Radice, il quale di «questo singolarissimo spettacolo» loda la bellezza delle sagome lignee ceroliane dell'ultima scena, di cui dice che è «indubbio che al cortigiano Shakespeare e alla sua sovrana quella conclusione non sarebbe dispiaciuta»³⁰¹. Pareri positivi sulla costruzione scenica di Ceroli provengono anche da parte di Alberto Blandi, che si sofferma a descrivere minuziosamente i vari cambiamenti di scena e il ben riuscito sodalizio tra scena e idea registica³⁰², e di Orazio Napoli il quale, in un articolo ripercorrente le fasi iniziali dell'attività scultorea del maestro, sottolinea come in questo «allestimento scenico spettacolare impensato anche agli occhi di spettatori avveduti» Ceroli sia «riuscito ad aggiungere alla funzionalità dei pezzi trattati un'estensione spaziale»³⁰³. Del medesimo parere sono anche Poesio, che definisce gli elementi scenici di Mario Ceroli «potentissimi coadiuvatori della linea registica»³⁰⁴, e Marco Valsecchi, che li recensisce lapidariamente come «un fatto nuovo»³⁰⁵.

Giuseppe Bartolucci, nelle pagine del *Quaderno di sala* pubblicato dal Teatro Quirino di Roma in occasione della presentazione dello spettacolo nella capitale, dà una lettura esaustiva e profonda³⁰⁶ del *Riccardo III* di Ronconi-Ceroli-Job: un trio ormai inscindibile, tanto che è come se le tre persone ne costituissero una sola, fautrice di questo spettacolo così straordinario. Significativo è il fatto che il primo punto di questa lunga dissertazione prenda in considerazione l'allestimento scenico, che chiama «legno-struttura», e «il rapporto legno-attori»³⁰⁷: il legno di Ceroli attira e costringe, avvolge e compone i corpi degli attori con persuasiva astrazione, con violenza immobile. Sulla scala che campeggia al centro del palcoscenico «il saliscendi non è a questo punto una semplice costrizione di passi faticosi e inusuali drammaticamente, ma è una condizione drammatica *tout court* per la quale le costellazioni dei corpi degli attori si fanno significato ed immagine al tempo stesso, con novità stilistica sorprendente»³⁰⁸. Bartolucci cioè mette in evidenza come gli attori, che acquistano una poderosa fisicità sia a causa delle voci e dei gesti esasperati sia e perché avvolti nei «vestiti immaginosamente deformi» di Job, abbiano «un comportamento omogeneo e costante verso il legno-struttura», a cui «si richiamano [...] con una obbligatorietà fiduciosa, come se fosse esso una prigione e una liberazione al tempo stesso, cioè il luogo di un esercizio di costrizione e di

²⁹⁸ Franco Quadri, *Riccardo III*, «Panorama», 29 febbraio 1968. Cfr. anche Franco Quadri, *La Politica del regista*, Il Formichiere, Milano 1980, pp. 450-451.

²⁹⁹ Autore anonimo, *Sulla scala del potere*, «Sipario», n°263, marzo 1968.

³⁰⁰ «Il regista è riuscito a darci uno Shakespeare abbastanza nuovo per le scene italiane. [...] È uno spettacolo che testimonia come il teatro italiano sia ben vivo. L'ultima scena, della battaglia, con l'ingresso delle gigantesche sagome di legno, raffiguranti, anziché combattenti, figure umane che si tendono le mani a significare la fine della guerra sulla morte dello storpio infernale, non ce la dimenticheremo facilmente». Cfr. Roberto De Monticelli, cit.

³⁰¹ Raul Radice, «*Riccardo III*» di Shakespeare con Gassman protagonista, «Corriere della Sera», 23 febbraio 1968.

³⁰² Alberto Blandi, *Gassman forte protagonista del «Riccardo III» di Shakespeare*, cit.

³⁰³ Orazio Napoli, *I giocattoli di Mario Ceroli*, «Bellezza», maggio 1968.

³⁰⁴ Paolo Emilio Poesio, *Mostro fra i mostri*, «La Nazione», 29 marzo 1968.

³⁰⁵ Valsecchi Marco, *Dall'alfabeto di legno al Riccardo III*, «Il Giorno», 30 marzo 1968.

³⁰⁶ Giuseppe Bartolucci, *Dieci punti di riferimento per una «lettura» del Riccardo III*, cit.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ibidem*.

espressione»³⁰⁹. Sul legno-struttura Bartolucci aggiunge poi: «In effetti il legno-struttura distrugge ogni referenza scenografica, nel senso tradizionale di insediamento di materiale scenografico per se stesso e nel senso anche innovatore di astrazione o di deformazione dell'immagine scenografica contro ogni pittoricismo o sensibilità di gusto; ed esso si presenta infatti essenzialmente come un materiale "avvolgente", in grado di specificarsi soltanto in termini di "legno", su una nozione di "struttura", appunto avvolgente. Ed è in questo materiale avvolgente, sia pure definito a più piani, a più sezioni, che la corporeità acquista un preciso spazio scenico, se la si considera in termini di costellazioni corporee: sia che queste si addossino sulla scala in un andirivieni complice e distinto, complicato e preciso; sia che si rinserrino alla base, in una dimensione costrittiva e quasi impossibile; sia che occupino più sezioni, e più piani contemporaneamente, in una corrispondenza materializzata diversificante»³¹⁰.

Un dato rilevante che fa capire il valore innovativo apportato da Ceroli, scultore, nell'ambito della scenografia teatrale è la grande attenzione prestata alle scene del *Riccardo III* da parte di un numero cospicuo di critici d'arte. Importante, in questo senso, si rivela il già citato catalogo della mostra monografica dell'artista tenutasi a Parma nel 1969. Se già nella prima parte del catalogo il curatore Arturo Carlo Quintavalle non tralascia di prendere in considerazione e sottolineare l'importanza del lavoro svolto da Ceroli in ambito teatrale, nella seconda parte un terzo dei testi che ne costituiscono l'antologia critica fanno proprio riferimento alla scenografia del Riccardo III di Torino.

In uno scritto del 1969, Pietro Bonfiglioli individua nell'allestimento scenico torinese un eclatante esempio della produzione ceroliana, e ne sintetizza il valore nella felice espressione «dalla sintassi alla semantica», in quanto «lo spazio non è più creato dalla relazione fra gli elementi, ma è dato, è una condizione di necessità, un codice prestabilito che dà un senso agli elementi stessi, i quali sono costretti a organizzarsi – secondo relazioni non più soltanto formali ma di significato – entro il rigido perimetro di un palcoscenico o nel freddo stanzone di una galleria». Proprio per questi motivi «né la scenografia può assumere una funzione decorativa o spettacolare, né la mostra può ridursi a una esposizione di pezzi. Il rapporto fra l'ambiente e i pezzi significanti diventa un rapporto semiotico: l'ambiente fissa le condizioni interpretative del messaggio. Perciò Ceroli non è un arredatore e nemmeno, in senso proprio, uno scenografo. Il suo problema è quello di tentare la libertà di una comunicazione integralmente umana all'interno di una necessità rigidamente condizionante: una prova di grande forza»³¹¹. Bonfiglioli sottolinea quindi come l'ambiente stimoli in modo nuovo Ceroli e vede nell'allestimento scenico per Torino, che definisce un «racconto autobiografico»³¹² dello scultore, la manifestazione del nuovo modo dell'artista di concepire le opere con lo spazio.

Cesare Brandi è forse il più entusiasta recensore della realizzazione scenica di Ceroli, che definisce «eccezionale»³¹³, «originalissima, solida e aerea allo stesso tempo»³¹⁴. Per la bellezza e l'importanza dell'articolo, se ne riportano i passi più significativi: «Ceroli è riuscito a dare unità visiva e occasioni sceniche sempre nuove a questo tumultuoso succedersi di assurdi quadri tragici: non ha fatto dei fondali, ha creato il vero protagonista di tutto il dramma, a cui Gassman ha offerto una voce soffocata e le donne tanti gridi come di terribili uccelli. La scenografia come protagonista, e non

³⁰⁹ *Ibidem.*

³¹⁰ *Ibidem.*

³¹¹ Pietro Bonfiglioli, in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Ceroli*, cit., p. 44.

³¹² *Ibidem.*

³¹³ Cesare Brandi, *Il meglio nelle scene*, «La fiera letteraria», anno XLII, n°12, 21 marzo 1968, riportato in Quintavalle Arturo Carlo (a cura di), *Ceroli*, cit., pp. 46-48.

³¹⁴ *Ibidem.*

come spazio illusivo: la scenografia come concezione spaziale unitaria che ingloba lo spazio, il tempo, il colore, il suono e soprattutto l'azione. Basterebbe notare, a questo scopo, la voluta difficoltà di quella scala dai gradini altissimi e precipiti, sulla quale gli attori e soprattutto le attrici si arrampicano penosamente, arrancano come in un sesto grado. Orbene, codesta pena fisica non è certo richiesta dalla lettura del testo, ma aiuta a captarne lo spirito, questa orrenda ossessione della tirannide, questa inutile, vana fuga dal delitto, quando il delitto assume le dimensioni di una diabolica provvidenza. Quindi è simbolica e non è simbolica, in quanto che, quella dimensione abnorme dei gradini finisce per pesare materialmente sullo spettatore, accrescendo gradatamente ma inflessibilmente il senso di incubo, di orrore, di fato esecrato che da tutto il dramma promana. [...] A ruota è venuta questa scenografia, che più che scenografia è architettura, nel senso che non vi si crea spazio illusivo, ma una spazialità tutta propria, dilatata, raccorciata, schiacciata, verticalizzata. [...] I risultati sono nuovissimi e assolutamente positivi. Si pensi ad una tarsia di Lendinara, a questi boccascena con le valve mezzo aperte, in fondo alle quali si vede nell'ossessivo rigore prospettico, un mazzocchio o un astrolabio. Ebbene, qualcosa del genere è l'inattesa, travolgente apertura del primo atto. [...] Tutto il seguito della scenografia è una serie ininterrotta di trovate [...] e tutte queste macchine sceniche in vista, senza cambiamenti prestigiosi di palcoscenici rotanti, danno una forza, una schiettezza impagabile allo spettacolo. [...] Forza e catarsi. E senza giochi di luci, in una solarità fissa e astratta»³¹⁵.

Anche Germano Celant non resta indifferente al fascino della realizzazione scenica di Ceroli per il *Riccardo III*, di cui dice che già dall'apertura del sipario «sconcerta»³¹⁶. Sconcerta perché, sin dalle prime battute del prologo pronunciate davanti alla grande sfera, il parallelismo visivo è immediato, l'omologazione immagine-personaggio è ampiamente sottolineata. Celant riflette sulla nuova lettura dell'opera shakespeariana data da Ronconi e su come la scenografia aiuti a renderla più immediata. Afferma che la «“povertà” scenica del complesso di Ceroli» offre «una stimolazione strutturale e non rappresentativa dello spazio»³¹⁷. Sottolinea la rapidità dei gesti e delle azioni: «il ritmo, quasi cinematografico, dei cambi di scena e di quadro sottolinea i tempi contratti, le voci rotte e violente, le maniere massicce, la brutale semplificazione del comportamento degli attori agenti in uno spazio estremamente crudo e “povero”, strutturalmente essenziale, rimandano al vero codice dell'opera, il linguaggio teatrale»³¹⁸. A seguito dell'analisi del percorso artistico di Ceroli, che si è sempre confrontato con lo spazio e in cui riconosce un preciso processo di estrinsecazione spettacolare, e a seguito dello sconcertante risultato ottenuto con la scenografia del *Riccardo III*, Celant giunge alla coniazione di un nuovo termine per definire l'operato dello scultore: «scenoscultura»³¹⁹. Il processo di estrinsecazione spettacolare iniziato nel 1963 si è ampliato e modificato fino a inglobare in un tutt'uno opera e spazio, e con la scenoscultura ceroliana, palesatasi proprio sul palcoscenico torinese, «il pubblico partecipa così nuovamente al rituale del teatro, riprova emotivamente i fatti e “reagisce” fisicamente. Il teatro inteso come “ciò che avviene tra spettatore ed attore” (Grotowsky) si afferma, non più attraverso il lavoro “critico e filologico” sulla trama ma mediante la riflessione ritmica delle immagini e dei segni gestici»³²⁰.

Anche Gualtiero Schöenberger, analizzando temporalmente la produzione artistica di Ceroli, afferma che «il passaggio dell'artista alla scenografia si è fatto quindi naturalmente e con esiti

³¹⁵ *Ibidem.*

³¹⁶ Germano Celant, *La scenoscultura di Ceroli*, «Casabella», giugno 1968, riportato in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Ceroli*, cit., pp. 54-56.

³¹⁷ *Ibidem.*

³¹⁸ *Ibidem.*

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ *Ibidem.*

sorprendenti. Nella scenografia per il *Riccardo III* di Shakespeare [...] si assisteva a un preciso commento della vicenda ottenuto mediante il progressivo restringimento dello spazio [...] e l'abbassarsi di scale, il muoversi di strutture lignee, il colpo di scena della foresta di giganteschi personaggi tutti uguali che racchiudevano il protagonista dopo la disfatta di Bosworth»³²¹.

Tommaso Trini ritiene che «la sfera, le scale, i cavalli e i guerrieri partecipavano all'azione al pari degli attori, tanto da soffocare il fatidico "il mio regno per un cavallo" in una selva di sagomoni trascinati su rotelle alla carica. L'azione drammatica era costretta su e giù per l'obliquo della scalinata, sullo sfondo di un legno grezzo che sotto i parchi lampada rivelava preziosità pittoriche»³²².

Marco Valsecchi, in un articolo del 1968, definisce la scenografia del *Riccardo III* «un fatto nuovo. L'*environment* che trova la sua destinazione specifica in uno spettacolo, com'è più giusto»³²³.

Per completezza d'informazione, si riporta in succinto l'atteggiamento della critica teatrale nei confronti dei costumi di Job e della recitazione degli attori. Per quanto riguarda i primi, dalla lettura degli articoli si giunge alla stessa conclusione fatta per la messinscena ceroliana: pareri contrastanti e altalenanti, pro o contro l'uso violentemente visivo e tattile dei costumi di corda, metallo, pelli, cuoio, tanto pesanti e ingombranti da ostacolare rendere goffi i movimenti degli attori³²⁴, ma mai pareri indifferenti³²⁵. Per quanto riguarda invece la recitazione, i critici sottolineano tutti l'intervento innovativo e irruente di Ronconi, consistente nell'imposizione a tutti i 47 attori di «una recitazione urlata»³²⁶, cioè caratterizzata da un'innaturale esasperazione dei livelli tonali in grado di accompagnare l'eccesso dei versi: una recitazione grezza e violenta insomma. In linea generale si può affermare che la critica mostra pareri più o meno positivi nei confronti di tutti gli attori, in particolare di Mario Carotenuto, Maria Fabbri, Marisa Fabbri, Edmonda Aldini, Edda Albertini e Franco Giacobini. Lodata unanimemente l'interpretazione di Gassman, che con il *Riccardo III* si riconferma, dopo un lustro di assenza dal palcoscenico, un grande attore e interprete di straordinario vigore e realismo teatrale.

Per concludere, si riporta un estratto dell'importante saggio scritto da Giuseppe Bartolucci per il *Quaderno di sala* del Teatro Quirino di Roma. Al decimo punto della sua dissertazione, significativamente intitolata *Per un senso dello spettacolo*, il critico teatrale avvalorava la tesi che l'ambizione dello spettacolo diretto da Ronconi è «di preparazione per un senso dello spettacolo che da più anni e da più parti si viene sollecitando come premessa di un rinnovamento del linguaggio scenico nel suo insieme»³²⁷, cioè riguardante tutti gli aspetti del fare teatro, allestimento scenico incluso. Secondo Bartolucci, questo rinnovamento non solo è auspicabile ma anche possibile, grazie ai numerosi «elementi stilistici di indiscussa efficacia» che «altre arti: dalla scultura al cinema, dalla pittura alla musica; stanno fornendo al testo [teatrale]». Il critico sottolinea come Ronconi abbia fatto riferimento a questi nuovi impulsi provenienti da campi diversi da quello prettamente teatrale: il riferimento all'impianto ligneo di Ceroli, fattore extra-teatrale, è immediato. Bartolucci conclude

³²¹ *Ibidem*.

³²² Tommaso Trini, in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Ceroli*, cit., p. 75.

³²³ Marco Valsecchi, *Dall'alfabeto di legno al Riccardo III*, «Il Giorno», 30 marzo 1968, riportato in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Ceroli*, cit., p. 77.

³²⁴ È da segnalare che durante le prove dello spettacolo alcuni attori si rifiutarono di indossare i pesantissimi costumi di Enrico Job confezionati all'interno dei laboratori dello Stabile, sottoposti per l'occasione a uno sforzo senza precedenti: «un mese di lavoro per 19 sarte, sotto la guida di Angelo Delle Piane, per complessive 5600 ore lavorative. Sono stati realizzati 58 costumi (tanti sono i bozzetti di Enrico Job per i 47 personaggi della tragedia scespiriana); 10 macchine per cucire (di cui 6 appositamente allestite per trattare la corda) hanno lavorato in media dieci ore al giorno». Cfr. *Quaderno del Teatro Stabile di Torino*, n° 11, cit., p. 39. Questo inconveniente ha fatto slittare di una settimana, dal 12 al 19 febbraio, la messinscena all'Alfieri di *Riccardo III*.

³²⁵ cfr. <http://www.enricojob.com/pdfdef/riccardoiii.pdf>, data ultima consultazione 26/03/2012.

³²⁶ Pier Giorgio Gili, *Il Riccardo III di Shakespeare*, «Arcoscenico», marzo 1968.

³²⁷ Giuseppe Bartolucci, *Dieci punti di riferimento per una «lettura» del Riccardo III*, cit.

affermando che «non c'è che da insistere su questa strada»³²⁸: Ceroli vi si immette, e con questo e con i suoi successivi allestimenti scenici contribuisce a sbloccare la situazione di stagnazione in cui imperversa il teatro italiano.

³²⁸ *Ibidem.*

IL CANDELAIO

di Giordano Bruno

Venezia, Festival di Prosa della Biennale, Teatro La Fenice, 1-2-3 ottobre 1968

Regia di Luca Ronconi

Scene di Mario Ceroli

Costumi di Enrico Job

Complesso associato registi–attori Valentina Fortunato, Sergio Fantoni, Luca Ronconi e Mario Scaccia

Interpreti e personaggi:

Antonio Casagrande - *antiprologo*

Pierangelo Civera - *pro prologo*

Sergio Fantoni - *Bonifacio*

Marzio Margine - *Ascanio*

Mariano Rigillo - *Bartolomeo*

Alessandro Sperlì - *Sanguino*

Giancarlo Prati - *Pollula*

Mario Scaccia - *Manfurio*

Laura Betti - *Lucia*

Roberto Herlitzka - *Gioan Bernardo*

Antonio Casagrande - *Scaramurè*

Graziano Giusti - *Cencio*

Pina Cei - *Marta*

Pierangelo Civera - *Ottaviano*

Daria Niccolodi - *Vittoria*

Vincenzo Alfonzi - *Barra*

Pino Fuscà - *Marca*

Ninetto Davoli - *Corcovizzo*

Tomaso Gueli - *Primo Mariolo*

Mario Feroci - *Secondo Mariolo*

Raffaele Campanella - *Terzo Mariolo*

Nino Bignamini - *Mochione*

Valentina Fortunato - *Carubina*

Cesare Gelli - *Consalvo*

Pochi mesi dopo il grande successo del *Riccardo III*³²⁹, Ceroli viene chiamato a curare l'allestimento della successiva messinscena ronconiana. Per il nuovo spettacolo, invitato al XXVII Festival Internazionale del Teatro di Prosa della Biennale di Venezia³³⁰, il regista stupisce ancora pubblico e critica proponendo un capolavoro del tardo Cinquecento: il *Candelaio* di Giordano Bruno (fig. 1), considerato soprattutto un'opera per la letteratura e «mai rappresentato prima sulla scena italiana»³³¹, sia per l'esagerata lunghezza, sia per la scurrilità, sia per la difficoltà di comprensione e di pronuncia di un linguaggio composito, già ostico all'epoca della sua scrittura.

Quella di Ronconi, che si avvale della compagnia di attori che lo aveva seguito fin dai *Lunatici* – Sergio Fantoni e Valentina Fortunato più, ereditato da *Misura per Misura*, Mario Scaccia – è una scelta che irrita e che segna la frattura fra il regista e la critica ufficiale. Ma Ceroli gli rimane fedele e, in linea con le sue scelte di messinscena, crea per questo «spettacolo *maudit*»³³² una scenografia «per niente illustrativa, ma che già costituisce un'interpretazione»³³³.

La ricostruzione di questo allestimento scenografico è stata resa possibile grazie allo studio della documentazione consultata personalmente presso gli Archivi Storici del Teatro La Fenice di Venezia e del Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia: il programma di sala del *XVII Festival Internazionale del Teatro di Prosa*³³⁴, le fotografie di scena e la rassegna stampa dello spettacolo.

L'ALLESTIMENTO SCENICO DI CEROLI PER CANDELAIO

Giordano Bruno compone il *Candelaio* con ogni probabilità dopo la fuga da Napoli, avvenuta nel 1576, e l'abbandono conseguente dell'abito domenicano, durante gli anni delle peregrinazioni in Italia settentrionale, a Ginevra e in Francia: la prima edizione dell'opera appare a Parigi nel 1582, presso l'editore Guglielmo Giuliano che ha la tipografia all'insegna dell'Amicizia.

La commedia, la cui azione si immagina accadere nell'aprile del 1576, è divisa in cinque atti, rispettivamente di 14,7,13,16 e 26 scene. Le didascalie sceniche non forniscono alcuna indicazione di luogo, ma si limitano semplicemente ad indicare i personaggi presenti in ogni scena. Tuttavia informazioni utili si trovano nel *Prologo*, in cui Bruno ambienta la vicenda *nella regalissima città di Napoli, vicino al seggio di Nilo*³³⁵, uno dei cinque quartieri in cui era divisa la città. Lo scrittore continua: *Questa casa che vedete cqua formata, per questa notte servirà per certi barri, furbi e marioli, [...] cqua costoro stenderanno le sue rete, e zara a chi tocca. Da questa parte, si va alla stanza del Candelaio, id est m[esser] Bonifacio, e Carubina moglie, ed [a] quella di m[esser] Bartolomeo; da quest'altra, si va a quella della s[ignora] Vittoria, e di Gio. Bernardo pittore e Scaramurè che fa del necromanto; per questi contorni, non so per qual'occasioni, molto spesso si va riminando un sollennissimo pedante, detto Manfurio. Io mi assicuro che le vedrete tutti: e la ruffiana Lucia [...]; vedrete Pollula col suo Magister [...]; vedrete il paggio di Bonifacio, Ascanio, [...]. Considerate chi va chi viene, che si fa che si dice, come s'intende come si può intendere: ché certo, contemplando*

³²⁹ Cfr. cap. 5.1.

³³⁰ Il XXVII Festival Internazionale del Teatro di Prosa conta 8 spettacoli in cartellone: *As you like it, Candelaio, Hodina Lasky, La cuisine, La naissance, Tri sestry, Una delle ultime sere di carnevale, Zeleny Papousek*. Cfr.

<http://www.archivioistoricolafenice.org/ArcFenice/ShowFile.aspx?fileType=Season&id=7825>, data ultima consultazione 26/03/2012.

³³¹ Franco Quadri, *Il rito perduto, saggio su Luca Ronconi*, cit., p. 63.

³³² *Ibidem*, p. 63.

³³³ Franco Quadri, *Questo è il teatro di Ceroli*, cit., p. 96.

³³⁴ Biennale di Venezia, *XXVII Festival Internazionale del Teatro di Prosa, 18 settembre – 10 ottobre 1968*, Biennale di Venezia, Venezia 1968.

³³⁵ Giordano Bruno, *Candelaio*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Einaudi, Torino 1981, p. 31.

quest'azioni e discorsi umani col senso d'Eraclito o di Democrito, arrete occasion di molto o ridere o piangere³³⁶.

Per il *Candelaio* Ceroli, servendosi della sua materia d'elezione, il legno, opta per un'unica grande scena, che rimane invariata per tutto lo svolgimento dello spettacolo: il palco del Teatro La Fenice viene letteralmente invaso da «un labirinto di 75 porte»³³⁷ accatastate in lunghe file, allineate, avvicinate, sovrapposte, che sui due lati si spingono avanti fino in proscenio e che sono montate anche in verticale (figg. 2-5). Lo scultore organizza questo apparato a più livelli, di impianto vagamente elisabettiano, in sistemi percorribili e attraversabili dagli attori grazie proprio all'apertura e alla chiusura delle stesse porte, che di volta in volta simboleggiano le case dei personaggi e i luoghi dove le vicende si dipanano. Ceroli arriva quindi a creare un impianto sicuramente funzionale ai fatti narrati: a sinistra, dove ci sono la casa di Bonifacio e quella di Vittoria, sistemi di porte determinano percorsi aggiranti e luoghi di stasi; a destra, dove si trovano le abitazioni di Bartolomeo e Marta, l'intrico delle aperture diventa addirittura allusivo, poiché all'incrociarsi dei percorsi corrisponde simbolicamente quello complesso degli accadimenti, il loro ritmo sincopato.

Ad una attenta analisi dell'allestimento scenico, si può notare che le porte che si presentano parallele allo spettatore sono architettate come di infilata l'una rispetto all'altra, imponendo agli attori una successione di aperture a ritmo accelerato che non può non rammentare il processo analogo della *performance* di Ceroli *Dal caldo al freddo* del 1968 (figg. 1 e 2 di cap. 3), presentata nell'ambito del *Teatro delle mostre*, dove l'artista aveva usato 50 porte³³⁸. Anche per questa scenografia quindi, come già per quella del *Riccardo III*, Ceroli riprende il motivo di un suo precedente lavoro «chiaramente rivisto e rivisitato in quanto si faceva in palcoscenico e non nella sala di una galleria d'arte»³³⁹. Ma, a differenza con quanto fatto nel *Riccardo III*, qui l'artista respinge quel consueto processo di rielaborazione che di solito lo conduce a proporre anche in teatro il suo *medium*, il suo materiale, ossia il pino di Russia. Ceroli infatti si avvale volutamente e significativamente di porte raccattate e raccolte nei depositi dei teatri di Roma, dai rigattieri, in vecchi palazzi in demolizione, e che porta sul palcoscenico così come sono: sverniciate, sporche, alcune ancora con i segni delle primitive destinazioni, come ad esempio il numero a smalto dell'aula o l'insegna WC.

Con la disposizione sul palco di questi «residuati di vita»³⁴⁰, Ceroli crea una scena a prospettiva moltiplicata, intrisa di una previsione dinamica molto chiara che riesce addirittura ad andare abbastanza al di là di quella che poteva essere la richiesta del testo: questo accatastarsi di porte in lunghe file non ha nulla di realistico, ma si fa metafora, sebbene il materiale scelto, deperibile e scardinato, renda bene l'idea di un basso napoletano. Ne consegue un allestimento scenico atemporalizzato e fortemente simbolico, in linea con le disposizioni registiche ronconiane. Pochi gli oggetti di scena, solo una *chaise longue* e una sedia.

RONCONI, CEROLI, JOB: UN TRIO CHE SI RIVELA ANCORA VINCENTE

Il *Riccardo III* conteneva gli elementi dello spettacolo di successo, le attrattive per sorprendere e lusingare il borghese, e poteva far pensare all'inizio di una carriera allineata per Ronconi. Il regista

³³⁶ *Ibidem*, pp. 31-32.

³³⁷ Bonfiglioli Pietro, in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Ceroli*, cit., p. 44.

³³⁸ Cfr. cap. 3.3.

³³⁹ Ceroli, in Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, cit., p. 96.

³⁴⁰ Franco Quadri, *Il rito perduto, saggio su Luca Ronconi*, cit., p. 67.

sceglie invece di continuare controcorrente, proponendo un testo difficile che solo pochi conoscono e comprendono.

Non è che il *Candelaio* non fosse stato mai portato in palcoscenico, ma nessuna delle scarse messinscena precedenti aveva dato risultati soddisfacenti. Se Anna Maria Sorbo rammenta agli inizi del '900 solo la rappresentazione di Annibale Ninchi e qualche ripresa ad opera di gruppi di teatro universitari³⁴¹, bisogna passare al 1964 affinché la critica punti l'attenzione sulla messinscena della commedia bruniana. È infatti di quell'anno la versione liberamente ridotta da Paolo Poli, o piuttosto «uno spettacolo che s'intitola *Il Candelaio* di Giordano Bruno», trasmutato in varietà facile e buffo, causa la «variazioni di temi, motivi, intrighi» e l'interpolazione di una «serie di episodi sciolti e sganciati»³⁴². Se le variazioni cabarettistiche di Poli non piacquero affatto alla critica, anche il contemporaneo allestimento curato da Giuseppe Manini con i suoi giovani teatranti di Narni fu segnalato solo per l'attenzione e il rispetto filologici al testo. Bisogna aspettare il 1968 affinché quella di Ronconi venga definita come «la prima messinscena che si conosca di questa commedia antica di quattro secoli, la prima che ha restituito il suo difficile linguaggio nella sua integrità»³⁴³.

Quella di Ronconi è una scelta difficile, compiuta probabilmente, come avanza timidamente Franco Quadri, anche per l'affinità caratteriale che sente con il Bruno: quest'ultimo è infatti un isolato che contesta le convenzioni del suo tempo, di una babelica Napoli piena di rigurgiti di vita e di sfaceli; e anche Ronconi è un contestatore. Ma come contestare? Più che con le avventure e i fatti, Giordano Bruno polemizza attraverso un'operazione di invenzione e di azione sugli elementi del linguaggio in ciascuna delle tre parti in cui si divide l'intrigo: cioè attraverso la demistificazione del linguaggio petrarchesco per la vicenda amorosa di Bonifacio, la corrosione del linguaggio dell'approssimativa scienza contemporanea nella storia dell'alchimia di Bartolomeo e Cencio; la deformazione del latino pedantesco, della lingua della comunicazione dotta nella rappresentazione di Manfurio.

Di conseguenza, se tanta importanza viene data da Bruno alla lingua, Ronconi cerca la chiave di messinscena soltanto nel testo, mantenendone a tutti i costi il linguaggio, con la sua ricchezza di strati e di differenziazioni, per dar vita ad una recitazione sì ostica, ma che equivale allo spirito di rottura del libretto.

La scelta degli inevitabili tagli, prima operazione critica imposta dal palcoscenico sulla lunga commedia, si compie quindi con il sacrificio delle parti di puro congegno. E non importa se col salto di certi passaggi la comprensibilità della vicenda è in più parti compromessa. In compenso vengono fuori a tutto tondo i personaggi, quasi proiettati in scena volta a volta a declamarsi addosso i loro lunghi monologhi. Nello stravolgimento richiesto dalla regia, il *Candelaio* è un viluppo di soliloqui al limite della follia: in scena c'è un mondo di alienati in contemplazione di sé stessi, e la parola è vaniloquio da buttar via come esclusivo momento di esaltazione narcisistica. Al colloquio non serve più la lingua innaturale di questi monomaniaci. Il contatto, quando avviene, si stabilisce perlopiù con persone di un'altra classe: e non nella lingua desueta, retorica, artificiosa e fine a sé stessa di questi pedanti, ma in volgare, nell'italiano allora nascente dei poveri; quando addirittura non si tratta di un contatto che rinuncia alle parole per divenire scontro puramente fisico.

³⁴¹ Cfr. <http://www.giordanobruno.info/nolano/teatro.htm#trionfo>, data ultima consultazione 26/03/2012.

³⁴² Francesco Bernardelli, «*Il Candelaio*» di Giordano Bruno liberamente ridotto da Paolo Poli, «La Stampa», 17 dicembre 1964.

³⁴³ Alberto Blandi, «*Candelaio*» di Bruno beffardo, grottesco, violento, «La Stampa», 27 novembre 1968. Dello stesso parere è anche Gian Maria Guglielmino, che scrive: «*Il Candelaio* apparve per la prima volta in volume nel 1582, a Parigi, e questo è un fatto sicuro. Ma non esiste invece alcuna sicura notizia circa sue serie e fedeli rappresentazioni prima di questa che il regista Luca Ronconi (pur con quei tagli che sono inesorabilmente imposti dall'insopportabile lunghezza del testo) ha coraggiosamente allestito. [...] È dunque un fatto singolare e importante che tocchi proprio a noi, spettatori del 1968, di assistere a quella che presumibilmente può considerarsi la prima vera e propria messa in scena di una commedia pur tutt'altro che ignota, e anzi letterariamente famosa, a quasi quattro secoli dalla sua pubblicazione». Cfr. Gian Maria Guglielmino, *I distruttivi furori di Giordano Bruno nella commedia «Il candelaio»*, «Gazzetta del Popolo», 27 novembre 1968.

Franco Quadri, con una sottile analisi, evidenzia che «la scenografia dà una cifra visiva all'esprimersi di queste solitudini» attraverso quel «caos ordinato di porte attraverso le quali non si arriva e non si va da nessuna parte»³⁴⁴. La scena di Ceroli dà alla regia la possibilità di creare nuove dimensioni spaziali di volta in volta del tutto diverse, corrispondenti al semplice aprirsi e chiudersi degli usci, che creano luoghi nuovi e modificano l'originale; e l'occasione pratica di nascondere i personaggi gli uni agli altri; di farli coesistere in scena tutto il tempo, a insaputa loro ma non degli spettatori, creando effetti di contemporaneità che a volte aiutano a riempire certi vuoti nati coi tagli del testo; di farli trovare d'un tratto, inaspettatamente, in primo piano. «È il caso di una scenografia in movimento destinata a mutarsi e a farsi (e sfarsi) in modo spontaneo; e anche di un'altra scenografia puramente funzionale, usata come filtro interpretativo del testo»³⁴⁵.

Ciascuno dei tre protagonisti – Bonifacio, Bartolomeo, Manfurio – trova il suo luogo deputato tra quelle pareti diroccate e facilmente forzabili. In questi luoghi di alienazione, gli attori sfoderano, ancora una volta dopo il *Riccardo III*, una recitazione forzata e antiverista, che visualizza, sottolineandole, le loro deformità interiori. Questo spreco di tonalità ricercate, di scoppi di suono, di innesti di voce su un linguaggio spesso irrecuperabilmente aspro, ha anche l'effetto di rendere oscuro l'impasto vocale dello spettacolo. Ma è proprio qui, per il regista, che risiede la drammaticità del *Candelaio*: non nello spiegare quel linguaggio al pubblico, ma proprio nel farlo divenire incomprensibile, nel ridurlo a una dimensione assurda, pazzesca, indecifrabile.

Bisogna infine notare anche l'eccellente uso di un trucco inclemente, di capigliature dagli spropositati gonfiore, di «costumi che manipolano motivi preziosamente rinascimentali in uno scomposto arruffarsi di linee»³⁴⁶(fig. 6). Come già per *Riccardo III*, Enrico Job crea per *Candelaio* dei costumi «variamente pervasi di follia»³⁴⁷ che ben si adattano all'interpretazione registica del testo, fatta di sovrapposizioni e di accostamenti di vari linguaggi: infatti li confeziona usando avanzi di abiti usati, ritagli di stoffe, tappezzerie e altri materiali recuperati dai rivenditori di stracci, con un procedimento molto vicino al recupero e alla disposizione di quei «residuati di vita»³⁴⁸ compiuto anche da Ceroli.

Per il *Candelaio*, così come per il *Riccardo III*, si può affermare che scene, costumi e regia concorrono in egual modo alla realizzazione dello spettacolo senza che uno specifico prevalga sull'altro, anzi, mantenendo ciascuno le proprie forti caratteristiche espressive.

L'ACCOGLIENZA CRITICA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

Il *Candelaio*, dopo la prima veneziana, nei mesi successivi è presentato sui palchi di molti teatri italiani, fra cui il Quirino di Roma, il Valli di Reggio Emilia, l'Alfieri di Torino. Ancora una volta, con questa messinscena Ronconi fa rumore e si impone all'attenzione del pubblico e della critica teatrale. Ma mentre il primo accoglie calorosamente il *Candelaio*, applaudendolo ripetutamente già dalla prime serate³⁴⁹, la seconda si frattura in due schieramenti nettamente contrapposti.

Le critiche negative sono rivolte innanzitutto ad alcune concezioni registiche di Ronconi, accusato di aver eccessivamente tagliato il testo bruniano e, nonostante ciò, di non aver portato chiarezza nella

³⁴⁴ Corrado Augias in Corrado Augias, Luca Ronconi, Enzo Siciliano, *Il modulo deformazione. Luca Ronconi / Corrado Augias / Enzo Siciliano sulla messinscena del "Candelaio"*, «Sipario» n°271, novembre 1968, pp. 9-10.

³⁴⁵ Franco Quadri, *Il rito perduto, saggio su Luca Ronconi*, cit., p. 67.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 68.

³⁴⁷ Giorgio Prosperi, *Protagonista il linguaggio nel "Candelaio" di Giordano Bruno*, «Il Tempo», 9 ottobre 1968.

³⁴⁸ Cfr. nota 12.

³⁴⁹ Cfr. Raul Radice, «Il candelaio» a Venezia, «Corriere della sera», 3 ottobre 1968; G.A. Cibotto, *Un «Candelaio» affrontato con coraggio e impegno*, «Il Gazzettino», 3 ottobre 1968; Gi. Bo., *Un "Candelaio" di buona fattura*, «La Gazzetta di Reggio», 22 novembre 1968; Homus, *L'illare tristezza di Giordano Bruno*, «L'Unità», 23 novembre 1968.

messinscena stessa della commedia, anche se l'intento del regista era volutamente quello³⁵⁰. Poco capita e non uniformemente apprezzata³⁵¹ pure la scelta di far interpretare le figure dei sottoproletari ad autentici ragazzi di vita, tra cui Ninetto Davoli, presi dalla strada come nel cinema neorealista, figli di borgata del tutto estranei o forse inconsapevoli anche del senso del teatro, che oppongono una freschezza immediata di corposità e di esperienza *altra* all'artificio degli attori. Con questa significativa scelta Ronconi mira ad esprimere visivamente una contrapposizione testuale, «cioè quella tra la *parodia*, rappresentata dagli elementi *culti* (che si concreta nella classe destinata a morire, e all'interno dello spettacolo negli attori professionisti), e l'irruzione della *realtà precisa* dei marioli, con tutto il senso eversivo del loro esserci: un'antitesi che investe la presenza fisica come la concezione linguistica»³⁵². Questo contrasto assume quindi valore drammatico: la ventata d'aria nuova costituita dall'apparizione di non-attori in scena è veramente l'espressione dell'elemento misterioso che interviene a rompere imprevedibilmente una situazione storica cristallizzata, con un richiamo immediato all'attualità. Questi marioli, così nostri, sono l'inequivocabile tramite all'oggi di uno spettacolo se non fosse per la lingua del tutto atemporalizzato, dato che né scene né costumi impongono una datazione con la loro vaga allusività. Ronconi, però, non viene capito: se Cibotto preferisce «sorvolare sul gruppo dei "romani", utilizzabili forse meglio in qualche film pasoliniano sulle borgate»³⁵³, e se Guglielmino afferma che «c'è da dubitare che [...] giovani l'uso di otto giovinotti "presi dalla vita" e tutti ben provvisti di salso accento romanesco, un romanesco da borgata, laddove Bruno voleva attingere a un autentico bassofondo napoletano»³⁵⁴, c'è da dire che la critica si rivela unanimamente concorde nel recensire le ottime prestazioni recitative di tutti gli attori.

Per quanto riguarda più specificamente l'allestimento scenico dello spettacolo, anche in questo caso i critici esprimono pareri differenti e talvolta contrastanti. In via generale, però, si può riscontrare un atteggiamento di tiepida accoglienza nei confronti della scena ceroliana, in particolare negli articoli pubblicati all'indomani delle prime rappresentazioni dello spettacolo, che principalmente puntano l'attenzione sulle scelte di impostazione registica compiute da Ronconi per far fronte all'intrinseca difficoltà linguistica del *Candelaio*. Cibotto definisce «funzionale ma non originale la scena di Mario Ceroli, che forse ha rispettato puntualmente i desideri del regista», e «discutibile» la «progettazione e realizzazione di scene e costumi, che con il loro sbrindellato e sgangherato incombere, hanno reso troppo evidente, quasi un pugno nell'occhio, quello che andava tenuto in ombra»³⁵⁵. Cimnaghi parla di un allestimento che «incuriosisce, a prima vista, per la sua originalità [...] ma poi, oltre a rivelarsi di un'insopportabile piatezza, manifesta l'arbitrio della sua concezione, riflesso, d'altronde, della forzatura del testo da parte del regista nel senso di una atemporalità dell'azione e di una rarefazione patologica delle psicologie che priva la commedia delle sue più autentiche ragioni umane. Ottimo invece, in un simile dispositivo scenico, l'uso che per lo svolgimento dell'azione è stato fatto degli spazi scenici: i canoni veristici sono stati completamente abbandonati con una disinvoltura ricca d'inventiva e di efficacia»³⁵⁶. Recensita piuttosto velocemente a Reggio Emilia, dove viene descritta come «buona, anche se non trascendentale»³⁵⁷ e «singolare ma funzionale»³⁵⁸, la scena di Ceroli per il *Candelaio* trova due sostenitori in Alberto Blandi e in Augusto Romano. Il primo evidenzia come

³⁵⁰ Cfr. Corrado Augias, Luca Ronconi, Enzo Siciliano, *Il modulo deformazione*, cit.

³⁵¹ Cfr. G.A. Cibotto, *Un «Candelaio» affrontato con coraggio e impegno*, cit.

³⁵² Franco Quadri, *Il rito perduto, saggio su Luca Ronconi*, cit., p. 70.

³⁵³ G.A. Cibotto, *Un «Candelaio» affrontato con coraggio e impegno*, cit.

³⁵⁴ Gian Maria Guglielmino, *I distruttivi furori di Giordano Bruno nella commedia «Il candelaio»*, cit.

³⁵⁵ G.A. Cibotto, *Un «Candelaio» affrontato con coraggio e impegno*, cit.

³⁵⁶ M. R. Cimnaghi, *Un «Candelaio» falsato dal gusto dello sconcio*, «Il Popolo», 11 ottobre 1968.

³⁵⁷ Gi. Bo., *Un «Candelaio» di buona fattura*, «La Gazzetta di Reggio», 22 novembre 1968.

³⁵⁸ *Successo del «Candelaio»*, «Il resto del Carlino», 22 novembre 1968.

Ronconi abbia «avuto la felice intuizione di collocare e di mettere l'una accanto all'altra le varie vicende in una specie di popoloso deserto di vecchie porte che si aprono sul vuoto, che s'incastano tra loro, che s'accatastano precariamente in più piani. Su questa scena di Mario Ceroli tira un'aria di manicomio che [...] si addice all'universale follia del *Candelaio*, ma qui è forse un poco astratta, come staccata dalla corposità di un secolo e di una città»³⁵⁹. Allo stesso modo, il secondo si sofferma sulla scenografia composta primariamente da «porte aperte sul vuoto (è un dettaglio significativo della scenografia di quest'ultimo allestimento)» di cui individua il forte valore simbolico, affermando: «La scena, geniale, di Mario Ceroli, fatta di tante porte che scandiscono lo spazio scenico senza un ordine definito, permette la compresenza delle tre vicende che si intersecano e contribuiscono a dare l'illusione della stemporalità: se follia è essere fuori della storia, qui il palcoscenico è un asilo di folli, di istrioneschi pupazzi che non sanno quello che fanno»³⁶⁰.

Mentre i critici teatrali si soffermano sullo scoperto simbolismo dell'impianto scenico ceroliano, quelli d'arte lo analizzano da un'altra angolazione: quella dello spazio, anzi della moltiplicazione degli spazi, dell'ambiente, tematica allora tanto cara al mondo artistico. Quintavalle, all'indomani della messinscena, evidenzia che «l'intenzione architettonica di Ceroli», ben presente nel suo lavoro di scultore, si palesa definitivamente proprio con questo impianto scenico grazie alla scelta dell'artista di non utilizzare il suo materiale d'elezione, il pino di Russia: «qui, in questa scenografia, abbiamo la riduzione della stessa materia a sistema di percorsi, anzi la scena è proprio e soltanto sistema di percorsi. Dunque teatro come architettura di percorsi, e, quindi, rappresentazione di spazi possibili»³⁶¹.

Questi percorsi molteplici sono facilmente creati proprio dalle porte, che vengono aperte, chiuse e attraversate dagli attori, i quali a loro volta, con le loro azioni modificano continuamente gli spazi appena creati. Sono le porte che guidano i movimenti dei personaggi e ne determinano o meno l'incontro. L'impianto di Ceroli offre quindi la possibilità funzionale di rinnovare continuamente le dimensioni sceniche, di creare più spazi, col semplice aprirsi e chiudersi degli usci. L'impianto spaziale di Ceroli diventa così struttura portante, assume la funzione strutturale che regge tutto la messinscena. Ed essa è costituita da un «caos ordinato di porte attraverso le quali non si arriva da nessuna parte»³⁶². E da nessuna parte conduce del resto la pièce di Giordano Bruno, che è una costruzione mentale, la proposizione di un ordine che poi resta totalmente teorico. Realtà e simbolo si fondono, la funzione strutturale della scenografia si sposa con quella allusiva: Ceroli chiude perfettamente il cerchio.

³⁵⁹ Alberto Blandi, *Il «candelaio» di Bruno beffardo, grottesco, violento*, cit.

³⁶⁰ Augusto Romano, *La mistificazione nel «Candelaio»*, «L'Italia», 29 novembre 1968.

³⁶¹ Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Ceroli*, cit., p. 27.

³⁶² Ceroli, in Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, cit., p. 96.

ORGIA

di Pier Paolo Pasolini

Torino, Deposito Di Arte Presente, 27 novembre 1968

Regia di Pier Paolo Pasolini

Struttura scenica e simboli di Mario Ceroli

Musiche di Ennio Morricone

Alla tromba Tolmino Marianini

Interpreti e personaggi:

Laura Betti - *Donna*

Luigi Mezzanotte - *Uomo*

Nelide Giammarco - *Ragazza*

A sei mesi dal maggio francese, in un clima ideologico e politico arroventato, il Teatro Stabile di Torino presenta in prima mondiale *Orgia* (fig. 1), tragedia di Pier Paolo Pasolini scritta, in concomitanza con altre cinque opere, esclusivamente per il teatro. Sostenitori e nemici, critici e recensori, attendono con impazienza la sera della prima, come se fossero a caccia di una preda da scorticare e divorare. L'evento è preparato dallo stesso Pasolini, che in quegli anni – a partire dal 1965, anno della prima stesura di *Orgia* – sta compiendo un'intensa attività di polemista, prendendo posizione critica nei confronti della cultura di massa, del retaggio gramsciano, e predicando un «cinema inconsumabile» ed un teatro autenticamente democratico sul modello di quello ateniese. Per quanto riguarda specificamente l'ambito teatrale, Pasolini prepara il suo debutto sul piano teorico con il *Manifesto per un nuovo teatro*, pubblicato nel numero di gennaio-marzo 1968 della rivista *Nuovi Argomenti*, da lui diretta insieme ad Alberto Carocci ed Alberto Moravia³⁶³. Per Pasolini il concetto di nuovo teatro si concretizza nel «Teatro di Parola», ossia in un teatro che si oppone sia al «Teatro della Chiacchiera» sia al «Teatro del Gesto o dell'Urlo» - l'uno tradizionale e ufficiale, l'altro d'avanguardia, ma entrambi prodotti di una medesima società borghese - attraverso il recupero autentico della parola. Pasolini invita ad assistere alle rappresentazioni del Teatro di Parola «con l'idea più di ascoltare che di vedere»: e siccome proprio «le idee [...] sono i reali personaggi di questo teatro», una delle sue caratteristiche fondamentali è «la mancanza quasi totale dell'azione scenica. La mancanza di azione scenica implica naturalmente la scomparsa quasi totale della messinscena – luci, scenografia, costumi ecc.: tutto ciò sarà ridotto all'indispensabile»³⁶⁴.

Orgia è la prima manifestazione concreta delle teorie pasoliniane, con cui Mario Ceroli, «accreditato scultore di scena presso il teatro italiano»³⁶⁵, si confronta e che rispetta, come mette in evidenza Augusto Romano nell'articolo scritto all'indomani della prima rappresentazione, dove si legge che «l'allestimento, conformemente alla poetica teatrale di Pasolini, è di una rigorosa sobrietà»³⁶⁶. Anzi, quella di Ceroli è una sobrietà talmente rigorosa tanto da spingere a parlare, più che di scenografia, di «struttura scenica»³⁶⁷ e, ancor più radicalmente, di «elementi scenici»³⁶⁸.

La ricostruzione dell'allestimento di Ceroli per *Orgia* è stata resa possibile dallo studio della documentazione consultata personalmente presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, costituita dal *Quaderno* di sala, da molte fotografie di scena e da una cospicua rassegna stampa dello spettacolo.

L'ALLESTIMENTO SCENICO DI CEROLI PER ORGIA

Orgia è il primo testo teatrale di Pasolini che un teatro porti in scena. Ispirato alla poetica enunciata nel *Manifesto*, costituisce un chiaro esempio di ciò che lo scrittore intende per *Teatro della Parola*. Pur nella sua violenza di linguaggio e nella sua indubbia crudeltà tematica, che sviluppa, tra i due protagonisti, un rapporto sado-masochista, l'opera, costruita con una tecnica quasi oratoriale, ha la purezza e il distacco tipici dell'intelligenza poetica del suo autore.

³⁶³ Il *Manifesto per un nuovo teatro* è pubblicato altresì, a cura del Teatro Stabile di Torino, nel *Quaderno del Teatro Stabile di Torino n. 13*, 1968, pp. 45-62, insieme al primo episodio di *Orgia*.

³⁶⁴ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in Teatro Stabile di Torino (a cura di), *Quaderno del Teatro Stabile di Torino n. 13*, cit., pp. 48-9.

³⁶⁵ Berenice, *Settevilente*, «Paese sera», 2 novembre 1968.

³⁶⁶ Augusto Romano, *Un'"Orgia" di parole*, «L'Italia», 28 novembre 1968.

³⁶⁷ Autore anonimo, *Con "Orgia" Pasolini dà inizio al "Teatro di parola"*, «La voce repubblicana», 28 novembre 1968; Sante Pasca-Margutti, «*Orgia*», «Il veltro», dicembre 1968. La medesima espressione appare anche sulla locandina dello spettacolo.

³⁶⁸ Franco Quadri, «*Orgia*», «Panorama», 12 dicembre 1968.

Orgia si compone di 6 episodi che, portati in scena, vanno a formare due atti di tre episodi ciascuno. Fra le quattro pareti di una stanza si svolgono le fasi di dialogo/monologo di un rapporto sadomasochista tra, entrambi eccezionalmente raziocinanti, un Uomo, interpretato da Luigi Mezzanotte, e una Donna, impersonata da Laura Betti, che con Ceroli ha già lavorato per il *Candelaio*. Il primo atto si chiude poco prima del suicidio della Donna che, dopo aver ucciso i figli, si toglie la vita per anomia, ossia per mancanza di legge. Rimasto solo, l'Uomo è condotto a considerare la propria "doverosità" sessuale come esigenza di libertà e, vestendo gli abiti abbandonati dalla Ragazza, prostituta interpretata da Nelide Giammarco, ad un suo tentativo di sadismo, si suicida per intolleranza e protesta nei confronti della legge vigente, in nome di tutti i diversi che nel mondo non possono far storia.

Il debutto di *Orgia*, terzo spettacolo nel calendario del Teatro Stabile di Torino della stagione 1968/1969, non avviene, come da programma, il 15 novembre, ma la sera del 27 – in seguito ad ulteriore rinvio della data che era stata fissata per il 25 – e va in scena, per volontà del regista, al Deposito D'Arte Presente: non un teatro, ma un luogo del tutto diverso ed estraneo ai luoghi teatrali consueti.

Alberto Blandi sottolinea le caratteristiche interne del luogo che Pasolini sceglie per la messinscena dello spettacolo (fig. 2): «Uno stanzone sopra un'autorimessa, tante panchette in fila, strette e scomode, un'impalcatura di legno alta poco più di un metro. Su di essa uno scatolone bianco con il coperchio verso il pubblico: due volenterosi aiutanti lo tolgono e lo mettono come un sipario. Nella scatolona, una sedia e un letto che appena c'è spazio per due magri, e tre attori (mai più di due per volta: non ci starebbero). Di fianco, su uno sgabello, un giovanotto con la tromba: ogni tanto si alza e suona»³⁶⁹. Il suonatore è Tolmino Marianini, il suo intermezzo musicale serve per separare un episodio della tragedia dall'altro. Ancora una recensione è utile per ricostruire l'allestimento di Ceroli: «Il palcoscenico è qui allestito come fosse un baldacchino o altare, occupa solo un terzo, al centro della parete di fondo, un'altra parte essendo riservata all'orchestra»³⁷⁰. La piccola scatola bianca presenta quindi la "quarta parete", rivolta verso il pubblico, incernierata. Fra un episodio e l'altro due inservienti, seduti durante la rappresentazione a lato del cubo, rimettono la parete, per tornare a toglierla all'inizio dell'episodio successivo. Le misure della parete mobile, come riporta Lido Gedda, sono di 1.70 metri di altezza e 2.60 metri di lunghezza: esse equivalgono quindi allo spazio luce che immette gli spettatori sulla scena. L'angusto parallelepipedo costruito da Ceroli, «sorta di tomba verginale»³⁷¹, la cui profondità risulta altrettanto contenuta, è incastrato sotto una putrella del soffitto dello stanzone e poggia su una pedana alta all'incirca un metro, con una superficie di sei metri per tre: gli spettatori, posti in basso rispetto alla scena, possono vedere il soffitto della «prigione»³⁷² costruita per il dramma di Pasolini. Al suo esterno sono collocati un faro molto forte che punta nella direzione della platea e una panca su cui siede il suonatore di tromba, situata nella parte opposta rispetto a quella dove siedono gli inservienti. L'intervento, fra un episodio e l'altro, di chiusura del parallelepipedo risulta quindi simultaneo al suono della musica di Ennio Morricone.

Passando all'interno della scatola, si possono immediatamente notare gli oggetti che vengono usati durante la rappresentazione (figg. 3, 4, 5, 6): un praticabile in legno con declivio, avente la funzione di letto, in alcuni momenti occupato nella sua lunghezza dagli attori sdraiati su di esso; ai suoi piedi una sedia in stile barocco piemontese; sulla parete di fondo una porta. Dal soffitto scende un

³⁶⁹ Alberto Blandi, *Orgia con lo squillo*, «La Stampa», 28 novembre 1968.

³⁷⁰ Elio Pagliarini, *Orgia: il no di due suicidi*, «Paese Sera», 29 novembre 1968.

³⁷¹ Lido Gedda, *La scena spogliata, scritti sul teatro italiano del riflusso*, Tirrenia Stampatori, Torino 1985, p. 27.

³⁷² *Ibidem*, p. 28.

lampadario formato da cantinelle, con tre pinze. Sotto il praticabile, appoggiati sul pavimento, sono messi in evidenza un portacenere, una corda grossa e due funicelle.

Come verificatosi già con Ronconi, Ceroli viene voluto e chiamato dallo stesso Pasolini, che aveva riscontrato una certa affinità tra le proprie concezioni teatrali e le sue sculture, in particolar modo *Piper* (fig. 10 di cap. 3) e *Cassa sistina* (figg. 13, 14, 15, 16 di cap. 3), a cui l'artista fa espressamente riferimento nella costruzione del parallelepipedo scenico: nel primo caso soprattutto per il rapporto tra spazio e attori - in *Piper*³⁷³, infatti, i personaggi sono delineati come *silhouette*, e sul palcoscenico gli attori quasi non si muovono, perché l'azione è meno importante della parola -; nel secondo per l'intrinseca concezione spaziale. Intervistato da Franco Quadri, un divertito Ceroli paragona il suo allestimento ad «una scatola di carne Simmenthal dove le proporzioni dell'uomo e del parallelepipedo sono simili. Questo cubo aveva [...] le dimensioni di Laura Betti, di Luigi Mezzanotte, e non aveva fondo, perché era bianco, lucido, pulito e di conseguenza quasi non riuscivi a intravedere il disegno, lo immaginavi, lo sognavi quasi»³⁷⁴. Si realizza perciò un sottile gioco visivo fra interno ed esterno, ossia tra la luce in scena, bianchissima, ed i quattro proiettori di sala, di cui uno nel fondo avente una mera funzione estetica perché volutamente non usato.

Per questo spettacolo Ceroli è inoltre chiamato a creare una serie di «simboli»³⁷⁵, cioè di enormi maschere in legno e di calchi, sempre lignei, degli attributi sessuali maschili e femminili, che Pasolini vuole che gli attori indossino sul palco. L'artista li realizza³⁷⁶, come specificato pure nella locandina dello spettacolo, ma non li vede utilizzati in scena, perché durante le prove Mezzanotte, Betti e Giammarco si rendono conto dell'impossibilità di recitare con quelli addosso³⁷⁷.

PASOLINI, CEROLI E IL DEPOSITO D'ARTE PRESENTE

Riferendosi sempre al parallelepipedo costruito per *Orgia*, Ceroli afferma: «Doveva essere una cosa che si sentiva e non si sentiva, lì era piuttosto una scultura che rimaneva tale, perché non c'era movimento nella *pièce*»³⁷⁸. È lo stesso scultore a sottolineare una differenza importante tra quanto fatto per questo spettacolo e quello realizzato per gli allestimenti ronconiani: qui, infatti, i protagonisti non entrano in rapporto con la scena, anzi quest'ultima addirittura non subisce variazioni, non viene attraversata, modificata, vissuta come è accaduto invece in precedenza. Ma ciò è frutto dell'acuta analisi condotta da Pasolini sul ruolo della parola, dell'azione e della scenografia per il nuovo teatro: «Lo spazio, come elemento a sé stante - dice l'autore - non ha alcuna

³⁷³ *Piper* è un'installazione del 1965 che, insieme ad altre opere dello stesso periodo, come *La fila* e *La Cina*, palesa quello che è il principale *topos* dell'immaginazione plastica ambientale scenica di Ceroli: la folla. In quest'opera, su una superficie di 4 mq, un intreccio di sagome lignee di figure umane profilate si dimena al ritmo di musica in quello che all'epoca era uno dei più eccitanti luoghi di svago notturno. L'impianto di questa installazione è costituito dall'addensarsi delle sagome pieghevoli in una condizione prossemica estrema. *Il Piper* si espande nell'ambiente dunque tramite una piuttosto compatta contiguità: da questo contrasto scaturisce l'ironia implicita nell'opera di Ceroli.

³⁷⁴ Mario Ceroli, in Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Mario Ceroli*, in Maurizio Calvesi, *Ceroli*, catalogo della mostra, Firenze, Forte del Belvedere, 14 luglio - 16 ottobre 1983, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 97.

³⁷⁵ Cfr. fig. 1.

³⁷⁶ Arturo Carlo Quintavalle, nella sua monografia su Ceroli, segnala due *Simboli fallici* realizzati dall'artista per *Orgia* di Pasolini, rispettivamente di 30 x 21 cm. e 18 x 15 cm. Cfr. Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Ceroli*, catalogo della mostra tenuta a Parma nel 1969, La Nazionale, Parma 1969, p. 150.

³⁷⁷ In un'intervista Nelide Giammarco ricorda: «Insieme a Mario Ceroli, [Pasolini] fece fare delle enormi maschere di legno e il calco, sempre in legno, del mio seno. Ma dopo le prove con Ceroli era impossibile recitare. Il teatro di parola che Pasolini aveva in mente si avvicinava alla tragedia greca, e voleva in qualche modo riprenderne i canoni, con i coturni, il peplò, ma era impossibile recitare con quegli arnesi addosso. Io avevo i seni, ma Luigi Mezzanotte aveva il membro! Forse solo adesso riesco a capire quello che lui voleva raggiungere con questi mascheramenti. Dunque Ceroli fu 'bocciato'. Cfr. Fabio Acca (a cura di), *Un cubo che era una tomba*, conversazione con Nelide Giammarco, «Prove di drammaturgia», n° 1, luglio 2006, p.49.

³⁷⁸ Mario Ceroli, in Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Mario Ceroli*, in Calvesi Maurizio (a cura di) *Ceroli*, catalogo della mostra (Firenze, Forte del Belvedere, 14 luglio - 16 ottobre 1983), La Casa Usher, Firenze 1983, p. 96.

importanza. Esso deve essere nella nostra testa. Quello che conta sono le parole portate alla loro massima espressione. L'azione, l'evento teatrale per me è costituito da due persone che parlano fra loro; questa è poesia teatrale e nei suoi versi si avverte solo un residuo di azione»³⁷⁹. Se poi si va a leggere il *Manifesto per un nuovo teatro*, si capisce come la critica di Pasolini al sistema teatrale sia radicale, in quanto ne mette in discussione non solo la messinscena, ma anche lo stesso edificio e il pubblico che è solito frequentarlo: «I destinatari del nuovo teatro non saranno i borghesi che formano generalmente il pubblico teatrale, ma saranno invece i gruppi avanzati della borghesia»³⁸⁰ chiamati ad assistere alle rappresentazioni «nei luoghi (fabbriche, scuole, circoli culturali) dove i gruppi culturali avanzati, cui il teatro di parola si rivolge, hanno la loro sede»³⁸¹. Come logica conseguenza, il progetto originario di Pasolini comprende tre diversi luoghi di rappresentazione di *Orgia* a Torino, tutti estranei ai luoghi teatrali consueti: il Deposito D'Arte Presente (D.D.P.), dove è avvenuto il debutto e dove ha avuto poi luogo lo spettacolo durante tutto l'arco di tempo in cui è rimasto in cartellone; la Promotrice, una galleria d'arte in una villa al Valentino; infine la Sala delle Colonne del Teatro Gobetti³⁸².

Il D.D.P. nasce nel 1968 per iniziativa dell'industriale Marcello Levi che, coltivando la passione per l'arte contemporanea, convince il noto gallerista torinese Gian Enzo Sperone³⁸³ a partecipare all'iniziativa: lo scopo del Deposito D'arte Presente è quello di aiutare artisti, quelli dell'Arte Povera in particolare³⁸⁴, nonché musicisti, attori e cineasti nel loro lavoro, sia dal punto di vista economico che da quello logistico, dando la possibilità di poter utilizzare una superficie di ben 450 mq. a chi non possiede uno studio o uno spazio adeguato a sperimentare con nuovi materiali o installazioni particolarmente grandi. Levi sceglie un garage in disuso, in via San Fermo 3: non una via del centro ma di Crimea, il quartiere oltrepò all'altezza del Ponte Umberto I.

I recensori sottolineano la novità e l'anticonvenzionalità del luogo scelto da Pasolini per la rappresentazione dello spettacolo. Alla prima «molti si domandavano: ma perché non al Carignano o al Gobetti? Ignoravano il manifesto pasoliniano per un "teatro di parola" nel quale si chiedono nuove sale – via le polverose sovrastrutture dei teatri tradizionali! – per un nuovo pubblico. E infatti ieri sera gli spettatori hanno trovato un guardaroba, un bar, delle maschere, posti numerati, un palcoscenico sia pure di misure inconsuete, riflettori e così via. Ed erano gli stessi spettatori che, di solito, s'incontrano al Carignano, all'Alfieri, al Gobetti»³⁸⁵. Questo è il compromesso a cui deve scendere

³⁷⁹ S. Tropea, *Pasolini parla di "Orgia"*, «Avanti!», 14 novembre 1968.

³⁸⁰ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 46. Poche righe più avanti si legge: «Una signora che frequenta i teatri cittadini, e non manca mai alle principali "prime" di Strehler, di Visconti o di Zeffirelli, è vivamente sconsigliata a non presentarsi alle rappresentazioni del nuovo teatro. O, se con la sua simbolica, patetica, pelliccia di visone, si presenterà, troverà all'ingresso un cartello su cui c'è scritto che le signore con la pelliccia di visone sono tenute a pagare il biglietto trenta volte più del suo costo normale».

³⁸¹ *Ibidem*, p. 52.

³⁸² Allo stesso modo, anche le prove dello spettacolo non hanno luogo in teatro, bensì, dopo inutili ricerche di un locale perfettamente silenzioso e capace di sopportare rumori inverosimili, nel salone della casa in via Montoro di Laura Betti, «tra false quinte e improvvisati lumi di scena, con i mobili accatastati e i gatti inselvaticiti dalla massiccia intrusione della compagnia». Cfr. Berenice, *Settevilente*, cit.

³⁸³ Ceroli aveva esposto alcune sue opere presso la galleria di Sperone all'inizio del 1968.

³⁸⁴ Solo per fare un esempio attinente al rapporto artisti-teatro, il D.D.P. offre a Pistoletto uno spazio per *performance*, incluse quelle del gruppo di teatro di strada, *Lo Zoo*, che l'artista contribuisce a creare nel 1968. La mostra di inaugurazione del Deposito si tiene nel giugno 1968. Il gruppo degli artisti in mostra include tutti quelli che Celant aveva riunito sotto l'etichetta di "Arte Povera" per alcune mostre tenutesi nel settembre del 1967 e nel febbraio del 1968, con la sola eccezione di Pino Pascali. Include inoltre un paio di artisti, Paolo Icaro e Ugo Nespolo, non selezionati da Celant per le mostre di Arte Povera. Si tratta, insomma, di una mostra di Arte Povera, ma senza l'etichetta di Celant. Il D.D.P., che chiude i battenti nell'aprile 1969, rimane a lungo uno spazio riservato agli artisti e agli appassionati d'arte contemporanea, lontano dagli interessi di un pubblico più vasto, malgrado la straordinaria qualità di quanto vi veniva prodotto e presentato. «Questo almeno fino all'arrivo di Pasolini a Torino. Era la fine del novembre 1968. Pasolini era stato invitato dal Teatro Stabile di Torino per la prima di *Orgia*. L'artista aveva accettato l'invito precisando però di voler rappresentare il proprio lavoro in uno spazio non tradizionalmente teatrale, in sintonia con lo *Zeitgeist* del 1968 e che già il Living Theatre, allora residente in Italia, aveva messo in pratica. Dopo una serie di negoziazioni, Pasolini si ritrovò libero di disporre del DDP».cfr. Lumley Robert, *Arte Povera a Torino: l'intrigante caso del Deposito D'Arte Presente*, in AA.VV., *Marcello Levi: ritratto di un collezionista, dal Futurismo all'Arte Povera*, Hopefulmonster, Torino 2005, pp. 19-38.

³⁸⁵ Alberto Blandi, *Orgia con lo squillo*, cit.

Pasolini: per avere l'autorizzazione a mettere in scena lo spettacolo in uno spazio inconsueto, lo Stabile gli impone di riservare l'accesso a *Orgia* ai soli abbonati dello Stabile e quindi, con una contraddizione di fondo, proprio a quel pubblico contro cui il regista si è scagliato nel suo *Manifesto*. Ceroli, in ogni caso, è chiamato ad operare in un contesto extrateatrale, fattore a lui nuovo, e concepisce un allestimento scenico in linea con l'ideologia pasoliniana. Nei primi due episodi di *Orgia* «la violenza fisica si mostra appena, se ne coglie se mai l'eco nel terzo episodio in cui, placata la tempesta dei sensi (e in che modo!), i due coniugi si riaffacciano alla vita, rivanno al passato, si piegano sulle carni piagate e sugli oggetti – sulla realtà insomma – con incerti sentimenti di pentimento e di rimorso»³⁸⁶. Fin dalle battute iniziali le regole del gioco, di ciò che accadrà, sono già fissate. Gli attori, ancora vestiti - Laura Betti con un abito blu, Luigi Mezzanotte con uno grigio - si scambiano le prime promesse di tortura e le prime battute provocatorie. Il tono voluttuoso della protagonista scandisce il desiderio masochistico della sofferenza, insieme al timore forse di non subirla con tutta la crudeltà che s'aspetta dall'uomo. Quest'ultimo è al contrario volutamente incerto, temporeggiante, per prolungare l'attesa di ciò che rappresenterà la messa in atto dei suoi piaceri sadici. Nel terzo episodio gli spettatori possono assistere al rito che porterà all'epilogo del quarto quadro in cui Laura Betti uscirà di scena: la Donna, dopo essersi tolta gli abiti, si avvolge in una coperta, mentre Luigi Mezzanotte indossa il pigiama. Come riportato dalle recensioni, il terzo quadro mette fine alla prima parte dello spettacolo. Dopo la pausa si riprende con il quarto quadro: gli attori compaiono in scena con la Betti che indossa una camicia da notte bianca e con l'attore sempre in pigiama. In questo episodio, verso la fine, la protagonista si appresta a compiere il rito dionisiaco dell'assassinio dei propri figli, prima di cadere vittima volontaria del sadismo di colui che risulta essere suo marito, per poi uccidersi a sua volta per anomia. Con il quinto episodio entra in scena Nelide Giammarco nelle vesti di una giovane prostituta. Nel quinto e nel sesto episodio si scatenerà nuovamente la furia sadica del protagonista. Ma a questo punto i valori in campo sono largamente alterati. Non c'è più da parte dell'elemento femminile desiderio di suicidio e di annientamento, ma un rinnovato vitalismo popolareggiante su cui si abbatte con più cupa violenza la bestialità dell'Uomo. Se il primo episodio è centrato sulle provocazioni della Donna che, morbosamente, interroga il proprio marito sulle intenzioni nascoste che intende riservarle fra quelle mura, lontano da occhi indiscreti, qui la reazione è di sgomento, da parte di una professionista che, recatasi a casa di un uomo per fare l'amore, si trova a subire atti di inaudita violenza. Anche i costumi che ricoprono gli attori mutano foggia e colore per ornare l'atto estremo che chiude la tragedia: l'Uomo, abito blu senza cravatta; la Ragazza, cappottino rosa sotto cui sono ben visibili un vestitino di lana bianco e gli indumenti intimi. In questo episodio si scatena l'istinto omicida del protagonista: la prostituta è ripetutamente colpita con calci e pugni, legata nelle mani, battuta selvaggiamente sulla schiena e in altre parti del corpo; lamenta invano di essere stata in sanatorio, anzi, lungi dall'indurre l'Uomo a pietà, riesce solamente a renderne più cieco e barbaro l'istinto sanguinario. Il quadro finale può definirsi un monologo a cose fatte. L'attore parla per venti minuti interrotto, di tanto in tanto, solamente dal suono della tromba, divenuto «via via più agghiacciante e macabro»³⁸⁷. Fra confessione e compiacimento si compie il rito di protesta del diverso di colui che ha «lungamente masticato senza essere riuscito a ingoiare le carni della propria madre»³⁸⁸. La Ragazza è fuggita nuda, la sua biancheria e i suoi vestiti sono sparsi all'intorno. Molto lentamente l'Uomo, monologando,

³⁸⁶ Alberto Blandi, *Finalmente in scena "Orgia" di Pasolini, atto di protesta contro la "normalità"*, «Stampa Sera», 28 novembre 1968.

³⁸⁷ Lido Gedda, *La scena spogliata, scritti sul teatro italiano del riflusso*, cit., p. 34.

³⁸⁸ Pier Paolo Pasolini, *Porcile, Orgia, Bestie di stile*, Garzanti, Milano 1979, p. 184.

comincia a spogliarsi dei suoi abiti per indossare poi, altrettanto lentamente, quelli della prostituta; quindi prende la corda e si toglie la vita.

Il monologo finale permette di ricostruire un altro degli aspetti della tragedia: la recitazione degli attori. Roberto De Monticelli reputa «interessante il tentativo di Pasolini di fare adottare ai suoi interpreti [...] una recitazione anodina, non tanto didascalica quanto oggettiva, quasi priva di intonazioni e di colori. Nella difficile impresa riesce meglio il giovane Luigi Mezzanotte»³⁸⁹, ma anche Laura Betti colpisce per bravura l'attenzione dei recensori. Anche per Augusto Romano l'impostazione recitativa degli attori balza in primo piano: Mezzanotte e Betti «dicono le loro parti un po' come si cantano i "recitativi" nei lavori musicali del Settecento, con un che di distaccato, di rattenuto, ma anche di salmodiante che, nelle intenzioni di Pasolini, corrisponde presumibilmente all'idea che egli si fa dell'attore antiborghese, il quale deve presentare il testo all'intelligenza critica dello spettatore, senza tentare prevaricazioni»³⁹⁰.

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

Già con quindici giorni di anticipo sul debutto, vari quotidiani riportano le dichiarazioni di Pasolini relative alla *pièce* che sta per andare in scena a Torino. A debutto avvenuto, poi, si scatena la gazzarra giornalistica, che riempie per più di un mese le pagine dei quotidiani. Immediatamente sono rilevabili gli opposti schieramenti: i nemici acerrimi da una parte, dall'altra gli amici o semplicemente gli ammiratori che compiono sforzi titanici per salvare qualcosa dello spettacolo. In ogni caso, i numerosi interventi critici si concentrano quasi esclusivamente sulle tematiche affrontate da Pasolini con questo testo teatrale: e se si considera che Pasolini ha anticipato temi che sono poi esplosi in tutta la loro attualità molti anni dopo, come ad esempio la presa di posizione contro l'aborto o problematiche di politica nazionale, si può capire come la lungimiranza di questo intellettuale abbia facilmente spiazzato critici e studiosi.

Per quanto riguarda più prettamente l'allestimento scenico, la maggior parte dei critici spende poche righe, se non addirittura solo qualche parola, per commentare il lavoro di Ceroli: sul «minuscolo palcoscenico»³⁹¹ una «specie di scatola»³⁹², «una piccola scatola bianca»³⁹³, «una stanza-scatola di un bianco accecante»³⁹⁴, «uno scatolone bianco [...] col coperchio rivolto al pubblico e che viene tolto e rimesso ad ogni quadro»³⁹⁵, «una cassa»³⁹⁶ «essenziale al massimo»³⁹⁷, di una «elementarità [...] che indica, forse, la clausurazione e la frustrazione piccolo borghese»³⁹⁸. Tutti sottolineano la semplicità e la sobrietà della scena costruita da Ceroli, alla quale qualche critico più acuto prova ad attribuire un significato: «Oltre alle nude pareti di questa tana, o bozzolo, pare», a giudizio di Blandi, «di udire il brusio di un'umanità ottusa e conformista e le voci di una natura - la luna, una campagna e un fiume lontani - indifferente e matrigna, contro le quali due "diversi" si ribellano»³⁹⁹. Guglielmino invece evidenzia la stretta correlazione tra concezione registica e allestimento scenico: «In quanto regista,

³⁸⁹ Roberto De Monticelli, *Nella scatola bianca un furore a tre voci*, «Il Corriere della Sera», 28 novembre 1968.

³⁹⁰ Augusto Romano, *Orgia*, «L'Italia», 28 novembre 1968.

³⁹¹ Gian Maria Guglielmino, *Un'Orgia di simboli e parole nel teatro di Pasolini*, «La gazzetta del popolo», 28 novembre 1968.

³⁹² Ettore Capriolo, *Un'orgia di parole*, «Vie nuove», 5 dicembre 1968.

³⁹³ Roberto De Monticelli, *Nella scatola bianca un furore a tre voci*, «Il Giorno», 28 novembre 1968; Franco Quadri, *Orgia*, cit.

³⁹⁴ Autore anonimo, *Con "Orgia" Pasolini dà inizio al "teatro di parola"*, cit.

³⁹⁵ Massimo Dursi, *"Orgia" di Pier Paolo Pasolini*, «Il Resto del Carlino», 28 novembre 1968.

³⁹⁶ Antonio Stäuble, *Orgia, un dramma di Pasolini*, «Cooperazione», 8 marzo 1969.

³⁹⁷ Sante Pasca-Margutti, *Orgia*, «Il Veltro», cit.

³⁹⁸ Oddone Beltrami, *Ipotesi teatrale in "Orgia" di Pasolini*, «La voce repubblicana», 10 dicembre 1968.

³⁹⁹ Alberto Blandi, *Finalmente in scena "Orgia" di Pasolini, atto di protesta contro la "normalità"*, cit.

Pasolini ha avuto l'intelligenza e l'accortezza necessarie (oltreché una coerenza a certi suoi manifestati principi) per ridurre la rappresentazione a una semplice "lettura" del testo, nell'ambiente scenico più spoglio e povero immaginabile»⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ Gian Maria Guglielmino, *Un'"Orgia" di simboli e parole nel teatro di Pasolini*, cit.

ORIZZONTI DELLA SCIENZA E DELLA TECNICA

1969

Regia televisiva di Giulio Macchi.

Scene di Mario Ceroli.

RAI

Nel 1968, contemporaneamente all'esperienza teatrale, Ceroli è chiamato a lavorare in ambito televisivo per la rubrica scientifica *Orizzonti della scienza e della tecnica*, in onda dal 30 gennaio 1966⁴⁰¹ sul Secondo Programma e poi sul Programma Nazionale la domenica alle 22.05.

Il curatore e conduttore Giulio Macchi mira a raggiungere con questa trasmissione un importante obiettivo. La scienza e la tecnica sono ormai presenti in ogni aspetto della vita umana, benché l'uomo comune le consideri abissalmente lontane; *Orizzonti* tenta di colmare questa distanza, mostrando la scienza come attività dell'uomo e per l'uomo e lo scienziato come esperto al servizio dell'umanità. Le puntate sono monografiche, vertenti su un unico tema di particolare interesse, oppure miste, formate da brevi spezzoni su svariati argomenti raccordati dalla costante presenza in studio di Macchi. Il conduttore, come evidenzia Aldo Grasso⁴⁰², tende a umanizzare la figura dello scienziato e si limita a mediare il discorso specialistico per gli utenti poco competenti.

Per avvicinare l'uomo al mondo scientifico, Macchi si avvale anche della collaborazione di Mario Ceroli, come dimostra la puntata del 25 gennaio 1969 di *Linea contro linea*, altro programma televisivo curato da Macchi. Lì, intervistato, Ceroli afferma: «Giulio Macchi mi ha proposto di fare la scenografia di *Orizzonti della scienza* [...]: trovo che sia abbastanza curiosa come indagine». All'interno di una stanza piena di opere dello scultore, Ceroli e Macchi discutono su un disegno dell'opera *Mappacubo*, che il conduttore propone di inserire nella scenografia del programma; Ceroli acconsente, perché sottolinea la possibilità di potervi inserire alcuni trasparenti per proiettare delle immagini. Poi i due riflettono anche sull'opera *Squilibrio*, e Macchi afferma: «Credo che sia una bella idea aver scelto te come scenografo di *Orizzonti*, perché io vorrei che la scienza fosse non fredda come tutti la vogliono guardare; in fondo è molto viva, palpitante, è palpitante come il legno. Per me è la materia più viva, che anche dopo morte vive. Io credo che in questa scenografia [e qui indica l'opera *Labirinto*, all'epoca dell'intervista ancora in costruzione, c'è solo il telaio in legno privo dei vetri e del materiale di riempimento] ci stia bene anche un plotter, cioè uno di quei terminali elettronici, perché no?»⁴⁰³.

Per la ricostruzione e lo studio dell'intervento di Ceroli in ambito televisivo, la consultazione dell'Archivio multimediale delle Teche Rai presso la sede di Venezia si è rivelata fondamentale. Si segnala che il lavoro di ricerca è stato tuttavia reso difficoltoso dalla incompletezza dei dati e dalla scarsa qualità delle immagini dello stesso.

L'ALLESTIMENTO SCENICO DI CEROLI PER ORIZZONTI DELLA SCIENZA E DELLA TECNICA

Ceroli firma la sigla e l'allestimento scenico dello studio di *Orizzonti della scienza e della tecnica* a partire dal suo quinto ciclo⁴⁰⁴, andato in onda dal 6 novembre 1969 sul Secondo canale. La sigla dei

⁴⁰¹ Cfr. Grasso Aldo, *Enciclopedia della televisione*, Le Garzantine, Milano 2002, p. 494; versione on-line del *Radiocorriere* consultato presso le Teche Rai di Venezia alla pagina <http://radiocorriere.cmm.rai.it/articoli/1966/fasc05/images/037.jpg>

⁴⁰² Grasso Aldo, *Enciclopedia della televisione*, cit., p. 494.

⁴⁰³ *Linea contro linea, puntata del 25/01/1969*, Archivio multimediale delle Teche Rai, identificatore teca D4285. L'intervista è stata registrata sicuramente dopo l'allestimento del *Riccardo III* al Teatro Alfieri di Torino, di cui Ceroli ricorda che la foresta di gigantesche figure è stata un enorme successo teatrale, così come teatrale è l'atmosfera che si può incontrare intorno al suo casale di Fontanile Arenato, dove i suoi amici non esitano a salire sulle sue sculture e a recitare. Nell'intervista Ceroli si dichiara restio a voler realizzare altre scenografie e afferma che vorrebbe fare solo un'altra cosa sola: il *Flauto magico*.

⁴⁰⁴ Dal 1966 al 1973 questo programma divulgativo si è articolato in sette cicli. 1° ciclo: 1966, 22 puntate, inizio 30.01.1966, rete Secondo; 2° ciclo: 1967, 30 puntate, inizio 23.11.1966, rete Secondo; 3° ciclo: 1968, 23 puntate, inizio 26.01.1968, rete Secondo; 4° ciclo: 1969, 20 puntate, inizio 06.02.1969, rete Secondo; 5° ciclo: 1969, 30 puntate, inizio 06.11.1969, rete Secondo; 6° ciclo: 1971, 14 puntate, inizio 02.02.1971, rete Nazionale; 7° ciclo: 1973, 11 puntate, inizio 25.03.1973, rete Secondo.

precedenti cicli varia, ma è caratterizzata da effetti grafici in cui appaiono le immagini dell'*Uomo vitruviano* di Leonardo e del *Modulor* di Le Corbusier.

Nella puntata del 6 novembre 1969, Macchi annuncia che *Orizzonti* è ad un nuovo anno di attività: essa è costituita solo dalla trasmissione di servizi televisivi, senza avere né sigla né scene girate in studio. Subito dopo questa, negli archivi delle Teche Rai di Venezia si trova la puntata del 27 novembre 1969⁴⁰⁵, che risulta essere, tra i materiali archiviati consultabili, la prima trasmissione che presenta la nuova sigla ceroliana.

La sigla, in bianco e nero con sottofondo musicale, ha una durata di circa 50 secondi. In essa la macchina da presa fa una panoramica da sinistra verso destra, inquadrando alcune opere di Ceroli collocate all'interno di un ambiente neutro e illuminato dall'alto (figg. 1, 2, 3): si parte con *Squilibrio* (1967) ruotante su se stesso; si passa poi a *La scala* (1965), sulla quale compaiono sagome umane lignee, alcune stanti, altre sedute; poi a *Io (legno)* del 1969, che oscilla appesa ad un filo davanti ad *Applausi* (1967), scultura costituita dall'incrocio delle sagome di più mani che proiettano la loro ombra sul muro retrostante; in seguito alla poltrona lignea facente parte di *Mobili nella valle* (1965), poi a *La punta del mondo* (1967); alla fine nuovamente ad un altro *Io (legno)* oscillante dinanzi ad un ulteriore *Squilibrio* ruotante su se stesso.

Questa nuova sigla di *Orizzonti della scienza e della tecnica* può essere considerata, alla stregua di quanto accade in ambito teatrale, una mini antologia della produzione di Ceroli: l'artista recupera alcune delle sue opere più significative e le mette al servizio di una trasmissione televisiva scientifica di carattere divulgativo, creando un ambiente sì astratto ma che risulta "vicino", comprensibile in un certo senso, allo spettatore per l'uso del legno. Con questa panoramica sulle opere di Ceroli, Macchi cerca sin dalla sigla di avvicinare lo spettatore a tematiche nuove e spesso considerate incomprensibili.

Il 23 febbraio 1971⁴⁰⁶ viene trasmessa una puntata, ancora in bianco e nero, dedicata specificamente alle malattie cardiache, introdotta da un'anteprima durante la quale Macchi spiega l'importanza e la novità dell'argomento trattato. Il conduttore si trova all'interno di una sorta di grande stanza di casa, tutta lignea e tutta di mano di Ceroli (fig. 4): in primo piano sono collocate due poltrone con lo schienale rivolto verso lo spettatore, che riprendono quelle di *Mobili nella valle*; la parete di fondo della stanza è costituita da un'altra opera di Ceroli, ossia da una rivisitazione de *La casa di Dante* (1965), con al centro una scala che conduce ad un ipotetico piano sopraelevato, scandito da tre finestre e diviso dal piano inferiore da una cornice marcapiano in cui si dislocano i profili lignei facciali di *Autoritratto*; su un lato del piano terra si apre una finestra, mentre all'altro è addossato un tavolo su cui è accesa una lampada e su cui si appoggia anche Macchi per la sua dissertazione. Ceroli costruisce con le sue opere un interno casalingo: è in questo ambiente confortevole e familiare che il presentatore cerca di avvicinare lo spettatore ad un argomento così lontano come quello scientifico, come se lo facilitasse presentandolo nel salotto di casa.

Il suddetto allestimento scenico compare ancora qualche anno più tardi, nelle puntate del 08/04/1973⁴⁰⁷ (figg. 5, 6) e del 13/04/1973, inserito però nella sigla. Quest'ultima è diversa da quella precedentemente analizzata, in quanto compaiono sempre le medesime opere di Ceroli, ma riprese da angolazioni e in un ordine differenti. Inoltre vi compaiono in sovrimpressione anche il titolo del programma e il nome del conduttore, che in precedenza invece non c'erano. Quindi si può affermare

⁴⁰⁵ *Orizzonti della scienza e della tecnica*, puntata del 27/11/1969, Archivio multimediale delle Teche Rai, identificatore teca C39777.

⁴⁰⁶ *Orizzonti della scienza e della tecnica*, puntata del 23/02/1971, Archivio multimediale delle Teche Rai, identificatore teca C39806.

⁴⁰⁷ *Orizzonti della scienza e della tecnica*, puntata del 08/04/1973, Archivio multimediale delle Teche Rai, identificatore teca C39820.

che gli interventi di Ceroli rimangono, nel corso degli anni, una presenza costante e sicura del programma, anche se variano spesso a seconda del tipo di puntata e dell'argomento trattato.

Nel 1975 Ceroli collabora di nuovo con Macchi⁴⁰⁸ sempre per *Orizzonti della scienza e della tecnica*, che viene trasmesso sulla Rai ancora nel biennio 1978-1979, a questa data non più in bianco e nero, bensì a colori. Dalla consultazione dell'Archivio multimediale delle Teche Rai, risulta che la prima puntata del programma con la sigla a colori risale al 1 febbraio 1978⁴⁰⁹, quando si riscontrano novità nelle sigle di apertura e chiusura del programma. Quella di apertura (figg. 7, 8) è girata nello studio di *Orizzonti*, le cui pareti sono coperte da un telo color carta da zucchero. Al centro si staglia un parallelepipedo ligneo dalle pareti vuote, costruito cioè solo con le sue parti strutturali di montanti e travi, similmente a quanto fatto da Ceroli con le gabbie di *Centouccelli* (1967) o nel *Riccardo III* di Ronconi (1968). All'interno di questa intelaiatura trovano spazio ulteriori lavori lignei dell'artista, che altro non sono che una filiazione delle opere realizzate negli anni precedenti: sulla destra *Mappacubo* (1967); sulla sinistra *Curve di livello dell'uomo* (1972), qui appoggiato su una lavagna inclinata. Al centro si impone invece un cerchio rotante sulle cui facciate, ad ogni rotazione, compaiono, sempre in legno, i titoli di testa del programma⁴¹⁰, con un'impostazione che ricorda la scultura-scrittura che caratterizza la produzione ceroliana verso la metà degli anni '70 (figg. 9, 10). Davanti al cerchio rotante trova collocazione un basso e lungo tavolo ligneo, costruito con le forme e le modalità proprie della poltrona di *Mobili nella valle*. La sigla, accompagnata dallo stesso sottofondo musicale delle edizioni precedenti, riprende di volta in volta l'allestimento di Ceroli con inquadrature e da punti di vista diversi. L'intervento di Ceroli compare anche nel sommario della puntata (fig. 11): su un fermo immagine della lavagna su cui è appoggiata *Curve di livello dell'uomo* vengono proiettati i titoli degli argomenti trattati, che contemporaneamente vengono letti da una voce registrata fuori campo. Per quanto riguarda la sigla finale, invece, questa ripresenta la stessa scenografia di quella iniziale, con un'inquadratura che gradualmente restringe il campo fino a concentrarsi sul un particolare dell'allestimento ceroliano: su questo fermo immagine scorrono poi i titoli di coda.

Il tavolo, che nella sigla è elemento secondario, passa in primo piano e diventa fulcro dei servizi in studio, perché è proprio attorno a quel tavolo che si siedono Macchi ed eventualmente anche gli altri conduttori e gli ospiti invitati per introdurre o discutere i temi affrontati nelle puntate⁴¹¹. Quindi Ceroli crea un unico allestimento che viene utilizzato sia per la sigla, sia come scenografia dello studio. In quest'ultimo caso, sul cerchio ligneo compaiono di volta in volta scritte diverse, varianti a seconda della rubrica messa in onda (fig. 12)⁴¹².

Anche in ambito televisivo Ceroli ripropone e fa vivere alcune sue opere. Anzi, la loro plasticità, la loro consistenza lignea diventa il tramite con il quale Macchi cerca di avvicinare l'uomo comune al mondo della scienza e della tecnica, spesso ritenuto freddo e incomprensibile. Le calde tonalità del pino di Russia compaiono nella sigla d'apertura, circondano il conduttore in studio e chiudono il programma, accompagnando idealmente per mano anche gli spettatori in questo viaggio alla scoperta di un mondo nuovo.

⁴⁰⁸ Cfr. Enrico Crispolti (a cura di), *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, Motta, Milano 2003, p. 232.

⁴⁰⁹ *Orizzonti della scienza e della tecnica*, puntata del 01/02/1978, Archivio multimediale delle Teche Rai, identificatore teca A57224.

⁴¹⁰ *SCIENZA ORIZZONTI TECNICA / DI GIULIO MACCHI / E STELIO BERGAMO, LAURA BOLGERI, ANNA GIOLITTI, LORENA PRETA / SCENOGRAFIA MARIO CEROLI*.

⁴¹¹ Cfr. *Orizzonti della scienza e della tecnica*, puntata non datata (ma risalente al 1978/1979, dato che si parla della recente pubblicazione del libro *La scienza e le idee* di Giovanni Berlinguer, edito da Editori Riuniti nel 1978), Archivio multimediale delle Teche Rai, identificatore teca A60957.

⁴¹² Una scritta che compare frequentemente è *BIT INFORMAZIONE MINIMA*, titolo della rubrica condotta in studio da Macchi. Cfr. *Orizzonti della scienza e della tecnica*, puntata non datata, Archivio multimediale delle Teche Rai, identificatore teca A60957.

ORLANDO FURIOSO

di Ludovico Ariosto
riduzione di Edoardo Sanguineti

Festival dei Due Mondi di Spoleto, 4 luglio 1969

Regia di Luca Ronconi
Progetto scenografico di Mario Ceroli, poi ritirato.
L'impianto scenico reca la firma di Uberto Bertacca.

IL PROGETTO DI CEROLI PER ORLANDO FURIOSO

Nel 1968 Ceroli collabora di nuovo con Ronconi nella progettazione dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, spettacolo con cui il regista, dopo la parentesi di *Le mutande*⁴¹³ e *Fedra*⁴¹⁴, mira a raggiungere un obiettivo fondamentale: il rifiuto totale del palcoscenico tradizionale.

Il passo decisivo, in tal senso, è compiuto proprio con l'*Orlando Furioso* che, in gestazione da tempo, suggerisce a Ceroli una soluzione costituita da un complesso di palcoscenici, da 5 a 10, sparsi tra il pubblico, con i relativi apparati scenici affidati ciascuno ad un artista diverso: «Kounellis, Scheggi, Castellani, Pascali e altri da stabilire»⁴¹⁵. Ceroli, che riserva per sé la progettazione globale della struttura, è convinto che, evitando il rischio di trasformare l'evento in una mostra collettiva di arte contemporanea⁴¹⁶, «ne sarebbe venuta fuori una fantastica macchina infernale, una macchina leonardesca, anche se con quel tanto di provvisorio e aleatorio e imprevedibile che c'è nel lavoro di ogni artista e che lo salva, anche oggi, dalla meccanizzazione totale e dalla disumanizzazione»⁴¹⁷. Lo scopo di Ceroli è il «tentativo di invenzione di un nuovo spazio scenico»⁴¹⁸ in grado, grazie proprio alla dislocazione dei vari palcoscenici tra gli spettatori, di farli partecipare all'azione, non nel senso di un intervento vero e proprio ma di una partecipazione visiva coinvolgente.

Lo spunto da cui Ceroli trae l'ispirazione per questo progetto proviene dal campo artistico, ossia dalla mostra *Lo spazio dell'immagine* a cui l'artista aveva preso parte a Foligno nel 1967⁴¹⁹ e che ricorda significativamente come un «tipo di esperienza spettacolare – perché più che una mostra d'arte era anche, in fondo, teatro, perché ognuno di noi aveva costruito un ambiente»⁴²⁰.

Il progetto dell'*Orlando* è innovativo e ambizioso; il suo costo però, vicino alla quarantina di milioni, è del resto esorbitante per una compagnia limitata dalla sua indipendenza a optare per mezzi poveri⁴²¹. Ceroli in un secondo momento è costretto ad abbandonare l'impresa per motivi personali e solo nel luglio del 1969, superati numerosi intoppi, nel sagrato di San Nicolò a Spoleto si riesce a presentare l'*Orlando Furioso*⁴²² con un articolato impianto scenico di Uberto Bertacca, scenografo già impiegato da Ronconi come capo dell'allestimento del *Riccardo III*, che incorpora nella sua nuova proposta molte idee di Ceroli. Ma questa è un'altra storia.

⁴¹³ *Le mutande (Die Hose)* di Carl Sternheim, regia di Luca Ronconi, scene e costumi di Enrico Job, Torino, Teatro Carignano, dicembre 1968.

⁴¹⁴ *Fedra* di Seneca, regia di Luca Ronconi, costumi di Enrico Job, effetti musicali di Vinko Globokar, Roma, Teatro Valle, 10 gennaio 1969.

⁴¹⁵ Marisa Rusconi, *Mario Ceroli, Un modo di far vivere le sculture in un ambiente diverso*, in Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi (a cura di), *Dopo la scenografia*, «Sipario», n°276, aprile 1969, p. 20. È da sottolineare che l'intervista è antecedente l'andata in scena dell'*Orlando furioso*.

⁴¹⁶ Ceroli si difende da questa possibile accusa affermando di essere «sicuro che questo non si sarebbe verificato, perché in teatro c'è la possibilità di diluire le cose, le opere sfumerebbero nell'intensità delle parole e dei movimenti». Cfr. *Ibidem*.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ Cfr. cap. 3.3.

⁴²⁰ Mario Ceroli, in Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, cit., p. 97.

⁴²¹ Franco Quadri, *Il rito perduto, saggio su Luca Ronconi*, cit., p. 89.

⁴²² *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, riduzione di Edoardo Sanguineti, regia di Luca Ronconi, scene di Uberto Bertacca, costumi di Elena Mannini, Spoleto, Chiesa di San Nicolò, *Festival dei Due Mondi*, 4 luglio 1969.

ADDIO FRATELLO CRUDELE

Dalla tragedia elisabettiana *'Tis pity she's a whore (Peccato che sia una sgualdrina)* di John Ford
Sceneggiatura e adattamento di Giuseppe Patroni Griffi in collaborazione con Carlo Carunchio e Alfio
Valdarnini

1970

Scenografie: Mario Ceroli
Architetto: Gianfranco Fini
Costumi: Gabriella Pescucci
Assistente costumi: Piero Cicoletti
Musiche: Ennio Morricone eseguite da Bruno Nicolai
Fotografia: Vittorio Storaro
Montaggio: Franco Arcalli
Assistente montaggio: Romana Fortini
Arredatore: Massimo Tavazzi
Direttore di produzione: Giorgio Adriani
Aiuto regista: Carlo Carunchio
Ispettore di produzione: Eros Lafranconi, Emanuele Spatafora
Segretaria di edizione: Serena Canevari
Operatore alla macchina: Enrico Umetelli
Assistente operatore: Giuseppe Alberti
Aiuto operatore: Mauro Marchetti
Fonico: Vittorio Trentino
Trucco: Mauro Gavazzi, Mario Di Salvio
Parrucchiere: Paolo Franceschi
Sarta: Orsola Liberati
Produttore: Silvio Clementelli

Interpreti e personaggi:

Charlotte Rampling - *Annabella*
Oliver Tobias - *Giovanni*
Fabio Testi - *Soranzo*
Antonio Falsi - *Frate Bonaventura*
Rick Battaglia - *il padre*
Angela Luce - *la domestica del padre*
Rino Imperio - *servo di Soranzo*

Distribuzione: Euro International Films, 1971

Produzione italiana: Clesi Cinematografica

Durata: 111'

L'attività cinematografica di Giuseppe Patroni Griffi (Napoli, 27 febbraio 1921 – Roma, 15 dicembre 2005) comprende sei film realizzati in un arco di tempo che va dal 1962 al 1985. Dopo *Il mare e Metti, una sera a cena, Addio fratello crudele* è liberamente tratto dalla tragedia elisabettiana *'Tis pity she's a whore (Peccato che sia una squaldrina)* di John Ford (1586-1640). Questo dramma fu eseguito per la prima volta a teatro nel 1632 e pubblicato nel 1633. Si ignora quando fu scritto: si è comunque propensi a collocare tale data tra il 1628 e il 1632. Protagonisti della vicenda ambientata nella Mantova del Cinquecento sono Giovanni e Annabella che, pur essendo fratello e sorella, si amano. Il loro è un amore passionale ma disperato. Giovanni si confida con Frate Bonaventura che, prefigurando peccato e sventure, lo obbliga a ripensarci. Ma l'amore tra i fratelli è troppo forte: i due si confessano l'uno all'altra, si giurano eterno amore e consumano la loro passione. Quando Annabella rimane incinta, Frate Bonaventura, su consiglio del cardinale, provvede affinché la donna almeno copra la colpa sposando il nobile Soranzo, che già l'aveva chiesta in moglie. Annabella e Soranzo convolano a nozze e vanno a vivere a Venezia, ma la gravidanza si palesa presto e Soranzo vuole vendetta: scopre che Giovanni è l'amante della moglie e lo invita con tutta la famiglia ad un banchetto-trappola. Giovanni se ne avvede, ma si reca ugualmente. Incontra Annabella, la uccide con il suo consenso, le strappa il cuore e lo porta a Soranzo, confessando davanti a tutti l'amore incestuoso. Soranzo ingaggia un duello con Giovanni mentre i suoi servi uccidono tutti i componenti della famiglia ospite. Il banchetto si trasforma in una strage e Giovanni, per volere di Soranzo, viene prima ucciso ed infine decapitato.

Patroni Griffi opera sul testo elisabettiano un lavoro di rilettura che ne accentua il senso del tragico: abolisce infatti tutti i personaggi secondari che alleggeriscono, con i loro interventi spesso comici, il dramma, al fine di far emergere le due pulsioni che sono al centro della rappresentazione, Amore e Morte, prese nella loro nuda tragicità.

Nel film, girato tra Ferrara, Mantova e Sabbioneta, l'esaltazione del carattere manieristico ed estetizzante dell'ambientazione è tutta affidata alle raffinate costruzioni lignee e alle spettacolari installazioni ambientali di Ceroli. «Per Patroni Griffi», spiega l'artista, «ho costruito colonne e uomini ispirandomi in chiave moderna al Mantegna e al concetto leonardesco della simmetria e delle proporzioni del corpo umano. L'arredamento del film è costituito dai miei oggetti più noti: un mappamondo di tre metri di diametro, clessidre, balestre, macchine da guerra»⁴²³.

L'ALLESTIMENTO SCENICO DI CEROLI PER ADDIO FRATELLO CRUDELE

«lo avevo come collaboratore il grande Mario Ceroli, scultore che lavora con il legno, e avevo parlato con lui per creare una scena rinascimentale italiana, restituendola però con materiali nuovi. Infatti, se andate a vedere il film vi accorgete che è tutto rifatto in un'altra maniera»⁴²⁴. Patroni Griffi mira ad attualizzare la tragedia richiedendo l'intervento di un artista contemporaneo, ma nello stesso tempo cerca di rimanere fedele al testo. Fedeltà, per Patroni Griffi, «significa restituire attraverso mezzi, idee o forme quello che era lo spirito con cui è stata scritta quella commedia o quella scena»⁴²⁵. L'*art director* Mario Ceroli, come viene definito nei titoli di testa del film, cura l'allestimento scenico di sei ambientazioni, di cui solamente una in esterno. Il suo lavoro è documentato da una serie di disegni,

⁴²³ Mario Ceroli, in G. B., *Mario Ceroli*, in Francesco Galluzzi (a cura di), *Il cinema dei pittori, le arti e il cinema italiano 1940-1980*, Skira, Milano 2007, p.134.

⁴²⁴ Giuseppe Patroni Griffi, in Bentoglio Alberto, (a cura di), *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1998, p. 373.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 373.

alcuni dei quali recano la firma e l'anno di realizzazione, il 1970, significativi per il confronto fra idea progettuale e realizzazione scenica.

Il primo allestimento firmato da Ceroli compare a circa nove minuti dall'inizio del film (figg. 1, 2, 3). Giovanni, dopo aver confidato a Frate Bonaventura il forte sentimento che prova per Annabella, si rinchiude nella sua stanza, pronto a mettere in atto il consiglio dell'amico di dimenticare questo amore impossibile, per il bene suo e di tutta la sua famiglia. Giovanni si stende sul letto e, tormentato dalle angosce, si guarda intorno: di fronte a lui un enorme camino in pietra a forma di muso leonino, dalle cui fauci spalancate arde un fuoco vivo; alla sinistra del focolare un tavolo, alla sua destra un mappamondo su un alto piedistallo. Con l'eccezione del camino e del soffitto a volta a schifo lunettata, tutta la stanza è ricoperta dalla morbide e tenui tonalità del legno: gli infissi, gli armadi e le mensole sono in legno, così come lo sono le pareti, ricoperte su tutti i quattro lati da assi lunghe, strette e spesse, affastellate una a ridosso dell'altra, che danno un forte senso di chiusura, di demarcazione dello spazio. Il tavolo ligneo cui sopra si fa menzione è in realtà un'opera di Ceroli: si tratta della rielaborazione e dell'unione di *Modulo ondulatorio* (fig. 4) e *Mappatondo* (fig. 5), rispettivamente del 1967 e del 1966. Sul tavolo è appoggiato un piccolo portaoggetti, che altro non è che *Mappacubo* del 1967 (fig. 6): se nella sua prima inquadratura esso è vuoto, in una successiva scena del film diverrà fondamentale poiché da questo portaoggetti – uno dei pochi elementi di arredo della stanza – Giovanni prenderà il pugnale con cui più tardi strapperà il cuore ad Annabella. Sull'altro lato della stanza, invece, il succitato mappamondo è una rielaborazione in scala maggiore dell'opera *O sole mio* (fig. 7) del 1968.

Patroni Griffi affida quindi a Ceroli il compito di ricostruire una stanza di un palazzo cinquecentesco. L'artista sceglie di usare una serie di opere che si palesano per la loro struttura geometrica e che richiamano in parte l'architettura dell'epoca, caratterizzata da semplici forme e da proporzioni armoniche; tuttavia, ai marmi rinascimentali e alla pietra sostituisce il legno. Questa scelta non è tuttavia dettata semplicemente da un aggancio stilistico: analizzando l'operato scultoreo dell'artista, Calvesi evidenzia che per Ceroli «la sagoma geometrica gioca un ruolo di controfigura rispetto al profilo di figura umana, nel repertorio di una ricostruzione scenica di immagini emblematiche della realtà. In certo modo, di questa, la sagoma geometrica e il profilo di figura umana rappresentano i due estremi: razionalità e progettualità, l'uno; duttilità e casualità, l'altro. Se nella figura, nella folla, in una discorsività materica manuale delle sagome, in modi di un'alternativa appropriazione scenicamente ricostruttiva, Ceroli teatralizza un'eventualità di controcanto del vissuto, invece nel trattamento manifatturiero di strutture geometriche o stereometriche, di matrice euclidea, sembra celebrare una materializzazione di distanze di entità concettuali»⁴²⁶. Giovanni si dispera e si interroga sull'amore che prova per Annabella tra le pareti della sua stanza: il suo soggiacervi materializza perciò la metafora dei due mondi opposti con cui il protagonista deve fare i conti, quello irragionevole e passionale del sentimento amoroso e quello razionale, freddo e rigido della società e delle sue convenzioni.

Un medesimo spirito di progettazione guida Ceroli nell'allestimento di un'altra stanza, quella di Annabella (figg. 8 e 9), che nell'architettura del palazzo è significativamente collocata sul lato opposto del corridoio sul quale si affaccia quella dell'amato fratello. L'allestimento delle due camere è simile: copertura a volta del soffitto, identico caminetto, il letto come complemento d'arredo centrale. Anzi, qui il letto è talmente importante tanto da essere rialzato su una doppia base. Significativamente, il drappo di stoffa del baldacchino è sostituito dal legno, utilizzato sia per

⁴²⁶ Enrico Crispolti, *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, Motta, Milano 2003, p. 69.

copertura a volta a botte sia per le sagome che, a gruppi, circondano su tre lati il letto di Annabella. Anche in questo caso Ceroli rielabora e porta sulla scena cinematografica una sua opera preesistente, *Goldfinger* del 1965 (fig. 10): se nella scultura originale le sagome parzialmente sovrapposte che liberano spazialmente i profili sono sette, per *Addio fratello crudele* esse sono raccolte in gruppi di due o tre elementi e poi disposte ai lati del letto. In quest'opera Ceroli, con un procedimento applicato a molte altre sculture dello stesso periodo⁴²⁷, cita esplicitamente figure del mondo dell'arte: impossibile non riconoscere in queste sagome la Venere protagonista del capolavoro *La nascita di Venere* di Botticelli, artista a cui Ceroli guarda anche per realizzare le sagome delle figure femminili poste sulla testata del letto, che altro non sono che le Tre Grazie della *Primavera* del 1482. Ceroli, attraverso l'ironica moltiplicazione seriale dell'immagine, si appropria della citazione, familiarizza con essa e restituisce così una naturalezza di rapporti, di sensi. È in questa stanza, in questo letto, tra queste sagome che Annabella e Giovanni consumano il loro amore, tanto vero quanto impossibile: significativo, certo non casuale, è il rapporto che si instaura tra i due amanti e la simbologia intrinseca delle figure lignee che diventano depositarie del loro amore segreto.

Una porta della camera di Annabella conduce ad una stanza adiacente (figg. 11, 12), che all'inizio del film viene usata dagli attori semplicemente come zona di passaggio: si tratta di una sala colonnata, tipica dell'architettura rinascimentale, o più propriamente di una sala ipostila con più file di imponenti colonne lignee, realizzate da Ceroli accostando tra loro assi strette ed alte. Lo scultore allestisce questa stanza rielaborando in chiave ambientale e architettonica la sua *Sala ipostila* del 1967 (fig. 13), un'installazione costituita da 11 colonne alte 121 cm. e da altre 12 alte 61 cm., tutte poggianti su una base di mattoni. Tra queste colonne Giovanni si dispera mentre Annabella si sta sposando con Soranzo, tra queste colonne cerca rifugio e protezione quando quest'ultimo lo invita a brindare al lieto evento.

Altra scenografia concepita da Ceroli è quella costruita con la sua installazione *Centouccelli* (fig. 9 di cap. 3). Quest'opera era già stata portata sul palcoscenico del *Riccardo III* del 1968⁴²⁸, ma in *Addio fratello crudele* compare in tutta la sua consistenza (figg. 14, 15): infatti non solo c'è la rete metallica che invece per il dramma shakespeariano era stata tolta, ma addirittura la triplice gabbia viene realmente riempita da una miriade di volatili, tanto da divenire a tutti gli effetti un'uccelliera. La gabbia è collocata al centro di una stanza spoglia dalle pareti bianche: Giovanni e Annabella si rincorrono felici, per gioco, tra le reti di questa gabbia, allusione forse alla infelice condizione del loro amore. I due, dopo averne attraversato tutte le porte, vi giungono al centro: Annabella si sfilava dal dito l'anello di uno spasimante segreto che le era stato consegnato pochi minuti prima dal padre, lo getta in una ciotola piena d'acqua che serve per l'abbeveraggio degli uccellini, e poi si getta felice fra le braccia del fratello. L'installazione di Ceroli in questo caso, oltre ad una funzione metaforica, ne ha così anche una pratica, perché aiuta a sviluppare concretamente gli eventi della trama.

Ceroli firma pure l'allestimento scenico in aperta campagna. Nella finzione filmica, Giovanni ed Annabella escono insieme per una lunga cavalcata, al termine della quale giungono sulle rive di un fiume. Lì, nella sabbia, in un ampio spazio sgombro, Ceroli installa le bandiere del suo *Progetto per la pace e per la guerra* (fig. 16). Realizzato nel 1969 e proposto allora nella mostra parigina *Quatre artistes italiens plus que nature* al Musée des Arts Décoratifs, *Progetto per la pace e per la guerra* è un'installazione variamente estendibile di bandiere bianche di stoffa liberamente sventolanti su aste lignee fissate in un'area di sabbia di sette metri per cinque. Essa «sottintende un effetto folla che è

⁴²⁷ Cfr. ad esempio *Uomo di Leonardo* (1964); lo stesso procedimento di citazione è applicato anche a figure della pubblicità: cfr. *Il Mister* (1964); *Arco di trionfo* (1965).

⁴²⁸ Cfr. cap. 5.1

uno dei “luoghi” ricorrenti nell’immaginario di Ceroli e che sembra alludere anche a quella misura di ambiguità del possibile con la quale la contrapposizione immaginativa messa in atto da Ceroli si costituisce, sottolineando una sorta di reversibilità di senso di tali immagini, pacifiste oppure guerresche, nei medesimi modi del loro manifestarsi. Ennesimo esempio, altrimenti, di come miri a costruire situazioni di articolazione spaziale dotate di una propria capacità di estensione ambientale, piuttosto che a porre in atto condizioni di dialettica spaziale ambientale»⁴²⁹. La forte suggestione di questa installazione viene riproposta a scala panoramica in quella che è una delle sequenze migliori e più studiate di *Addio fratello crudele* (fig. 17). Giovanni e Annabella giungono sulla riva di un fiume: sullo sfondo si innalza una foresta di alberi, più vicino a loro una foresta di bandiere bianche mosse da un leggero venticello. Annabella non esita ad attraversarla a cavallo, seguita subito da Giovanni. L’opera ceroliana rimane sempre al centro delle inquadrature di tutta la sequenza filmica, anche quando in primo piano vengono riprese due lignee “macchine da guerra”⁴³⁰ firmate sempre da Ceroli: una sorta di torre di vedetta provvista di una punta di sfondamento e una catapulta (figg. 18, 19). Su quest’ultima i due si siedono e riflettono sui propri sentimenti e sulle vicende che li riguardano, tanto che Annabella afferma: «Così gli uomini muoiono in guerra, non d’amore», seguita a ruota da una riflessione di Giovanni: «Eppure dovrei sposarti un giorno». Guerra e pace, odio e amore: queste le due tematiche affrontate nel loro dialogo dai protagonisti, questi i due estremi entro cui si muove la loro vicenda sentimentale, queste le due passioni che governano il mondo. Ceroli riesce a visualizzare, attraverso la sua installazione, le due realtà: da una parte le macchine da guerra; dall’altra le bandiere bianche, simbolo di pace per il loro candore ma contemporaneamente anche del male della terra in quanto tracce di una battaglia sanguinosa che ha lasciato innumerevoli caduti sulla vasta pianura, dove Giovanni e Annabella cavalcano spensierati ed innamorati, ancora protetti entro le mura della loro atavica e sontuosa dimora.

L’ultima scenografia concepita da Ceroli riguarda le ultime sequenze del film (figg. 20, 21, 22). Giovanni, ormai in preda alla pazzia, ha già ucciso Annabella. Le strappa il cuore dal petto e lo porta a Soranzo per fargli vedere quale nome sia scritto su di esso. Giovanni è cosciente di andare incontro alla morte: mosso da una foga rabbiosa, attraversa con grande impeto una lunga galleria cinquecentesca che conduce alla sala dove, per festeggiare il ritorno da Venezia dei due novelli sposi, è stato allestito un banchetto a cui prendono parte tutti i parenti di Annabella. Alla fine della galleria, prima della suddetta sala da pranzo, sorge un’anticamera che porta la firma di Ceroli e che matericamente e stilisticamente stride con i due locali che divide, entrambi decorati con raffinati giochi marmorei. Il piccolo vestibolo infatti è ricoperto totalmente dal legno, e a renderlo più soffocante e angusto contribuiscono le punte acuminate delle infinite borchie che lo rivestono. Se in un primo momento, facendo il suo ingresso trionfante in sala da pranzo, Giovanni attraversa noncurante l’anticamera, è proprio qui che successivamente trova la morte: dopo aver duellato contro di lui, Soranzo riesce a metterlo alle strette addossandolo ad una delle pareti. Giovanni viene trafitto al petto da tre pugnalate mortali ed esala l’ultimo respiro. Per allestire questo vano angusto, Ceroli rielabora da un punto di vista dimensionale *Primavera* (fig. 23), una sua opera del 1968 tutta giocata sul modulo, ossia su una lunga trave avente una estremità appuntita, ripetuta in estensione sino a farsi installazione in una spazialità consistente. Per *Addio fratello crudele* lo scultore ne riprende solo le terminazioni a punta, con cui crea le pareti della stanza, quasi una stanza di tortura, dove Giovanni muore: significativo è il fatto che il suo sangue strida cromaticamente con le tenui

⁴²⁹ Enrico Crispolti (a cura di), *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, cit., p. 87.

⁴³⁰ Si anticipa qui che sia *Progetto per la pace e per la guerra* sia le “macchine da guerra” torneranno nell’allestimento scenico del *Trovatore* di Giuseppe Verdi che Patroni Griffi allestisce all’Arena di Verona nel 1985. Cfr. cap. 5.17.

tonalità del legno ceroliano. L'artista a questo proposito afferma: «La camera si presenta con le punte acuminata di legno, adatta alla tortura, pronta a colpire l'occhio più che il corpo. La fitta architettura poggia su un ritmo strutturalmente classico, come un bugnato affilato e minaccioso, adatto ad accogliere atmosfere ritualmente sediane, che avvolgono e svolgono, più che azioni di violenza, una concettualizzazione della violenza, come uno spazio mentale mosso solo da un'idea. Qui la camera ha l'ossessione formale di uno spazio assoluto, in cui la crudeltà della fantasia si è costituita come progetto»⁴³¹.

Oltre che nelle scenografie sopra descritte, Ceroli offre il proprio contributo anche con la creazione ex-novo delle tre sculture poste sulla tomba della madre dei protagonisti, presso la quale Giovanni ed Annabella si recano per giurarsi amore eterno (fig. 24). Qui lo scultore utilizza il suo tipico linguaggio costruttivo, la sagoma profilata, ma un materiale all'epoca a lui pressoché estraneo, il marmo bianco, per delineare ciascuna delle tre figure oranti sulla tomba: sia quella adulta maschile, sia le due di bambini sono realizzate incastrando a coda di rondine tre sagome lungo un'asse centrale. Il risultato ha un sapore tipicamente ceroliano, riscontrabile in molte sue opere coeve, come ad esempio in *Piper* (cfr. fig. 10 di cap. 3).

AMORE E MORTE: UN BINOMIO DI COLORI

Giovanni e Annabella sono i protagonisti del dramma di Ford. I veri protagonisti del film di Patroni Griffi sono Amore e Morte, due pulsioni prese dal regista nella loro nuda tragicità, fatte reagire con l'elemento della colpa e fatte esplodere. In questo film emerge la passione pura, forte, ideale di un amore, quello tra fratello e sorella, che però è colpevole agli occhi del mondo esterno. Seppur vero e sincero, quello di Annabella e Giovanni è un sentimento destinato inesorabilmente al lutto ed alla violenza. È una tragedia del vivere secondo norme rigide ma accettate e scoprire che la passione le fa tradire: i personaggi si scoprono traditori di una normalità riconosciuta e pertanto cercano un rifugio sempre più piccolo che tende a trasformarsi in gabbia, in prigione.

Il binomio Amore-Morte, fulcro della concezione registica, si palesa non solo in alcune azioni dei protagonisti, come ad esempio quella in cui Annabella e Giovanni stringono tra le loro mani l'anello ed il pugnale mentre si giurano amore eterno, ma anche attraverso la vena di colori che costantemente permea ogni scena del film. Patroni Griffi riesce infatti a definire una situazione attraverso l'uso coloristico degli ambienti e dei costumi e attraverso una fotografica che sa rendere al massimo le scelte fatte. In *Addio fratello crudele* gli ambienti sono tutti giocati su tonalità bianche o azzurre opache, gli esterni sono caratterizzati dalla nebbia e dalla foschia che traveste di un bianco irrealista ogni cosa, oppure è la neve che getta su balconi, scale e giardini una venatura di azzurro pallido, freddo e mortale. Contrappunto ideale a questo "clima" è il rosso: il rosso dei vestiti, il rosso del focolare che arde nei camini. È come se le situazioni cromatiche esprimessero la contrapposizione del film: il fuoco della passione che nasce nel freddo mortale della colpa. Si prendano ad esempio le stanze dei due fratelli: Ceroli ha creato una scenografia giocata tutta sulle tenui e chiare tonalità del legno, a cui fa da contrappunto cromatico la fiamma ardente nei giganteschi camini. O ancora, la foresta di bandiere bianche verso cui cavalcano Annabella e Giovanni nella loro gita da amanti diffonde nell'immagine un senso di gelido preannuncio: previsione veritiera se poi Giovanni vi ritorna da solo dopo il matrimonio della sorella. Anche la sequenza in cui i due fratelli hanno delle

⁴³¹ <http://www.marioceroli.it/Opere/Teatro-Cinema-Tv/3/ADDIO-FRATTELLO-CRUDELE/1520/>, data ultima consultazione: 26 maggio 2012.

schermaglie amorose nella gabbia per uccelli è tutta giocata sulla scelta delle tinte pallide del legno e delle pareti. In aggiunta, qui la gabbia ha un forte valore simbolico: essa rappresenta per i due fratelli, la cui storia d'amore è ancora segreta, un rifugio ma contemporaneamente ed inevitabilmente anche una condanna. Unici contrappunti cromatici sono ancora il fuoco che arde nel camino e le vesti degli attori. Infine, come notato già precedentemente, anche nella scena in cui Giovanni viene trafitto a morte, il sangue che sgorga dalle sue ferite e inzuppa le sue vesti stride cromaticamente col candore delle pareti lignee del vestibolo ceroliano.

Sui costumi bisogna soffermare l'attenzione: l'eccellente Gabriella Pescucci, costumista di raro talento, è stata in un certo senso "scoperta" proprio da Patroni Griffi, che per primo le affida la realizzazione «di tragiche spoglie e fumosi cappelli»⁴³² per *Addio fratello crudele*. Pescucci è ben cosciente di dovere tener conto dell'originaria ambientazione italiana della tragedia elisabettiana: «ma lo scenografo è Mario Ceroli, che naturalmente porta nel film il suo stile inconfondibile, corposo e composto. Per accompagnarlo, Pescucci disegna costumi che pur rispettando la linea e i volumi degli abiti cinquecenteschi [...] sono in realtà frutto di pura invenzione, e giocano soprattutto sugli accostamenti inconsueti di tessuti e pellami»⁴³³. Pescucci, nella progettazione dei costumi di scena tiene conto degli allestimenti di Ceroli⁴³⁴, e crea degli abiti che sono caratterizzati, nella maggior parte dei casi, da tonalità forti e calde, come ad esempio i rossi, gli arancioni, i bordeaux (fig. 25). Se da un lato queste tonalità sono scelte perché si richiamano alla pittura di Carpaccio e di Leonardo⁴³⁵, dall'altro si può ben notare come esse fungano da contrappunto simbolico alle ambientazioni del film. La bellezza cromatica dei costumi spicca soprattutto quando questi vengono indossati da Annabella che «pallida all'inverosimile, cerulea, con le vesti rosse sembra una figura dipinta che si fa viva»⁴³⁶.

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

Su *Addio fratello crudele*, indirettamente anche su Ceroli, la critica esprime pareri discordanti. Guiguet lo recensisce positivamente: «Ecco la versione cinematografica del dramma di John Ford, firmata da un giovane regista che potrebbe far ben parlare di sé in avvenire. Plasticamente, la ricostruzione [...] è ammirevole [...]. Il freddo, le brume, la pioggia e la neve giocano un ruolo di contrappunto [...] al calore dei cuori trascinati dalla passione incestuosa che infiamma i corpi d'una ubriachezza sessuale [...]. C. Rampling, F. Testi e O. Tobias, sapientemente diretti, sono straordinari in questo film che non ha avuto il successo che meritava»⁴³⁷. Al contrario, i Morandini stroncano l'allestimento di Patroni Griffi, pur salvando il lavoro dello scultore: «Illustrativo con raffinatezza, grazie al Technicolor di Vittorio Storaro e alle sculture lignee di Mario Ceroli, il film rende anemico il vibrante dramma elisabettiano, sfaldandone l'impeccabile drammaturgia»⁴³⁸.

⁴³² Giuseppe Patroni Griffi, *Sonatina per Gabriella*, in D'Amico Caterina, *Gabriella Pescucci, storie di vestiti*, Edizioni De Luca, Roma 1995, p. 22. Nell'ultima strofa della sonatina si legge: «Mi vanto d'averla per primo – posso dirlo? - scoperta / vestendomi di tragiche spoglie e fumosi cappelli / quel Fratello Crudele che annegava / nel suo sperma incestuoso / - un sipario di sangue / che donò allo schermo / il fasto / elisabettiano / d'una tragedia: adieu!»

⁴³³ *Ibidem*, p. 25.

⁴³⁴ Pescucci afferma: «Devo molto a Peppino, perché facendo un grosso film – con scenografie di Ceroli, che a quel tempo era lo scultore più noto – mi dette fiducia»; cfr. *Alain Elkann intervista Gabriella Pescucci*, in *Ibidem*, p. 15.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁴³⁶ Simone Arcagni, *Il cinema di Giuseppe Patroni Griffi*, in Bentoglio Alberto (a cura di), *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*, cit., p. 52.

⁴³⁷ J. C. Guiguet, «Saison '73», riportato in Roberto Poppi, Mario Pecorari (a cura di), *Dizionario del cinema italiano*, vol. IV *I film dal 1970 al 1979 A/L*, Gremese Editore, Roma 1996, p. 16.

⁴³⁸ Laura, Luisa e Morando Morandini, *Il Morandini - Dizionario dei Film 2000*, Zanichelli, Bologna 1999, p. 19.

NORMA

Tragedia lirica di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini.

Milano, Teatro alla Scala, 22 dicembre 1972

Regia di Mauro Bolognini

Scene di Mario Ceroli

Costumi di Gabriella Pescucci

Concertatore e direttore d'orchestra: Gianandrea Gavazzeni

Maestro del coro: Romano Gandolfi

Interpreti e personaggi:

Gianni Raimondi - *Pollione, proconsole di Roma nelle Gallie*

Ivo Vinco - *Oroveso, capo dei Druidi*

Montserrat Caballé - *Norma, druidessa, figlia di Oroveso*

Fiorenza Cossotto - *Adalgisa, giovane ministra del tempio di Irminsul*

Rina Pallini - *Clotilde, confidente di Norma*

Saverio Porzano - *Flavio, amico di Pollione*

*La scena si svolge presso la foresta sacra e il tempio di Irminsul,
al tempo della dominazione romana sui Druidi nelle Gallie.*

Lo spettacolo che segna il battesimo di Mario Ceroli all'allestimento per il teatro musicale è *Norma* di Vincenzo Bellini (fig. 1), uno tra i più celebri dell'operismo italiano dell'Ottocento e uno tra i più rappresentati nei teatri italiani, per lo meno al Teatro La Scala di Milano, per il quale l'opera in questione nacque nel 1831. Dopo sette anni di assenza dal palcoscenico scaligero⁴³⁹, la 21° edizione di *Norma*, secondo appuntamento della stagione lirica 1972/1973⁴⁴⁰, viene affidata a Mauro Bolognini. Obiettivo del regista per questa messinscena è quello di «ritrovare una maggiore essenzialità e purezza nella consonanza che deve esistere fra musica e palcoscenico», cioè quello di portare in primo piano la musica evitando le «stregonerie», gli «eccessi di effetti, estro e fantasia» che caratterizzano in negativo le scenografie operistiche. Per «togliere la polvere dalle cattive tradizioni» Bolognini decide di adottare la linea dell'essenzialità e di contribuire allo spettacolo «esclusivamente con l'apporto di atmosfere e suggestioni estremamente semplici»: la sua collaborazione con Mario Ceroli, chiamato a curare la parte scenografica dello spettacolo, «è una scelta precisa», perché «certe sue forme geometriche e primordiali corrispondono misteriosamente alle ampie e nude strutture musicali di Bellini»⁴⁴¹. Per allestire le scene di *Norma*, l'artista si avvale esclusivamente delle sue sculture.

La ricostruzione di questo allestimento scenografico è stata resa possibile grazie allo studio della ricca documentazione consultata personalmente presso l'Archivio Storico del Teatro La Scala di Milano: i disegni e il modellino della scenografia; il programma di sala, la rassegna stampa e le foto di scena dello spettacolo, nonché la videoregistrazione dello stesso nella sua ripresa del 1977⁴⁴². Fondamentali, inoltre, si sono rivelate le dichiarazioni rilasciate da Ceroli in varie interviste pubblicate su riviste specialistiche del settore teatrale, nonché il volume *Ceroli alla Scala* curato da Vittoria Crespi Morbio.

L'ALLESTIMENTO SCENICO DI CEROLI PER NORMA

Tra le suddette «forme geometriche e primordiali» di Ceroli che secondo Bolognini collimano con la musica di Bellini vi è anzitutto *Mappacubo* (fig.2), geoide sezionato a linee rette e spigoli che rimanda, da qualsiasi lato lo si guardi, alla figura tridimensionale del cubo: un cubo costituito da un'alternanza di vuoti e di pieni, da piccoli cubi d'aria contrapposti mirabilmente a cubi solidi. Scolpita in legno a New York nel 1967 e in marmo nel 1969 ed ispirata a un disegno leonardesco, quest'opera mette in evidenza la ricerca geometrica di Ceroli degli anni Sessanta, che lo ha portato ad una pulizia di struttura e ad una liberazione dall'immagine fratturata e dispersa. Dopo essere stato

⁴³⁹ Piemonte Guido, *Norma novità assoluta*, in *Norma di Vincenzo Bellini*, programma di sala della Stagione d'opera e balletto 1974/1975, Teatro alla Scala, Milano 1974, pp. 17-25.

⁴⁴⁰ Nella stagione d'opera e balletto 1972-1973 alla Scala sono presentate: *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi (prima rappresentazione: 7 dicembre 1972), *Norma* di Vincenzo Bellini (22 dicembre 1972), *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi (28 dicembre 1972), *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti (16 gennaio 1973), *La cambiale di matrimonio* di Gioacchino Rossini (22 gennaio 1973), *Ruslan e Ljudmila* di Michail Glinka (5 febbraio 1973), *Boris Godunov* di Modest P. Musorgskij (12 febbraio 1973), *Combattimento/Laborintus II* (16 febbraio 1973), *Pelleas et Melisande* di Claude Debussy (27 febbraio 1973), *Amore e Psiche/Le cinesi* (02 marzo 1973), *L'oro del Reno* di Richard Wagner (20 marzo 1973), *La cenerentola* di Gioacchino Rossini (19 aprile 1973), *Aida* di Giuseppe Verdi (26 aprile 1973), *Le notti bianche* di Luigi Cortese (30 aprile 1973), *La condanna di Lucullo* di Paul Dessau (19 maggio 1973), *Il convitato di pietra* di Giuseppe Gazzaniga (13 settembre 1973), *Evghenij Oneghin* di Piotr Il'ic Ciaikovski (25 ottobre 1973), *Chovanscina* di Modest P. Musorgskij (27 ottobre 1973), *Il principe Igor* di Alexander Borodin (1 novembre 1973), *Semjon Kotko* di Sergei Prokofiev (6 novembre 1973), *Il maestro/la cambiale* (1 dicembre 1973). Cfr. <http://www.archiviolascala.org/>, data ultima consultazione: 25 maggio 2012.

⁴⁴¹ Mauro Bolognini in Pier Maria Paoletti, *Vorrei togliere la polvere dalle cattive tradizioni*, «Il Giorno», 17 dicembre 1972.

⁴⁴² Presso l'Archivio Musicale del Teatro La Scala è conservata la registrazione della *Norma* del 1972, che tuttavia è talmente rovinata da risultare inguardabile. Fortunatamente, esiste anche la videoregistrazione della ripresa del 18 gennaio 1977, trasmessa in diretta eurovisiva dalla RAI in bianco e nero e presentata da Guido Oddo.

ridimensionato a orpello da scrivania nello studiolo del protagonista di *Addio fratello crudele*⁴⁴³, il *Mappacubo* viene proposto in scala enormemente ampliata sul palcoscenico scaligero, dove diventa, secondo le intenzioni registiche, il mondo di *Norma*, la figura che ne sovrasta gli incubi ma anche l'ambiente spazioso, solenne, cadenzato, della tragedia classica di Bellini (figg. 3-11). Il *Mappacubo*, nudo nei listoni di legno grezzo, ne è il luogo deputato insieme alla parola NORMA scolpita sul boccascena come un cartiglio, secondo una prassi rinascimentale che i critici poco avveduti scambiano per il segnale di una stazione ferroviaria⁴⁴⁴, ed insieme al riquadro bugnato, costituito da una successione ininterrotta di punte, collocato in prossimità del boccascena che delimita lo spazio dell'azione (fig. 12). Come il *Mappacubo*, anche il cartiglio e il riquadro bugnato sono rielaborazioni portate sul palcoscenico di altrettante opere scultoree preesistenti: nel primo caso, ci si trova di fronte ad un esempio della scultura-scrittura che caratterizza la produzione ceroliana nella prima metà degli anni '70 (figg. 9 e 10 di cap. 5.3); nel secondo caso si è dinanzi ad un ridimensionamento della scultura lignea *Primavera* del 1968 (fig. 23 di cap. 5.6), che l'artista insieme a Patroni Griffi aveva già portato sul set cinematografico di *Addio fratello crudele* per ricoprire le pareti della stanza di tortura dove trova la morte il protagonista del film⁴⁴⁵. Mentre il cartiglio e il riquadro bugnato sono elementi scenografici fissi che introducono, anche a sipario abbassato, gli spettatori al dramma, il *Mappacubo* si impone come una scultura dinamica: ad ogni rotazione del solido corrisponde infatti un cambio di scena, ad esso è affidato lo sviluppo narrativo e psicologico dell'azione.

Dopo l'apertura del sipario, il *Mappacubo* appare significativamente in scena in movimento: mentre la sala è avvolta dalle note della sinfonia iniziale, la scultura ruota lentamente in senso antiorario, immersa in una penombra dalla quale spiccano unicamente le fiaccole portate dai Druidi per rischiarare la notte. Solo quando la sacra quercia d'Irminsul, collocata al centro di una delle sue facce, giunge in posizione frontale rispetto alla platea, il *Mappacubo* smette di rotare per diventare la scenografia fissa della prima scena dell'atto I (fig. 12). Ceroli e Bolognini non costruiscono più la *foresta sacra de' Druidi* e i *colli in distanza sparsi di selve*⁴⁴⁶ di Felice Romani, ma solo un unico, grande albero, la quercia sacra, che diventa la vera protagonista della scena, in grado di concentrare in sé e di palesare tutto il senso drammatico della vicenda. Innanzitutto l'albero determina gli spostamenti, peraltro numericamente molto limitati, dei personaggi, sia dei Druidi e dei sacerdoti, che si muovono lateralmente ad esso in gruppi chiusi, compatti e geometrici come il *Mappacubo*, sia dei personaggi principali, che vi recitano invece davanti: dapprima Oroveso, il cui scettro è ornato da una corona di sagome ceroliane; poi Pollione, che confida all'amico Flavio il suo sentimento per Adalgisa; in seguito Norma che, rivolgendosi alla luna nella cavatina *Casta Diva*, si colloca tra la quercia e il riquadro bugnato; infine Adalgisa, pronta a lasciare il tempio e a seguire il suo amato in terra straniera. Al di là della sua posizione centrale che catalizza attorno a sé le azioni e le parole dei protagonisti, la quercia è protagonista principalmente perché racchiude in sé tutto il senso del dramma, anticipandolo già con la sua stessa comparsa in scena: i suoi possenti rami terminano con delle mani lignee spalancate verso l'alto, quasi fossero braccia protese a chiedere aiuto. La quercia antropomorfizzata di *Norma* è parente piuttosto prossima, più sveltante e altrettanto articolata e plastica, dell'*Albero della vita* del 1972 (fig. 13) costruito da Ceroli nello spazio attraverso un libero

⁴⁴³ Cfr. cap. 5.6.

⁴⁴⁴ Cfr. Vittoria Crespi Morbio, *Ceroli alla Scala*, Umberto Allemandi & Co, Torino 2005, p. 20.

⁴⁴⁵ Si anticipa qui che sia il cartiglio sia il riquadro bugnato vengono ripresi in successivi allestimenti scenici di opere liriche: il primo trova una nuova ma identica collocazione nell'*Aida* rappresentata al Teatro La Fenice nel 1978, mentre il secondo ricompare nel *Trovatore* dell'Arena di Verona del 1985. Cfr. capp. 5.13 e 5.17.

⁴⁴⁶ Olimpio Cescatti (a cura di), *Tutti i libretti di Bellini*, Utet, Torino 1995, p. 190.

assemblaggio di sagome e spezzoni di sagome di pino di Russia, alle cui estremità sono ancorate rielaborazioni delle sagome lignee delle mani che costituiscono l'opera *Applausi* del 1967 (fig. 14).

Non solo un cambio di luci, ma anche una rotazione antioraria di 180° a vista del *Mappacubo* evidenzia il passaggio alla seconda scena del primo atto (fig. 15): la quercia sacra, di cui si continuano a intravedere sullo sfondo alcune ramificazioni, lascia il posto ad una nuova ambientazione, *l'abitazione di Norma*⁴⁴⁷, dove vivono celati a tutti i bimbi nati dall'amore tra la sacerdotessa e Pollione, dove Adalgisa confessa di aver infranto gli obblighi religiosi perché innamoratasi, dove il proconsole sopraggiunge infine per quel finale a tre che tanto non piacque alla prima rappresentazione dell'opera. La scenografia di Ceroli è ancora una volta molto semplice: una bassa scalinata composta da sei gradini delimita su entrambi i lati il braccio inferiore e centrale del *Mappacubo*. L'illuminazione si concentra su questa porzione della scultura e se nella prima parte della scena l'azione si svolge esclusivamente sul proscenio, dopo l'apparizione di Pollione essa si sposta anche sulle scale: Norma vi sale e ridiscende nervosamente e in preda alla disperazione si accascia sul braccio centrale, lo stesso davanti al quale pochi istanti prima, durante il meraviglioso duetto femminile, si era riappacificata con Adalgisa.

L'allestimento del secondo atto ha sempre come protagonista il *Mappacubo*, del quale tuttavia vengono modificati in parte i connotati. Infatti non solo la grande quercia sacra è sparita⁴⁴⁸, ma la scultura, rispetto alla scena precedente, si presenta da un'angolazione diversa (fig. 16): lo spigolo dei due bracci mediani orizzontali sporge frontalmente verso la platea e nella zona sottostante compresa tra i due montanti verticali Ceroli dispone delle assi lignee di diversa colorazione per creare *l'interno dell'abitazione di Norma*⁴⁴⁹. L'artista trasforma l'ingente scultura in un giaciglio indifeso, in un incavo di tenerezza che porta in grembo i figli di Norma, grazie anche ad un gioco di luci che alleggerisce la parte inferiore dell'impianto e che concentra le ombre nelle zone alte.

L'angolo opposto del *Mappacubo*, che appare alla platea dopo la riapertura del sipario⁴⁵⁰, si trasforma nella scena successiva in un *luogo solitario presso il bosco dei Druidi* (fig. 17), che il libretto prevede *cinto da burroni e da caverne e con in fondo un lago attraversato da un ponte di pietra*⁴⁵¹. Ceroli sostituisce a questi e ai tronchi della selva una foresta di gigantesche sagome lignee di gambe umane che dispone in fila l'una dietro l'altra nei lati inferiori del *Mappacubo*. Queste sagome, rielaborazione in scala maggiorata della parte inferiore di quelle che compongono l'opera *Cina* del 1966 (fig. 17 di cap. 3), sono completamente e drammaticamente inondate da una forte luce che proviene dall'alto del palcoscenico e che penetra verticalmente all'interno della scultura. Su questo impianto scenografico Oroveso esorta i Galli ad attendere con fierezza il momento della riscossa dall'oppressore.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 194.

⁴⁴⁸ Nell'intervista rilasciata durante l'intervallo alla fine del primo atto della *Norma* messa in scena al Teatro alla Scala il 18 gennaio 1977, il Direttore degli allestimenti scenici Tito Varisco mette in evidenza come l'impianto scenico pensato da Ceroli si possa definire un impianto fisso, sebbene poi necessari di alcuni cambiamenti tra un atto e l'altro, tra cui quello concretizzatosi alla fine del primo atto, a sipario abbassato, con la smontatura completa della quercia, pesante quasi quattro quintali: per toglierla dalla scena sono necessari ben 5 o 6 macchinisti. Cfr. nota 4.

⁴⁴⁹ Olimpio Cescatti (a cura di), *Tutti i libretti di Bellini*, cit., p. 198.

⁴⁵⁰ L'allestimento di Bolognini della *Norma* al Teatro la Scala prevede una suddivisione non in due atti, come vuole il libretto, bensì in tre: mentre il primo rispetta pienamente la scansione librettistica, il secondo si limita alle prime tre scene del secondo atto, cioè a quelle ambientate nella casa di Norma. Per il terzo atto Bolognini allestisce due scene: la prima è ambientata presso il bosco dei Druidi e corrisponde alle scene quarta e quinta del secondo atto del libretto; la seconda invece è ambientata nel Tempio di Irminsul e corrisponde alle ultime sei scene del secondo atto del libretto. Cfr. *Norma di Vincenzo Bellini*, programma di sala della Stagione d'opera e balletto 1974/1975, cit. Si segnala che le didascalie delle foto di scena seguono la suddivisione in due atti del libretto e i cambi di scena adottati da Ceroli per questa messinscena teatrale.

⁴⁵¹ Olimpio Cescatti (a cura di), *Tutti i libretti di Bellini*, cit., p. 199.

Il melodramma belliniano prevede a questo punto un nuovo quadro ambientato presso il *Tempio di Irminsul*⁴⁵²: ciò richiederebbe quindi un cambio di scena. Tuttavia l'allestimento scaligero non subisce modifiche, almeno temporaneamente, rispetto alla scena precedente: davanti al *mappacubo* e alla foresta di gambe entra in scena Norma che, fiduciosa che Pollione ritorni a lei pentito e innamorato come un tempo, intona il recitativo *Ei tornerà* (fig. 18). Ma ben presto le sue speranze sono tradite dall'arrivo di Clotilde, che le annuncia il fallito tentativo di Adalgisa: la sacerdotessa, irata, esce di scena sulla sinistra, mentre l'amica fa lo stesso sulla destra. A questo punto si verifica un repentino cambio di luci: si spengono quelle che illuminavano dall'alto le file di gambe lignee e se ne accendono altre che illuminano la metà posteriore del *Mappacubo*. Questo meccanicamente viene fatto ruotare a vista di 180° in senso antiorario, fino a quando non compare, su un lato aperto e frontale alla platea, il tempio di Irminsul (fig. 19): questo è rappresentato da una scalinata più alta e imponente rispetto a quella del primo atto e strettamente imparentata con la scultura *La scala* del 1965 (fig. 7 di cap. 3) che, ampliata per adattarsi alle dimensioni del *Mappacubo*, viene così portata sul palcoscenico. Su di essa trovano collocazione i Druidi, i Bardi, le ministre del tempio, Oroveso. Norma sale all'altare severo e insigne, simbolicamente rappresentato dal braccio sporgente inferiore del *Mappacubo* che taglia a metà la gradinata, e vi scende solo dopo la cattura di Pollione. Il successivo confronto tra i due protagonisti della tragedia avviene sul proscenio, dove recita pure Oroveso: sono loro i personaggi che determinano i pochi e lenti movimenti di scena, mentre tutti gli altri rimangono immobili sulla gradinata del tempio, quasi a fungere loro da sfondo.

IL RINNOVAMENTO DELLA SCENA LIRICA DI CEROLI

Come anticipato all'inizio del capitolo, l'obiettivo che Mauro Bolognini mira a raggiungere con la messinscena scaligera della *Norma* è quello di eliminare le cattive abitudini che nel campo del teatro lirico ostacolano l'ascolto della musica, prima fra tutte l'eccesso di orpelli decorativi delle scenografie. Considerando l'opera un fatto soprattutto musicale, la sua decisione di affidare la parte visiva dello spettacolo a Ceroli, con il quale da questa occasione in poi stringe un lungo e prolifico sodalizio collaborativo, non è casuale: è lo stesso Bolognini a dichiarare che «per quanto riguarda la regia teatrale, il [suo] impegno con Ceroli [è] stato quello di semplificare e abolire tutte le sovrastrutture della cosiddetta tradizione. Le immagini hanno lo scopo di aiutare ad ascoltare la musica, non di seguire la trama oscura»⁴⁵³. La novità dell'apporto scenografico dello scultore è sottolineata già prima della messinscena dello spettacolo da Bolognini, che afferma che quella di Ceroli «non è una scenografia, ma una macchina teatrale girevole [...] semplicissima, nella quale di ogni quadro esiste un solo elemento scultoreo che suggerisce l'ambiente: la quercia d'Irminsul, i bassorilievi che incombono sui giacigli dei fanciulli, la grande scala del tempio»⁴⁵⁴.

Inizialmente Ceroli progetta di costruire la scena in pietra, con il travertino, idea che tuttavia abbandona sia per l'insorgenza di difficoltà tecniche sia perché si rende conto che questa sua scelta non avrebbe avuto senso in un ambiente chiuso come quello scaligero⁴⁵⁵. Decide di far «avanzare di 3 metri e 40 dal tagliafuoco il proscenio, per un contatto più da vicino col pubblico»⁴⁵⁶ e di costruire la

⁴⁵² *Ibidem*, p. 200.

⁴⁵³ Dichiarazione di Mauro Bolognini intervistato da Guido Oddo in occasione della trasmissione in eurovisione RAI della *Norma* messa in scena alla Scala il 18 gennaio 1977; cfr. nota 4.

⁴⁵⁴ Pier Maria Paoletti, *Vorrei togliere la polvere dalle cattive tradizioni*, cit.

⁴⁵⁵ Cfr. M.P., *Legno russo a quintali per la Norma alla Scala*, «La Stampa», 20 dicembre 1972.

⁴⁵⁶ Mario Ceroli in Fabio Doplicher (a cura di), *Mario Ceroli: scenografia come scultura*, «Sipario» n°321, febbraio 1973, p. 26.

scenografia in legno, con il suo *Mappacubo*. A questo proposito l'artista ricorda: «L'ho ingrandito, l'ho portato a una altezza di dieci metri ed è diventato l'elemento centrale ideale per la *Norma*, che ruotava su sé stesso creando gli ambienti del caso. [...]. Siccome la struttura era una struttura primaria, di conseguenza offriva la possibilità di togliere degli elementi e farla diventare di volta in volta un'altra cosa: cioè, ruotando su se stessa poteva diventare o un tempio, una cosa sacrale, o un ambiente a sé stante: avendo una struttura molto precisa, geometrica»⁴⁵⁷. Su questa scultura in scala maggiorata Ceroli ha cercato di pietrificare nel tempo la storia di Norma. «Su quella base», racconta ancora l'artista, «ho cercato di ambientare tutto quello che è necessario per lo spettacolo, tenendo conto dei tempi musicali. Ho sentito quest'opera come una storia d'incesto fra sacerdotesse e romano, dando un'interpretazione di sesso: la quercia sacra a simbolo dell'uomo. La quercia è un uomo a testa in giù, in segno di sacrificio, nella prima scena lo si vede chiaramente»⁴⁵⁸.

In linea con la ricerca «di essenzialità e di semplicità»⁴⁵⁹ di Bolognini, Ceroli gioca sul rigore, la linearità, la geometricità: queste le caratteristiche salienti della sua scena «anticonvenzionale»⁴⁶⁰, questi gli aspetti innovativi che hanno segnato un punto fermo di svolta nell'ambito della scenografia melodrammatica. Niente più quinte e fondali dipinti realisticamente, niente più scene ormai codificate e scontate: al loro posto una grande scultura, che attraverso un movimento a rotazione e tagli di luce si trasfigura in un tempio o in una foresta, e che diventa il mondo fisico e spirituale della vicenda. Il fattore drammatico, come sottolinea il Sovrintendente del teatro scaligero Paolo Grassi ancora nel 1977⁴⁶¹, è palesato da pochi elementi che incombono sui personaggi: il *mappacubo* è il mondo di Norma, ad esso è deputato lo sviluppo psicologico del dramma, che la scena ceroliana accoglie e asseconda, addirittura ampliandolo con soluzioni geniali.

L'innovativa scenografia di Ceroli ha delle ripercussioni sulla recitazione dei personaggi: Bolognini evidenzia infatti che nello spazio geometrico «anche le masse si muovono geometricamente, come in una tragedia greca»⁴⁶². Sulle tenui tonalità dei listoni di legno grezzo della scenografia, i personaggi spiccano come macchie di colore indossando i bellissimi costumi azzurri, neri o ruggine che Gabriella Pescucci confeziona, ad eccezione di quelli indossati da Norma e Adalgisa, con materiali poveri come cuoio e stoffe ma ricchi in dettagli e rifiniture⁴⁶³ (figg. 20, 21).

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

Da un punto di vista prettamente musicale, *Norma* ottiene il favore della critica, che evidenzia la bravura di Gavazzeni e l'ottima esecuzione canora degli interpreti: il tenore Gianni Raimondi, debuttante nei panni di Pollione, Fiorenza Cossotto, rivelatasi una «favolosa Adalgisa»⁴⁶⁴ e la grande soprana spagnola Montserrat Caballé, interprete di una Norma che «non è una passionale occasionale»⁴⁶⁵ e che è in grado di reggere a pieno titolo il confronto con la «storica» Norma, Maria

⁴⁵⁷ Mario Ceroli in Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, in Maurizio Calvesi, *Ceroli*, catalogo della mostra, Firenze, Forte Belvedere, 14 luglio-16 ottobre 1983, La Casa Usher, Firenze 1983, pp. 97-98.

⁴⁵⁸ Mario Ceroli in Fabio Doplicher (a cura di), *Mario Ceroli: scenografia come scultura*, cit., p. 26.

⁴⁵⁹ Pier Maria Paoletti, *Vorrei togliere la polvere dalle cattive tradizioni*, cit.

⁴⁶⁰ Vittoria Crespi Morbio, *Ceroli alla Scala*, cit., p. 9.

⁴⁶¹ Dichiarazioni di Paolo Grassi intervistato da Guido Oddo in occasione della trasmissione in eurovisione RAI della *Norma* ripresa al Teatro la Scala il 18 gennaio 1977; cfr. nota 4.

⁴⁶² Pier Maria Paoletti, *Vorrei togliere la polvere dalle cattive tradizioni*, cit.

⁴⁶³ Cfr. Caterina D'Amico (a cura di), *Gabriella Pescucci: storie di vestiti*, De Luca, Roma 1995, p. 26-27. Si segnala che sul programma di sala scaligero della *Norma* della stagione 1974/75 sono riprodotti molti disegni dei costumi di Pescucci.

⁴⁶⁴ Gioacchino Lanzi Tomasi, *Una meraviglia l'accordo delle due voci femminili*, «Il giorno», 23 dicembre 1972.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

Callas⁴⁶⁶. Per quanto riguarda invece le scene, lo spettacolo riceve il trattamento opposto: il pubblico in sala si dimostra nostalgico del foliage della selva di Irminsul⁴⁶⁷; la critica stronca con commenti freddi e incisivi il lavoro di Ceroli, definito di volta in volta «scatola delle “costruzioni” [...] vuota di senso»⁴⁶⁸, «nudo e stonato»⁴⁶⁹, «spaziante nel vuoto come commerciali “stand” pubblicitari»⁴⁷⁰, «espedito, non necessario, che immiseriva gli spazi scenici»⁴⁷¹, «colossale trabiccolo [...] ingombrante e ossessionante»⁴⁷², «cassoni da imballaggio rimasti vuoti dopo un trasloco»⁴⁷³, «immenso fasciame»⁴⁷⁴. Oggetto di grande scandalo, la scenografia di Ceroli riceve pochi consensi critici. Uno è quello di Gioacchino Lanzi Tomasi che, con l'unica eccezione del cartiglio ligneo «ammicco superfluo alla prassi rinascimentale dei luoghi deputati», definisce quello creato dall'artista «uno spazio scenico talmente significativo [che] regista e costumista si sono trovati a dover soltanto distribuire l'azione in questa ideale pedana degli eroi». Lanzi Tomasi afferma pure che in questo allestimento «Bellini e Ceroli hanno già detto tutto; gli altri hanno avuto il tatto di riconoscerlo, e di servire»⁴⁷⁵. Un altro apprezzamento arriva dalle pagine de *L'Unità*, dove si legge che «l'impianto scenico di Ceroli riduce al minimo i riferimenti concreti e si attiene ad una linearità essenziale, dove rigore stilistico e gusto moderno rendono a Bellini un eccellente servizio»⁴⁷⁶.

Nonostante la stroncatura quasi unanime della critica in occasione della messinscena del 1972, questo allestimento è stato ripreso a intervalli regolari per tutti gli anni Settanta, non solo al Teatro alla Scala nel 1975, nel 1977 e nel 1979, ma addirittura al Teatro Bolscioi di Mosca nel giugno 1974, in occasione della tournée scaligera. La riproposizione della scenografia di Ceroli testimonia il mutato atteggiamento dei critici, che solo in un secondo momento si accorsero di quanto essa fosse «una delle realizzazioni scenografiche più originali e felici nella storia della Scala dal dopoguerra in poi»⁴⁷⁷.

⁴⁶⁶ Cfr. Renuccio Farnese, *Ottimo entrambe l'una e l'altra Norma*, «Il milanese», 1 gennaio 1973; Luigi Rossi, *Norma di legno*, «La Notte», 23 dicembre 1972; P.P., *La coerenza di Norma*, «L'unità», 23 dicembre 1972.

⁴⁶⁷ P.P., *La coerenza di Norma*, cit.

⁴⁶⁸ Autore anonimo, titolo non pervenuto, «Il Sole 24 ore», 24 dicembre 1972.

⁴⁶⁹ Franco Abbiati, *Norma nobile e bella*, «Corriere della Sera», 23 dicembre 1972.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ G. Pi., *La Caballè alla Scala interprete di "Norma"*, «La Stampa», 23 dicembre 1972.

⁴⁷² Beniamino Dal Fabbro, *Questa "Norma" deve molto alla Caballè*, «Avvenire», 23 dicembre 1972.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ Luigi Rossi, *Norma di legno*, cit.

⁴⁷⁵ Gioacchino Lanzi Tomasi, *Una meraviglia l'accordo delle due voci femminili*, cit.

⁴⁷⁶ P.P., *La coerenza di Norma*, cit.

⁴⁷⁷ Vittoria Crespi Morbio, *Mario Ceroli alla Scala*, cit.

IDENTIKIT

Dal romanzo *The driver's seat* di Muriel Spark

1973

Sceneggiatura di Giuseppe Patroni Griffi e Raffaele La Capria
Scenografie di Mario Ceroli
Costumi di Gabriella Pescucci
Musiche di Franco Mannino eseguite al pianoforte dall'autore
Fotografia di Vittorio Storaro
Montaggio: Franco Arcalli
Assistente montaggio: Olga Pedrini
Aiuto assistente montaggio: Leonardo Romani
Assistente scenografo: Mario Servillo
Arredatore: Andrea Fantacci
Organizzatore generale: Nello Meniconi
Direttore di produzione: Sergio Galiano
Aiuto regista: Albino Cocco, Aldo Terlizzi
Ispettore di produzione: Gino Capponi, Luciano De Pittà
Segretario di produzione: Silvano Spoletini, Marisa Mennicini
Segretaria di edizione: Elvira D'Amico
Assistente segretaria di produzione: Ermida Ichino
Operatore alla macchina: Enrico Umetelli
Assistente operatore: Giuseppe Alberti, Mauro Marchetti
Fonico: Claudio Maielli
Microfonista: Corrado Volpicelli
Tecnico del mixage: Venanzio Biraschi
Trucco: Stefano Trani, Giancarlo Novelli
Montatore del suono: Attilio Gizzi
Effetti sonori: Luciano Anzellotti
Fotografo di scena: Sergio Strizzi
Amministratore: Donato Leoni
Edizione: Mario Basili

Interpreti e personaggi:

Elisabeth Taylor - *Lisa*
Guido Mannari – *Guido, il garagista*
Ian Bannen - *Richard*
Luigi Squarzina – *l'interrogatore*
Mona Washbourne – *Mrs. Fiedke, la turista*
Maxence Milfort – *Billy*
Marino Masè – *Lorenzi, il vigile*
Dino Mele – *altro interrogatore*
Maurizio Bonuglia – *altro interrogatore*

Federico Martignoni
Andy Wahrol
Bedy Moratti
Quinto Parmeggiani
Nadia Scarpitta
Nita Bartolucci
Alessandro Perrella
Giuseppe Cino

Prodotto da Franco Rossellini per Rizzoli Film, Felix Cinematografica, 1974
Distribuzione Cineriz. Durata 105'. In Technicolor.

La collaborazione cinematografica di Ceroli con Patroni Griffi prosegue nel 1974 con *Identikit*, quarto film del regista napoletano, il successivo dopo *Addio fratello crudele*⁴⁷⁸. Tratto dal romanzo di Muriel Spark *The driver's seat* del 1970 edito in Italia da Bompiani con il titolo *Identikit*, il film narra la storia di una signora tedesca, Lise, che si trasferisce a Roma per una vacanza. In realtà la donna, in forte crisi d'identità vuole prendersi una vacanza definitiva, cioè morire. Sull'aereo uno dei due uomini a cui è seduta a fianco scappa, preso da una paura senza giustificazioni. L'altro, al contrario, comincia a farle pesanti avances. Vagando per Roma, Lise incontra una serie di persone: l'uomo dell'aereo che continua a farle proposte esplicite di carattere sessuale; una donna anziana che le parla di un nipote che sta aspettando; un uomo intravisto all'aeroporto, completamente vestito di bianco e dall'aspetto cadaverico; un meccanico che la soccorre dopo un attentato ad un politico in cui è stata coinvolta, e che in seguito cerca di violentarla; infine il primo uomo dell'aereo, che si scopre essere il nipote della signora conosciuta. In parallelo si svolge un'indagine della polizia che ricostruisce il viaggio di Lise attraverso le testimonianze delle persone che l'hanno incontrata: la donna, infatti, viene trovata morta nel parco di Villa Borghese. La vera ragione del viaggio di Lise, come è lei stessa a ripeterlo più volte durante il film, è di incontrare un uomo, anche se non sa bene chi sia, che risolverà il suo destino. L'uomo si rivela infine il nipote della signora conosciuta a Roma, che sembra conscio di e spaventato da un destino che riconosce come proprio e che si intreccia ineluttabilmente con quello di Lise: la deve uccidere, pugnalarla in un parco, come lei stessa desidera e gli ordina; vuole e deve amarla ad uno stadio supremo che per Lise, consapevole e responsabile del suo destino, coincide con la morte.

L'ALLESTIMENTO SCENICO DI CEROLI PER IDENTIKIT

Identikit è composto da sequenze girate prevalentemente all'esterno, prima a Monaco di Baviera e poi a Roma. Per questo film, in cui compare anche un cameo di Andy Warhol⁴⁷⁹, l'*art director*⁴⁸⁰ Mario Ceroli cura la scena centrale con il salone della Casina delle Rose di Villa Borghese interamente occupato da una piramide di sedie accatastate (fig. 1).

A circa mezz'ora dalla fine del film, dopo varie peregrinazioni giornaliere a Roma alla ricerca della persona che deve realizzare il suo destino, Lise è in macchina con l'uomo incontrato sull'aereo che le aveva fatto e che tutt'ora continua a farle pesanti avances sessuali. I due vagano nel parco di Villa Borghese, luogo che Lise aveva contrassegnato su una cartina come meta finale del suo viaggio non appena arrivata nella città eterna. Ad un certo punto la donna chiede all'uomo di svoltare a destra e di fermarsi, perché vuole vedere quello che chiama «il padiglione», da cui è attratta anche se non sa esattamente dove e che cosa sia. Dopo essere scesa dalla macchina, raggiunge a piedi il luogo dove sorge la Casina delle Rose. All'esterno della stessa, su una larga pedana circondata da più file ordinate di tavolini del dismesso bar adiacente e da un piccolo palco dove sono stati abbandonati dei leggi per musicisti, sorge la scenografia-installazione di Ceroli (figg. 2 e 3). L'artista crea una vera e propria piramide di sedie accatastate le une sulle altre, che si impone non solo per la sua grandezza, ma anche per i suoi colori: il blu, il rosso, il rosa, il verde, si abbinano tutti all'appariscente abito indossato da Lise. La donna gira intorno a questa montagna di sedie, la guarda, si guarda intorno, ed

⁴⁷⁸ Cfr. cap. 5.6.

⁴⁷⁹ L'artista pop interpreta il ruolo del milord inglese vestito di bianco che Lise incontra a Roma: una prima volta in aeroporto, dove lui raccoglie e restituisce il libro che le era caduto a terra; una seconda volta presso l'hotel in cui lo stesso alloggia, dove Lise si reca volontariamente, erroneamente convinta che sia lui l'uomo che deve realizzare il suo destino.

⁴⁸⁰ Nei titoli di testa di *Identikit*, come in quelli di *Addio fratello crudele*, Ceroli viene significativamente identificato come l'*art director* del film.

immediatamente capisce che è quello il luogo dove si compierà il suo destino. L'uomo che è lì con lei tenta di avere un rapporto sessuale, a cui però Lise si oppone, dicendo che non è lui l'uomo che deve incontrare lei. Intanto cala la sera.

La piramide di sedie di Ceroli compare ancora nelle scene successive e conclusive del film. Lise, dopo essere sfuggita al molestatore, torna in albergo. In *reception* incontra l'altro uomo che era seduto al suo fianco sull'aereo, quello che, preso da paura nei suoi confronti, aveva cambiato posto, e che si rivela essere il nipote dell'anziana signora che aveva conosciuto poche ore prima. L'uomo e la donna si guardano. Capiscono di essere ineluttabilmente parti di uno stesso destino. Lise gli rivela di starlo aspettando da tutta la giornata e lo invita a seguirlo. Lo conduce al parco di Villa Borghese, avvolto dal buio e dalle nebbie della notte. Lo porta per mano fino alla Cascina delle Rose, e lo fa sedere su un tavolino davanti alla piramide di sedie che nell'oscurità della notte si staglia con un bellissimo profilo frastagliato (figg. 4 e 5). Davanti a questa montagna di sedie, uniche testimoni della vicenda, Lise spiega all'uomo come ucciderla. Poi lo conduce in uno spiazzo d'erba compreso tra pochi alberi, a pochi metri di distanza dall'installazione ambientale di Ceroli: lì si fa trafiggere da alcune coltellate mortali. L'ultima scena del film è ambientata la mattina del giorno successivo l'omicidio: con un'unica panoramica la macchina da presa si sposta gradualmente dall'opera dello scultore fino all'impronta lasciata sull'erba dal corpo senza vita di Lise.

Come si può ben capire, l'allestimento di Ceroli, pur comparando solo nella parte finale del film, ne occupa tuttavia tutte le scene principali, quelle in cui si raggiunge il climax: dapprima quella dell'individuazione del luogo del delitto, poi quella in cui Lise conduce il suo assassino sul sito, quindi quelle dell'assassinio stesso e della sua scoperta. Lise pone fine alla sua vita all'ombra della piramide di sedie, che diventa l'unica testimone di tutte le fasi che conducono alla sua morte.

La forma piramidale che Ceroli allestisce per *Identikit* è frutto della rielaborazione di una sua installazione del 1967, *Progetto per la conservazione del corpo umano* (fig. 6), proposta dapprima nella galleria Sperone di Torino e più tardi in quella del Naviglio di Milano. Con la solita ironia, avveniristica in questo caso, tra ibernazione e clonazione, lo scultore dà vita a tre cospicue piramidi rispettivamente in legno, lamiera zincata e mattoni aventi lo scopo, a mo' dell'uso egizio, di conservare i corpi umani. Questa installazione è sintomatica della persistente affezione di Ceroli per la geometria, tematica che, come già rilevato per *Addio fratello crudele*, è una costante di tutta la sua produzione, e in particolar modo di quella degli anni 1965-1968. In *Identikit* Ceroli mantiene la stessa forma piramidale, ma ne sostituisce i profili lisci e regolari con un gioco vivo di linee spezzate o curve, frutto dell'accatastamento e della sovrapposizione delle sedie le une sulle altre. Caratterizzata da una forma piramidale è anche l'installazione *Io, piramide di ghiaccio* (figg. 3, 4, 5 di cap. 3) realizzata sotto forma di *performance* a Spoleto nel 1969 nell'ambito del Festival dei Due Mondi: «sotto la cupola di Buckminster Fuller», ricorda l'artista, «feci una piramide di ghiaccio, alta cinque metri, con sopra una palla di fuoco a mo' di pendolo»⁴⁸¹. Ceroli implica il dinamismo comportamentale della scena entro le possibilità della sua scultura di rapporto ambientale. Con questa installazione l'artista in un certo modo capovolge il processo rispetto all'ingresso della sua scultura sulla scena teatrale, con la sua chiarezza d'impianto strutturale, la sua evidenza plastica ambientale: sollecitando infatti all'estremo una possibile teatralità della scultura stessa, vi introduce il dinamismo e l'effimero.

⁴⁸¹ Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, in Maurizio Calvesi (a cura di), *Ceroli*, catalogo della mostra, Firenze, Forte del Belvedere, 14 luglio-16 ottobre 1983, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 96.

PATRONI GRIFFI, CEROLI, STORARO, PESCUCCI: UN QUARTETTO D'AUTORE

Il tema della donna matura straniera in viaggio in Italia ricorre spesso negli stereotipi cinematografici: basti ricordare Katharine Hepburn in *Tempo d'estate* (1955) di David Lean e Vivien Leigh ne *La primavera romana della signora Stone* (1961) di José Quintero. Ma *Identikit*, lungi dal voler essere una pellicola turistico-sentimentale, è piuttosto un dramma psicologico che indaga sulla mente disturbata di una donna che perde via via il contatto con la realtà.

Proiettato in una affollatissima anteprima tenutasi a Montecarlo nel maggio 1974, *Identikit* sa tenere testa alla concomitante apertura del Festival di Cannes che si svolge a pochi chilometri di distanza, ma una volta giunto nelle sale viene stroncato dalla critica e poco visto dal pubblico.

Oggi potrebbe invece essere un film da rivalutare per una serie di motivi: il montaggio caratterizzato dalle tipiche sfasature temporali⁴⁸² marchio di fabbrica dell'interessante lavoro di Franco Arcalli, che percorre buona parte del cinema d'autore degli anni Settanta; l'ambientazione romana, che ritrae in maniera non convenzionale luoghi e ambienti fotografati dal premio Oscar Vittorio Storaro⁴⁸³; la recitazione di Elisabeth Taylor, che per la prima volta, in una produzione completamente italiana, mette coraggiosamente in gioco la sua immagine patinata da diva hollywoodiana per dare vita a un personaggio problematico e controverso. Significativa è la recensione del film tratta dalle pagine di *Panorama*: «Patroni Griffi ha saputo impaginare il film secondo stilemi tendenti all'astratto, fuori da ogni psicologismo: ed è proprio dalla fredda eleganza delle immagini che nasce una tensione sempre più alta. Dentro le geometrie create dall'art director Mario Ceroli [...], stupendamente fotografata da Vittorio Storaro nelle inquadrature scandite dal montaggio di Franco Arcalli, Elisabeth Taylor vibra, inveisce, strepita da grande personaggio sopra le righe, vero mostro sacro del cinema contemporaneo: l'attrice si identifica nel film, che a sua volta propone un'identificazione fantastica di Liz-Elisabeth. [...] Intorno alla protagonista le presenze degli altri personaggi sono labili e inquietanti come in un sogno: ricordiamo un cereo Andy Warhol e un enigmatico Luigi Squarzina, straniato rappresentante della ragione in veste di commissario della polizia»⁴⁸⁴. Ma non bisogna dimenticare nemmeno il lavoro di Gabriella Pescucci, che con i costumi creati per il film contribuisce a creare l'atmosfera di astrazione e di vuoto cercata da Patroni Griffi: in particolare sono da rimarcare l'abito e il cappotto indossati dalla Taylor, che con i loro colori sgargianti e il loro gioco di linee e curve si contrappongono nettamente all'austerità sia degli abiti degli altri personaggi sia degli ambienti, tutti segnati da una dominante cromatica bianco-azzurra. Al contrario, la vicinanza semantica e simbologia delle vesti di Lise all'installazione creata da Ceroli è palese: la donna, sola e incompresa in un mondo inesprensivamente pallido, decide di porre fine alla propria solitudine vicino alla piramide dello scultore, unico punto di colore in mezzo ad un immenso parco pressoché deserto.

⁴⁸² In *Identikit* la struttura temporale viene preziosamente sezionata: il racconto lineare di Lise è franto dai continui interventi in *flash-forward* in cui i poliziotti interrogano i personaggi che lei incontra. Questi ricostruiscono la storia attraverso più storie parziali, fino al finale comune: la donna morta nel parco.

⁴⁸³ Una curiosità: Vittorio Storaro e Mario Ceroli collaborano di nuovo insieme in occasione dei mondiali di calcio del 1990, quando il primo contribuisce ad illuminare, presso il Palazzo dello Sport all'Eur di Roma, l'opera *Goal* del secondo.

⁴⁸⁴ Cfr. http://www.fondazionecsc.it/events_detail.jsp?IDAREA=16&ID_EVENT=349>EMPLATE=ct_home.jsp, data ultima consultazione 25 maggio 2012.

LEAR

di Edward Bond

testo italiano di Alvisè Sapori e John Francis Lane
produzione del Teatro Stabile d'Abruzzo

L'Aquila, Teatro Comunale, 21 aprile 1975

Regia di Antonio Calenda
Scene di Mario Ceroli e Gianfranco Fini
Costumi di Ambra Danon
Musiche di Sonny Rollins, John Philip Sousa, Fats Waller

Interpreti:

Giampiero Fortebraccio
Claudia Giannotti

Nell'aprile 1975 il Teatro Stabile d'Abruzzo presenta al Teatro Comunale dell'Aquila *Lear*, dramma in tre atti dell'inglese Edward Bond del 1971, per la regia di Antonio Calenda, le scene di Mario Ceroli e Gianfranco Fini ed i costumi di Ambra Danon.

A seguito del sisma che ha colpito la città il 6 aprile 2009, l'archivio del teatro ha subito danni enormi, risultando di conseguenza inaccessibile, come accertato personalmente, nel momento in cui erano in corso le ricerche e la stesura di questa tesi.

Per questo motivo le informazioni raccolte si limitano a quelle presentate sul sito di Mario Ceroli, alla pagina <http://www.marioceroli.it/Opere/Teatro-Cinema-Tv/3/LEAR/1554/>, dove, oltre alla locandina dello spettacolo e a due bozzetti dell'artista riproposti nell'appendice iconografica (figg. 1,2,3), si legge che «l'opera si svolge in un'unica scena: un palco come un grande ponte levatoio che chiude tutto il boccascena e nell'ultimo atto rovescia dei mucchi di terra nella buca degli orchestrali».

BEATITUDINES

di Goffredo Petrassi.

Inserita nel programma di:

MUSICHE SACRE DI RESPIGHI PETRASSI STRAWINSKY

Roma, Teatro Olimpico, 29, 30, 31 ottobre 1975

Interpretazione scenica di Giorgio De Chirico, Mario Ceroli, Corrado Cagli

Orchestra e coro dell'Accademia Filarmonica Romana

Direttore: Gabriele Ferro

Regista: Carlo Emanuele Crespi

Costumi: sartoria Tirelli

Maestri sostituti: Walter Fischetti e Massimo Paderni

Programma:

Respighi – *Lauda per la natività del Signore*

Interpreti:

Cecilia Valdenassi – *l'angelo*

Silvana Mazzieri – *la Madonna*

Antonio Savastano – *il pastore*

Petrassi – *Beatitudines (testimonianza per Martin Luther King)*

Baritono Claudio Desderi

Strawinsky - *Messa*

In occasione delle celebrazioni dell'Anno Santo, l'Accademia Filarmonica Romana inserisce nel programma della stagione sinfonica 1975-1976 uno «spettacolo»⁴⁸⁵ che non passa inosservato alla critica e al pubblico. Potrebbe sembrare strano e inappropriato parlare di spettacolo per un concerto, ma per le *Musiche sacre di Respighi, Petrassi, Strawinsky* (fig. 1) proposte nelle ultime tre giornate di ottobre al Teatro Olimpico di Roma il sostantivo appare non solo frequentemente nelle recensioni⁴⁸⁶, ma addirittura appropriato. Obiettivo dell'Accademia, incarnata nella figura del regista Carlo Emanuele Crespi, è infatti quello di «visualizzare la musica»⁴⁸⁷, di innestare l'arte figurativa a quella musicale, al fine di porre il linguaggio visivo a sostegno e completamento di quello musicale. La *Lauda per la natività del Signore* di Respighi, le *Beatitudines* di Petrassi e la *Messa* di Strawinsky si avvalgono rispettivamente di scenografie di Giorgio de Chirico, Mario Ceroli e Corrado Cagli, i quali hanno il compito di ambientare ciascuna delle composizioni nello spazio voluto dall'autore, «di cercare», come afferma il direttore artistico dell'Accademia Lanza Tomasi nel programma di sala del concerto, «uno spazio scenico che dia a ciascun compositore una chiesa dove la sua opera trovi il proprio ambiente di elezione»⁴⁸⁸.

L'obiettivo perseguito dall'Accademia non è certamente nuovo – basti ricordare le teorizzate e sperimentate relazioni suono-immagine di Scriabin o certi tentativi operati da Erik Satie nell'ambito dell'esperienza dadaista – ma è sicuramente ambizioso. Questo perché non solo bisogna trovare un'adeguata associazione tra musica e arte, ma anche perché vengono prese in considerazione tre composizioni novecentesche di musica sacra, quest'ultima quasi sempre elusa dal secolo scorso tanto da poter al massimo parlare di “presenza religiosa” nella musica.

LE INTERPRETAZIONI SCENICHE DI CEROLI, DE CHIRICO E CAGLI.

Due pittori, De Chirico e Cagli, e uno scultore, Ceroli, vengono abbinati ciascuno a un compositore. Apre il programma Ottorino Respighi con la *Lauda per la natività del Signore*, composta nel 1930 su testo attribuito a Jacopone da Todi. Il testo ed il soggetto hanno indotto il musicista ad attenersi ad una grande semplicità e ad uno stile popolaresco: rinunciando alle smaglianti coloriture orchestrali, Respighi usa un limitato numero di strumenti, insieme al coro e a tre solisti di canto. Nell'orchestra risuona in prevalenza la voce dell'oboe e nelle sonorità, anche d'insieme, si è sempre alla ricerca di una pastorale dolcezza. Momenti di tenera adorazione, di raccoglimento mistico – frequente è l'uso del gregoriano – si incontrano sovente nella *Lauda*, che però ha anche slanci grandiosi e di gioiosa elevazione. Alla semplicità, al carattere popolaresco dell'opera intende adeguarsi De Chirico, che realizza un fondale dipinto, collinare e paesano, sul quale effetti di luce con stelle e aureole creano suggestioni natalizie. Su questa scenografia il regista Crespi dà vita a coreografie e movimenti di scena per i pastori.

Per la *Messa*⁴⁸⁹ di Igor Strawinsky, terza composizione in programma, Corrado Cagli crea una grande iconostasi dorata su diversi piani con delle nicchie ramate nelle quali pone i coristi, immobili, in sfarzosi costumi bizantini; gli orchestrali operano in piedi al centro del palcoscenico indossando

⁴⁸⁵ Cfr. Virgilio Celletti, *Musica e scenografia*, «Avvenire», 31 ottobre 1975.

⁴⁸⁶ Cfr. G. P. Fr., *La musica illustrata*, «La voce repubblicana», 31 ottobre 1975; Ennio Montanaro, *Musica sacra con spazio scenico*, «Il Popolo», 1 novembre 1975; Autore anonimo, *Musica sacra all'Olimpico*, «Bollettino italiano», 29 novembre 1975; G. Pan, *Musiche sacre con commento scenico*, «Il Tempo», 31 ottobre 1975; Guido Rizzi, *La "Messa" di Strawinsky in una stupenda veste scenica di C. Cagli*, «Voce del Sud», 8 novembre 1975.

⁴⁸⁷ Cfr. G. P. Fr., *La musica illustrata*, cit.

⁴⁸⁸ Gioacchino Lanza Tomasi, in Teatro Olimpico, Accademia Filarmonica Romana, *Musiche sacre di Respighi Petrassi Strawinsky*, programma di sala, Roma 1975, pp. non numerate.

⁴⁸⁹ Strawinski compone la Messa tra il 1944 e il 1947, e viene eseguita per la prima volta il 27 ottobre 1948 dalla Scala di Milano.

costumi rinascimentali; davanti a loro il direttore, in abiti moderni. Cagli è riuscito a evidenziare la molteplicità dei collegamenti stilistici di cui si nutre l'intera musicalità stravinskiana attraverso una frantumazione storica ed architettonica della veste scenica da lui concepita.

Beatitudines è la testimonianza di Goffredo Petrassi per l'assassinio di Martin Luther King, composta nel 1968 per baritono o basso e cinque strumenti su testi tratti dal Vangelo, ed eseguita per la prima volta nel 1969 a Fuggi in occasione del genetliaco del compositore: la voce del solista enuncia il grande messaggio evangelico tra secchi e duri suoni, spesso appena accennati dagli strumenti, espressioni di un mondo che quelle alte parole non vuole accogliere. Nel programma di sala l'accostamento musica-arte viene così spiegato: secondo Petrassi «la promessa e la via del Cristo non sono facili, tanto più nel mondo contemporaneo, dove il giusto è vittima della violenza. Visivamente questo mondo è accoppiato ad un uomo-sagoma di Mario Ceroli. Il gigante antropocentrico di Leonardo, nell'interpretazione di Ceroli, viene schiacciato a dimensioni fossili, meccanizzato dalla quotidianità di un materiale da imballaggio, lontano il mondo orgoglioso dell' "homo faber", come Dio è lontano da coloro che non lo cercano»⁴⁹⁰.

Sebbene presso l'Archivio Biblioteca dell'Accademia Filarmonica Romana, come verificato personalmente, non sia conservata alcuna fotografia dello spettacolo che documenti l'operato di Ceroli, l'esamina delle recensioni critiche lì raccolte e la conoscenza della modalità operativa dello scultore permette di poter avanzare con sicurezza l'ipotesi che sul palcoscenico del Teatro Olimpico l'artista abbia traslato la sua scultura lignea *Curve di livello dell'uomo* del 1972 (fig.2). Questo prototipo monumentale di immagine umana, definito attraverso il sovrapporsi di analoghe sagome scalari che gli conferiscono un pronunciamento plastico nello spazio quasi da tuttotondo, era stato presentato per la prima volta, di per sé, protagonista, in un riscontro ambientale in Piazza del Popolo a Pesaro, in occasione della mostra personale di Ceroli a Palazzo Ducale⁴⁹¹. L'artista lo riprende poi in diverse altre occasioni e in differenti modi, come nel 1978 in *Sancta Susanna* di Hindemith al Teatro dell'Opera di Roma⁴⁹² e nella seconda metà degli anni Settanta sul set televisivo di *Orizzonti della scienza e della tecnica*⁴⁹³. Per quanto riguarda lo spettacolo qui preso in considerazione, sull'aspro e lucido linguaggio musicale petrassiano «campeggia la desolata simbologia umana del gigantesco manichino ligneo [...], ora aggredito da luci nette, taglienti, ora affondato nel gelido vuoto di atmosfere plumbee, oppressive»⁴⁹⁴; «alla fine, come la voce del solista, che era il bravo Claudio Desderi, si leva più alta e solenne, la figura dominava il palcoscenico con la sua ombra divenuta enorme»⁴⁹⁵.

Ceroli sceglie come proprio commento scenico alla composizione petrassiana una figura umana a braccia spalancate, con la quale crea «uno spazio Cristocentrico in cui varie linee di luce e colori non facevano che riproporre la imponente statua lignea marcata da venature a rilievo, attorno alla quale Desderi avviluppava melismi basati su alcuni dei versetti delle beatitudini, con brevi presenze strumentali, soffocate e spettrali»⁴⁹⁶.

A differenza di De Chirico e Cagli, che per questo spettacolo creano un commento scenico nuovo, Ceroli invece trasla sul palcoscenico una sua precedente scultura, rielaborata da un punto di vista

⁴⁹⁰ Gioacchino Lanza Tomasi, in Teatro Olimpico, Accademia Filarmonica Romana, *Musiche sacre di Respighi Petrassi Strawinsky*, cit.

⁴⁹¹ A documentare la manifestazione e la sua preparazione è stato dedicato il volume Galleria Il Segnapassi (a cura di), *Mario Ceroli, Pesaro, dall'8 luglio al 30 settembre 1972*, Summa Uno, Pesaro 1972.

⁴⁹² Cfr. cap. 5.13.

⁴⁹³ Cfr. cap. 5.3.

⁴⁹⁴ G. P. Fr., *La musica illustrata*, cit.

⁴⁹⁵ Ennio Montanaro, *Musica sacra con spazio scenico*, cit.

⁴⁹⁶ P. F., *Tre celebri coppie*, «Il Giornale d'Italia», 3 novembre 1975.

dimensionale, a cui riesce a conferire dinamismo e nuovo significato proprio «facendola vivere»⁴⁹⁷ in un contesto diverso da quello in cui è nata.

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

Dall'analisi delle recensioni critiche raccolte emerge un dato rilevante: tutte pongono in primo piano l'encomiabile sforzo compiuto dall'Accademia Filarmonica per «visualizzare la musica»⁴⁹⁸; lo dimostrano già alcuni titoli significativi, quali ad esempio *Musica sacra con spazio scenico*⁴⁹⁹, *Musica e scenografia*⁵⁰⁰, *La musica illustrata*⁵⁰¹, *Musiche sacre con commento scenico*⁵⁰². Tuttavia, nel passaggio dalla teoria alla pratica, con il trittico presentato al Teatro Olimpico il suddetto obiettivo è stato realizzato solo parzialmente, dato che non sempre si è verificata la dovuta rispondenza tra musica e scene.

Dei tre artisti, quello maggiormente stroncato da parte della critica è De Chirico, che ha dato vita ad una scena «pasticciata e disagiata»⁵⁰³, «ingenua»⁵⁰⁴ e «oleografica»⁵⁰⁵ che non ha fatto altro che smorzare e «datare impietosamente le deboli suggestioni pastorali e vocaliste del brano di Respighi»⁵⁰⁶.

Cagli invece è la figura che ottiene maggiori consensi: della *Messa* di Strawinski ha fornito una «acutissima interpretazione visiva»⁵⁰⁷ che costituisce «una vera e propria lettura di un lavoro da parte di un pittore»⁵⁰⁸.

«A vertici di assoluta eccellenza»⁵⁰⁹ si pone, per il recensore de *La voce repubblicana*, il commento scenico di Ceroli, lodato anche da Ermanno Testi che scrive che «alla insolita vigoria discorsiva del paesaggio pietroso petrassiano si è contrapposto dinamicamente il gigante antropocentrico leonardiano che, nell'interpretazione di Ceroli, viene schiacciato a dimensioni fossili»⁵¹⁰. Sulle pagine del *Bollettino Italiano* si definisce «molto suggestiva la scenografia realizzata da Mario Ceroli»⁵¹¹; anche Bruno Cagli sottolinea la suggestione creata dall'uomo-sagoma dello scultore e dal sapiente gioco di luci ed ombre, ma a parer suo il risultato non è pienamente maturo dato che «si è trattato pur sempre di associazione e non di lettura della musica da parte di un artista figurativo»⁵¹². Nettamente negativo il parere del recensore de *Il Tempo* che scrive: «La musica di Petracchi [...] non ha suscitato in Ceroli [...] visibili commozioni figurative, perché tale non è apparsa da quella strana ed enigmatica immagine di uomo in croce che si vedeva o non si vedeva e infine si è vista anche troppo»⁵¹³. Ceroli suscita pareri discordanti, che in via generale si possono definire comunque positivi, e che evidenziano come la sua scelta non sia mai in ogni caso passata inosservata.

⁴⁹⁷ Mario Ceroli in MARISA RUSCONI (a cura di), *Mario Ceroli: un modo di far vivere le sculture in un ambiente diverso*, in Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi (a cura di), *Dopo la scenografia*, «Sipario», aprile 1969, n°276, p. 19.

⁴⁹⁸ G. P. Fr., *La musica illustrata*, cit.

⁴⁹⁹ Ennio Montanaro, *Musica sacra con spazio scenico*, cit.

⁵⁰⁰ Virgilio Celletti, *Musica e scenografia*, «Avvenire», 31 ottobre 1975.

⁵⁰¹ G. P. Fr., *La musica illustrata*, cit.

⁵⁰² G. Pan., *Musiche sacre con commento scenico*, cit.

⁵⁰³ Ermanno Testi, *Composizioni religiose in una suggestiva cornice d'autore*, «Il Globo», 16 novembre 1975.

⁵⁰⁴ Autore anonimo, *Musica sacra all'Olimpico*, cit.

⁵⁰⁵ Ennio Montanaro, *Musica sacra con spazio scenico*, cit.

⁵⁰⁶ G. P. Fr., *La musica illustrata*, cit.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ Bruno Cagli, *Il pittore Cagli "legge" la Messa di Strawinsky*, «Paese Sera», 31 ottobre 1975.

⁵⁰⁹ G. P. Fr., *La musica illustrata*, cit.

⁵¹⁰ Ermanno Testi, *Composizioni religiose in una suggestiva cornice d'autore*, «Il Globo», 16 novembre 1975.

⁵¹¹ Autore anonimo, *Musica sacra all'Olimpico*, cit.

⁵¹² Bruno Cagli, *Il pittore Cagli "legge" la Messa di Strawinsky*, cit.

⁵¹³ G. Pan., *Musiche sacre con commento scenico*, cit.

La regia di Carlo Emanuele Crespi non sempre è risultata soddisfacente, mentre nel complesso è apparsa convincente la parte musicale dello spettacolo, affidata per intero alle risorse del giovane direttore Gabriele Ferro, che ha guidato un organico strumentale e corale appositamente raccolto dalla Filarmonica. Tra i solisti si sono distinti per il loro notevole vigore espressivo Silvana Mazzieri e Claudio Desderi.

CONFESSIONE SCANDALOSA

The abdication, commedia in due tempi di Ruth Wolff

Traduzione e adattamento di Duilio Del Prete

Firenze, Teatro della Pergola, 6 ottobre 1977

Regia di Giuseppe Patroni Griffi

Scene di Mario Ceroli realizzate dallo studio W. Pace

Costumi di Gabriella Pescucci realizzati da Umberto Tirelli

Musiche di Nicola Piovani

Aiuto regista: Alfredo Mele

Assistente scenografo: Maurizio Mazzucco

Maestro d'arme: Giorgio Ubaldi

Direttore del palcoscenico: Umberto Capodaglio

Capo macchinista: Luciano Lupi

Capo elettricista: Giorgio Saleri

Rammentatore: Vittorio De Rosa

Capo sarta: Adriana Parisi

Organizzazione: Aldo Capodaglio

Interpreti e personaggi:

Edmonda Aldini – *Cristina, ex regina di Svezia*

Duilio Del Prete – *Decio Azzolino, cardinale presso la Santa Sede*

Isabella Guidotti – *Cristina adolescente*

Ezio Marano – *Oxenstierna, primo ministro di Svezia*

Umberto Marino – *Gabriele Magnus del la Gardie, cortigiano di Cristina*

Eva Axen – *Ebba, amica di Cristina*

Antonello Fassari – *Karl, cugino di Cristina*

Stefano Sabelli – *Domenico, segretario cardinalizio*

Pierfrancesco Poggi – *Brigido, buffone di corte*

Veronica Zinny – *Cristina bambina*

La collaborazione tra il regista Patroni Griffi e l'artista Ceroli, già sperimentata in campo cinematografico con i film *Addio fratello crudele* e *Identikit*⁵¹⁴, si ripropone nell'ambito del teatro di prosa con la messinscena di *Confessione scandalosa*, traduzione italiana di *The abdication* dell'americana Ruth Wolff (fig. 1), testo sulla conversione al cattolicesimo di Cristina di Svezia. Il dramma, «novità assoluta per l'Italia e [...] presentato in prima nazionale»⁵¹⁵ venerdì 6 ottobre 1977 al Teatro della Pergola di Firenze, che inaugura così in maniera innovativa la stagione teatrale 1977/1978, nei mesi successivi viene portato in *tournee* dal Gruppo Arte Drammatica capeggiato da Edmonda Aldini e Duilio Del Prete sui palcoscenici di varie città italiane, tra cui Torino, Roma, Adria, Mestre, Padova, Milano, per un totale di 150 repliche⁵¹⁶.

La commedia narra la vicenda dell'irrequieta e passionale regina Cristina di Svezia che, dopo aver condotto un'aspra battaglia contro la Chiesa di Roma, lascia la corona e nel 1655, in piena controriforma, decide di convertirsi al cattolicesimo. Chiede udienza al Papa e si sottopone ad un esame di fede: il cardinale Decio Azzolino è incaricato di confessare la donna. Tra i due nasce un rapporto intellettuale e sensuale che trasforma la procedura sacramentale in una vera e propria reciproca analisi interiore. Il dialogo così si spezza in continui soprassalti della memoria durante i quali la regina ripercorre la propria biografia di donna predestinata al potere e quindi costretta a uccidere gli istinti naturali a vantaggio del ruolo politico e ufficiale che la società le impone. Più uomo che donna, vergine e tuttavia desiderosa di amore, Cristina approda al cattolicesimo nel momento stesso in cui acquista coscienza dei propri desideri e della propria vitalità. Durante la confessione si imbatte in un uomo che si rivela tutt'altro che frigido, ma talmente vicino a realizzare la sua ambizione di potere, ossia a diventare papa, che non può permettersi di cedere neppure per un attimo alle lusinghe del senso. L'amore tra i due è quindi impossibile.

Per la messinscena di *Confessione scandalosa*, come evidenziato nel comunicato stampa dello spettacolo redatto dall'Ente Teatrale Italiano, «il regista Giuseppe Patroni Griffi ha voluto accanto a sé come scenografo lo scultore Mario Ceroli»⁵¹⁷.

La ricostruzione di questo allestimento scenografico è stata resa possibile grazie allo studio della documentazione consultata personalmente presso l'Archivio Storico della Biblioteca Spadoni del Teatro della Pergola di Firenze e presso la Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo di Roma: il comunicato stampa dell'Ente Teatrale Italiano; il *Progetto artistico Confessione scandalosa* del Gruppo Arte Drammatica; il programma di sala pubblicato dal Teatro Quirino di Roma in occasione della messinscena del dramma a partire dal 16 novembre 1977, corredato da molte fotografie di scena in bianco e nero; la rassegna stampa dello spettacolo.

L'ALLESTIMENTO SCENICO DI CEROLI PER CONFESIONE SCANDALOSA

Ceroli è chiamato a concepire la scenografia per uno spettacolo mai andato in scena prima in Italia. Ruth Wolff ambienta la vicenda in Vaticano, in una anticamera del Papa⁵¹⁸, dove l'ex regina di Svezia è in attesa di essere ricevuta per fare il suo ingresso ufficiale nella religione cattolica. L'autrice

⁵¹⁴ Per un approfondimento si rimanda ai capp. 5.6 e 5.8.

⁵¹⁵ Ente Teatrale Italiano, *Confessione scandalosa, comunicato stampa*, conservato presso l'Archivio Storico della Biblioteca Spadoni del Teatro della Pergola di Firenze.

⁵¹⁶ Cfr. cap. 4.3.

⁵¹⁷ Ente Teatrale Italiano, *Confessione scandalosa, comunicato stampa*, cit.

⁵¹⁸ *Place: an antechamber in the Vatican*. Cfr.

http://books.google.it/books?id=pMFck1E2qi0C&pg=PA5&lpg=PA5&dq=the+abdication+wolff&source=bl&ots=RATQ1AgZdc&sig=B_8fkWsGkjry7SSn56i8tV1FuBY&hl=it#v=onepage&q=the%20abdication%20wolff&f=false, data ultima consultazione 24 aprile 2012.

fornisce inoltre significative linee guida concernenti l'allestimento: un palcoscenico in pendenza, inclinato, circondato da pannelli verticali che possono essere alzati, abbassati o girati in modo tale da creare uno spazio in cui le scene facilmente possano passare dall'azione presente ad altri luoghi e tempi. Propone un allestimento astratto, che si rifaccia non tanto alla realtà fisica quanto allo stato d'animo e psicologico dei personaggi⁵¹⁹. All'inizio dell'atto I, poi, nella didascalia scenica Wolff riporta: *the antechamber is desert except for an empty ceremonial chair which dominates the space. Music. The lights come up slowly on the empty chair. After a moment, Birgito, a dwarf, enters warily from outside, R. He explores the room, then approaches the chair, moving around it, running his fingers over it, then he hops up onto it. Dominic, a young priest, enters busily from the interior of the Vatican, L, carrying documents. Birgito sees him, hops down and attempts to hide behind the chair*⁵²⁰. Sul palcoscenico fiorentino, «nell'anticamera vaticana – tutta lignea, naturalmente, poiché la scenografia è di Mario Ceroli – », scrive Carlo Maria Pensa sulle pagine di *Epoca*, «l'unico segno del sovrannaturale sono le porte, che s'aprono e si chiudono da sole, automatiche come nelle aerostazioni, a sinistra sugli appartamenti cardinalizi, a destra sulle stanze di papa Alessandro VII, al centro sul passato, sui ricordi, sui tormenti, sugli abissi dell'anima di Cristina di Svezia»⁵²¹. In questo impianto scenico, «sormontato da un soffitto a cassettoni»⁵²², «essenziali geometrie lignee, lettere in libertà e giochi di *silhouette* creano un clima di astrazione e risolvono con eleganza il problema dei *flash-back*, facendoli emergere da una sottilissima griglia di lamelle di legno filtro della memoria»⁵²³, quest'ultima definita altrove «una candida foresta nordica»⁵²⁴, «una campagna svedese»⁵²⁵, «un bosco di alberi spogli, bianchi in una luce di remota estate nordica»⁵²⁶.

Dalle dichiarazioni sopra riportate e dall'analisi delle foto di scena che inquadrano frontalmente il palcoscenico (figg. 2 e 3), si può vedere come Ceroli abbia costruito l'anticamera papale come una sala dalle imponenti dimensioni ma completamente vuota, spoglia, disadorna. L'unica eccezione è costituita da una lignea sedia cerimoniale dagli imponenti braccioli posta sulla sinistra del palcoscenico, sulla quale alternativamente prendono posto gli attori per visualizzare gradualmente le confessioni emergenti dal rito sacramentale che diventa, nello sviluppo scenico, una lunga seduta psicanalitica (fig. 4). Ceroli traspone sullo spazio vuoto del palcoscenico la sedia del suo omaggio dechirichiano del 1965 *Mobili nella valle*, così come aveva già fatto in una scena del *Riccardo III* di Ronconi⁵²⁷.

Al centro della parete di fondo, ma leggermente avanzata rispetto ad essa, si impone l'astratta struttura architettonica ceroliana che diventa il legante tra presente e passato. La facciata, tripartita da un gioco di colonne e terminante in un cornicione, è scandita plasticamente da un'alternanza di chiaroscuri: le due grandi aperture finestrate laterali, in cui sono inserite due gruppi lignei di sagome umane e sormontate da un fregio riportante un'iscrizione senza significato, si contrappongono alla più imponente zona centrale, caratterizzata da una fascia bassa modellata a bugnato, da una parete slanciata verticalmente dalla fitta giustapposizione di lunghe assi lignee, e da una forte strombatura finale. Proprio quest'ultimo elemento architettonico mette in evidenza come la fascia centrale in

⁵¹⁹ *a raked platform surrounded by vertical panels which can rise, fall or pivot to create a space in which scenes flow easily from present action to other places, other times. The setting should be abstract, less concerned with physical reality than with evocation of character, mood and state of mind. Cfr. Ibidem.*

⁵²⁰ Cfr. <http://www.tower.com/books/preview/isbn/1583421556>, data ultima consultazione 24 aprile 2012.

⁵²¹ Carlo Maria Pensa, *Confessione scandalosa*, «Epoca», n°1411, 19 ottobre 1977.

⁵²² Sergio Colomba, *Cristina regina e donna*, «Il Resto del Carlino», 11 novembre 1977.

⁵²³ Renzo Tian, *Romantica confessione tra regina e cardinale*, «Il Messaggero», 18 novembre 1977.

⁵²⁴ R. P., *La regina va dal cardinal Freud*, «Corriere della Sera», 12 gennaio 1978.

⁵²⁵ G. C., *Cristina di Svezia femminista nella civiltà dell'antimaschio*, «La Stampa», 2 novembre 1977.

⁵²⁶ Roberto De Monticelli, *Psicanalisi in Vaticano*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 1977.

⁵²⁷ Si rimanda al capitolo 5.1.

realtà sia non una parete bensì un portale, i cui battenti si aprono verso il fondo di ben 90°. Da questa porta, una volta apertasi, entrano in scena, sottoforma di *flash-back* rivissuti durante la confessione con Decio Azzolino, i ricordi di Cristina: i personaggi di corte, Cristina bambina e Cristina adolescente si materializzano sul palco proprio grazie alla struttura scenica concepita da Ceroli, funzionale quindi alla prosecuzione dell'azione teatrale e sorta di ponte di collegamento tra presente e passato (figg. 5 e 6).

Da un punto di vista materico, Ceroli ancora una volta opta esclusivamente per il legno. Ma anche dal punto di vista iconografico la sua firma è inconfondibile, dato che l'allestimento è frutto di un assemblaggio o della rielaborazione per il teatro di alcune sue opere precedenti: il bugnato non è altro che una ripresa di *Primavera* del 1968, le colonne una rielaborazione della *Sala ipostila* del 1967, entrambe già prese in considerazione nel capitolo dedicato all'allestimento per *Addio fratello crudele*; le sagome umane, come già visto nelle pagine precedenti, rimandano a tutta la sua produzione scultorea della metà degli anni '60. Il fregio iscritto, infine, si rifà alle proposizioni di scultura-scrittura che sono particolarmente ricorrenti nel suo lavoro verso la metà degli anni Settanta⁵²⁸: basti pensare, a titolo esemplificativo, all'insieme *Oggi-Domani, Il Giorno-La Notte* (fig. 7), allestito nel 1973 assieme ad altre tavole interamente pure di scritte nella personale *Le idee direttrici* nella Galleria de' Foscherari a Bologna⁵²⁹, oppure all'azione *Progetto per il Mulino Stucky* (fig. 8) realizzata nel 1975 a Venezia in risposta a un'iniziativa progettuale ideale della Biennale relativamente a tale edificio, anch'essa tutta giocata sulla scrittura. I pezzi scultorei sopra descritti sono assemblati in una determinazione d'insieme articolata nello spazio che si avvicina, sia da un punto di vista iconografico sia da uno architettonico, a *La casa di Dante* (fig. 9) e ad altri interni di metà anni Sessanta, come ad esempio *Burri, La Scala* e *Cassa Sistina* (cfr. figg. 6, 7, 12-15 di cap. 3).

Sulle pareti destra e sinistra del palcoscenico sono replicate due strutture simili a quella descritta sopra, con porte che permettono agli attori di entrare ed uscire di scena lateralmente, laddove la finzione teatrale prevede ci siano gli appartamenti cardinalizi e le stanze papali. Come si può vedere, esse replicano in scala e in contenuti minori le fattezze della struttura centrale. Ancora una volta, quindi, Ceroli riprende il tema delle porte, centrale ad esempio nella messinscena del *Candelaio*⁵³⁰. Il portale della parete destra, poi, si apre su una terrazza (fig. 10) che altro non è che un'ulteriore sua scultura, riadattata da un punto di vista dimensionale in modo tale da renderla funzionale da un punto di vista scenico e narrativo: si tratta di *Balcone*, opera del 1965 (fig. 11) di cui le due sagome lignee maschile e femminile vengono eliminate e sostituite con gli attori che al loro posto si affacciano e si appoggiano alla terrazza.

La struttura architettonica frontale è delimitata lateralmente, per tutta la lunghezza del palcoscenico, da una fila geometrica e astratta di lunghe aste di legno, disposte a distanza regolare e ravvicinata le une dalle altre, dietro la quale, a ridosso della nuda parete di fondo, si staglia la natura svedese, ricreata attraverso la disposizione ad intervalli più ampi ma irregolari di una fila di veri e propri rami alti tanto quanto il boccascena. L'ambiente naturale creato si avvicina otticamente agli attori e agli spettatori ogni qualvolta il portale di Ceroli viene aperto (figg. 5 e 6), poiché la foresta non viene più celata dalla griglia di lamelle antistante. Quest'ultima, poi, dal canto suo richiama alla mente le pareti della camera da letto di Giovanni per *Addio fratello crudele*, caratterizzate dalla medesima disposizione lignea⁵³¹.

⁵²⁸ Le proposizioni di scultura-scrittura erano già state rielaborate e portate in teatro nell'allestimento scenico di *Norma* al Teatro alla Scala di Milano nel 1972 e torneranno similmente anche in quello dell'*Aida* alla Fenice di Venezia nel 1978. Cfr. i capp. 5.7 e 5.12.

⁵²⁹ Cfr. Mario Ceroli, *Le idee direttrici*, Galleria de' Foscherari, Bologna, dicembre 1973.

⁵³⁰ Cfr. cap. 5.2.

⁵³¹ Cfr. cap. 5.6.

La scenografia concepita da Ceroli, che rimane identica nei due atti del dramma, fornisce un vero e proprio supporto all'azione drammatica. *Confessione scandalosa* non prevede mutazioni sceniche rilevanti, determinate solamente dai movimenti delle due porte laterali e del portone frontale che, aprendosi e chiudendosi, permettono di far entrare e uscire di scena i personaggi del presente e del passato.

L'allestimento di Ceroli anche questa volta non funge da mero sfondo ma da supporto funzionale allo svolgimento del racconto. Non solo il portale, ma anche le quattro sagome lignee inserite nella struttura architettonica rappresentano un collegamento tra presente e passato: queste presenze umane, definite molto semplicemente ma altrettanto enigmaticamente solo nel profilo, si affacciano sull'anticamera papale come testimoni della confessione scandalosa dell'ex regina di Svezia, ma strutturalmente appartengono a un'architettura che si apre sul passato della stessa. Il binomio presente-passato si palesa non solo attraverso la scenografia ma anche tramite un sapiente gioco cromatico-luministico ben descritto da De Monticelli sul *Corriere della Sera*: «la scena in legno di Ceroli, quella specie di gabbia sanguigna oltre le cui pareti-griglie si intravede un bosco di alberi spogli, bianchi in una luce di remota estate nordica, offre [a Patroni Griffi] una possibilità di aperture oniriche molto belle per i flash back»⁵³².

Le fotografie di scena dello spettacolo sono tutte in bianco e nero ma, sebbene non sia fattibile osservare le effettive cromie del legno per cui Ceroli ha optato, è possibile riscontrare che la parte del palcoscenico retrostante alla struttura architettonica ed alla fila di aste lignee è illuminata da una luce più chiara e più forte rispetto a quella nell'anticamera vaticana.

LA RIUSCITA COLLABORAZIONE TRA PATRONI GRIFFI, CEROLI E PESCUCCI

Prima della messinscena fiorentina, *The abdication* è stato portato solo una volta sul palcoscenico, dalla Old Vic Bristol Company a Londra nel 1971, e due volte sullo schermo con molte concessioni alle leggi del mercato hollywoodiano: dapprima da Greta Garbo, nel 1933 col film *La regina Cristina* per la regia di Rouben Mamoulian, e poi da Liv Ullmann e Peter Finch, nel 1974 col film *The abdication* per la regia di Anthony Harvey.

Patroni Griffi ha quindi campo pressoché sgombro per dar vita alla propria chiave di interpretazione del dramma americano. Il *Progetto artistico* dello spettacolo evidenzia che il regista e il Gruppo Arte Drammatica hanno interpretato il dramma della Wolff secondo tre «piani di lettura»: «quello politico», con lo scontro tra la cultura protestante sassone e quella cattolica vaticana, in un momento di egemonia politica e culturale della Chiesa in Italia, con la quale Cristina fa fatica a rapportarsi; «quello dell'amore», dal momento che Cristina, attraverso la confessione a cui si è riottosamente sottoposta, scopre di essersi per la prima volta confidata ad un uomo, si sente per la prima volta donna e da donna ha la rivelazione dell'amore; infine «quello psicanalitico», sviscerato attraverso il sacramento della confessione a cui Cristina deve sottoporsi per essere degna della presenza pontificia, e durante il quale si rivelano al pubblico le personalità intime dei personaggi, fino alla sfrontata omosessualità di Cristina e alla sanguigna passionalità di Azzolino, disperatamente repressa per aver diritto al Soglio. Inoltre si legge che «la straordinaria modernità del dialogo, mordente, spiritoso, scandaloso, a volte fortemente femminilista, altrove obiettivamente comprensivo dell'aspirazione al potere di Azzolino, come ambiziosa realizzazione di sé stesso, rendono *Confessione scandalosa* [...] di Ruth Wolff una commedia degna di essere presentata al pubblico italiano perché

⁵³² Roberto De Monticelli, *Psicanalisi in Vaticano*, cit.

scopra così una nuova dimensione della dialettica della vita»⁵³³. Per Patroni Griffi tutto il dramma ruota quindi attorno al tema del potere ed alla parola, che gli servono per attualizzare la vicenda storica. In un'intervista antecedente l'anteprima nazionale, il regista afferma di aver «trovato il testo di *The abdication* molto interessante [...] non perché sia una biografia [...] ma perché è un testo essenzialmente poetico. C'è poi un tema abbastanza stimolante e attuale [...]. Cristina ha rinunciato al potere anche se questo le rimane addosso; per contro il cardinale Azzolino [...] non ha il potere ma sta per succedere al papa morente. Quando saprà di essere il nuovo papa, dimentica le promesse fatte alla regina. Ebbene, questo scontro di caratteri e di interessi mi è sembrato molto attuale»⁵³⁴. Con la messinscena di *Confessione scandalosa* Patroni Griffi vuole concedere valore predominante alla parola, intenzione definita dalla critica «lodevole e coraggiosa [...] vista la crescente analfabetizzazione da cui è affetto il nostro teatro»⁵³⁵. «Tuttavia il testo», continua il regista, «è affidato essenzialmente all'immagine. Ho cercato di filtrare la materia, la storia personale di Cristina, dall'infanzia alla maturità, attraverso vari stadi. Il presente e il passato si alternano dando corposità al dramma»⁵³⁶.

Parola e immagine. Parola che vive attraverso l'immagine. Per raggiungere questo obiettivo, Patroni Griffi affida innanzitutto la traduzione e l'adattamento di *The abdication* a Duilio Del Prete che, in questo suo risultato tanto apprezzato sia dalla critica sia dalla stessa Wolff giunta a Firenze per assistere alla Prima Nazionale dello spettacolo, ha «conservato tutte le scene-ricordo e mantenuto il più possibile contemporaneamente in scena le tre Cristine»⁵³⁷. La parola a questo punto si lega all'immagine, alla messinscena teatrale, di cui le recensioni evidenziano «le congiunte risultanze felici della regia e delle scene, dei costumi e delle musiche»⁵³⁸. Se per le scene si rimanda al paragrafo successivo, per quanto riguarda «i preziosi costumi di Gabriella Pescucci»⁵³⁹, «dal fantasioso e coerente tocco»⁵⁴⁰, bisogna spendere qualche riga. Assecondando il parere del diarista romano Giacinto Gigli che nel 1655 definì la sovrana di Svezia «sbozzata dalla natura per uomo e poi finita per femmina»⁵⁴¹, la regina Cristina che appare sulla scena è mascolina nell'abbigliamento, con stivali neri fin sopra il ginocchio e cappello nero alla moschettiera, mentre in seguito è femminile nell'abito altrettanto luttuoso con esibizione a tutto tondo a sommo del petto. Il nero è il colore che Pescucci sceglie non solo per conferire virilità alla regina, ma anche per contrapporre tra loro i personaggi che appartengono al presente, che vivono ed agiscono nell'anticamera papale – Cristina, Azzolino, Brigido e Domenico – e quelli che provengono dai ricordi del passato di Cristina, vestiti invece tutti con abiti bianchi, «il bianco abbagliante delle evocazioni»⁵⁴² - Cristina bambina, Cristina adolescente, Ebba, Oxenstierna, Karl, Gabriele Magnus. Grazie al contrasto cromatico dei vestiti, passato e presente possono convivere sulla scena, pur rimanendo chiaro allo spettatore che appartengono a mondi diversi. Allo stesso modo, sulla linea del contrasto cromatico-luministico gioca anche la scena di Ceroli, come riscontrato nel precedente paragrafo. Dallo scontro di poteri tra il passato e il presente della regina, palesemente visualizzato sulla scena, si passa a livello di parola allo scontro di poteri tra la stessa e Azzolino. Immagine e parola coincidono. Siro Ferrone sulle pagine dell'*Unità* commenta:

⁵³³ Gruppo Arte Drammatica, *Confessione scandalosa, progetto artistico*, conservato presso l'Archivio Stagioni della Biblioteca Spadoni del Teatro della Pergola di Firenze.

⁵³⁴ Mara Novelli, *Scandalosa confessione di regina*, «Paese Sera», 5 ottobre 1977.

⁵³⁵ Siro Ferrone, *Cristina, regina di Svezia, tra confessione e psicanalisi*, «L'Unità», 8 ottobre 1977.

⁵³⁶ Mara Novelli, *Scandalosa confessione di regina*, cit.

⁵³⁷ Duilio Del prete, *L'adattamento italiano*, in *Confessione Scandalosa*, programma di sala del Teatro Quirino di Roma, pp. non numerate.

⁵³⁸ Giancarlo Vigorelli, *Gli scandali di Cristina sul letto del prof Freud*, «Il Giorno», 12 gennaio 1978.

⁵³⁹ Paolo Emilio Poesio, *Una donna senza corona*, «La Nazione», 8 ottobre 1977.

⁵⁴⁰ Carlo Maria Pensa, *Confessione scandalosa*, cit.

⁵⁴¹ Giacinto Gigli, *Cronache del tempo*, in *Confessione Scandalosa*, programma di sala del Teatro Quirino di Roma, pp. non numerate.

⁵⁴² Paolo Emilio Poesio, *Una donna senza corona*, cit.

«Gli inserti di memoria che si accavallano, si sovrappongono e si sdoppiano rispetto al presente rappresentativo, sono svolti con una sintassi scenica di prim'ordine. Lo spettacolo è fatto anche di queste cose e fa piacere notarle in un panorama contemporaneo troppo spesso approssimativo e incolto. Gli [a Patroni Griffi] hanno certo giovato le eleganze e il nitore delle scene di Mario Ceroli, le musiche di Nicola Piovani e i costumi di Gabriella Pescucci»⁵⁴³.

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

L'analisi delle recensioni critiche dello spettacolo deve partire necessariamente da un fattore che tutti i critici sottolineano: la stroncatura a priori del dramma della Wolff. La commediografa americana viene fortemente accusata non solo di aver utilizzato le vicende storiche della regina Cristina di Svezia unicamente come pretesto per affrontare argomenti attuali, per giunta trattati con troppa disinvoltura⁵⁴⁴, ma anche di aver creato un testo «tutto prolungato [...] su una confessione da lettino di Freud e corto di azioni e risoluzioni teatrali»⁵⁴⁵. *The abdication* «è un pezzo di teatro irritante e provocatorio, perfino fastidioso per la strafottente abilità con cui è condotto. Forse, però, meno geniale e meno aggressivo di quanto lo rendano sia la traduzione e l'adattamento di Duilio Del Prete, sia la regia preziosa di Patroni Griffi»⁵⁴⁶. Con la messinscena di *Confessione scandalosa*, il regista ed accanto a lui lo scenografo fanno il miracolo: «per questo testo non alato, Patroni Griffi e Mario Ceroli hanno montato uno spettacolo di grande bellezza»⁵⁴⁷. A parere della critica, non solo l'abile regia ma anche le scene di Ceroli contribuiscono a risollevarne le sorti dello spettacolo, apprezzato e applaudito per tutto il tempo della sua *tournee*: «Bisogna subito aggiungere che la regia di Giuseppe Patroni Griffi ha fatto più di un regalo al testo della Wolff [...] asciugandolo per quanto era possibile dalle sue ridondanze e traducendolo in immagini sceniche molto nitide e spolverate da un velo di crudeltà, che si appoggiavano ai bei costumi di Gabriella Pescucci [...] e a una bellissima scena di Mario Ceroli»⁵⁴⁸. Se alcuni recensori si limitano ad esprimere il loro apprezzamento per l'allestimento ideato da Ceroli utilizzando espressioni quali «suggestiva scena»⁵⁴⁹ o «bellissima scena»⁵⁵⁰, altri si soffermano maggiormente sulla sua descrizione ed altri ancora ne individuano il senso e lo stretto rapporto con l'idea registica. Poesio ad esempio scrive: «Il testo possiede certo un'accattivante teatralità che la regia mossa, musicale, calibratissima di Giuseppe Patroni Griffi ha messo in luce e esaltato. In un rapporto anche visivo, nella splendida scena di Mario Ceroli, ora severa e compatta, ora aperta su scintillanti immagini nordiche (una delle creazioni più affascinanti di questo scultore-scenografo che dà al legno una vita prodigiosa), lo spettacolo [...] procede con un ritmo serrato, sicuro, grazie al quale si fa impalpabile il confine tra realtà e sogno»⁵⁵¹. Vigorelli invece scrive che «se il dramma della Wolff non è per niente un bel testo, [...] lo spettacolo tuttavia merita d'esser veduto per non poche ragioni. Anzitutto per l'interpretazione di Edmonda Aldini [...]. Lo spettacolo poi ha una sua suggestione maggiore per la solida quanto vibrante scena a spazi interposti

⁵⁴³ Siro Ferrone, *Cristina, regina di Svezia, tra confessione e psicanalisi*, cit.

⁵⁴⁴ Cfr. Cesare Orselli, *Confessione Scandalosa*, «Sipario», n°378, novembre 1977, p. 15; Paolo Emilio Poesio, *Una donna senza corona*, cit.; Roberto De Monticelli, *Psicanalisi in Vaticano*, cit.; Sergio Colomba, *Cristina regina e donna*, cit.

⁵⁴⁵ Giancarlo Vigorelli, *Gli scandali di Cristina sul letto del prof Freud*, cit.

⁵⁴⁶ Carlo Maria Pensa, *Confessione scandalosa*, cit.

⁵⁴⁷ Cesare Orselli, *Confessione Scandalosa*, cit.

⁵⁴⁸ Renzo Tian, *Romantica confessione tra regina e cardinale*, cit.

⁵⁴⁹ R. P., *La regina va dal cardinal Freud*, cit.

⁵⁵⁰ Sergio Colomba, *Cristina regina e donna*, cit.

⁵⁵¹ Paolo Emilio Poesio, *Una donna senza corona*, cit.

di Mario Ceroli, forse la sua più bella scenografia»⁵⁵². Per Kotnik la scena di Ceroli è «un assolo figurativo»⁵⁵³ che secondo De Monticelli, per la sua qualità, «si meriterebbe di far da contenitore a ben altro testo»⁵⁵⁴. Addirittura la stessa Edmonda Aldini, che con Ceroli aveva già collaborato nel 1968 per il *Riccardo III* di Ronconi interpretando il ruolo di Lady Anna, riconosce il significato della scenografia dello scultore, che definisce «uno scenografo di prim'ordine»⁵⁵⁵. Infine Lombardi afferma che le «belle scene» di Ceroli sono «un supporto di grande suggestione» alla parabola di avvenimenti narrati e ai ruoli magistralmente interpretati sia dalla Aldini, «una Cristina di altissimo livello e di piena rispondenza»⁵⁵⁶, sia da Del Prete, protagonista maschile del dramma, sia di tutti gli altri attori che hanno dato voce e corpo ai personaggi secondari.

⁵⁵² Giancarlo Vigorelli, *Gli scandali di Cristina sul letto del prof Freud*, cit.

⁵⁵³ Giorgio Prosperi, *Confessione scandalosa di una regina vergine*, «Il Tempo», 18 novembre 1977.

⁵⁵⁴ Roberto De Monticelli, *Psicanalisi in Vaticano*, cit.

⁵⁵⁵ Dara Kotnik, *La regina fa i gestacci? Peggio: pensa*, «Il Giorno», 10 gennaio 1978.

⁵⁵⁶ Giovanni Lombardi, *Il potere dà scacco alla regina*, «Paese Sera», 8 ottobre 1977.

AIDA

Opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, musica di Giuseppe Verdi.

Venezia, Teatro La Fenice, 26 gennaio 1978

Regia di Mauro Bolognini

Maestro concertatore e direttore: Giuseppe Sinopoli

Scene di Mario Ceroli

Costumi di Aldo Buti

Maestro del coro: Aldo Danieli

Coreografia di Geoffrey Cauley

Interpreti e personaggi:

Carlo Del Bosco - *Il Re*

Bruna Baglioni - *Amneris, sua figlia*

Maria Parazzini - *Aida, schiava etiope*

Carlo Bergonzi - *Radames, capitano delle guardie*

Giancarlo Luccardi - *Ramfis, capo dei sacerdoti*

Garbis Boyagian - *Amonasro, re d'Etiopia e padre d'Aida*

Ottorino Begali - *un messaggero*

Maria Gabriella Onesti - *una sacerdotessa*

Orchestra, coro e corpo di ballo del Teatro La Fenice

L'azione ha luogo a Menfi e a Tebe, all'epoca della potenza dei faraoni.

A sei anni di distanza dalla *Norma* scaligera⁵⁵⁷, Mario Ceroli e Mauro Bolognini collaborano ancora insieme per un nuovo allestimento dell'*Aida* di Giuseppe Verdi, presentato al Teatro La Fenice di Venezia il 26 gennaio 1978⁵⁵⁸ (fig. 1).

Con questa messinscena il regista, con i contributi del direttore d'orchestra Giuseppe Sinopoli, del costumista Aldo Buti e di Ceroli, intende rovesciare la visione «stile Arena»⁵⁵⁹ divenuta ormai quasi obbligatoria per tutti – caratterizzata da enormi spazi, da turbe di personaggi e da grandi masse sfilanti – e darne, anche in ragione dell'esiguità offerta dal palcoscenico veneziano, una nuova, maggiormente «intimistica»⁵⁶⁰, che metta in evidenza più il dramma dei protagonisti dell'opera che la faraonica ma spesso vuota grandiosità dell'ambiente. L'obiettivo di Bolognini è quindi sì arduo ma non gratuito poiché l'*Aida*, scritta nel 1870 come opera celebrativa dell'Egitto aperto alla modernità dal Canale di Suez⁵⁶¹, ha in realtà due volti: quello fastoso ed esteriore delle marce trionfali e quello della tragedia intima dei personaggi, vittime o prigionieri del potere. Significativa è la dichiarazione rilasciata dallo stesso regista prima della messinscena dello spettacolo:

«Perché mi sono lasciato convincere per *Aida*? Non avrei mai accettato una regia per quest'opera in un teatro all'aperto. Mi ha entusiasmato, invece, l'idea di un'*Aida* al chiuso del teatro La Fenice; un'*Aida*, cioè, al servizio della musica, in cui affiori il dramma dei personaggi, senza comparse e senza cammelli, senza vessilli e senza tutte le brutte impostazioni viste nel passato»⁵⁶².

Altrettanto significativa è la dichiarazione di Bolognini pubblicata sul programma di sala del Teatro Regio di Parma, dove lo spettacolo è stato ripreso nel 1988:

«Io amo *Aida*. Per molti registi, come per me, quest'opera è densa di ispirazioni; in più ha il fascino di sottili pericoli. *Aida* è un'opera doppia. C'è l'*Aida* col trionfo, le danze, l'esotismo, [...], e c'è l'altra, quella scaturita dall'anima più autentica di Verdi, che ci parla d'amore, di solitudine, di personaggi prigionieri di regole, doveri, leggi, divieti, dai quali si libereranno solo con la morte. Non è facile far prevalere l'umanità e i sentimenti dei personaggi in un'opera dove il fasto più retorico degli anni trenta e

⁵⁵⁷ Cfr. cap. 5.7.

⁵⁵⁸ L'*Aida* viene messa in scena nelle giornate del 26 e 29 gennaio e del 1, 4, 5, 7, 8, 10 febbraio 1978. Oltre l'*Aida*, nel calendario della stagione Opera Balletto 1977-1978 compaiono: *Giselle* (7 gennaio 1978), *Manon Lescaut* (18 febbraio 1978), *Le nozze di Figaro* (14 marzo 1978), *Bergkristall* (26 aprile 1978), *I dodici* (26 aprile 1978), *Les martyrs* (18 giugno 1978), *Carmen* (18 luglio 1978). L'*Aida* fu rappresentata, dopo la prima del 26 gennaio 1978, altre sette volte: 29 gennaio e 1,4,5,7,8,10 febbraio 1978. Cfr. <http://www.archivistoricolafenice.org>, data ultima consultazione 5 maggio 2012.

⁵⁵⁹ Mauro Bolognini in Rubens Tedeschi, *Un'Aida anticonformista*, «L'Unità», 28 gennaio 1978.

⁵⁶⁰ Questo aggettivo compare molto frequentemente nella rassegna stampa del tempo, rimbalzando e ritornando da un articolo all'altro, anche in quelli pubblicati anteriormente alla prima dell'opera. Cfr. Mario Messinis, *L'Aida del debuttante*, «Il gazzettino del lunedì», 23 gennaio 1978; Paolo Rizzi, *"Aida" col batticuore*, «Il Gazzettino», 26 gennaio 1978; autore anonimo, *Prima di "Aida" alla Fenice di Venezia*, «Gazzetta di Parma», 27 gennaio 1978; Rubens Tedeschi, *Un'Aida anticonformista*, cit.; Mario Pasi, *Bergonzi sbaglia ma Venezia l'applaude*, «Corriere della sera», 28 gennaio 1978; Mario Messinis, *Febbrile intimità di Aida*, «Il gazzettino», 28 gennaio 1978.

⁵⁶¹ La prima assoluta dell'*Aida*, tragedia lirica in quattro atti, fu presentata al Teatro dell'Opera del Cairo il 24 dicembre 1871, due anni più tardi rispetto all'inaugurazione del Canale di Suez; in realtà, il proposito del Keadivé d'Egitto Ismail Pascià d'invitare un importante compositore europeo a scrivere un'opera ambientata nell'antico Egitto risale proprio ai festeggiamenti del novembre 1869, in cui avvenne l'inaugurazione del Canale. Verdi rifiutò più volte l'offerta, fino al momento in cui si trovò di fronte alla lettura, nel maggio 1870, dello "scenariò" di Auguste Mariette, che considerò «ben fatto, [...] splendido di *mise en scene* e [con] due o tre situazioni, se non nuovissime, certamente molto belle». Da quel momento in poi, Verdi dedicò la propria anima a mettere in musica il libretto. Per quanto riguarda quest'ultimo, la paternità viene solitamente attribuita ad Antonio Ghislanzoni: in realtà, egli fu chiamato solo ed esclusivamente a mettere in versi ciò che era stato precedentemente scritto nel succitato scenario. La prima rappresentazione europea dell'opera risale invece all'8 febbraio 1872, alla Scala di Milano. Cfr. Conati Marcello, *Un'opera da Grande Boutique*, in *Aida: opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni / musica di Giuseppe Verdi*, Venezia, Teatro La Fenice 1998, pp. 55-77.

⁵⁶² Bolognini Mauro in autore anonimo, *Domani una mini-Aida sul palcoscenico della Fenice*, «La notte», 26 gennaio 1978.

quaranta, o le rappresentazioni “spray-oro” degli anni sessanta, sono rimaste incollate arrivando fino a noi.

Spesso nelle rappresentazioni più grossolane, accade che il pubblico, dopo la scena del “trionfo” se ne vada, proprio nel momento in cui, terzo e quarto atto, l’opera torna a vibrare regalandoci i momenti più intimi, più belli, più struggenti dell’arte verdiana. Come cancellare allora questa insulsa tradizione, che purtroppo il pubblico aspetta, fatta di cavalli, elefanti, carri impennacchiati, clamori e statue d’oro? Ma *Aida* è più forte del suo luogo comune. Così, quando mi fu offerto di occuparmi di questa regia, mi rivolsi a Ceroli, cioè ad un vero artista, perché inventasse, per *Aida*, uno spazio nuovo, una visione diversa da sempre, dove tutto fosse essenziale e significativo, dove non ci fossero concessioni al superfluo o alla distrazione presuntuosa. Ceroli accettò, portando nello spettacolo tutto il suo limpido e delirante mondo poetico. Il risultato? Un successo»⁵⁶³.

Già nei giorni precedenti il debutto dell’*Aida*, l’attenzione dei critici teatrali si concentra sulla «ardita visione rinnovatrice»⁵⁶⁴ di Ceroli, di cui ci si chiede se sarà in grado di svecchiare le trite consuetudini degli allestimenti lirici così come aveva fatto con le scene per la *Norma* scaligera, quest’ultima ancora capace di far parlare positivamente di sé in occasione della ripresa milanese nel 1977⁵⁶⁵. Dal canto suo Ceroli, interrogato sulla sua concezione scenografica, dichiara di non poter «scinderla dalla mia stessa concezione estetica. Ho inteso inserire nello spazio di *Aida* tutto quello che appartiene al mio lavoro di scultore: cioè i miei fantasmi plastici. Spero che leghino con Verdi»⁵⁶⁶.

La ricostruzione di questo allestimento scenografico è stata resa possibile grazie allo studio della ricca documentazione consultata personalmente presso l’Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia: i bozzetti dell’artista per le scene e gli atti dell’*Aida*, i programmi di sala, la rassegna stampa e le fotografie di scena sia della messinscena del 1978 sia delle riprese veneziane del 1984 e del 1998. Fondamentali, inoltre, si sono rivelate le dichiarazioni rilasciate da Ceroli in varie interviste pubblicate su riviste e volumi specialistici del settore teatrale ed artistico, nonché la visione, presso la Biblioteca Mediateca Casa della Musica di Parma, della videoregistrazione dell’*Aida* di Bolognini nella ripresa parmigiana del 1988⁵⁶⁷.

L’ALLESTIMENTO SCENICO DI CEROLI PER AIDA

Nella progettazione della scenografia dell’*Aida*, il punto di partenza di Ceroli è costituito dall’indicazione verdiana di sdoppiare la scena dell’atto conclusivo in un piano inferiore, rappresentante le segrete dove Radamès viene sepolto vivo, e in uno superiore, in cui Amneris, inginocchiata sulla pietra che è stata chiusa sopra di lui, lo piange ed invoca la pace. Al tempo di Verdi questa trovata apparve ardita, ma fu mantenuta tale per il suo notevole impatto spettacolare. Ceroli, tralasciando quest’ultimo aspetto, coglie nello sdoppiamento finale il manifestarsi di una dialettica

⁵⁶³ Cfr. Bolognini Mauro, in *Aida, melodramma in quattro atti di Antonio Ghislanzoni; musica di Giuseppe Verdi*, Libretto di Sala del Teatro Regio di Parma, Grafiche Step, Parma 1988, pp. 134-5.

⁵⁶⁴ Cfr. Rubens Tedeschi, *Un’Aida anticonformista*, cit.

⁵⁶⁵ Cfr. Mario Messinis, *L’Aida del debuttante*, cit.

⁵⁶⁶ Cfr. Paolo Rizzi, *“Aida” col batticuore*, cit.

⁵⁶⁷ *Aida, Teatro Regio di Parma, 18 gennaio 1988* / [musica di] Giuseppe Verdi ; [interpreti] Franco Federici, Elena Obraztsova, Maria Chiara, Nicola Martinucci, Cesare Siepi ... [et al.] ; Orchestra sinfonica dell’Emilia-Romagna Arturo Toscanini ; Coro del Teatro Regio di Parma ; direttore Donato Renzetti ; regia Mauro Bolognini. 1 videocassetta (VHS) (160 min. ca.) : color., son + libretto. Edizione integrale. Milano, Hardy Trading; Parma, Azzali, 2001.

“sopra-sotto” che attraversa tutta l’opera e decide di porre l’azione su due piani distinti anche negli altri tre atti. Raddoppia perciò lo spazio scenico del Teatro La Fenice suddividendolo su due livelli. Quello inferiore è composto da un architrave sorretto da quattro colonne, con un fregio decorato con sagome di profili di teste che altro non sono che la rielaborazione per il palco di quelle che compongono l’opera *Autoritratto* del 1965 (fig. 2). Questo spazio, durante lo spettacolo, subisce solo variazioni di luci. La parte superiore, invece, è la vera protagonista della scena ed ospita, di volta in volta, varie opere eseguite dall’artista che sono state arrangiate e rifatte per lo spettacolo. Nell’allestimento di Ceroli questo livello diventa il luogo della pubblicità e della pompa, ma soprattutto quello in cui la regalità si mostra nei suoi diversi aspetti: il faraone, il sacerdote, ma anche Amneris, che dispone del suo privilegio per avviare gli eventi che infine la travolgeranno. Parallelamente, il livello inferiore non è solo il luogo del privato e degli affetti, o dell’incontro segreto, ma è anche quello della prigionia e della schiavitù. Attraverso questa suddivisione del palcoscenico Ceroli riesce a far emergere tutto il dramma dei personaggi verdiani, così come voluto da Bolognini.

La nuova concezione scenica di Ceroli non è svelata immediatamente al pubblico: l’approccio con il mondo di *Aida* avviene gradualmente, sia attraverso il sipario con l’immagine del muso della Sfinge, sia attraverso quel cartiglio ligneo che, posto sul boccascena similmente a quanto accaduto nella *Norma* scaligera⁵⁶⁸, riporta a lettere maiuscole il titolo dell’opera lirica (fig. 3).

La scena I, 1 è ambientata, come da indicazioni librettistiche, nella *sala nel Palazzo del Re a Menfi. A destra e a sinistra una colonnata con statue e arbusti in fiore. Grande porta nel fondo, da cui appaiono i templi, i palazzi di Menfi e le Piramidi*⁵⁶⁹. Nella messinscena di Bolognini e Ceroli (figg. 4, 5) i personaggi, dapprima Ramfis insieme a Radamès, poi quest’ultimo insieme ad Amneris e ad Aida fanno il loro ingresso in scena recitando sullo spazio ampio e sgombro del livello inferiore. Sul livello superiore si stagliano, uniche presenze immobili su uno sfondo monocromo neutro, tre imponenti piramidi, riproposizione di quelle che compongono *Progetto per la conservazione del corpo umano*, opera di Ceroli del 1967 (fig. 6). Nell’*environment* originario le tre piramidi, rispettivamente in legno, lamiera zincata e mattoni, misurano 169 cm. in altezza e 190 alla base; ridimensionate per il palcoscenico, esse incombono sui tre protagonisti della scena, che significativamente agiscono nel livello sottostante immerso nella penombra, quasi a presagio della loro triste fine. Alla fine del terzetto musicale, ad un repentino spegnimento di luci corrisponde una mutazione scenografica (fig. 7): nel livello superiore le piramidi vengono tolte per lasciare posto alla immensa scalinata che in precedenza si intravedeva solo parzialmente sullo sfondo delle colonne del piano inferiore, e che è la riproposizione, adattata allo spazio scenico, dell’opera ceroliana *Teatro* del 1973 (fig. 8). Se inizialmente la gradinata campeggia in quanto spazio non agito, ben presto ospita la prima scena di massa: dall’alto al centro fa la sua comparsa il Re d’Egitto che, dopo aver sceso tutti i gradini, annuncia alla corte, nel frattempo radunatasi ai lati del piano praticabile rialzato, che gli Etiopi hanno già invaso la città di Tebe e intendono continuare la loro guerra contro gli egizi. Per sconfiggere i ribelli Radamès viene designato condottiero dell’esercito, che esultante riceve il vessillo glorioso del potere dalle mani di Amneris. “Sopra” è il tripudio, è la gloria, è la luce; “sotto” è la sofferenza, la paura, il dolore. Di questo “sotto” fa parte Aida, che per tutta la scena rimane semplice spettatrice dei festeggiamenti della corte reale, immersa nella solitudine dell’antro oscuro, dove si disperava per le sorti del padre Amonasro, della sua patria lontana, di Radamès.

⁵⁶⁸ Cfr. cap. 5.7.

⁵⁶⁹ Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, *Aida di Giuseppe Verdi*, programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia, Venezia 1998, p. 11.

L'azione dell'atto I,2 si sposta, seguendo le indicazioni del libretto, all'*interno del Tempio di Vulcano a Menfi*⁵⁷⁰. Nonostante il cambio d'ambientazione, la scenografia non subisce grandi modifiche (figg. 9, 10): a dominare la scena sono ancora il piano praticabile e la scalinata del livello superiore, dove Radamès viene investito delle armi sacre, mentre la danza mistica che scandisce lo scorrere del tempo si articola sul proscenio, più illuminato rispetto al quadro precedente. La scena di massa e di tripudio si svolge ancora una volta sul livello superiore, tra la luce e lo splendore. L'unica modifica scenografica apportata da Ceroli consiste nell'introduzione, ai lati della gradinata, di quattro file di scure sagome lignee in posizione orante, che simboleggiano la sacralità del Tempio dove ha luogo l'investitura, e che altro non sono che quelle che costituiscono *L'ultima cena* del 1965 (fig. 11), per il palcoscenico della Fenice opportunamente dipinte di nero.

L'azione dell'atto II, 1 (figg. 12, 13) si svolge di nuovo sul livello superiore della scenografia ceroliana: a dominare è ancora l'alta scalinata, che qui simboleggia *una sala nell'appartamento di Amneris*⁵⁷¹ dove la principessa si sta abbigliando per la festa trionfale. Le schiave prendono posto, in parte sedute ed in parte stanti, al centro della gradinata. I lati del piano rialzato ospitano invece la scultura ceroliana *Sala ipostila* del 1967 (fig. 14), le cui colonne sono state rifatte e riarrangiate per il palco veneziano sottoforma di semicolonne accoglienti nel loro incavo le sagome lignee che compongono l'opera *Aria di Daria* del 1968. È sul livello rialzato del palcoscenico che Amneris scopre, con l'inganno, l'amore che Aida prova nei confronti di Radamès; questa è anche l'unica volta in cui la schiava etiopica non occupa il piano inferiore della scenografia. Quest'ultimo, illuminato da una luce molto debole se comparata a quella del livello superiore, è occupato da giovani schiavi mori che con la loro danza omaggiano la principessa egizia.

L'atto II, 2 (figg. 15, 16) si svolge presso *uno degli ingressi della Città di Tebe. Sul davanti un gruppo di palme. A destra il tempio di Ammone. A sinistra un trono sormontato da un baldacchino di porpora. Nel fondo una porta trionfale. La scena è ingombra di popolo*⁵⁷². Questa è la scena del trionfo di Radamès che, avuta la meglio sui guerrieri etiopi, torna vincitore nella città di Tebe per essere incoronato col serto trionfale. Tra tutti i quadri della tragedia lirica, questo è il più maestoso: la vittoria dell'Egitto viene festeggiata da tutti gli strati sociali della popolazione, dal Re fino al popolo e alle donne. Sul palcoscenico della Fenice, la scena del trionfo, ingombra di personaggi, si svolge sul praticabile rialzato: a sottolineare lo splendore e la forza dell'Egitto contribuiscono in maniera determinante sei splendide e imponenti sfingi lignee appositamente create da Ceroli per lo spettacolo che, con i loro «4 metri di lunghezza e 2.5 metri di altezza»⁵⁷³ e con la loro apparente monocromia che al contrario nasconde una realtà ricca di affascinanti sfumature, si stagliano imponenti, immerse nella luce, sia sul piano praticabile che sulla gradinata (figg. 17, 18). Appare ormai superfluo evidenziare che i prigionieri etiopi, capeggiati dal loro Re Amonasro travestito da semplice guerriero, fanno la loro comparsa sul proscenio, in quel livello angusto, scuro, dove anche Aida si addolora dopo aver riconosciuto tra i suoi conterranei il padre.

Il terzo atto del melodramma è uno dei più suggestivi e dei più coinvolgenti dal punto di vista drammatico, ed è anche uno dei più affascinanti dal punto di vista scenografico. La didascalia del libretto ambienta la scena, durante una notte stellata in cui splende la luna, sulle rive del Nilo

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 13. La didascalia scenica del libretto continua: *una luce misteriosa scende dall'alto. Una lunga fila di colonne, l'una all'altra addossate, si perde fra le tenebre. Statue di varie Divinità. Nel mezzo della scena, sopra un palco coperto da tappeti, sorge l'altare sormontato da emblemi sacri. Dai tripodi d'oro si innalza il fumo degli incensi.*

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 18.

⁵⁷³ Mario Ceroli in Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, cit., p. 97.

fiancheggianti il Tempio d'Iside dove approda una barca da cui scendono Amneris e Ramfis⁵⁷⁴. Ceroli ne dà un'interpretazione che richiama alla mente i climi desertici di Max Ernst, dal momento che costruisce la scena avvalendosi di pochi elementi (figg. 19, 20): una luna espressionista tonda e dorata che fa capolino dall'alto del boccascena, rielaborazione cromatica e dimensionale del suo nero *Girasole* del 1975 (fig. 21); una barca a doppia vela, parente stretta della sua omonima scultura del 1968 (fig. 22), collocata in alto a destra sulla scalinata; infine la gradinata, abbassata fino ad appoggiare sul livello del palcoscenico, che simboleggia le acque del Nilo⁵⁷⁵. Ceroli non si avvale di nessun altro elemento scenografico: ad esempio il Tempio di Iside indicato nella didascalia non compare sulla scena, anche se la sua presenza si può immaginare dai movimenti e dalle uscite di scena dei personaggi. Bolognini e Ceroli concedono quindi ampio spazio ai personaggi e alle loro azioni: dapprima a Ramfis e Amneris, che fanno la loro breve comparsa sul piano praticabile rialzato prima di uscire di scena per andare a pregare al Tempio; poi ad Aida con Amonasro e Radames, che agiscono sul proscenio, nel buio livello inferiore. In questo atto la suddivisione scenografica su due piani optata da regista e scultore non ha permesso loro di rimanere pienamente fedeli allo sviluppo dell'azione così come voluta da Verdi e Ghislanzoni. In una didascalia coincisa del libretto si legge infatti che Radamès impedisce ad Amonasro di pugnare Amneris frapponendosi col suo corpo⁵⁷⁶. Con la succitata suddivisione scenografica, entrando la principessa in scena nuovamente sul livello superiore, il rispetto della didascalia è venuto meno. Nonostante ciò, si può affermare che questo impianto scenico ha permesso di portare alla luce un altro punto caro a Verdi, ossia quello del confronto fra Amneris e Aida: le due donne, entrambe regine sebbene una schiava, entrambe innamorate dello stesso uomo, entrambe pronte a utilizzare tutto ciò di cui sono in potere pur di far cadere tra le loro braccia Radamès, appaiono in scena contemporaneamente ma su due piani diversi, opposti l'uno all'altro.

Nell'ultimo atto della tragedia lirica il dramma dei personaggi si espleta in tutta la sua pienezza. Nonostante i tentativi di Amneris per salvarlo, Radamès è condannato ad essere murato vivo: insieme a lui morirà anche Aida, infiltratasi segretamente nella tomba perché presaga della fine dell'amato. Il libretto ambienta i due quadri in cui è suddiviso l'atto in due luoghi diversi: una *sala del Palazzo del Re*⁵⁷⁷ e *l'interno del tempio di Vulcano* con l'annesso sotterraneo⁵⁷⁸. Ceroli non apporta modifiche alla scenografia tra il primo e il secondo quadro (fig. 23): grande ed unica protagonista è l'imponente scalinata, che diventa tanto più possente quanto più non viene attraversata o agita dai personaggi. Questo accade sia nel primo quadro, quando Amneris tenta invano di salvare Radamès *in extremis* (fig. 24), sia e soprattutto nell'ultimo quadro, quando la stessa, ormai rimasta sola, appare come una piccola macchia rossa che spicca sul candore ligneo degli immensi gradini. E mentre sul praticabile rialzato la regina egiziana si disperava alla luce dei giorni che dovrà vivere con il rimorso, a livello del palcoscenico Aida e Radamès si ritrovano per morire insieme; a far loro compagnia, nel buio del sotterraneo, Ceroli introduce più repliche della sua *Fila* del 1966: «una città di morti»⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ *Le rive del Nilo. Rocce di granito fra cui crescono dei palmizi. Sul vertice delle rocce il tempio d'Iside per metà nascosto tra le fronde. È notte stellata. Splendore di luna. [...]. Da una barca che approda alla riva, discendono Amneris, Ramfis, alcune donne coperte da fitto velo e Guardie. Cfr. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, *Aida di Giuseppe Verdi*, cit., p. 24.*

⁵⁷⁵ Nella ripresa dello spettacolo al Teatro Regio di Parma del 18 gennaio 1988, la scalinata simboleggiante il fiume egiziano è stata ulteriormente velata da un cellophan trasparente. Cfr. *Aida, Teatro Regio di Parma, 18 gennaio 1988*, cit.

⁵⁷⁶ AMONASRO (*avventandosi ad Amneris con un pugnale*) Vieni a strugger l'opra mia! /Muori! ... RADAMÈS (*frapponendosi*) Arresta, insano! ... Cfr. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, *Aida di Giuseppe Verdi*, cit., p. 28.

⁵⁷⁷ *Sala nel Palazzo del Re. Alla sinistra, una gran porta che mette alla sala sotterranea delle sentenze. Andito a destra che conduce alla prigione di Radamès. Cfr. Ibidem*, p. 29.

⁵⁷⁸ *La scena è divisa in due piani. Il piano superiore rappresenta l'interno del tempio di Vulcano splendente d'oro e di luce: il piano inferiore un sotterraneo. Lunghe file d'arcate si perdono nell'oscurità. Statue colossali d'Osiride colle mani incrociate sostengono i pilastri della volta. Ibidem*, p. 31.

⁵⁷⁹ Mario Messinis, *Febbrile intimità di Aida*, cit.

costituita da più allineamenti di sagome lignee umane dipinte di nero che, come mummie imbalsamate, invadono funereamente la scena nell'epilogo, a simboleggiare le vittime del potere faraonico (figg. 25, 26).

In ultima considerazione, si fa notare come alcuni accessori scenici siano di fattura prettamente ceroliana: le bandiere dei porta insegne e le lunghe lance nella scena del trionfo (fig. 16), lo scettro del Re d'Egitto, il bastone di Ramfis, il bastone del potere che Amneris consegna a Radamès alla fine del primo atto come simbolo di gloria e di comando. Alcune delle bandiere del *Progetto per la pace e per la guerra* del 1969 (cfr. fig. 16 di cap. 5.6) compaiono nel secondo atto dell'*Aida* quando, sulle note dell'allegro maestoso *Gloria all'Egitto, ad Iside*, entrano in scena sulla scalinata, tra le bellissime sfingi lignee, i porta insegne con bandiere dalle lunghe aste e dalle bianche vele. Ben 365 sono le bandiere che costituiscono l'originaria installazione ceroliana: l'artista, in una videointervista rilasciata nel 2007, mette in evidenza come l'opera abbia assunto nel corso del tempo diversi nomi e diversi significati – la pace, la libertà, la rivoluzione francese – e come ne potrà assumere molti altri tutte le volte che verrà fatta agire «in un nuovo contesto, in una nuova realizzazione scenica teatrale, che vuol dire spaziale, vitale»⁵⁸⁰. Emerge quindi il concetto di “opera metamorfica” che è intrinseco nell'opera di Ceroli: nell'*Aida* le bandiere sono simbolo di gloria, sono vessilli che vengono portati in trionfo per celebrare la vittoria di Radamès e dell'Egitto su Amonasro e sugli Etiopi, contrariamente al significato assunto dalle stesse in *Addio fratello crudele*⁵⁸¹. Gli altri accessori scenici, invece, si caratterizzano tutti per la decorazione con le medesime sagome lignee di profili facciali che compaiono sul fregio dell'architrave.

IL RINNOVAMENTO DELLA SCENA LIRICA DI CEROLI

Proseguendo nel percorso iniziato con l'allestimento di *Norma*, Ceroli si pone come fautore del rinnovamento della scenografia lirica italiana rimanendo fedele alle proprie scelte artistiche. In linea con l'obiettivo di Bolognini di mettere in scena un'*Aida* al servizio della musica in cui affiori il dramma dei personaggi, l'artista crea un nuovo Egitto che, ben lontano dalle rappresentazioni da grandi terme del passato, è fatto di spazi nitidi, rarefatti e ben definiti in cui si inseriscono bene i volumi delle sue sculture. Ceroli costruisce con le tonalità sabbiose del legno un Egitto stilizzato, in un certo senso astratto. La sua struttura scenica punta su geometrie ritmiche o su profondità prospettiche, animate da sculture o da sfingi disposte lungo gradinate che occupano tutta la sezione superiore della scena. L'Egitto di Ceroli è di una semplicità neo-costruttivista, metafisica nel clima desertico del terzo atto, quasi «un Quattrocento rivisitato anni Venti»⁵⁸². Abolendo tutti i superflui orpelli decorativi, Ceroli concretizza sulla scena, visualizzandolo, il dramma musicale di Verdi, che ha cercato di raccontare una storia d'amore impossibile. L'artista ci riesce soprattutto attraverso la suddivisione trasversale del palcoscenico in due parti: quella superiore è uno spazio aperto, quella inferiore uno spazio chiuso; quella superiore è il mondo del trionfo, del tripudio, del potere, quella inferiore è il mondo della penombra, del buio, dei sotterranei e delle prigioni. I personaggi, a seconda della loro posizione sociale e del loro destino, vengono fatti recitare in zone coesistenti ma separate.

A conferire primaria importanza alla musica hanno contribuito anche i gesti fermi e ieratici dei personaggi, valorizzati dall'invenzione scenica. In linea con quest'ultima, i costumi di Aldo Buti

⁵⁸⁰ Mario Ceroli in *Mario Ceroli*, videoregistrazione, 01 Distribution, Roma 2007.

⁵⁸¹ Cfr. cap. 5.6

⁵⁸² Paolo Rizzi, “*Aida*” col batticuore, cit.

chiudono i personaggi in una sorta di lineare rigidità: faraoni, sacerdoti, soldati si sono composti in quadri suggestivi che ricordano, come fanno anche i numerosi bozzetti del costumista pubblicati sul programma di sala della Fenice di Venezia, i personaggi delle opere di Massimo Campigli (fig. 27). I costumi, così come le luci, racchiudono in sé tutte le calde tonalità del deserto, il giallo, il bianco, l'ocra, i rossi sfumati, che si rifanno non solo ai più autentici colori egiziani ma anche a quelli del legno di Ceroli.

L'*Aida* condivide con la *Norma* la rilettura scenica del melodramma romantico compiuta da Ceroli e da lui tradotta in termini pratici nell'abbandono del naturalismo: niente più quinte e fondali stucchevolmente idiliaci legati alle immagini dell'egittologia consacrata; al loro posto una scenografia lineare, sobria, essenziale, elegante, quasi astratta di spazi e di volumi, in grado di suggerire, e non di dispiegare, come è accaduto fino a quel momento, la spettacolarità del dramma, senza tuttavia nasconderla.

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

Diversamente a quanto accaduto per la *Norma*, il secondo allestimento di Ceroli per il teatro lirico riceve subito una favorevole e calorosa accoglienza sia da parte del pubblico che della critica. Già all'indomani della prima messinscena, l'*Aida* di Ceroli e Bolognini viene definita «una edizione particolarmente impegnata del capolavoro verdiano, con non poche innovazioni, specie di ordine scenografico»⁵⁸³. La ventata di rinnovamento apportata in ambito lirico dal regista principalmente grazie al contributo dello scultore è sottolineata sia da Mario Pasi, secondo il quale il «talento di Ceroli» si palesa nella capacità di aver «trasportato il fascino di questo melodramma popolare in una nuova dimensione scenica, ricca di effetti suggestivi anche se povera di oggetti»⁵⁸⁴, sia da Messinis, che non solo definisce la scenografia «bellissima», «razionale e attualizzata», ma evidenzia anche come «ad essa si adegui docilmente la regia di Mauro Bolognini»⁵⁸⁵, tendente a liberare l'opera dai facili orpelli e dalla retorica delle cattive abitudini. Tedeschi conferisce il merito di aver allestito «un'*Aida* anticonformista» all'«ardita visione rinnovatrice» di Ceroli, le cui scelte scenografiche, «pur nella loro semplicità, rinnovano in continuazione il senso di meraviglia proprio del teatro»⁵⁸⁶. Tutti i recensori critici appoggiano la scelta di suddividere lo spazio scenico su due livelli, perché in grado di visualizzare la divaricazione esistente tra il mondo regale e sacerdotale e quello degli altri personaggi, e mettono in evidenza come l'innovazione dell'allestimento scenico sia resa ancor più evidente dalle coreografie tradizionali di Geoffrey Cauley. Anche la compagnia di canto rimane legata ai vecchi schemi canori, ma palesa così l'interpretazione innovativa data dal giovane direttore veneziano Giuseppe Sinopoli che, in linea con le direttive date dalla scenografia ceroliana, dà vita ad un'*Aida* niente affatto tronfia e ornamentale ma in grado di far lievitare tutti i valori più intimi della partitura verdiana.

Il favore della critica all'allestimento scenico non viene mai meno anche in occasione delle numerose riprese dello spettacolo; anzi, «la stagionatura ha consentito a questa *Aida* di acquistare lo stesso aroma e profumo del legno impiegato da Ceroli per tradurre nello spirito della sua figuratività le fantasie verdiane»⁵⁸⁷. Nel 1984, per Rizzardi «l'invenzione figurativa di Ceroli asseconda, nella sua

⁵⁸³ Autore anonimo, *Festosa "Aida"*, «Il Gazzettino», 27 gennaio 1978.

⁵⁸⁴ Mario Pasi, *Bergonzi sbaglia ma Venezia l'applaude*, cit.

⁵⁸⁵ Mario Messinis, *Febbrile intimità di Aida*, cit.

⁵⁸⁶ Rubens Tedeschi, *Un'Aida anticonformista*, cit.

⁵⁸⁷ Bruno Cernaz, *Un'Aida scintillante*, «Messaggero veneto», 20 maggio 1984.

sobrietà, un'idea molto ben realizzata di una spettacolarità più suggerita che dispiegata, ma non affatto nascosta o negata»⁵⁸⁸. Angelini loda le «stupende scene di Ceroli», il quale «con il legno [...] ha creato suggestioni davvero nuove, che non soverchiano la già colossale vicenda ma la eterizzano nella moltiplicata unicità della musica»⁵⁸⁹. Dello stesso parere è Foletto, secondo il quale l'«allestimento prezioso e funzionale» di Ceroli fa «risaltare tutto l'azzurro che respira tra le note di quest'opera, pur accentuando il senso oppressivo della Ragion di Stato che impone un indirizzo anche agli affetti privati»⁵⁹⁰. «Nella versione '84 il suono di Inbal [...] e le scene di Mario Ceroli si sono posti come elementi polari»⁵⁹¹ per Tosolini, come sostiene pure Messinis, che riconferma la validità del «bellissimo allestimento» ceroliano, «straordinaria proposta che non ha perduto nulla del fascino del 1978»⁵⁹².

Ancora nel 1988 a Parma e a Reggio Emilia si loda l'«Egitto ligneo»⁵⁹³ di Ceroli, «un Egitto finto, inventato, immaginario, tutto di legno, che funziona assai bene»⁵⁹⁴. L'encomio principale proviene dalle pagine della rivista *Arte*, dove si legge che «l'universo musicale di Verdi, che cercava di narrare al mondo una impossibile storia d'amore, ha trovato nelle scene di Mario Ceroli il luogo visibile di quel poetico tentativo»: il «grande mantello scenografico realizzato dallo scultore [...] ha permesso a Bolognini di realizzare una *Aida* di una tale freschezza da catturare la sensibilità del pubblico del nostro tempo» e di «rendere quasi inedita un'opera spesso considerata diseguale»⁵⁹⁵.

Ancora nel 1998 è «una bella sorpresa il ritorno dell'allestimento ligneo, geometrico e "sironiano" realizzato da Mario Ceroli nel 1978»⁵⁹⁶, che per Cossato si rivela una «validissima riconquista», un «prezioso recupero»⁵⁹⁷.

Se paragonate alla quantità di apprezzamenti, le stroncature dell'allestimento ceroliano sono veramente esigue. Pugliese, in occasione della ripresa dello spettacolo alla Fenice di Venezia nel 1984, lo critica perché «impedisce ogni composizione e movimento di massa. Né l'idea dei piani sovrapposti e a blocchi semoventi ha potuto ampliare, anche come semplice illusione ottica, le dimensioni dello spettacolo»⁵⁹⁸. Più forte la stroncatura parmigiana di Bonafini del 1988, tuttavia principalmente legata a fattori estetici: a suo parere Ceroli ha fatto sì che *Aida* venisse «rappresentata in una segheria o, al massimo, in un maso altoatesino. Quelle sfingi assomigliavano tutte a Spadolini e non parliamo della scena del Nilo, con la barchetta piantata sui tetti a un passo da una luna che sembrava una forma di grana»⁵⁹⁹. «Oppure ancora quella serie di sarcofaghi-manichini che affollano la tomba di Radamès, tanto da farla sembrare una vetrina in allestimento per saldi di fine stagione». Più sensata è la sua stroncatura della suddivisione scenica su due piani, che definisce «una scelta come un'altra; solo che è antimusicale perché non consente l'amalgama delle voci, accentua scompensi fra palcoscenico ed orchestra»⁶⁰⁰.

L'originalità e la validità della proposta scenografica anticonformista di Ceroli è testimoniata dalle numerose riprese di questo allestimento su numerosi palcoscenici, italiani ed internazionali: dallo

⁵⁸⁸ Veniero Rizzardi, *Il perenne fascino dell'Aida di Inbal*, «La tribuna di Treviso», 19 maggio 1984.

⁵⁸⁹ Anna Angelini, *Questa Aida è innamorata ma frigida e Bolognini le modifica i connotati*, «Il giornale», 19 maggio 1984.

⁵⁹⁰ Angelo Foletto, *In un mondo celeste si muove l'Aida*, «La Repubblica», 19 maggio 1984.

⁵⁹¹ Marco Maria Tosolini, *Se l'Aida diventa un dramma privato*, «Il Piccolo», 23 maggio 1984.

⁵⁹² Mario Messinis, *Aida nella lente di Inbal*, «Il Gazzettino», 19 maggio 1984.

⁵⁹³ Edoardo Guglielmi, *Un Egitto di legno a Parma*, «Giornale di Brescia», 16 gennaio 1988.

⁵⁹⁴ Dino Villatico, *Vent'anni dopo è tornata Aida*, «La Repubblica», 14 gennaio 1988.

⁵⁹⁵ Autore anonimo, *Solo un artista come Mario Ceroli poteva realizzare una scenografia di tanta freschezza per l'Aida al Teatro Regio di Parma*, «Arte», marzo 1988.

⁵⁹⁶ Guido Barbieri, *Un'"Aida" in equilibrio tra l'aratro e l'ippogrifo*, «La Repubblica», 6 dicembre 1998.

⁵⁹⁷ Paolo Cossato, *Grande, suggestiva, classica "Aida"*, «La Nuova Ve», 6 dicembre 1998.

⁵⁹⁸ Giuseppe Pugliese, *Perché l'Aida alla Fenice di Venezia?*, «Gazzetta di Carpi», 22 maggio 1984.

⁵⁹⁹ Umberto Bonafini, *Celeste? No, plumbea*, «La Gazzetta di Parma», 14 gennaio 1988.

⁶⁰⁰ Umberto Bonafini, *Bentornata Aida*, «La Gazzetta di Parma», 29 gennaio 1988.

Staatsoper di Amburgo nel 1980, l'*Aida* è stata portata, nel corso degli anni, a Parma, Reggio Emilia, Benevento, Bari, Macerata, di nuovo Venezia e Roma, fino al Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona nel 1999⁶⁰¹.

⁶⁰¹ Cfr. cap. 4.3.

SANCTA SUSANNA

Dramma lirico in un atto di August Stramm

Musica di Paul Hindemith

edizione B. Schott's Söhne

in lingua originale

Roma, Teatro dell'Opera, 28 febbraio 1978

Regia: Giorgio Pressburger

Maestro concertatore e Direttore: Marcello Panni

Scene e costumi: Mario Ceroli

Maestro del coro: Augusto Parodi

Assistente scenografo: Maurizio Mazzucco

Assistenti alla regia: Kadigia Bove, Pierangelo Civera

Assistente costumista: Fiamma De Santis

Interpreti e personaggi:

Felicia Weathers – *Susanna*

Giuseppina Dalle Molle – *Klementia*

Amalia Naclerio – *una vecchia monaca*

Evelyn Hanack – *una ragazza*

Peter Boom – *un servo*

Dopo l'esperienza di *Beatitudines*⁶⁰², Ceroli torna nuovamente a Roma per curare le scene e i costumi di *Sancta Susanna*, allestito a partire dal 28 febbraio 1978⁶⁰³ al Teatro dell'Opera come quinto appuntamento della stagione lirica 1977/1978. Lo spettacolo, presentato il 23 febbraio nel foyer del teatro durante la conferenza-concerto presieduta dal sovrintendente Luca di Schiena, si inserisce in una «serata tripartita, non facile, mirante [...] a informare anche sulle più nuove esperienze del nostro secolo»⁶⁰⁴: il trittico di opere appartenenti al patrimonio musicale contemporaneo presentato nel corso del medesimo appuntamento si avvia con *Dies Irae* di Clementi-Perilli, ha al centro *Sancta Susanna* di Hindemith e si conclude con *Oedipus Rex* di Strawinski (fig. 1). Se *Dies Irae*, come evidenzia la locandina, è una «azione visiva» ideata e diretta dal pittore Achille Perilli su nastro di Aldo Clementi, le successive due opere sono concertate da Marcello Panni, «direttore d'orchestra votatosi [...] alla produzione moderna e d'avanguardia»⁶⁰⁵. Intervistato prima della messa in scena sui possibili problemi posti dall'*Oedipus Rex* e dalla *Sancta Susanna*, lavori poco apprezzati dal pubblico capitolino di gusto tradizionale, Panni afferma: «Riguardo al primo si tratta di assicurare la qualità della ripresa di una messa in scena che già riscosse un grande successo qui a Roma nel 1964⁶⁰⁶. La *Sancta Susanna* invece è inedito in Italia [...]. Oggi rendere vitale lo spirito espressionista di cui è intriso il testo di August Stramm [...] è compito non semplice perché bisogna provocare lo *shock* di un tempo. Ora con quanto si vede al cinema ed a teatro, suggestionare una platea è pressoché impossibile!»⁶⁰⁷.

Sancta Susanna, terzo lavoro di un ancora giovane Hindemith, andò in scena per la prima volta a Francoforte nel marzo del 1922, ma provocò un tale scandalo che fu fatta una pubblica petizione affinché ne fossero interrotte le rappresentazioni. Ed anche lo stesso Hindemith per tutta la vita ne proibì l'allestimento, con un atto di autocensura sia per la musica, che risulta un trasparente epigonismo straussiano, sia per il soggetto della vicenda, assai scabroso nella commistione di religiosità ed erotismo. Morto il compositore nel 1963, la sua casa editrice rilanciò *Sancta Susanna*, presentata in Italia solo in forma oratoriale a Torino nel 1972 dal maestro Panni⁶⁰⁸, chiamato a concertarla e dirigerla anche nella messinscena all'Opera di Roma, dove «a ricreare la tensione originaria [del dramma] dovrebbero contribuire la regia di Giorgio Pressburger e la scenografia di Mario Ceroli»⁶⁰⁹.

La ricostruzione di questo allestimento scenografico è stata resa possibile grazie allo studio della documentazione consultata personalmente presso l'Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma: il programma di sala, la rassegna stampa e le foto di scena dello spettacolo.

L'ALLESTIMENTO SCENICO E I COSTUMI DI CEROLI PER SANCTA SUSANNA

Hindemith ambienta *Sancta Susanna* nella chiesa di un convento dove la giovane suora Susanna, durante una chiara notte di luna, sta pregando in prostrazione davanti all'altare della Vergine, osservata dalla consorella Klementia, preoccupata per la sua tendenza al misticismo. L'aprirsi di una finestra sbattuta dal vento porta all'interno, insieme al profumo intenso del lillà in fiore, anche la

⁶⁰² Cfr. cap. 5.10.

⁶⁰³ Replicato poi il 2, 4, 7, 10 e 18 marzo 1978.

⁶⁰⁴ E.V., *Opere del nostro tempo a Roma da lunedì*, «Unità», 25 febbraio 1978.

⁶⁰⁵ Enrico Cavallotti, *La "Sancta Susanna" al Teatro dell'Opera*, «Il Tempo», 25 febbraio 1978.

⁶⁰⁶ L'*Oedipus Rex* di Igor Stravinskij, con scenografie di Giacomo Manzù e regia di Luigi Squarzina, era già andato in scena al Teatro dell'Opera di Roma il 19 febbraio 1964. Cfr. http://www.operaroma.it/stagione/archivio_storico, data ultima consultazione 30 aprile 2012.

⁶⁰⁷ Marcello Panni, in Enrico Cavallotti, *La "Sancta Susanna" al Teatro dell'Opera*, cit.

⁶⁰⁸ Cfr. Cesare Bolla, *La censura sepolta dagli applausi*, «Il mattino», 2 marzo 1978.

⁶⁰⁹ Enrico Cavallotti, *La "Sancta Susanna" al Teatro dell'Opera*, «Il Tempo», 25 febbraio 1978.

voce di una ragazza, che mugola di piacere nel campo confinante. Susanna, intimamente turbata dalla loro naturale sensualità, fa condurre a sé i due giovani amanti; usciti i fidanzati, sempre più scossa, invoca Satana di fronte all'altare, tra lo sconcerto della consorella. Klementia, ancora spaventata dal ricordo, le racconta che molti anni prima, in una notte come quella, suor Beata, vinta dalla passione fisica, si spogliò e baciò a lungo la testa del crocefisso: per questo venne murata viva per penitenza. Un grosso ragno attraversa la croce, mentre Susanna, ormai incapace di arginare i propri impulsi, si scopre il capo: l'insetto cade sui capelli della suora, che batte la fronte sull'altare. La notte sta per terminare, e già le monache entrano nella cappella per le preghiere del mattino; di fronte alla priora e alle altre sorelle, Susanna non accetta di pentirsi e si dichiara pronta a essere a sua volta murata, come già suor Beata.

Le didascalie sceniche del libretto sono molto precise nella descrizione della *chiesa del monastero*, dove si trovano *in fondo all'altare maggiore la luce perpetua, nella nicchia del muro davanti a sinistra, di fronte alla immagine più grande del naturale del Crocifisso, un grosso cero ardente. Susanna giace davanti all'altare, ornato di fiori, della regina celeste, che si trova nella nicchia ad angolo retto accanto all'altare del crocifisso, in preghiera, con la fronte posata sul gradino inferiore, le braccia allargate sui gradini superiori*⁶¹⁰.

Ceroli crea l'interno di una chiesa, inconfondibilmente e instancabilmente ligneo, portando sul palcoscenico le sue opere precedenti. Sul programma di sala stampato dal Teatro dell'Opera in occasione della messa in scena dello spettacolo sono pubblicati due bozzetti dello scultore per *Sancta Susanna* (figg. 2 e 3). Ciò che li caratterizza, anche ad una prima rapida occhiata, è l'antropomorfismo e l'antropocentrismo del grande crocifisso ligneo, o meglio del gigantesco uomo a braccia spalancate che, traslato sul palco, ne domina incontrastato la scena (fig. 4)⁶¹¹. Il pezzo scultoreo evoca nell'artista il ricordo di quanto compiuto per questa «esperienza pazzesca» nell'intervista rilasciata nel 1983 a Franco Quadri: «Ho messo un uomo a mo' di Cristo a testa in giù e che in un minuto, all'inizio dell'opera, si doveva alzare piano piano e rimanere inclinato, proteso verso il pubblico»⁶¹² a quarantacinque gradi⁶¹³ (fig. 5). Ceroli si avvale della scultura *Curve di livello* del 1972, già portata sul palcoscenico con *Beatitudes*⁶¹⁴, ma qui ingrandita a dimensioni gigantesche: dieci metri di altezza rapportati ai dodici metri del piano americano. Il crocifisso rimane fisso per tutto l'atto al centro del palcoscenico, dominandolo. Dietro il braccio sinistro del crocifisso pende un'altra grande scultura già comparsa qualche mese prima nell'*Aida* veneziana⁶¹⁵, *Girasole* del 1975 (fig. 6), che in questo spettacolo rimane come elemento scenico fisso ad indicare, come prescritto nelle didascalie del libretto, *quei raggi di luna vibranti* che invadono l'interno della chiesa. Dall'esterno del luogo sacro entra anche il profumo inebriante dei fiori di glicine che si trovano nel giardino: *Il gran cespo di glicine, senti i fiori? Inspira ... il profumo arriva fin qui! Fiorisce in corimbi bianchi e rossi... oh... quei corimbi...! Lo farò estirpare... domani... se ti disturba!* E Susanna a Klementia risponde che *non disturba... fiorisce!*⁶¹⁶. Ceroli porta sul palcoscenico, a sinistra in primo

⁶¹⁰ Teatro dell'Opera di Roma, *Sancta Susanna*, programma di sala, stagione lirica 1977/1978, Roma 1977, p. 185.

⁶¹¹ Questa foto di scena ci permette di analizzare nel suo insieme l'allestimento scenico. Sulla sinistra della foto si nota un gruppo di figure in costume davanti a un leggìo. Sull'*International Daily News* si legge che «The choral singing comes from a male chorus while the veiled and masked female chorus on stage remains mute. And the production made skilful use of hydraulic lifts for entrances and exits»⁶¹¹. Cfr. Brendan Fitzgerald, *New sights and sounds at Rome opera*, «International Daily News», 2 marzo 1978.

⁶¹² Mario Ceroli in Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, in Maurizio Calvesi, *Ceroli*, catalogo della mostra, Firenze, Forte del Belvedere, 14 luglio-16 ottobre 1983, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 100.

⁶¹³ Per curiosità, si ricorda che nel 1987 Ceroli è chiamato ad arredare il presbiterio della chiesa di Santa Maria del Redentore di Tor Bella Monaca, a Roma, dell'architetto Luigi Spadolini, dove riutilizza *Curve di livello dell'uomo* in funzione di Crocifisso ponendolo dietro l'altare maggiore.

⁶¹⁴ Cfr. cap. 5.10.

⁶¹⁵ Cfr. cap. 5.12.

⁶¹⁶ Teatro dell'Opera di Roma, *Sancta Susanna*, cit., p. 185.

piano, la pianta che con le sue dolci esalazioni contribuisce a scatenare in Susanna l'estasi: essa è chiaramente parente piuttosto prossima sia della scultura *Albero della vita* del 1972 e sia della coeva quercia della *Norma* di Bellini del Teatro alla Scala di Milano (cfr. figg. 12 e 13 di cap. 5.7), dalle quali si differenzia perché le sue ramificazioni sono ricoperte da un fitto sboccio di corimbi lignei, a loro volta parenti più articolati e plastici dei *Fiori* del 1965 (fig. 7) e delle ninfee dell'omonima installazione del 1967 (fig.8).

Un'altra opera di Ceroli che non compare nel bozzetto ma sempre presente nelle foto di scena è *Accordo dei quattro elementi* del 1976 (fig. 9), il cui quartetto di campane viene sospeso sul palcoscenico a mezz'aria a simboleggiare il *campanile* che *rintocca una volta, la campana delle funzioni che suona stridula, i rintocchi della dodicesima ora*⁶¹⁷.

Ceroli colloca le sue sculture su uno sfondo neutro e scuro. Crea così un ambiente pieno di fascino e mistero, una commistione tra interno ed esterno, un ambiente astratto, diverso da quello della chiesa descritta nel libretto perché sprovvisto della copertura a volta e della tripartizione in navate scandite da colonne.

Gli elementi scenici sopra elencati, dal crocifisso fiancheggiato da «due boschi di ceri accesi»⁶¹⁸ fino alle campane, sono fissi e rimangono presenti sul palcoscenico per tutto lo spettacolo. Tuttavia, il lavoro di Ceroli non si limita a ciò, ma si completa con due dispositivi che comportano alcune mutazioni sceniche, come lo stesso artista ricorda: «Poi dal palcoscenico appariva da sotto un gruppo di figure, le suore che accompagnavano le suore indemoniate e sul lato destro guardando il palco saliva un'altra cassa, la sala di torture dove veniva presa e infilata la suora colpevole»⁶¹⁹. I due elementi a cui Ceroli fa riferimento sono frutto di un particolare studio da parte dello scultore, come attestano i bozzetti ad essi dedicati (figg. 10 e 11) e che compaiono in scena nel momento in cui durante lo spettacolo suor Klementia ricorda la tragica fine di suor Beata, murata viva perché sorpresa mentre era avvinghiata al crocifisso. In questa messinscena, Pressburger decide di far rivivere sul palco questo episodio del passato, diversamente da quanto solitamente si verificava, dal momento che esso veniva semplicemente rievocato dalle parole della religiosa. Per visualizzare questo ricordo, appaiono in scena, per poi scomparire in seguito, proprio i due dispositivi lignei ceroliani (figg. 12 e 13). Il primo è costituito da una base rettangolare sulla quale si articola una folla di vivaci sagome umane, che si rifanno sia al *Piper*, alla *Cina* (figg. 10 e 17 di cap. 3) e a tutte quelle opere del biennio 1965-1966 in cui è la folla a essere il principale topos dell'immaginazione plastica ambientale scenica di Ceroli, sia alla più recente produzione per l'interno della *Chiesa di Portorotondo* (1971-1975), sulla costa Smeralda, che l'artista immagina complessivamente come la carena capovolta di una nave, entro la cui trama strutturale inserisce una moltitudine animata di sagome umane (fig. 14). In *Sancta Susanna* questa folla lignea si fa presenza viva, animata, drammaticamente forte, poiché va ad arricchire il già cospicuo numero di attrici-suore che invade il palcoscenico. Per Pressburger, quindi, il momento della rievocazione del ricordo diventa centrale, e viene amplificato grazie ai personaggi lignei che si fanno testimoni della crisi mistico-erotica di suor Beata, la quale in questa messinscena viene infine rinchiusa all'interno della suddetta sala di torture. Quest'ultima richiama alla mente gli allestimenti già concepiti da Ceroli per *Confessione scandalosa*⁶²⁰ e per l'anticamera della sala da pranzo di *Addio Fratello crudele*⁶²¹: come in quelle occasioni, anche qui lo scultore riprende l'opera *Primavera*, ma nel suo singolo modulo di base, che

⁶¹⁷ *Ibidem*, pp. 185-189.

⁶¹⁸ Gerardo Guerrieri, *La storia scabrosa di una murata viva*, «Il Giorno», 2 marzo 1978.

⁶¹⁹ Mario Ceroli in Franco Quadri, *Questo è il teatro di Ceroli*, cit., p. 100.

⁶²⁰ Cfr. cap. 5.11.

⁶²¹ Cfr. cap. 5.6.

viene poi replicato meno fittamente e ad intervalli irregolari su tutte le superfici interne, anche sulle ante battenti, della cassa lignea che, una volta richiusa con dentro la suora, viene spinta fuori scena. Ceroli interviene anche a chiusura dello spettacolo, come lui stesso ricorda: quando alla fine della vicenda suor Susanna invoca Satana, insieme ad una cascata di mutande precipita «dal cielo un altro Cristo a testa in giù, [...] di cinque metri per cinque. Si trattava di creare una prospettiva, che cadeva in lontananza [...]. Quando cadeva dall'alto il secondo Cristo, apriva il palcoscenico del teatro dell'Opera di Roma, lo sfondava, finiva in una fossa» e sul palcoscenico ne «rimanevano solo i piedi»⁶²² (figg. 15 e 16).

In questa maniera così spettacolare termina il lavoro di allestimento di Ceroli, qui chiamato anche, per la prima volta, a creare i costumi di scena. I bozzetti, due dei quali pubblicati sul libretto di sala dello spettacolo (figg. 17 e 18), mostrano figure umane bendate in un aggrovigliato e imponente gioco di stoffe tale da farle assomigliare a mummie. In effetti l'idea progettuale trova un riscontro concreto nelle vesti delle monache, in particolare in quello di suor Susanna (fig. 19), il cui corpo appare avvolto in una consistente, ruvida, materica veste bianca di pelo e corde. Oltre ai costumi delle monache, sono da notare anche quelli indossati dagli uomini che, durante la rievocazione del ricordo di Klementia, portano suor Beata, sollevandola sulle spalle, verso il luogo della sua condanna (fig. 20). Essi sono costituiti da una calzamaglia bianca che segna tutto il corpo e da una corazza lignea sul petto che riprende nella forma il busto dell'imponente Crocifisso che si staglia alle loro spalle. Tutti i costumi si caratterizzano per il loro colore chiaro che, come accade per la scenografia, contrasta e quindi emerge dal fondo nero della scena.

PRESSBURGER E CEROLI: LA VISUALIZZAZIONE DI UN RICORDO TRA CRITICHE E CONSENSI

Per una migliore analisi e comprensione dell'allestimento scenico creato da Ceroli è bene partire dalle dichiarazioni rilasciate da Pressburger nella conferenza-concerto precedente la messinscena di *Sancta Susanna*, durante la quale vengono messi in luce i punti-chiave dell'idea registica: «Il racconto di Klementia viene visualizzato sulla scena in un'azione a cui partecipano decine di comparse. Non sarà una rappresentazione naturalistica; l'evocazione dell'antefatto è proposta nell'immagine decantata dalla memoria, con l'incompiutezza, l'irrealtà di un sogno. Il dramma di Stramm lascia molto spazio agli interventi della regia: più che testo, raccoglie un succedersi di didascalie, non molto esplicative, ma risalta il significato dell'opera. Il Cristo non è che l'immagine dell'uomo, della natura con i suoi richiami, il suo risveglio ... Nella chiesa giunge l'onda del profumo dei fiori, il canto degli uccelli. Suor Susanna è una Santa alla rovescia, la sua è la santità della vita e della carne, della natura che essa contrappone alla santità della rinuncia. Rifiuta il pentimento e quale martire della carne chiede il martirio. Alzate il muro – dice con gioia alle compagne»⁶²³. Il succo dell'impostazione registica si può così riassumere: visualizzazione del ricordo di Klementia, affollamento della scena attraverso una notevole quantità di comparse, Cristo-Crocifisso come immagine dell'uomo e non della divinità.

Quando *Sancta Susanna* viene messo in scena, i circa trenta minuti della sua durata suscitano subito grande scalpore. Le polemiche riempiono le pagine dei giornali nei giorni successivi alla prima. Ma se il Vaticano, l'A.N.D.IT e la Democrazia Nazionale condannano a priori la scelta del Teatro dell'Opera di aver appoggiato la presentazione di un dramma giudicato immorale, osceno e blasfemo dal punto di

⁶²² Mario Ceroli in Franco Quadri, *Questo è il teatro di Ceroli*, cit., p. 100.

⁶²³ Giorgio Pressburger in Ermanno Gargani, *Sancta Susanna ascolta le voci di madre natura*, «Paese Sera», 26 febbraio 1978.

vista contenutistico⁶²⁴, una buona parte dei recensori stronca le scelte della regia per l'allestimento di *Sancta Susanna*. Guido Turchi evidenzia le «incongruità della realizzazione scenica, benché dovuta al talento di Mario Ceroli e all'impegnata regia di Giorgio Pressburger. Il tono crepuscolare e apocalittico insieme del testo drammatico-musicale [...] ha trovato soluzioni sceniche che da un lato ne inficiano la radice culturale e dall'altro ne estrapolano affollate vicende coreografico-spettacolari che in definitiva oscurano e travolgono il centro focale dello psico-dramma strammiano, puntato sui due personaggi principali, Susanna e Klementia. E certe invenzioni della regia volgono a significati che ai più son rimasti alquanto reconditi»⁶²⁵. Del medesimo parere è anche Ennio Montanaro, che critica le «ingiustificate forzature registiche» di Pressburger perché «libertà di arte e di espressione non giustificano [...] una realizzazione scenica che è andata ben oltre le intenzioni del musicista e dello scrittore [...]. Non vediamo quale necessità vi fosse di rappresentare visivamente, con realismo dapprima, in modo simbolico poi e forse ancor più pesante, il sacrilegio che nel testo è soltanto narrato da Suor Klementia. E anche nel finale, la regia di Giorgio Pressburger, costantemente sovraccarica di movimenti, di comparse, di allusioni – non sempre chiarissime – e che non dimostra mai una mano leggera, accentua le tinte ed esaspera le indicazioni del dramma, introducendo dettagli che le didascalie di Stramm non prevedono».

Della scenografia di Mario Ceroli, Montanaro dice che è «evidentemente aderente alla concezione della regia»⁶²⁶, sottolineando così un aspetto importante riscontrabile in questo come in tutti gli allestimenti teatrali dell'artista: le sue fedeltà e vicinanza alle scelte registiche. In linea con il disegno di Cristo-uomo di Pressburger, lo scultore porta al Teatro dell'Opera *Curve di livello dell'uomo*, su cui i recensori si soffermano. Alcuni approvano e apprezzano la scultura ceroliana, altri la stroncano, ma tutti ne sottolineano la spettacolarità. Sulle pagine de *Il Giorno* si legge che Ceroli «ci presenta un enorme crocifisso steso a terra. Ci fa assistere, come una volta per gli obelischi dei papi, alla sua erezione»⁶²⁷: «si tratta di una specie di colosso di Rodi, alto come il boccascena, che però è più l'uomo di Leonardo che il Cristo delle chiese»⁶²⁸. Lamberti con sarcasmo lo descrive come «non un crocifisso sull'altare, ma un Cristo (o meglio, una statua d'uomo a braccia aperte) che giganteggia per tutta l'altezza della scena, nudo in ogni suo particolare (il più significativo di questi è in atto di tensione erotica, ma, non si sa se come simbolo o per tardiva prudenza, lievemente amputato)»⁶²⁹. Sarno parla di «un crocifisso (o meglio un uomo con le braccia in croce) pienamente e dettagliatamente nudo che campeggia per tutta l'altezza della scena, accanto al quale ardono ceri e furori erotici di monache in calore»⁶³⁰; Celli dice che «il Cristo, di cui la monaca lubrica s'innamora, non assomiglia affatto al Cristo; quanto piuttosto [...] a quella divinità che due matrone, come narra una satira di Orazio, vanno nottetempo a riverire sul Palatino; voglio dire a Priapo»⁶³¹. Perfino due riviste straniere recensiscono, in maniera estremamente positiva, la *Sancta Susanna* dell'Opera: sul

⁶²⁴ Silvana Caradonna, segretaria generale dell'A.N.D.IT, in un telegramma inviato al cardinale Ugo Poletti prima della messinscena dello spettacolo all'Opera, definisce *Sancta Susanna* «vergognoso per la raffigurazione visiva di estasi erotiche di monache invasate invocanti Satana come in una messa nera e per le conclusioni materialistiche insultanti la vocazione spirituale delle monache ridotte a strumento di passioni carnali per Cristo»: cfr. Ermanno Gargani, *Anatema su Sancta Susanna*, «Il Giorno», 28 febbraio 1978. Allo stesso modo il consigliere provinciale della DN Romolo Baldoni, nel telegramma al sindaco di Roma Argan, ritiene ineducativo lo spettacolo perché «narrante trasporti erotici di una monaca con la effigie di Cristo, e concludentesi col trionfo dello istinto carnale sui valori spirituali del cattolicesimo»: cfr. *Polemiche per il dramma di Hindemith*, «Il Tempo», 28 febbraio 1978. In seguito a queste polemiche la direzione del Teatro dell'Opera decide di vietare la visione dello spettacolo ai minori di diciotto anni: cfr. *Hindemith vietato ai minori*, «Repubblica», 7 marzo 1978.

⁶²⁵ Guido Turchi, *Tre momenti del '900 musicale*, «Corriere della Sera», 2 marzo 1978.

⁶²⁶ Ennio Montanaro, *Trittico del Novecento discutibile scelta*, 1978.

⁶²⁷ Autore anonimo, *La storia scabrosa di una murata viva*, «Il Giorno», 2 marzo 1978.

⁶²⁸ M. P., *L'empia Susanna*, «Corriere d'Informazione», 4 aprile 1978.

⁶²⁹ A. T. Lamberti, «*Sancta Susanna*» & Co., «Il Borghese», 12 marzo 1978.

⁶³⁰ Giovanni Sarno, *Erotismo e monache nude al Teatro dell'Opera a Roma*, «Roma», 2 marzo 1978.

⁶³¹ Teodoro Celli, *Due monache nude tra Clementi e Strawinsky*, «Messaggero», 2 marzo 1978.

Daily American si dice che «visually the single set, dominated by a forty-foot crucifix, was almost as impressive as the music»⁶³², mentre sull'*International Daily News* ancor più significativamente si legge: «Rome's Teatro dell'Opera stages *Sancta Susanna* impressively, employing the monumental wooden topography of Mario Ceroli more pointedly than La Scala used this same designer's work in their last production of *Norma*. The stage is dominated by Ceroli's hallucinatingly huge cut-out Christ; against this spare but richly suggestive décor Giorgio Pressburger's direction seems trivial»⁶³³. In linea con quest'ultima riflessione si pone il recensore de *La voce repubblicana*, sostenendo che «la regia di Giorgio Pressburger [è] già tutta implicitamente svolta nello stupendo impianto scenografico e nei costumi di Mario Ceroli»⁶³⁴. Quest'ultimo viene lodato da Melchiorre per aver «inventato una scena efficacissima con un Cristo enorme e dominatore su un gruppo di suore che si aggirano come invase e traumatizzate dal richiamo degli istinti del proprio corpo»⁶³⁵, ai cui «polpacci componibili si aggrappa la monaca nuda»⁶³⁶. In effetti il Cristo ligneo di Ceroli ingloba in sé l'interpretazione e il significato dell'evento messo in scena: inclinato sul palcoscenico in uno scorcio vertiginoso, fa sentire la protagonista del dramma, e gli spettatori con lei, oppressa da un terribile peso. Il crocifisso di Ceroli non è mero elemento di sfondo dell'azione, ma si fa portavoce, visualizzandola sulla scena, della crisi di Susanna.

L'attenzione dei critici è rivolta anche al Cristo che appare alla fine del dramma, quando «la catastrofe di Susanna vede precipitare tutti i sacri arredi, compreso un contro Cristo che cala a testa in giù davanti all'immane Cristo del fondo»⁶³⁷. E con questo «altro Cristo, specchio del primo, come nei quadri raffiguranti la caduta dell'angelo ribelle [...], cade, geniale trovata, una gran pioggia di mutande di monache. Fine dell'opera»⁶³⁸. Così l'attenzione viene catalizzata tutta sul lavoro di Ceroli: niente ragnò, che nel libretto ha così tanta importanza; nessuna esecuzione materica di Susanna, che soccombe metaforicamente come ed insieme a quel secondo Cristo, a quel Cristo alla rovescia su cui anche lo stesso artista si sofferma nell'intervista a Franco Quadri. Infatti mentre quest'ultimo evidenzia che con i suoi allestimenti lo scultore aggiunge personaggi alla scena, Ceroli risponde che con essi aggiunge «anche spettacolarità. Dicevo infatti di questo Cristo, proteso a quarantacinque gradi verso il pubblico, quasi sul punto di cadere; quando cadeva dall'alto il secondo Cristo, apriva il palcoscenico del Teatro dell'Opera di Roma, lo sfondava, finiva in una fossa. Quando ti chiedi perché gli scultori, gli artisti siano tanto affascinati dal teatro, dovresti pensare quando può accadere una cosa del genere che ti ho raccontato a un artista. Tu puoi fare qualunque opera, spettacolosa, bella, stupenda, ma è un'altra cosa. Questo Cristo [...] veniva facilitato in questa maniera mai, mai riscontrabile nella vita, rispetto alla visione del pubblico. Pensa a una cosa che cade da dodici metri, cioè dal piano americano dove sono le lampade, fino a sfondare il palcoscenico, perché si apriva la parte di sotto e cadeva a scomparire»⁶³⁹.

Le caratteristiche salienti dell'allestimento ceroliano sono dunque la spettacolarità e il dinamismo. Ciò non vale solo per il crocifisso e per il Cristo che piomba a fine scena, ma anche ad esempio per

⁶³² Robert Sommer, *Art sets dominate operatic triple bill*, «Daily American», 2 marzo 1978.

⁶³³ Brendan Fitzgerald, *New sights and sounds at Rome opera*, cit.

⁶³⁴ G. P. Fr., *Trittico di musica e arte visiva*, «La voce repubblicana», 2 marzo 1978.

⁶³⁵ Ennio Melchiorre, *Suora nuda sulla scena dell'Opera nel "Sancta Susanna" di Hindemith*, marzo 1978.

⁶³⁶ Michelangelo Zurletti, *Gli oscuri oggetti del potere e del desiderio*, «Repubblica», 2 marzo 1978.

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ Ennio Melchiorre, *Suora nuda sulla scena dell'Opera nel "Sancta Susanna" di Hindemith*, cit. Sul Cristo che precipita alla fine della messinscena punta l'attenzione anche Sarno, che analogamente scrive: «[Susanna] si spoglia nuda invocando Satana mentre dall'alto, così come precipitò l'angelo ribelle, piomba un altro crocifisso a testa in giù insieme a una nevicata di mutande di monache»; cfr. Giovanni Sarno, *Erotismo e monache nude al Teatro dell'Opera a Roma*, cit.

⁶³⁹ Mario Ceroli in Franco Quadri, *Questo è il teatro di Ceroli*, cit., p. 100.

quell'«armadione chiodato»⁶⁴⁰ o «poderosa cassa lignea con tanto di spunzoni interni» dove la nuda Suor Beata viene «imballata e spedita»⁶⁴¹ come punizione eterna per la sua estasi mistico-erotica. La scenografia di Ceroli, quindi, esce vincitrice dall'analisi delle recensioni. Certo, c'è chi la denigra o la descrive con sarcasmo, ma questo atteggiamento è sempre una conseguenza dell'attacco alle scelte registiche di Pressburger, a cui lo scultore, come già evidenziato, si attiene scrupolosamente. E così, mentre qualcuno si limita a definire quello per *Sancta Susanna* un «allestimento scandaloso»⁶⁴², altri calcano maggiormente la mano sulle incongruità tra libretto e realizzazione scenica. Per il recensore dell'*Espresso* «l'ambiente che Pressburger propone non soltanto è vasto come uno stadio e luminosissimo, ma per tutta l'opera popolato di monache (quelle monache che nell'originale appaiono appena un minuto prima della fine, a salmodiare non più di otto battute); le quali dunque divengono le vere protagoniste: ballonzolando, strofinandosi, sbacucchiandosi, in una permanente carnevalata omosessualoide. [...] Il guaio è che questo ammazza la musica. Una fedeltà al testo sarebbe stata indispensabile; ma questo appunto l'incosciente regia ha aggirato»⁶⁴³. Sul *Borghese* si criticano «le litanie, con circa cento ceri accesi sulla scena in barba ad ogni misura di sicurezza, [...] punteggiate da passaggi di spogliarelliste, sempre beninteso nude, alte sulle braccia di baldi giovani come nel trionfo dell'*Aida*»⁶⁴⁴. La stroncatura totale arriva da *Musicaviva*, dove si legge che «la cosa buffa e triste è che [...] non si è data affatto *Sancta Susanna*: si è giocato all'estetismo e al fare il verso agli spettacoli alla moda; così è stato chiamato il prezioso Ceroli che innalzasse le sue famose sagome lignee, che ha trasformato il crocifisso in un gigantesco uomo di Leonardo, e il regista Pressburger ha fatto spogliare le due suore, compresa quella del racconto resa presente ed appetibile, ed ha reso le altre suore del convento inspiegabilmente orgiastiche e vogliose»⁶⁴⁵. Accanto ai detrattori vi è tuttavia un folto gruppo di ammiratori dell'allestimento proposto all'Opera, a partire da Gargani che, all'indomani della prima afferma che «Pressburger ha saputo rappresentare l'allegoria di *Sancta Susanna* con il rigore che richiede uno spettacolo sull'opera di uno dei più rappresentativi musicisti di questo secolo»⁶⁴⁶. Zurletti definisce «magnifica l'esecuzione scenica su impianto di Mario Ceroli e con regia di Giorgio Pressburger»⁶⁴⁷, una scena che per Celli «viveva tutta nella dimensione di un "realismo magico" creata dalla regia di Giorgio Pressburger e di codesta dimensione, freddamente fantastica, facevano parte le splendide strutture lignee di Mario Ceroli»⁶⁴⁸. Lodato è il contributo innovativo della regia «accentuata e sovraccarica» di Pressburger, che «ha impresso un tono veristico alla scena [...] [e] ha messo in forte evidenza diversi aspetti del singolare dramma»⁶⁴⁹: «se a suo tempo il dramma ebbe intenti provocatori, la regia di Pressburger sembra non accentuarli, si polarizza su altri motivi. Una scena affondata fra le ombre di una visione notturna percorsa come fremiti, da fuggenti figure bianche, a cui fanno riscontro i lenti movimenti processuali di suore, le immagini di religiose che sembrano tratte da un sepolcro. E veramente bisogna lodare questa regia e le stesse interpreti Felicia Weathers e Giuseppina Dalle Molle che con alto stile drammatico vestono i panni dei loro personaggi» ed anche la «scenografia di Ceroli (il cui contributo è rilevante)»⁶⁵⁰. Anche il recensore dell'*International Daily News* sottolinea questo aspetto della

⁶⁴⁰ Autore anonimo, *La storia scabrosa di una murata viva*, cit.

⁶⁴¹ Guido Turchi, *Tre momenti del '900 musicale*, cit.

⁶⁴² Enrico Cavallotti, *Opera: quando si perde il senso della misura*, «Il Tempo», 2 marzo 1978.

⁶⁴³ Autore anonimo, *Sancta Susanna*, «Espresso», 19 marzo 1978.

⁶⁴⁴ A. T. Lamberti, *"Sancta Susanna" & Co.*, cit.

⁶⁴⁵ Autore anonimo, *Sancta Susanna*, «Musicaviva», 20 marzo 1978.

⁶⁴⁶ Ermanno Gargani, *Anatema su Sancta Susanna*, «Paese Sera», 28 febbraio 1978.

⁶⁴⁷ Michelangelo Zurletti, *Gli oscuri oggetti del potere e del desiderio*, cit.

⁶⁴⁸ Teodoro Celli, *Due monache nude tra Clementi e Stravinsky*, cit.

⁶⁴⁹ Ennio Melchiorre, *Suora nuda sulla scena dell'Opera nel "Sancta Susanna" di Hindemith*, cit.

⁶⁵⁰ Ermanno Gargani, *Irrompe nel chiostro la voce della natura*, «Paese Sera», 2 marzo 1978.

regia di Pressburger, affermando che «the blasphemy that motivates *Sancta Susanna* is more evident in the program notes than on the stage. Original libretto directions refer to the “resplendent body of Christ” which Sister Susanna lustfully divests of its loin-cloth but we are spared the contemplation of this act in Rome»⁶⁵¹.

La *Sancta Susanna* presentata al Teatro dell’Opera è accolta con «caloroso successo e da un numero di spettatori particolarmente folto»⁶⁵²: «la bellezza musicale e visiva dello spettacolo ha affascinato e catalizzato il pubblico che è riuscito a imporre l’applauso su modesti dissensi provenienti dall’ultima galleria del teatro. [...] Il successo di “Sancta Susanna” è stato soprattutto dovuto alla ricostruzione registica di Giorgio Pressburger e alla naturalistica scena ideata da Mario Ceroli, oltre che dalla perfetta direzione della partitura musicalmente di grande efficacia condotta da Marcello Panni»⁶⁵³.

Ceroli ed il suo allestimento scenico, quindi, escono trionfatori: per il pubblico che va ad assistere allo spettacolo; per i recensori, perché le critiche alle scelte scenografiche sono solo una diretta conseguenza della critica a quelle registiche, alle quali il lavoro di Ceroli è legato strettamente; ma anche per la direzione dello stesso Teatro dell’Opera, che non ha ceduto di fronte alle continue polemiche scatenate dagli oppositori alla messinscena di un’opera immorale proprio nella Città Santa per eccellenza. In relazione a quest’ultimo punto, è bene ricordare l’importante contributo dato da Gioacchino Lanza Tomasi, che in tutta la sua brillante carriera quale direttore di teatro ha promosso la ripresa di opere uscite dal repertorio, la conoscenza di nuove tendenze del teatro musicale contemporaneo e l’affidamento degli allestimenti a pittori e scultori piuttosto che a scenografi. È durante la carica di Lanza Tomasi all’Opera romana⁶⁵⁴ che Ceroli cura le scene non solo per *Sancta Susanna* ma anche per *La Fanciulla del West*⁶⁵⁵.

Se vogliamo quindi, vero protagonista del quinto appuntamento della stagione teatrale dell’Opere di Roma è proprio Ceroli, insieme a Perilli e a Manzù, dato che si tratta di un trittico musicale. Alla domanda su quali legami possano giustificare la rappresentazione unitaria dei tre lavori, Panni risponde che dal punto di vista estetico-musicale non ve ne sono, perché sono completamente diversi l’uno dagli altri, ma afferma che «l’unione dei tre compositori è una occasione per chiamare a raccolta e confrontare forze diverse che operano nel teatro (lirico) contemporaneo: registi, scenografi, scultori, interpreti»⁶⁵⁶. Anche Ermanno Gargani, recensore di *Paese Sera*, concorda affermando che «si tratta di un ciclo di opere in cui tre artisti: Manzù [...], lo scultore Mario Ceroli con le sue famose sagome lignee; il pittore Achille Perilli hanno gran parte»⁶⁵⁷. Erasmo Valente individua il *fil rouge* che accomuna questi tre pezzi apparentemente eterogenei nel fatto che sono tutti «variazioni sul tema dell’uomo alle prese con le sue angosce, con un destino che gli sfugge di mano quando riteneva di averlo in pugno. [...] Al centro dello spettacolo campeggia un’enorme sagoma umana di legno: l’uomo di Leonardo l’ha ispirata a Mario Ceroli, l’uomo a braccia spalancate, crocifisso nello spazio, nell’atteggiamento più inerme, indifeso. È questa figura che, alla fine dello spettacolo, riverbera una sua presenza fortemente drammatica sia tra i frastuoni elettronici di Aldo Clementi e i colori di Perilli, sia tra la pietrificata tragicità della situazione di Edipo [...]. L’oggetto del desiderio si configura nella enorme scultura di legno (l’Uomo di Leonardo) verso la quale la ragazza che si denuda corre come a una impossibile meta. Le figure in carne e ossa diventano piccolissime, addirittura innocenti e infantili, ma sono rapportate, e giustamente, alla dimensione umana della

⁶⁵¹ Brendan Fitzgerald, *New sights and sounds at Rome opera*, cit.

⁶⁵² Autore anonimo, *Al Teatro dell’Opera gli applausi coprono le voci di dissenso*, «Paese sera (edizione della sera)», 1 marzo 1978.

⁶⁵³ Cesare Bolla, *La censura sepolta dagli applausi*, «Il Mattino», 2 marzo 1978.

⁶⁵⁴ Gioacchino Lanza Tomasi riveste la carica di Direttore artistico del Teatro dell’Opera di Roma dal 1976 al 1984.

⁶⁵⁵ Cfr. cap. 5.14.

⁶⁵⁶ Enrico Cavallotti, *La “Sancta Susanna” al Teatro dell’Opera*, «Il Tempo», 25 febbraio 1978.

⁶⁵⁷ Ermanno Gargani, *Anatema su Sancta Susanna*, «Il Giorno», 28 febbraio 1978.

musica. [...] La regia di Pressburger, pur nella dilatazione della scena, ha anch'essa tenuto conto della dimensione umana della musica»⁶⁵⁸.

⁶⁵⁸ Erasmo Valente, *Tre variazioni sul tema della angoscia dell'uomo*, «Unità», 2 marzo 1978.

LA FANCIULLA DEL WEST

Opera in tre atti di Giacomo Puccini
su libretto di Guelfo Civinini e Carlo Zangarini
tratto dal dramma di David Belasco *The girl of the golden West* del 1905

Roma, Teatro dell'Opera, 27 dicembre 1980

Maestro Concertatore e Direttore: Daniel Oren
Maestro del Coro: Gianni Lazzari
Regista: Mauro Bolognini
Scene e costumi: Mario Ceroli
Direttore dell'allestimento scenico: Attilio Colonnello
Realizzatore delle scene: Marcello Ceccotti

Interpreti e personaggi:

Olivia Stapp – *Minnie, proprietaria della «Polka»*
Giampiero Mastromei – *Jack Rance, sceriffo*
Giuseppe Giacomini – *Dick Johnson (Ramerrez), fuorilegge*
Manlio Rocchi – *Nick, cameriere della «Polka»*
Mario Machì – *Ashby, agente della Wells Fargo*
Roberto Ferrari Acciajoli – *Sonora, minatore*
Fernando Jacopucci – *Trin, minatore*
Alberto Carusi – *Sid, minatore*
Loris Gambelli – *Bello, minatore*
Gabriele De Julis – *Harry, minatore*
Pietro di Vietri – *Joe, minatore*
Giovanni Ciavola – *Happy, minatore*
Paolo Mazzotta – *Larkens, minatore*
Vito Maria Brunetti – *Billy Jackrabbit, un pellerossa*
Corinna Voza – *Wowkle, donna indiana di Billy*
Andrea Snarksy – *Jake Wallace, cantastorie girovago*
Carlo Micalucci – *Josè Castro, meticcio, della banda di Ramerrez*
Augusto Pedroni – *un postiglione*
Uomini del campo

La scena si svolge
ai piedi delle Cloudy Mountains in California:
un campo di minatori nei giorni della febbre dell'oro 1849-1850

A otto anni di distanza dalla *Norma* scaligera⁶⁵⁹ e a due dall'*Aida* veneziana⁶⁶⁰, Mario Ceroli e Mauro Bolognini collaborano ancora insieme per un nuovo allestimento de *La fanciulla del West* di Giacomo Puccini, messo in scena il 27 dicembre 1980 al Teatro dell'Opera di Roma, lo stesso dove il melodramma fu rappresentato in prima assoluta italiana nel 1911 (fig. 1).

Inserita nel programma della stagione lirica 1980/1981⁶⁶¹, *La fanciulla del West* torna dopo oltre sei anni di assenza dal palcoscenico capitolino, quando nel 1974⁶⁶² ne fu data «a solid, realistic presentation, which followed fairly obediently the elaborate directions established by the composer on the basis of David Belasco's original play»⁶⁶³, «una rappresentazione ormai congelata dalla consuetudine: lo spaccato di un saloon, un esterno con altissimi sequoia, puledri in carne ed ossa; un'immagine naturalistica di una California [...] lontana, [che] non era proponibile neppure anni fa»⁶⁶⁴.

Il nuovo allestimento di Bolognini e Ceroli, con cui i due abbandonano volontariamente la strada del realismo e della tradizione, suscita sin da subito «un dissenso aperto e marcato verso le scenografie»⁶⁶⁵. Già ad un primo rapido sfoglio delle recensioni, appare subito chiaro che le scelte scenografiche di Ceroli non sono affatto apprezzate, anzi sono tra quelle maggiormente criticate e denigrate, tanto da spingere il recensore del *Messaggero* a sostenere che «bisogna che i nostri Enti lirici si persuadano della perentoria validità di queste parole di Giuseppe Verdi: "In teatro ci vogliono pittori di teatro; pittori che non abbiano la vanità di far valere soprattutto la loro bravura, ma di servire il Dramma"»⁶⁶⁶.

Nonostante la pesante stroncatura subita nel 1980, Bolognini e Ceroli ripropongono questa *Fanciulla* come secondo appuntamento della stagione lirica 1983/1984 del Teatro dell'Opera, apportando alcuni cambiamenti importanti non solo musicali e interpretativi, ma anche scenografici. Per questa ragione, nelle prossime pagine si analizzano entrambi gli allestimenti scenici, che differiscono tra loro soprattutto per quanto riguarda il terzo atto.

La ricostruzione di questo allestimento scenografico è stata resa possibile grazie allo studio della documentazione consultata personalmente presso l'Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma: il programma di sala, la rassegna stampa e le foto di scena dello spettacolo, sia della stagione 1980/1981 sia di quella 1983/1984.

L'ALLESTIMENTO SCENICO DI CEROLI PER LA FANCIULLA DEL WEST DEL 1980

Sul *Dizionario enciclopedico dell'opera italiana* si legge che «ad onta del "lieto fine", eccezionale nella drammaturgia "veristica" pucciniana, quest'opera [*La fanciulla del West*] appartiene a quella drammaturgia, rappresentandone uno sviluppo in senso sinfonico (armonico e strumentale), nel segno di un'intuizione geniale – l'ambientazione *western* – antecedente alle epiche ricognizioni che frutteranno al cinema americano uno dei suoi filoni più preziosi»⁶⁶⁷.

⁶⁵⁹ Cfr. cap. 5.7.

⁶⁶⁰ Cfr. cap. 5.12.

⁶⁶¹ *La fanciulla del West* viene messa in scena il 27, 30 dicembre 1980 e il 2, 4, 7, 10, 13, 17, 20 gennaio 1981.

⁶⁶² Nell'archivio on-line del Teatro dell'Opera di Roma non si trovano notizie relative a questo allestimento, al quale tuttavia fanno riferimento più critici teatrali e musicali: cfr. Ermanno Gargani, *Però quell'Olivia è proprio Minnie la donna del West*, «Paese Sera», 29 dicembre 1980; Ennio Melchiorre, *Aperto contrasto tra scena e musica*, «Avanti!», 30 dicembre 1980; William Weaver, *A revival of "Fanciulla"*, «International Herald Tribune», 20 gennaio 1981.

⁶⁶³ William Weaver, *A revival of "Fanciulla"*, «International Herald Tribune», 20 gennaio 1981.

⁶⁶⁴ Ermanno Gargani, *Però quell'Olivia è proprio Minnie la donna del West*, cit.

⁶⁶⁵ Ettore Zocaro, *Puccini all'Opera di Roma*, «L'Ora», 29 dicembre 1980.

⁶⁶⁶ Teodoro Celli, *Un western con cavalli di legno*, «Messaggero», 29 dicembre 1980.

⁶⁶⁷ Harold Rosenthal, John Warrack (a cura di), *Dizionario enciclopedico dell'opera italiana*, Le lettere, Firenze 1991, p. 278.

Per analizzare le modalità operative di Ceroli, di grandissimo aiuto è la dichiarazione che ha rilasciato a Franco Quadri nell'intervista del 1983. Lo scultore, riferendosi alla *Fanciulla del West*, afferma: «Ho costruito un ambiente, però con cose che io avevo fatto, ho addirittura preso queste sculture che ho a casa, dal momento che sono così grandi, dieci metri per cinque, un'altra cosa è di quattro per quattro, un'altra di dieci per quattro. Funzionava esattamente sia per ricostruire gli interni sia il campo dei minatori, sia la casa dove Minnie va a abitare da sola, sia il finale, con l'impiccagione [...]. Ancora una volta erano tutti ambienti ricostruiti dagli oggetti che io avevo nello studio»⁶⁶⁸.

Le didascalie sceniche del libretto della *Fanciulla del West* sono molto lunghe e dettagliate. Il primo dei tre atti è ambientato all'interno della "Polka". *Uno stanzone costruito rozzamente in forma di triangolo, del quale le due pareti più corte costituiscono i lati. La parete ha una grande apertura che forma la porta, a due battenti, che si sprangono dall'interno. Su uno dei battenti della porta è inchiodata una rozza cassetta per lettere. Nella parete laterale di destra una scaletta porta ad un pianerottolo che sporge sulla stanza come un ballatoio dal quale pendono pelli di cervo e ruvidi drappi di vivi colori. Sotto il ballatoio un breve passaggio immette in un'altra stanza della «Polka». Nella parete a sinistra, sul davanti, un'ampia porta dalla quale pende una pelle d'orso, mette nella sala da ballo. Vicino all'apertura un grande orso nero impagliato che tiene in una zampa un cartello su cui è scritto: «To the Dance Hall». Nell'istessa parete di sinistra, un poco sporgente, un camino. Presso la porta di fondo, è il banco con bicchieri, bottiglie, ecc: dietro di esso, ad un lato, una credenzetta senza sportelli, con stoviglie, e dall'altro lato, un piccolo barile nel quale i minatori depositavano la polvere d'oro. Dietro il banco, nel mezzo, una finestra rettangolare con telaio a dadi: in alto, sopra la finestra è scritto a grandi lettere: «A real home for the boys». Sulla stessa parete è affisso un avviso di taglia di 5000 dollari: si leggono chiaro le cifre, il nome "Ramerrez", la firma «Wells Fargo». Dal soffitto pende una varietà di caratteristici commestibili. Verso il proscenio a sinistra il tavolo del «faraone» con accessori per giuoco - un altro tavolo verso il fondo - un altro ancora più a destra, vicino al pianerottolo - un piccolo tavolo sul pianerottolo. La porta del fondo è sprangata: attraverso le finestre si scorge la valle, con la sua vegetazione selvaggia di conifere basse, tutta avvolta nel fiammeggiare del tramonto. Lontano, le montagne nevose si sfumano di toni d'oro e di viola. La luce violenta dell'esterno, che va calando rapidamente, rende anche più oscuro l'interno della «Polka». Nel buio appena si scorgono i contorni delle cose»⁶⁶⁹.*

Ceroli, per creare l'ambientazione del primo atto (figg. 2 e 3), trasla sulla scena due sue opere scultoree con cui costruisce le pareti della Polka che, «anziché un saloon (immerso nell'oscurità, col caminetto acceso: "nel buio appena si scorgono i contorni delle cose", dice la didascalia del libretto), appare invece come un luogo delimitato da strutture a larghi spazi vuoti, dove il vento delle nevose Cloudy Mountains può penetrare liberamente, insieme con la luce più accecante»⁶⁷⁰. Per la parete di fondo l'artista crea una struttura strettamente imparentata con *Labirinto* (fig. 4), opera del 1969 costituita da un'articolazione spaziale di quaranta elementi componibili a creare setti, muri, strutture ambientali, narrativamente snodabili nella loro possibile sequenza quanto permeabili nel loro svariato contenuto materiale. Le teche di vetro sono capitoli di un racconto che si snoda attraverso la grande varietà di materiali, i più disparati, quali, fra l'altro, legno, gomma, foglie secche, lana, vetro, rami, stoffa, carta, canapa e terre colorate. Nella *Fanciulla*, le teche poggianti su un crepidoma ligneo diventano ventitre, sei per piano, con l'eccezione del primo, dove al posto di una teca Ceroli lascia uno spazio vuoto simboleggiante la *grande apertura che forma la porta, a due*

⁶⁶⁸ Ceroli, in Franco Quadri, *Questo è il teatro di Ceroli*, in Maurizio Calvesi (a cura di), *Ceroli*, catalogo della mostra, Firenze, Forte del Belvedere, 14 luglio-16 ottobre 1983, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 99.

⁶⁶⁹ Enrico Maria Ferrando (a cura di), *Tutti i libretti di Puccini, Utet, Torino 1996*, p. 295.

⁶⁷⁰ Teodoro Celli, *Un western con cavalli di legno*, cit.

battenti, che si sprangono dall'interno. Le vetrine sono riempite con materiali ed oggetti «soprattutto di legno» che si rifanno all'ambientazione da far-west in cui l'opera è ambientata: «sagome umane, maschili e femminili, arnesi connessi ai cavalli (selle, speroni, stivali), sagome anche di cavalli, mucchi di sacchi, grovigli di cose disparate; un presepe lignificato, un paesaggio fissato sul legno; immagini stilizzate, *silhouettes*, un bazar di allusioni e di illusioni»⁶⁷¹. Le due pareti che delimitano lateralmente la *Polka*, invece, non sono altro che la riproposizione, in scala ingigantita, di *Prove d'orchestra* (fig. 5), opera del 1979 costituita da spezzoni di rami bruciati inseriti in fondi di tavole consuete. Come unica differenza rispetto alla scultura originale, quelle che costituiscono le due pareti del saloon presentano due aperture che, come indicato nelle didascalie sceniche del libretto, idealmente conducono alla *sala da ballo* sulla sinistra e ad *un'altra stanza della «Polka»* sulla destra. Tutto il palcoscenico è poi riempito con «un paio di tavoli e un bancone da bar»⁶⁷².

Completamente assente sulla scena è la *scaletta nella parete laterale di destra che porta ad un pianerottolo che sporge sulla stanza come un ballatoio dal quale pendono pelli di cervo e ruvidi drappi di vivi colori*. Ceroli crea quindi un ambiente che, se non fosse per la tenda rossa che copre l'apertura della parete destra, per gli spezzoni di ramo carbonizzati e per «la sigla rovesciata sull'architrave»⁶⁷³ del saloon, sarebbe tutto giocato sulla chiara monocromia lignea.

Civinini e Zangarini ambientano il secondo atto nell'*abitazione di Minnie*, che viene descritta minuziosamente in ogni suo particolare: si legge infatti che è *composta di una sola stanza, alla quale sovrasta un solaio, ove sono accatastati, con un certo ordine, bauli, casse vuote ed altri oggetti. La stanza è tappezzata nel gusto dell'epoca. Nel centro, in fondo, una porta che si apre sopra un breve vestibolo. A destra e a sinistra della porta, due finestre con tendine. Al solaio si sale per una scala a piuoli agganciata ad un trave. Appoggiato sulla parete di sinistra il letto, con la testa spinta sotto la tettoia formata dal solaio, coperto da un baldacchino di cretonne a fiorellini. Ai piedi del letto, un piccolo tavolo, con sopra una catinella e la brocca dell'acqua, ed un canterano sul quale stanno diversi oggetti di toilette femminile. Su una corda stanno stese calze bianche. Da un lato, in fondo, un armadio di legno di pino, sullo sportello del quale è appeso un attaccapanni con una vestaglia ed uno scialletto. Accanto all'armadio un focolare basso, sulla cui cappa stanno una vecchia pendola, un lume a petrolio senza campana, una bottiglia di whisky ed un bicchiere. Un'altra mensola a tre ripiani, accanto al focolare, con piatti, vasetti, oggetti di cucina, della crema, dei biscotti, una zuccheriera. Dinanzi al focolare una pelle d'orso. Quasi dinanzi alla porta, un poco più verso il focolare, una tavola con tre sedie. Un lume pende dal soffitto sopra la tavola. Fra la tavola e il focolare, una sedia a dondolo, fatta con un vecchio barile tagliato a metà e posto sopra due mezze lune di legno. Altre sedie di cuoio, disposte qua e là. Alle pareti sono appese vecchie oleografie e molti altri bizzarri oggetti*⁶⁷⁴.

Anche per il secondo atto (figg. 6 e 7) Ceroli porta in scena una sua creazione già esistente: si tratta di *Nascita di Venere* (fig. 8), opera del 1979 in cui mazzetti e fili di paglia sono fissati su un supporto ligneo quadrato fino a formare un disegno astratto di linee e curve, la cui genesi Ceroli associa al remoto ricordo di un'impressione erotica infantile, ossia l'impronta del corpo di un'avvenente giovane contadina su un giaciglio di paglia. Per *La Fanciulla del West* essa assume dimensioni ambientali, e viene usata per definire le alte pareti che delimitano la casetta di Minnie, caratterizzata perciò dal colore giallo-oro della paglia. Come fatto già nel primo atto, anche qui Ceroli semplifica la didascalia: costruisce la porta sulla parete di fondo, ma non il vestibolo; elimina il baldacchino per il

⁶⁷¹ Erasmo Valente, *Nel West di legno c'è una fanciulla*, «Unità», 30 dicembre 1980.

⁶⁷² Ennio Melchiorre, *Aperto contrasto tra scena e musica*, cit.

⁶⁷³ Erasmo Valente, *Nel West di legno c'è una fanciulla*, cit.

⁶⁷⁴ Enrico Maria Ferrando (a cura di), *Tutti i libretti di Puccini*, cit., p. 329.

letto, focolare, la pelle d'orso, mantenendo solo pochi oggetti e soprammobili che arredano la casa; soprattutto elimina il solaio, particolare sul quale si accanisce la critica. Da notare è la modalità realizzativa sia della tendina che copre l'apertura sulla parete destra sia del paravento che sta al posto dell'armadio di legno di pino del libretto: Ceroli usa degli stracci annodati tra loro fino a formare delle lunghe corde, similmente a quanto fatto con *Io (stracci)* (fig. 9), opera del 1968 in cui la sfera di fuoco dell'omonima performance realizzata a Spoleto è sostituita da una versione in veri e propri stracci, ritorti ed annodati gli uni agli altri fino a formare una lunga corda arrotolata su sé stessa in modo da ottenere una grossa palla.

Anche per il secondo atto Ceroli riprende quindi alcune sue opere precedenti per creare un interno architettonico monocromatico, dominato dal calore dorato della paglia e dalle tenui tonalità degli stracci.

Il terzo atto della *Fanciulla del West* è ambientato nella *grande Selva Californiana*. Ramerrez è stato preso e i minatori sono tutti radunati nella foresta per eseguire la sua condanna a morte. Ancora una volta le didascalie sceniche del libretto di Civinini e Zangarini indugiano nella minuziosa descrizione dell'ambientazione: *lemba estremo della selva sul degradare lento di un contrafforte della Sierra. Uno spiazzo circondato da tronchi enormi, dritti e nudi delle conifere secolari, che formano intorno come un colonnato gigantesco. Nel fondo, dove la selva s'infoltisce sempre più, s'apre un sentiero che s'interna tra i tronchi: qual e là appaiono picchi nevosi altissimi di montagne. Per lo spiazzo, che è come un bivacco dei minatori, sono stesi dei grandi tronchi abbattuti, che servono da sedile; accanto ad uno di questi arde un fuoco alimentato da grossi rami. nella luce incerta della prim'alba la grandiosa fuga dei tronchi rossigni muore in un velo folto di nebbia. Da un lato, nell'ampio tronco di un albero colossale, è scavato un ripostiglio di arnesi da minatore – da un altro lato, tra felci ed arbusti, legato ad un ramo, un cavallo insellato – a lui vicino Ashby addormentato – altri due cavalli, più nel fondo, vicino a due uomini addormentati – sul davanti, vicino ad Ashby, altri tre uomini dormono sdraiati a terra – Billy dorme, a destra, la testa appoggiata a un tronco d'albero – accanto a lui una corda già pronta per il laccio⁶⁷⁵.*

Per l'ambientazione del terzo atto (fig. 10), Ceroli lascia a sinistra l'alta parete di paglia presente nell'atto precedente, mentre a destra ripropone la medesima parete del primo atto, privata però dell'apertura centrale e caratterizzata invece dall'aggiunta di un grosso ramo che è funzionale allo svolgimento narrativo del dramma, dal momento che da lì pende il cappio che cade dritto sul patibolo, quest'ultimo rappresentato da una pedana circolare lignea appoggiata sul palco davanti alla parete. Sullo sfondo, al di sopra dei gradini, Ceroli propone la sua *Battaglia* (fig. 11). Realizzata nel 1978 e proposta per la prima volta l'anno successivo alla Galleria de' Foscherari di Bologna in occasione della personale *Mario Ceroli, a Paolo Uccello* che, senza equivoci, dichiara l'assunto immaginativo dal quale l'artista ha tratto ispirazione, quest'opera, con il suo fronte di una decina di metri per un'altezza di tre e mezzo e una profondità di quattro, «costituisce una delle maggiori imprese di articolazione spaziale scenica di Ceroli [...]. Dinamismo scenico insieme epico e ludico, nel concitato avanzare decisamente affermativo; senso di folla, di tumulto, nell'intrico di sagome di armati, di cavalli, di picche e aste, di bandiere rinvoltate; il tutto sospinto in avanti da una trama di assi diagonali che fanno da sfondo»⁶⁷⁶. In primo piano si stagliano le sagome che costruiscono le figure degli armati e quelle dei cavalli, articolate in un sapientissimo gioco di sovrapposizioni e connessioni. La bandiera rossa, posta quasi al centro della composizione, è l'unica che può sventolare. Essa è l'esplicito richiamo ad un verso della lirica pasoliniana, specificatamente *Le ceneri di Gramsci*,

⁶⁷⁵ Enrico Maria Ferrando (a cura di), *Tutti i libretti di Puccini*, cit., p. 357.

⁶⁷⁶ Enrico Crispolti, *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, Federico Motta editore, Milano 2003, p. 115.

riportato da Ceroli nel catalogo della suddetta mostra: “Chi conosceva appena il tuo colore, bandiera rossa, sta per non conoscerti più, neanche con i sensi: tu che vanti tante glorie borghesi e operaie, ridiventa straccio, e il più povero ti sventoli”⁶⁷⁷. Ceroli trasla *Battaglia*, «uno dei più concitati e affascinanti modi da questi operato di irruzione scenica nella dimensione spaziale del quotidiano»⁶⁷⁸ sul palcoscenico del Teatro dell’Opera privandola delle aste e dei cavalieri, e sostituendo questi ultimi con altri cavalli lignei, che arrivano ad imporsi come ulteriori personaggi sulla scena. Il riferimento alla selva californiana del libretto rimane esclusivamente in quel ramo d’albero in posizione laterale da cui penzola il cappio. La scenografia di Ceroli viene immersa in una luce chiara ed avvolgente che ben poco ha a che fare con il *velo folto di nebbia* descritto nelle didascalie sceniche del libretto. Per *La Fanciulla del West*, quindi, Ceroli fa vivere sul palcoscenico i frutti del suo operato artistico, di più o meno recente produzione. Al di là di *Battaglia* e di *Labirinto*, le pareti con inserti di frammenti di rami e i fondali di paglia sono frutto della rielaborazione di opere facenti parte di un ciclo esposto a Roma nel 1980 alla Galleria Mario Diacono nella personale intitolata *La foresta analoga*. Si tratta di lavori⁶⁷⁹ in cui Ceroli inserisce su fondi di tavole consuete piccoli tronchi naturali, rami, paglia e spighe di grano. Così, mentre da un lato tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli Ottanta inizia a usare una gamma sempre più ampia di materiali, dall’altro stabilisce un rapporto più diretto con la natura vegetale del legno, un rapporto che fino a quel momento era pur sempre avvenuto attraverso la mediazione della riduzione del tronco in tavola, da cui deriva la sagoma. È plausibile quindi provare ad avanzare l’ipotesi che proprio sulla base di questo nuovo rapporto attinto in maniera diretta con la natura, al di là del profilo, Ceroli abbia scelto *Nascita di Venere* e *Prove d’orchestra* per rappresentare il mondo dei minatori della California di metà Ottocento.

L’ACCOGLIENZA CRITICA DELL’ALLESTIMENTO CEROLIANO DEL 1980

L’allestimento di Ceroli per *La fanciulla del West* è uno di quelli maggiormente criticati e incompresi sia da parte del pubblico sia della critica teatrale. La principale accusa mossa a Ceroli è quella di non aver rispettato le indicazioni sceniche di Civinini e Zangarini, e di aver creato delle ambientazioni che poco o nulla hanno a che fare con il West di metà Ottocento. Le scene di Ceroli sono state definite «arbitrarie e inaccettabili»⁶⁸⁰, «brutte ed inutili – in quanto non significavano niente! –»⁶⁸¹, «completamente sfasate»⁶⁸², costruite «secondo un favolismo semplice e disarmante»⁶⁸³, «bruttissime e fuori luogo e tempi»⁶⁸⁴, «belle, per strutture e accostamenti cromatici in sé considerati; ma non avevano nulla a che fare con gli “ambienti” in cui la vicenda musicata da Puccini si svolge»⁶⁸⁵.

A detta dei recensori, per il primo atto Ceroli costruisce «al posto dei dettagli veristici del Saloon “La Polka”, un moderno, enorme, bar d’hotel con vetrate a bacheca»⁶⁸⁶, una «hall di un grande albergo che si può permettere decorazioni di Ceroli, con un sontuoso bancone e splendide vetrate»⁶⁸⁷, «una

⁶⁷⁷ Cfr. Mario Ceroli, *a Paolo Uccello*, Galleria de’ Foscherari, Bologna 1979.

⁶⁷⁸ Enrico Crispolti, *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, cit., p. 115.

⁶⁷⁹ Oltre a *Nascita di Venere* e a *Prove d’orchestra*, si ricordano *Pier delle Vigne* (1979), *Eleusi* (1979), *Saturno che divora il figlio* (1979), *Inferno* (1979), *La foresta analoga* (1979).

⁶⁸⁰ Ennio Montanaro, *Fine opera western ma con cavalli a dondolo*, «Popolo», 30 dicembre 1980.

⁶⁸¹ Corrado Atzeri, *Una felice riproposta de “La fanciulla del West*, «Secolo», 3 gennaio 1981.

⁶⁸² Autore anonimo, *La Fanciulla del West*, «Corriere del Teatro», n°1-2-3, 1981.

⁶⁸³ Ennio Melchiorre, *Aperto contrasto tra scena e musica*, cit.

⁶⁸⁴ Renzo Bonvicini, *La Stapp entusiasma*, «Avvenire», 30 dicembre 1980.

⁶⁸⁵ Teodoro Celli, *Anche questa “Fanciulla” è schizofrenica*, «Radio Corriere», 24 gennaio 1981.

⁶⁸⁶ Renzo Bonvicini, *La Stapp entusiasma*, cit.

⁶⁸⁷ Ennio Melchiorre, *Aperto contrasto tra scena e musica*, cit.

hall di un grande albergo balneare»⁶⁸⁸ «dove esporre i suoi pregevoli *objects* lignei in cui cavalli, sezioni equine, finimenti ippici, picche, scale ecc. alludono quasi casualmente all'opera rappresentata»⁶⁸⁹. Anche i recensori stranieri non sono da meno nello svalutare l'allestimento dello scultore: Weaver afferma che «Mario Ceroli has designed an anti-conventional series of sets which may be, in themselves, attractive; but they work actively against the drama, creating confusion and – in the end – irritation. The Polka saloon resembles a Joseph Cornell shadow-box»⁶⁹⁰, per creare il quale il recensore dell'*International Daily News* afferma con ironia che «Mario Ceroli ha also visited the chic modern snob store in Tottenham Court Road named Heals. The “Polka” saloon looked identical to their central window display with arty white Swedish wood blocks filled with paraphernalia that riveted the eye in trying to figure out what they were»⁶⁹¹.

Le scene del secondo e terzo atto vengono giudicate «ancora più squallide»⁶⁹². Del secondo atto si critica non solo l'allestimento in sé, ma anche la sua discordanza con l'azione narrativa. La minuscola abitazione di Minnie viene descritta come un «pagliaio [...] con tanto di ripostiglio ingombro di ciaffi»⁶⁹³, «un salone di paglia»⁶⁹⁴, «a closely weaved interior of a haystack»⁶⁹⁵, «un grosso pagliaio e senza l'indimenticabile solaio sulla testa»⁶⁹⁶, «un immenso granaio con altissime pareti di paglia compressa in cui abitare deve essere terribilmente penoso, povera Minnie»⁶⁹⁷; ed ancora come «un oceanico pagliaio, tale che quando a Johnson salta in testa di dir alla sua bella: “Che graziosa stanzetta”, vien da ridere, o ci si compiace con lui per la inattesa rivelazione d'una vena presumibilmente ironica»⁶⁹⁸. Ceroli viene criticato soprattutto perché ha progettato questo «enorme pagliaio privo del solaio che è elemento essenziale nello svolgimento dell'azione»⁶⁹⁹, «cosicchè Dick Johnson, alias Ramerrez, dopo che è stato ferito, deve nascondersi in un attiguo ripostiglio, e va perduto l'effetto drammaturgicamente rilevante del sangue che goccia dall'alto sulla mano dello sceriffo Jack Rance»⁷⁰⁰.

Poco apprezzata la scelta di Ceroli per il terzo atto, in cui sostituisce la fitta selva californiana con «una staccionata di grandi tavole sotto la quale vivono la loro immobilità molti e perfino variopinti cavalli lignei»⁷⁰¹, o «una landa deserta con pochi cavallucci di legno, di quelli che si vendono nei grandi magazzini di giocattoli per bambini»⁷⁰²; o ancora «una giostra immobile di stilizzate sagome di legno policromo battezzati cavalli»⁷⁰³, o «una rastrelliera di assi, presso la quale erano posti un certo numero di cavalli di legno, più simili ai cavalli a dondolo che al cavallo di Troia»⁷⁰⁴, o «una specie di “reparto cavalli a dondolo” di grande magazzino, con molti di codesti lignei equini schierati: e meno male che la folla dei cercatori d'oro ha nascosto quasi subito alla nostra vista siffatto assurdo fondale»⁷⁰⁵. Né, tantomeno, è stato di gradimento un altro elemento scenico dalla forte valenza

⁶⁸⁸ Teodoro Celli, *Anche questa “Fanciulla” è schizofrenica*, cit.

⁶⁸⁹ Guido Turchi, *Minnie tra infantili minatori*, «Corriere della sera», 29 dicembre 1980.

⁶⁹⁰ William Weaver, *A Revival of “Fanciulla”*, cit.

⁶⁹¹ Autore anonimo, *Visual flop, great singing in Puccini's “Western”*, «International Daily News», 3 gennaio 1981.

⁶⁹² Ennio Melchiorre, *Aperto contrasto tra scena e musica*, cit.

⁶⁹³ Michelangelo Zurletti, *Per qualche applauso in più, così nacque lo spaghetti western*, «Repubblica», 29 dicembre 1980.

⁶⁹⁴ Renzo Bonvicini, *La Stapp entusiasma*, cit.

⁶⁹⁵ Autore anonimo, *Visual flop, great singing in Puccini's “Western”*, cit.

⁶⁹⁶ Ennio Melchiorre, *Aperto contrasto tra scena e musica*, cit.

⁶⁹⁷ Guido Turchi, *Minnie tra infantili minatori*, cit.

⁶⁹⁸ Enrico Cavallotti, *Se le togli il West che “Fanciulla” è?*, «Tempo», 29 dicembre 1980.

⁶⁹⁹ Ennio Montanaro, *Fine opera western ma con cavalli a dondolo*, «Popolo», 30 dicembre 1980.

⁷⁰⁰ Teodoro Celli, *Un western con cavalli di legno*, cit.

⁷⁰¹ Michelangelo Zurletti, *Per qualche applauso in più, così nacque lo spaghetti western*, cit.

⁷⁰² Ennio Melchiorre, *Aperto contrasto tra scena e musica*, cit.

⁷⁰³ Renzo Bonvicini, *La Stapp entusiasma*, cit.

⁷⁰⁴ Teodoro Celli, *Anche questa “Fanciulla” è schizofrenica*, cit.

⁷⁰⁵ Teodoro Celli, *Un western con cavalli di legno*, cit.

narrativa, ossia «il tronco d'albero incollato ad una parete ed al quale, se mai vi fosse stato impiccato il bandito, nessuno avrebbe assicurato la capacità di resistenza indispensabile al fabbisogno»⁷⁰⁶.

La critica più dura proviene dalle righe del recensore dell'*International Daily News*, che afferma che l'allestimento scenico di questo terzo atto «must represent the grossest misconception and indulgence of settings in the history of the opera house [...].The last straw came with the last scene when the audience quite rightly could contain themselves no longer and screamed their derision. Across the back pranced a group of massive wooden cut-out horses in the most ghastly colors. Down-stage right was what seemed to be slabs of concrete with a series of black phallic objects sticking out, the largest representing a tree bough because there was a bit of cord strung over it. ... He [Ceroli] must at all costs be kept well away from the opera stage, or any dramatic stage for that matter»⁷⁰⁷.

Ceroli è autore anche dei costumi, ed anche in questo caso si attiene poco alle indicazioni veristiche del libretto, dal momento che sulla scena «giungono uno sceriffo che sembra il console Sharpless, un bandito Johnson vestito da Sherlock Holmes, una Minnie che pare Rina Morelli e una trentina di minatori innappuntabilmente vestiti di lucidi cuoi e camicie stirate»⁷⁰⁸. Nei panni di costumista Ceroli rimane pressoché indifferente alla critica, creando «costumi mai pittoreschi o plateali ma sempre di tono sobrio e smorzati, in un certo senso lignei anch'essi»⁷⁰⁹ e «costumes [...] not interesting»⁷¹⁰.

La Fanciulla del West di Bolognini al Teatro dell'Opera non riesce a decollare: non nel suo versante musicale, di cui è indiscussa la bravura sia di Olivia Stapp e di tutti gli altri interpreti, sia del maestro Daniel Oren, eccellente direttore e concertatore della partitura pucciniana; ma in quello più prettamente visivo, scenico. L'allestimento in esame ha suscitato molta perplessità e qualche dissenso da parte del pubblico, che si è mostrato contrario alla mancata omogeneità tra i vari elementi musicali, scenografici e registici: «quello che colpisce è lo scollamento esistente fra la direzione d'orchestra di Daniel Oren, le scene più allusivamente simboliste che realistiche di Mario Ceroli e la regia piatta e poco incisiva di Mauro Bolognini»⁷¹¹.

Il risultato raggiunto da Bolognini e Ceroli al Teatro dell'Opera di Roma è, secondo la critica, quello di aver rappresentato una «contraddittoria *Fanciulla*»⁷¹² poiché «non si può inventare una scenografia che non rispetta non solo le didascalie di un libretto (in questo caso si tratta di un libretto di un melodramma verista), ma lo stesso spirito del testo musicale, per cui con le scene di Ceroli si va incontro ad incongruenze puerili e ridicole. Bolognini, dal canto suo, ha lasciato che tutto si muovesse stentatamente e liberamente, secondo la volontà e le scelte di ciascuno»⁷¹³. Forse la colpa, allora, non è solo di Ceroli, ma anche del regista, con il quale l'artista, ancora una volta, stringe una intrecciata collaborazione. Zurletti afferma di non sapere bene «dove l'idea di affidare la scenografia a Mario Ceroli si sia inceppata. Affidare a uno scultore che usi un materiale naturale e primitivo come il legno le scene della *Fanciulla* è un'idea buona. Ma poi dev'essere subentrato Mauro Bolognini e chissà che non abbia pensato che essendoci ben poco, tutto sommato, di western nell'opera, tutto poteva essere sistemato altrimenti [...].Ossia si è ambientata un'opera veristica in ambienti astratti, senza pensare che tutto si può fare con *La fanciulla del West* tranne che cavarne metafore»⁷¹⁴. Anche Bonvicini esprime un parere simile, scrivendo sulle pagine di *Avvenire*: «Il vizio di "stravoltare" il

⁷⁰⁶ Enrico Cavallotti, *Se le toglie il West che "Fanciulla" è?*, cit.

⁷⁰⁷ Autore anonimo, *Visual flop, great singing in Puccini's "Western"*, cit.

⁷⁰⁸ Michelangelo Zurletti, *Per qualche applauso in più, così nacque lo spaghetti western*, cit.

⁷⁰⁹ Ettore Zocaro, *Puccini all'Opera di Roma*, cit.

⁷¹⁰ William Weaver, *A Revival of "Fanciulla"*, cit.

⁷¹¹ Ennio Melchiorre, *Aperto contrasto tra scena e musica*, cit.

⁷¹² Autore anonimo, *La Fanciulla del West*, cit.

⁷¹³ Ennio Melchiorre, *Aperto contrasto tra scena e musica*, cit.

⁷¹⁴ Michelangelo Zurletti, *Per qualche applauso in più, così nacque lo spaghetti western*, cit.

teatro lirico e di legarlo più che alla musica – che, naturalmente, è l'essenziale – a un regista o ad uno scenografo che magari – come in questa “Fanciulla del West” – ha fatto scempio dell'opera è un po' il brutto dei nostri spettacoli d'oggi. Pur di fare gli originali, si nega la storia, la cultura, l'ambiente d'epoca e non di rado manca anche il gusto che attenuerebbe il peso di certe sgradevoli situazioni». La conseguenza è che «peggio non si poteva ideare per scostarsi e dal verismo pucciniano e dal west americano!»⁷¹⁵. Ancor più duro è il giudizio di Celli, secondo il quale «nei teatri d'opera (e non solo negli italiani) s'è diffusa, e domina ormai da anni, una pericolosa forma di schizofrenia. Il recente allestimento della pucciniana *Fanciulla del West* al Teatro dell'Opera di Roma ce ne ha dato, ahimè, ancora una volta conferma», perché «l'interpretazione musicale, insomma, appariva fedele [al libretto]; quella scenica infedelissima: e ciò in uno stesso spettacolo. Non è dunque manifestazione di schizofrenia codesta?»⁷¹⁶.

Fortunatamente, però, accanto al folto gruppo dei detrattori dell'allestimento scenico di Ceroli, il più negativo dei quali arriva ad affermare che solo «if the sets can somehow be jettisoned, the theater will have a good “Fanciulla” in its repertory»⁷¹⁷, vi è anche una ristretta ma ben salda cerchia di sostenitori e difensori che delle scenografie per *La Fanciulla del West* evidenziano l'eleganza e la bellezza, la validità, nonché il valore innovativo.

Il primo è Rondi il quale, sebbene le metta letteralmente tra virgolette, afferma che «stupende sono state le “scene e i costumi” di Mario Ceroli (“fuori testo”? Non importa)»⁷¹⁸. Segue Zocaro, che ne sottolinea l'attinenza al dramma del libretto nonostante i dissensi esplicitamente manifestati dal pubblico, affermando che Ceroli «ha conferito alla *Fanciulla del West* un particolare risalto scenografico aderente alla struttura veristica del dramma di Belasco [...]. Ceroli ha evidenziato in ogni punto il suo stile ligneo che appare così determinante nel creare l'atmosfera ambientale. Il suo rigore evita qualsiasi atteggiamento coloristico, superando quella vivacità ambientale che spesso ha fatto scambiare *La Fanciulla del West* per un “musical” di tipo hollywoodiano, più vicino ad “Oklahoma” e cose simili che ad un'opera di pura tradizione. I suoi incantevoli legni, modellati con stile, costituiscono un esempio di scenografia pura, di timbro scultoreo, per una storia d'amore, intrisa di violenza e di sangue, in cui l'ennesima creatura pucciniana si muove nell'ambito di un melò carico di emozioni»⁷¹⁹. Invece Gargani sottolinea la ventata d'innovazione portata da questo allestimento sul palcoscenico. A parer suo «il mondo della musica e dell'arte non può rispettare consuetudini e tradizioni, fermarsi a una data, a un'immagine. Così il saloon di Mario Ceroli [...] offre un interno de “La Polka” quale può essere creato da uno scultore insigne del nostro tempo: un'immagine architettonica dell'arte del '900, così come Giotto o Paolo Veronese o Tiepolo raffiguravano con le architetture e i costumi del loro tempo scene bibliche. [...] Una scenografia composta di simboli, le doghe di una parete del ritrovato dei minatori, le sagome lignee collocate negli spazi di una struttura a scaffalatura che offrono i segni del mondo di quel West: il cavallo, la donna, gli alberi, gli indiani [...]. Come in musica, la forma, la figura sono infrante e diremmo che non c'è discordanza tra la musicalità pucciniana e la visione della scena»⁷²⁰. Infine Valente arriva ad affermare che l'allestimento scenico, che ad un primo acchito sembrerebbe la più grande contraddizione e il più palese errore di tutta la messinscena, in realtà sia l'unica e la più giusta chiave interpretativa dell'opera pucciniana: «Nulla di quanto Puccini aveva vagheggiato dal punto di vista scenico è rimasto in questa *Fanciulla*. Ma è

⁷¹⁵ Renzo Bonvicini, *La Stapp entusiasma*, cit.

⁷¹⁶ Teodoro Celli, *Anche questa “Fanciulla” è schizofrenica*, cit.

⁷¹⁷ William Weaver, *A Revival of “Fanciulla”*, cit.

⁷¹⁸ Brunello Rondi, *La fanciulla del West*, «Giornale d'Italia», 29 dicembre 1980.

⁷¹⁹ Ettore Zocaro, *Olivia è una vera fanciulla del West ma al pubblico la scenografia non va giù*, «L'ora», 29 dicembre 1980.

⁷²⁰ Ermanno Gargani, *Però quell'Olivia è proprio Minnie la donna del West*, cit.

soltanto una contraddizione? Le scene di Mario Ceroli vanno molto più a fondo nel dare, non una cornice, ma proprio una interpretazione a quest'opera [...]. Può sembrare un arbitrio, ma si tratta d'una meditata interpretazione e di una non meno meditata punizione che Ceroli dà al kolossal desiderato da Puccini. Ad essere coerenti al massimo si sarebbero dovuti trasformare in statue di legno gli stessi personaggi: comparse di un mondo scomparso che, d'altra parte, non ha riferimenti "storici" neppure nella "foresta" dei pentagrammi, preziosi ma inerti oggetti di una enorme bacheca musicale. Questi oggetti sonori, esposti da Puccini con l'idea di presentare chissà quale novità, sono infatti pur sempre quelli che furono cari a Manon e a Mimì, a Tosca e Butterfly. Ha voglia di dire, Puccini, che di *Bohème* e *Butter* ne ha fin sopra i capelli e che vuole fare un'opera "con tanto di coglioni" [...]: arriva ora Ceroli che gli fa vedere (pazienza, se proprio nel settantesimo compleanno della *Fanciulla*) come stanno, in realtà, le cose di quel West improbabile in ogni caso. Le invenzioni di Ceroli non sembrano condivise negli altri settori dell'allestimento. Ed ecco quindi le nuove contraddizioni. Mauro Bolognini dà ai personaggi un movimento realistico e sanguigno [...]. È una regia anche intensa e, giustamente, vicina alla musica [...]. La musica, poi, è sospinta da Daniel Oren in una pienezza di sonorità "veristiche" per cui rimane estranea all'operazione suggerita dal Ceroli»⁷²¹.

L'ALLESTIMENTO SCENICO DI CEROLI PER LA RIPRESA DELLA FANCIULLA DEL WEST DEL 1983

La ripresa della *Fanciulla del West* di Bolognini e Ceroli viene inserita nel cartellone 1983/1984 del Teatro dell'Opera di Roma⁷²². Rispetto all'edizione precedente, cambia quasi tutto il cast: il direttore d'orchestra Giuseppe Patanè sostituisce Daniel Oren, mentre per quanto riguarda gli interpreti principali Galia Savova sostituisce Olivia Stapp e Corneliu Murgu prende il posto di Giuseppe Giacomini; ad impersonare lo sceriffo Rance è ancora, invece, Gianpiero Mastromei (fig. 12). Ma in questa ripresa «il fatto più nuovo riguarda la scenografia di Mario Ceroli. Lo scultore ha ridotto l'apparato della prima edizione, criticata da molti poiché finiva per debordare dall'opera»⁷²³, lo ha «rimaneggiato e rinnovato»⁷²⁴ fino a farne, a detta di Lanza Tomasi, Direttore artistico del teatro romano, «uno spettacolo, se non nuovo, quasi nuovo. Diversa è la scenografia dell'intero terzo atto, diverse le scene della foresta»⁷²⁵.

La messinscena di questa *Fanciulla del West* viene questa volta preparata sia con due bellissimi saggi pubblicati sul libretto di sala dello spettacolo, rispettivamente di Gianfranco Capitta e Franco Miracco⁷²⁶, sia con un incontro-conferenza con il pubblico alla vigilia della prima rappresentazione. In quest'ultima occasione Lanza Tomasi, che giustifica la ripresa dello spettacolo con il fatto che «nella stagione dell'80 si poté realizzare solo in parte il progetto scenografico di Ceroli», traccia in breve il disegno scenografico e registico di Ceroli e Bolognini in cui è inserito il melodramma: da loro grande sostenitore, spiega che i due «hanno voluto eliminare qualsiasi elemento realistico operando una sorta di mascheramento. Si tratta della prima opera di taglio contemporaneo su una vicenda che si

⁷²¹ Erasmo Valente, *Nel West di legno c'è una fanciulla*, cit.

⁷²² *La Fanciulla del West* è il secondo spettacolo del cartellone, e viene messo in scena il 30 dicembre 1983, il 3, 5, 8, 14, 17, 21 gennaio 1984.

⁷²³ Autore anonimo, "La fanciulla del West" a Roma con Ceroli nel foyer, «La Stampa», 3 gennaio 1984. Dello stesso parere è anche il recensore del Mattino, che dice che l'apporto di Ceroli «nella precedente edizione, per una presenza visiva dei materiali, finiva con debordare alquanto dall'opera in sé»: cfr. Autore anonimo, *Le sculture di Ceroli per il West di Puccini*, «Mattino», 2 gennaio 1984.

⁷²⁴ Landa Ketoff, *Minnie conquistaci ancora il West!*, «Repubblica», 30 dicembre 1983.

⁷²⁵ Gioacchino Lanza Tomasi, in Ermanno Gargani, "Fanciulla" quasi nuova, «Paese Sera», 30 dicembre 1983.

⁷²⁶ Cfr. Gianfranco Capitta, *La regia di Bolognini*, in Teatro dell'Opera di Roma, *La fanciulla del West di Giacomo Puccini*, programma di sala, stagione lirica 1983/1984, Roma 1983, pp. 24-28; Franco Miracco, *Il teatro di Ceroli, umanesimo del legno*, in *Idem*, pp. 30-37.

sottrae al mondo epico. Certo rappresentazione con connotati di verità, ma distacco dal mondo verista nella rappresentazione di un melodramma dai motivi svariati in cui si prefigura il *musical*, il teatro di divertimento»⁷²⁷. La singolare chiave di lettura prescelta da Bolognini è infatti quella del *musical* americano: «“Ho voluto togliere – dice il regista – tutta la polvere di falso realismo che sempre accompagna questa *Fanciulla* e immaginarla come il primo esempio di quello che poi farà Broadway: una via di mezzo tra *Sette spose per sette fratelli* e *West side story*” [...]. Ad aiutarlo in questa sua idea Bolognini ha voluto lo scultore Mario Ceroli. Dice Bolognini: “Gli scenografi, quando lavorano bene, tanto nell’opera quanto in teatro, sono il supporto migliore per un regista. Ma quando, come per la *Fanciulla*, le scene usate abitualmente risalgono all’epoca del fascismo, occorre il contributo di un grosso artista per tentare una innovazione registica”»⁷²⁸.

E così «l’operazione della regia va in questo caso di stretto concerto con la scenografia. Se è la frontiera californiana della febbre dell’oro ad essere evocata dal libretto di Belasco, Bolognini e Ceroli rinunciano al realismo nel senso del kolossal western. Saltando così a piè pari il rischio, che spesso corre la *Fanciulla* pucciniana, di finire in un Texas di maniera, che del cinema muto ha la povertà artigianale ma non il fascino»⁷²⁹.

Riquadrati il boccascena e la quinte da una cornice palizzata, il primo atto vede la *Polka* come interno da cui traspare la strada (fig. 13): ci sono il suo bancone e le sue ordinarie stoviglie; c’è ancora la parete di fondo, di trasparente cristallo, che accumula nei suoi riquadri tutti i segni di quella umana condizione: il carbone, i picconi e così via. Ceroli per questo atto crea una scena che dal punto di vista strutturale non si discosta da quella creata tre anni prima. È tuttavia una scena più ordinata, più sobria, più attinente alle didascalie sceniche del libretto. Gli spezzoni di rami che nella precedente edizione fuoriuscivano dalle pareti laterali vengono eliminati. Le vetrate della parete di fondo sono meno ingombre rispetto a quelle del 1980, e si notano oggetti – una ringhiera lignea, due finestre, una scala di profilo, lo schienale di una sedia – con cui Ceroli allude alla *scaletta* delle didascalie sceniche del libretto che *porta ad un pianerottolo che sporge sulla stanza come un ballatoio*, completamente assente nell’allestimento precedente.

Mentre nell’80 l’allestimento dell’artista per il primo atto era stato pesantemente criticato, ora viene rivalutato nella direzione opposta, e lo è soprattutto la parete di fondo, che «diventa insomma una cornice in grado di racchiudere un intero universo, un catalogare di pulsioni e repressioni che sono già esplicite, fuori, e *prima*, della vicenda. Come si potrebbe altrimenti reggere l’incongruenza di un luogo tipicamente ed esclusivamente maschile, dove lo svago principale è però il ballo (fra chi?), e per di più gestito brillantemente dall’unica donna presente, a sua volta dichiaratamente casta?»⁷³⁰.

Nel secondo atto la scena si restringe al privato alloggio di Minnie, umido e polveroso di paglia (fig. 14). Anche in questo caso Ceroli non apporta grandi innovazioni: le pareti del palco sono ancora coperte di paglia, come nel 1980. Vi è però una maggiore attinenza da parte di Ceroli alle didascalie di Civinini e Zangarini, dal momento che allude a quel solaio tanto importante dal punto di vista narrativo, che viene rappresentato da una ringhiera lignea appoggiata sulla parete sopra il letto, e a cui ipoteticamente si accede attraverso la scala a pioli addossata alla parete di fondo sulla sinistra. Anche qui, come nell’80, a questo locale sopraelevato non si può accedere, però si può notare un maggiore realismo da parte di Ceroli, che riduce dal punto di vista dimensionale quell’armadio/ripostiglio che tre anni prima ingombrava gran parte del palcoscenico.

⁷²⁷ Gioacchino Lanza Tomasi, in Ermanno Gargani, “*Fanciulla*” quasi nuova, cit.

⁷²⁸ Si. Ro., La “*Fanciulla*” per Bolognini è un *musical*, «La Stampa», 28 dicembre 1983.

⁷²⁹ Gianfranco Capitta, *La regia di Bolognini*, cit., p. 28.

⁷³⁰ *Ibidem*, p. 28.

Per il terzo atto Ceroli interviene con un nuovo allestimento scenico (figg. 15 e 16) su cui tutti i critici puntano l'attenzione, e che viene recensito, subito dopo la prima, come «una rivelazione»⁷³¹. Dimostrandosi, qui più che mai, aderente al testo, lo scultore elimina la paglia, gli spezzoni di tronco e i cavalli sostituendoli con una foresta lignea, tutta di sua creazione, che racchiude in sé lo spirito drammatico della vicenda narrata. «Una foresta: di abeti sì, ma ritagliati e profilati fino a comporre alberi antropomorfi, dalle venature dantesche. Basta un cambio di luce, nell'affollata radura a occidente dove nasce il sole, e il bosco si fa shakespeariano, il luogo magico che agisce come reattivo sulle umane passioni. Al centro la grande scultura di casa Ceroli, albero-totem-crocifisso, da cui pende la forca: a quel punto non c'è più bisogno di *deus ex machina* perché la *Fanciulla* faccia valere i diritti suoi, e del suo cuore, e salvi dalla corda il suo primigenio amore, lasciando l'intruso sceriffo nello scorno. C'è quasi una sollevazione popolare in scena, i minatori tripudiano e l'amore vince. E tutto quel legno, finalmente radioso e dorato, è già l'interno rassicurante di un domestico nido coniugale»⁷³².

Ceroli trasla sul palcoscenico il suo *Albero della vita* del 1972 (fig. 13 di cap. 5.7), similmente a quanto aveva già magistralmente fatto per le messinscène della *Norma* e di *Sancta Susanna*⁷³³. La grande scultura di Ceroli si impone al centro del palcoscenico. Da un suo ramo pende il cappio, intorno al quale ruota tutta la vicenda, sia dal punto di vista narrativo che drammatico. Nell'allestimento della scena del terzo atto si verifica perciò un cambiamento importante perché l'artista sostituisce il ramo sporgente dalla parete laterale del 1980 con un albero ben saldo a terra e svettante verso il cielo collocato al centro della scena. Ceroli, tuttavia, non dimentica e non rinnega i suoi cavalli, quelli tanto criticati pochi anni prima. Anzi, li dirotta nell'atrio del teatro al primo piano, esponendoli «con felice intuizione»⁷³⁴ come sculture insieme ai disegni ed ai bozzetti di scena realizzati per il precedente allestimento della *Fanciulla*⁷³⁵ in una «bella mostra»⁷³⁶ a cui non rimangono indifferenti i critici teatrali.

Il contributo di Ceroli per l'allestimento dell'opera di Puccini non si ferma alle scene: infatti è autore anche del grande sipario di preziosa juta dipinto con soggetti che riassumono i temi della storia di Minnie in quel suo lontano West. Purtroppo non sono state trovate fotografie o immagini del sipario, ma i critici lo recensiscono positivamente, come «una composizione misteriosa e meravigliosa, di uomini e di cavalli che sa un po' di fiaba russa»⁷³⁷.

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO DEL 1983

A distanza di tre anni, le recensioni evidenziano nei confronti del nuovo allestimento scenico ceroliano un mutato atteggiamento che, se non si può definire esattamente opposto, si caratterizza per l'elogio o, per lo meno, per la comprensione della scenografia.

⁷³¹ Mya Tannenbaum, *Le invenzioni di Ceroli per il Puccini-musical*, «Corriere della sera», 2 gennaio 1984.

⁷³² Gianfranco Capitta, *La regia di Bolognini*, cit., p. 28.

⁷³³ Cfr. rispettivamente i capp. 5.7 e 5.12.

⁷³⁴ Autore anonimo, *Ecco la "Fanciulla" dal West a Roma*, «Stampa», 2 gennaio 1984.

⁷³⁵ Il saggio di Franco Miracco pubblicato sul libretto di sala del Teatro dell'Opera è significativamente corredato dalle foto di scena del precedente allestimento, nonché dalla riproduzione dell'opera *Battaglia* e dei bozzetti di scena che Ceroli fece in occasione del suo primo allestimento della *Fanciulla*. In particolare, quello pubblicato sulla prima pagina del suddetto saggio riguarda proprio il terzo atto e si caratterizza per lo splendido, violento contrasto tra lo schieramento sicuro delle forme e le azioni innegabili del colore, straripante fuori dalle forme.

⁷³⁶ Mya Tannenbaum, *Le invenzioni di Ceroli per il Puccini-musical*, cit.

⁷³⁷ *Ibidem*.

A differenza delle scene dei primi due atti, di cui si apprezza semplicemente il fatto che «Ceroli, in questa edizione, ha costruito apposta il mobilio»⁷³⁸ «e le suppellettili che prima erano di “trovarobato”»⁷³⁹, quella del terzo diventa oggetto dell’attenzione dei critici, i quali apprezzano che «al posto di una suggestiva carica di cavalli [...] sia comparsa una fitta selva di alberi, molto più funzionale alla trama dell’opera»⁷⁴⁰ «con quegli alberi quasi antropomorfi»⁷⁴¹: una «bellissima scena [...], una foresta di tronchi nudi in cui l’opera termina con la vittoria dell’amore sulla morte»⁷⁴², un «bosco [che] esplose drammatico e brullo, fantasma musicale di espressiva e immota gestualità»⁷⁴³. Ad una attenta osservazione delle foto di scena, si nota che i tronchi di Ceroli compaiono in tutti gli atti, diventando così il *fil rouge* che significativamente lega tra loro tutti gli ambienti e le vicende dell’opera pucciniana. In «questa edizione romana che riprende quella incompleta del 1980», scrive acutamente Delogu, «*Leitmotiv* della scenografia dei tre atti dell’opera di Puccini erano i tronchi lisci, “vivants piliers” del tempio che è la natura, secondo le *Correspondances* di Baudelaire. Sagome d’alberi nelle aeree trasparenze simboliche della vitrea iconostasi del primo atto. Tronchi sul proscenio ad inquadrare la pesante materialità della capanna di paglia del secondo atto. Palcoscenico affollato di alberi che circondano il capestro destinato a Dick, nell’ultimo atto. Lettura fortemente simbolista quella che Bolognini, regista, e Ceroli, scenografo, hanno dato di un’opera in genere considerata verista e, come tale, interpretata con dovizia di particolari facendo il verso all’epopea dei cercatori d’oro che il cinema, con il suo realismo, ci ha fatto conoscere minuziosamente [...]. L’alleggerire il naturalismo documentario tendeva, forse, ad evitare quello che è da sempre uno dei difetti dell’opera di Puccini: la grande frattura esistente tra una storia francamente esile, un libretto non felice e una musica interessante e modernissima per i suoi tempi»⁷⁴⁴.

Di parere nettamente opposto è invece Celli, che dalle pagine del *Messaggero* critica la scelta registico-scenografica dei tronchi d’albero che delimitano il proscenio in tutti gli atti perché incongruente con le disposizioni librettistiche, e scrive: «Quanto alle scene [...] non c’è da ripetere ciò che scrissi nel 1980. Ceroli è bravo; col legno sa fare cose bellissime; ma non è pittore di “teatro” [...]. Per il terz’atto ha rifatto la sua scena, che nell’80 comprendeva alcuni ridicoli cavalli di legno, e ha disposto una sequenza di tronchi nudi e bianchi, di legno dolcissimo. L’effetto è di per sé stupendo; ma non ha nulla a che fare con la grande selva californiana voluta da Puccini [...]. Inoltre [...] ha disposto che il cappio della forca al quale Johnson rischia d’essere appeso, appaia sia nel primo sia nel second’atto, oltreché nel terzo. Ma scherziamo? Quel cappio dev’essere preparato all’ultimo minuto; ma “con ritardo” (come Nick intima a Billy), affinché Minnie possa fare in tempo a giungere per salvare l’amato»⁷⁴⁵.

I critici evidenziano anche la maggiore aderenza alle indicazioni librettistiche delle scene del 1983 rispetto a quelle del 1980, frutto di uno spostamento verso un maggiore realismo delle scene. «Ceroli [...] ha temperato molto stavolta certe astrattezze e simbolismi presenti nel secondo e nel terzo atto e che suscitarono riserve e dissensi da più parti, sia del pubblico che della critica [...]. Ha tolto stavolta cavallucci allusivi e richiami astratti, sottolineando meglio alcuni elementi naturalistici, come l’interno di paglia della casetta di Minnie nel secondo atto e la presenza degli alberi, piuttosto spogli

⁷³⁸ Autore anonimo, «La fanciulla del West» a Roma con Ceroli nel foyer, cit.

⁷³⁹ Autore anonimo, *Le sculture di Ceroli per il West di Puccini*, cit.

⁷⁴⁰ Autore anonimo, *Ecco la “Fanciulla” dal West a Roma*, cit.

⁷⁴¹ Enrico Cavallotti, «La fanciulla del West si toglie un po’ di legno», *«Tempo»*, 2 gennaio 1984.

⁷⁴² Landa Ketoff, *Minnie, la prosperosa “Fanciulla del West”*, *«Repubblica»*, 3 gennaio 1984.

⁷⁴³ Mya Tannenbaum, *Le invenzioni di Ceroli per il Puccini-musical*, cit.

⁷⁴⁴ Maria Delogu, *Fanciulla (simbolista) del West*, *«Popolo»*, 3 gennaio 1984.

⁷⁴⁵ Teodoro Celli, *La massaia del West*, *«Messaggero»*, 2 gennaio 1984.

in verità, della foresta californiana del terzo atto»⁷⁴⁶. Da questo punto di vista, ancora una volta le recensioni sono contrastanti: ad esempio Cavallotti apprezza il tentativo di Ceroli «d'affrontare *La fanciulla del West* in una chiave scenografica stilizzata e "liberatoria" usando il materiale a lui caro: il legno» per far fronte alle incongruenze intrinseche del libretto. Nel 1980 però «l'esito era risultato assai dubbio [...]. Ora, stagionato il legno, la stilizzazione s'è acquietata; s'avverte un poco più di realismo, sì da beccheggiare fra la vecchia fuga dal dato testuale e la presa di coscienza di esso»; ma, nonostante tutto, «resta il "grigiore"», poiché l'impianto scenico «poco si addice a contenere i riferimenti dell'azione drammatica»⁷⁴⁷. Di parere nettamente opposto è invece Valente, che scrive che questo West ha «una preziosa cornice scenica, dovuta a Mario Ceroli. Il West, nelle scene, vive con memoria, variamente filtrata, dei grandi fatti accaduti intorno alla ricerca dell'oro. E i fatti hanno i loro simboli nella grande "grata" che costituisce una parete del *Saloon*, con i riquadri pieni appunto di memorie: fucili; bare (ce n'è una a testa in giù, posta di fronte a un leggio, quasi fosse la custodia di un violoncello); selle; abiti; bilance; cappelli; manichini; sagome di uomini e donne dietro i vetri delle finestre; sagome di cavalli: tutto un mondo di legno, con varianti nella paglia (di paglia insaccata è foderata la stanza di Minnie) e nel legno degli alberi che sono "nudi", privi di foglie, tronchi senza corteccia. In questo legno allusivo, il naturalismo dei personaggi e della folla crea una spaccatura tra la componente scenica e quella musicale, incline ad ignorare il contrappunto ligneo»⁷⁴⁸.

In effetti, molte recensioni evidenziano il netto contrasto tra il simbolismo delle scene di Ceroli da una parte, e il naturalismo della musica, dei personaggi e dell'impostazione registica dall'altra. E tra le due fazioni, «va detto subito che protagonista indiscussa di questa rappresentazione è stata la scenografia di Mario Ceroli, artista destinato a sconfinare negli spazi teatrali proprio per i significati e gli effetti di cui si carica la sua materia preferita, il legno [...]. Ceroli ha riproposto le scene ideate per la *Fanciulla* di tre anni fa, aggiornandole di non insignificanti particolari»⁷⁴⁹. Dello stesso parere è Tannenbaum, che definisce «splendida» la «scenografia di Mario Ceroli, cresciuta, per così dire, su se stessa. Arricchita e, in parte addirittura sostituita da nuove invenzioni al terzo atto [...]. Alla regia c'è ancora Mauro Bolognini, un nome di sicuro prestigio; solo che il succoso realismo barocco di Bolognini risulta perdente accanto all'astratta ironia delle scene di Ceroli»⁷⁵⁰. Per alcuni la linea registica, «quieta»⁷⁵¹ e poco incisiva, è conseguenza della volontà di Bolognini di non far emergere, con una lettura troppo incisiva, la debolezza della vicenda e la caducità dei personaggi della *Fanciulla*. Ma il risultato è quello di aver rappresentato una «"Fanciulla" avara di grandi emozioni»⁷⁵²: Galia Savova, nei panni di *Minnie*, ha risposto scarsamente alle attese con una prestazione vocale appena sufficiente e senza molta autorità; gli altri interpreti hanno suscitato, allo stesso modo, poco entusiasmo; «e la stessa confusione dei costumi (gente in pelliccia, pantofole o stivali) fa di questo West un luogo assai strano»⁷⁵³. Lodato invece è il maestro Patanè per aver diretto con sicurezza la musica ricca di fraseggi.

Il successo di questa messinscena è moderato. Il pubblico applaude, ma poco convinto. I recensori si muovono fra pareri discostanti, a volte addirittura opposti l'uno all'altro, soprattutto per quanto riguarda l'operato di Bolognini e di Ceroli. Questi ultimi, dal canto loro, si muovono insieme sulla medesima lunghezza d'onda. La disparità di giudizi e lo scarso successo dello spettacolo mettono in

⁷⁴⁶ Ennio Melchiorre, *Non entusiasma "La fanciulla del West" con Galia Savova*, cit.

⁷⁴⁷ Enrico Cavallotti, *"La fanciulla del West" si toglie un po' di legno*, «Tempo», 2 gennaio 1984.

⁷⁴⁸ Erasmo Valente, *Minnie si è persa nel Far West*, «Unità», 3 gennaio 1984.

⁷⁴⁹ Autore anonimo, *Ecco la "Fanciulla" dal West a Roma*, cit.

⁷⁵⁰ Mya Tannenbaum, *Le invenzioni di Ceroli per il Puccini-musical*, cit.

⁷⁵¹ Enrico Cavallotti, *"La fanciulla del West" si toglie un po' di legno*, cit.

⁷⁵² Ennio Melchiorre, *Non entusiasma "La fanciulla del West" con Galia Savova*, cit.

⁷⁵³ Erasmo Valente, *Minnie si è persa nel Far West*, cit.

evidenza allora come, ancora una volta, regista e artista intervengano innovando la tradizione, con una scelta e in una direzione non immediatamente capite o accolte da tutti. Ceroli, dal canto suo, in questa nuova edizione si dimostra più fedele all'opera pucciniana, soprattutto con la scena del terzo atto, ma paradossalmente non cade nella maniera, poiché non propone il West codificato dalla tradizione, bensì un mondo affascinante che racchiude in sé tutto lo spirito del West: gli unici elementi reali presenti in scena sono solo la paglia del secondo atto e le foglie spazzate dal vento del terzo. Ceroli opera in linea con la volontà registica di Bolognini, che legge *La fanciulla del West* come il prototipo del musical americano. Per questo il regista abbandona la strada del realismo e compie volontariamente delle infrazioni sul testo. Significativamente sul libretto di sala della stagione 1983/1984 del Teatro dell'Opera si legge: «Bolognini e Ceroli continuano a corteggiare *La fanciulla del West* e dopo due anni la riportano sul palcoscenico dell'Opera. Vestita e completata come non era in quell'occasione, che riuscì a sollevare vibranti polemiche, a cominciare dal sipario [...] e fino all'ultimo atto, senza più fondale popolato di cavalli, ma che si svolge davvero, come nelle indicazioni originarie di Puccini, in una fiammeggiante foresta di abeti. Sarà questo atto l'elemento di maggiore novità, il suo "vistoso" richiamo. [...]. Bolognini e Ceroli rinunciano al realismo nel senso del kolossal western. [...]. Non è gratuita allora l'ipotesi che la regia ha avanzato per tutta l'opera. *La fanciulla del West* non è affatto l'ultimo dei melodrammi, ma il prototipo, forse cosciente, del *musical* americano. Almeno fino a *Sette spose per sette fratelli*, o a *West side story*. E tutto questo non è affatto "scandaloso", se davvero la prima donna ha un ruolo che potremo tranquillamente definire da *soubrette*. Il suo ingresso in scena lo fa sparando all'impazzata. E poi della commedia musicale c'è il gusto irrefrenabile per la danza, la tentazione continua della strizzata d'occhio, e soprattutto, il più classico e roseo lieto fine. In musica sì, e di Puccini»⁷⁵⁴. La scena di Ceroli si confà alla lettura registica di Bolognini. E, come evidenzia Tannenbaum, nonostante il successo moderato, questo «è uno spettacolo destinato a fare strada, almeno per la messinscena»⁷⁵⁵.

⁷⁵⁴ Gianfranco Capitta, *La regia di Bolognini*, cit., p. 25.

⁷⁵⁵ Mya Tannenbaum, *Le invenzioni di Ceroli per il Puccini-musical*, cit.

GIROTONDO

Commedia di Arthur Schnitzler

Traduzione di Paolo Chiarini

Roma, Teatro Eliseo, 20 ottobre 1981

Regia di Gian Maria Volontè

Scene di Mario Ceroli

Costumi di Aldo Buti

Musiche di Ferdinando Maffii

Interpreti e personaggi

Compagnia del teatro di prosa del Teatro Eliseo:

Carla Gravina – *La Donna*

Gian Maria Volontè – *Il Dottore*

Stefano Abbati

Ines Byass

Silvia Del Guercio

Maurizio Pacchi

Giovanni Tamberi

In un momento di grande interesse e revival per la cultura mitteleuropea, la stagione teatrale 1981/1982 del Teatro Eliseo di Roma è aperta da *Girotondo* di Arthur Schnitzler, presentato dalla compagnia di prosa del Teatro Eliseo per la regia di Gian Maria Volontè (fig. 1) dal 20 ottobre al 29 novembre 1981⁷⁵⁶.

Fra le più celebri opere di Schnitzler, il grande scrittore che ha lasciato uno dei più significativi grafici della *finis Austriae* e oggetto di rinnovati e vivi interessi insieme ad altri autori della civiltà austro-mitteleuropea – da Hoffmansthal a Broch, da Roth a Hörvàth, da Zweig a Werfel a Canetti – *Girotondo*, composta fra il 1896 e il 1907, fu giudicata a suo tempo oscena, tanto che lo stesso autore la ritenne scenicamente improponibile. Si deve aspettare il 1921 perché questo lavoro teatrale, articolato in dieci scene in cui agisce una coppia, sia rappresentato, anche se accolto con grande ostilità, al Kleines Schauspielhaus di Berlino per la regia di Max Reinhardt. «Il fascino di *Girotondo* è proprio qui», scrive Paolo Chiarini, autore della traduzione italiana della commedia, «nell’insistere sull’amara ironia di quelle dieci scene d’alcova, dove i personaggi portano tutti se stessi, un cumulo di verità e di menzogne alla rinfusa, e dove un solo pensiero domina: il possesso prima, la stanchezza poi»⁷⁵⁷. L’intreccio dell’opera si basa sugli incontri tra dieci personaggi diversi per età, censo e classe sociale sullo sfondo di una autunnale, vagamente torbida e malata capitale asburgica: la prostituta, il soldato, la cameriera, il giovane signore, la giovane signora, il marito, la ragazzina, il poeta, l’attrice, il conte. In una serie di dieci quadri i personaggi dialogano due alla volta, per poi concludere immancabilmente la conversazione con un atto sessuale. Uno dei due personaggi diventa in seguito protagonista anche del quadro successivo, in modo da creare un concatenarsi di atti sessuali che legano le sorti della vicenda, di cui non esiste una effettiva trama. Da qui il titolo: quando il conte, ultimo personaggio ad entrare in scena, si congiunge alla prostituta, la danza sessuale ha termine. Per i circa ottanta minuti della messinscena, priva di intervalli, Volontè si avvale della scenografia di Mario Ceroli.

La ricostruzione di questo allestimento scenico è stata resa possibile grazie allo studio della documentazione consultata personalmente presso la Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo di Roma e presso l’Archivio Biblioteca Mediateca Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia: il programma di sala pubblicato dal Teatro Eliseo di Roma, le fotografie di scena in bianco e nero e la rassegna stampa dello spettacolo.

L’ALLESTIMENTO SCENICO DI CEROLI PER GIROTONDO

«Porte, diverse e infinite, scale che tendono sempre verso l’alto della superficie scenica, letti, divani, lenzuola, luci abbaglianti, cunicoli avidi che risucchiano i corpi e li riespellono immancabilmente sul palcoscenico, maschere neutre, veli, ciprie sussulti, musiche e corpi nudi. Non è una disordinata collina del trovaroba teatrale, ma l’accecante e persistente immagine fissa del *Girotondo* di Arthur

⁷⁵⁶ Gli altri spettacoli che compongono la stagione 1981/1982 del Teatro Eliseo di Roma sono: *Sarah Barnum, dalle memorie di Sarah Bernhardt* di John Murrell, regia di Georges Wilson, 4 dicembre 1981 – 2 gennaio 1982; *L’impositore* di Carlo Goldoni, regia di Giancarlo Cobelli, scene e costumi di Paolo Tommasi, 5 gennaio – 31 gennaio 1982; *I Masnadieri* di Friedrich Schiller, regia di Gabriele Lavia, 12 febbraio – 14 marzo 1982; *Il Sig. Puntilla e il suo servo Matti* di Bertolt Brecht, Compagnia Glauco Mauri, scene e costumi di Maurizio Balò, musiche di Paul Dessau, consulenza musicale di Fiorenzo Carpi, 18 marzo – 9 aprile 1982; *La Venexiana* di ignoto del ‘500, regia di Giancarlo Cobelli, scene e costumi di Paolo Tommasi, 13 aprile – 2 maggio 1982; *Finale di partita* di Samuel Beckett, regia di Walter Pagliaro, scene e costumi di Uberto Bertacca. Cfr. Giammusso Maurizio, *Eliseo, un teatro e i suoi protagonisti, Roma 1900-1990*, Gremese editore, Roma 1990, pp. 194-195.

⁷⁵⁷ Teatro Eliseo di Roma, *Girotondo di Arthur Schnitzler*, programma di sala, Roma 1981, pp. non numerate. Si segnala che sul programma di sala, sopra le biografie di Volontè, Buti, Maffi e dello stesso Ceroli sono disegnati i profili dei loro volti: queste sagome, talvolta parzialmente sovrapposte le une sulle altre, sono certamente di mano di Ceroli.

Schnitzler usato da Gian Maria Volontè per il suo ritorno al teatro»⁷⁵⁸ e per la sua prima prova da regista.

Come acutamente evidenziano sia Surchi sia Chiaretti all'indomani della prima rappresentazione, «la scena di Mario Ceroli segue solo in parte il consueto modulo-legno di questo artista»⁷⁵⁹ poiché costruita con «materiali che non sono più (e non dico “per fortuna”, al contrario) il rozzo pino delle foreste imbalsamate che piacque a Ronconi»⁷⁶⁰.

Con questo allestimento Ceroli si discosta dalla sua prassi operativa: per *Girotondo* non si avvale solo del legno, e soprattutto costruisce la scenografia non con le sue sculture, bensì con pezzi di recupero trovati qua e là ed assemblati sul palcoscenico con un procedimento operativo che richiama quello per il *Candelaio* della Fenice di Venezia⁷⁶¹.

Nella sua commedia Schnitzler ambienta i dieci incontri amorosi in dieci diversi luoghi, che non sono solo camere da letto di diverse case di città o campagna, ma anche luoghi pubblici e all'aperto di Vienna, quali, ad esempio, il ponte di Augarten nel caso dell'incontro tra la prostituta e il soldato e un vicolo buio del Prater per quello tra il soldato e la cameriera⁷⁶². Ceroli, al contrario, crea un'unica scenografia che rimane fissa per tutta la durata dello spettacolo. Come evidenziano le foto di scena dello spettacolo (fig. 3), lo scultore allinea al centro del palcoscenico una serie di porte di varia foggia, ad uno o due battenti, decorate con stucchi e dorature, tinte con l'ocra e l'azzurro del più puro stile liberty; ai lati del palco colloca due ingressi vetrati, opachi e crepati, circondati o sormontati da animali imbalsamati; infine, sullo sfondo a destra, si avvale di una scaletta a chiocciola che conduce all'imbocco di uno scivolo tubolare, simile a quelli che si trovano nei giardini pubblici o nei luna-park, che occupa tutta la larghezza del palcoscenico. Con questa sequenza ininterrotta di porte Ceroli crea un *boudoir*, un'alcova della Vienna fine secolo che diventa il concentrato di tutte le alcove dell'imperial-regia capitale, il luogo in cui si svolge l'azione della commedia, arredato unicamente con un letto nuziale dalle lenzuola bianche ma chiazzate di sangue sulla sinistra e un piccolo divano sulla destra.

Come verificatosi già per *Candelaio*, Ceroli costruisce la sequenza di porte rielaborando per la commedia schnitzleriana e il palcoscenico romano la successione di aperture a ritmo accelerato della sua *performance Dal caldo al freddo* del 1968⁷⁶³ (figg. 1 e 2 di cap. 3). Le porte di cui l'artista si avvale per *Girotondo* non vengono aperte, chiuse ed attraversate come si era verificato invece nel *Candelaio*, dove gli attori apparivano e scomparivano alla vista degli spettatori proprio in base all'utilizzo delle stesse. In questo allestimento le porte, inutilizzate per la maggior parte della messinscena, servono a Ceroli per creare, in linea con le volontà registiche, un ambiente sospeso nell'atemporalità, caratterizzato da una dimensione onirica e irreali, sebbene costruito con elementi presi dalla realtà. A creare questa atmosfera da sogno contribuisce anche quella «piramide irregolare di alti tendaggi bluastri che invade, quasi presidia, l'intero palcoscenico»⁷⁶⁴ per tutta la durata dello spettacolo. All'inizio della messinscena Ceroli nasconde al pubblico la sua scenografia coprendola con una gigantesca tenda scura, che dopo qualche istante dall'apertura del sipario viene alzata di scatto

⁷⁵⁸ Giampaolo Pioli, *Un Freud avido e contorto tradisce Volontè a teatro*, «Il Resto del Carlino», 29 dicembre 1981.

⁷⁵⁹ Sergio Surchi, *Un girotondo quasi glaciale*, «La Nazione», 21 ottobre 1981.

⁷⁶⁰ Tommaso Chiaretti, *Nero, come un incubo viennese*, «La Repubblica», 21 ottobre 1981.

⁷⁶¹ Cfr. cap. 5.2.

⁷⁶² Gli altri luoghi dove si svolgono gli incontri amorosi sono: una stanza di una casa di campagna per la cameriera e il giovane signore, una casa della *Schwindgasse* per il giovane signore e la giovane signora, una accogliente stanza da letto per la giovane signora e il marito, un *séparé da Riedhof* per il marito e la ragazzina, una cameretta arredata con confortevole buon gusto per la ragazzina e il poeta, una camera in una locanda di campagna per il poeta e l'attrice, la stanza da letto dell'attrice per l'attrice e il conte, una misera stanza per il conte e la prostituta. Cfr. Arthur Schnitzler, *Girotondo*, traduzione a cura di Paolo Chiarini, Einaudi, Torino 1983.

⁷⁶³ Cfr. cap. 3.3.

⁷⁶⁴ Guido Davico Bonino, *Volontè e la Gravina lugubri amanti nella giostra mortale di Schnitzler*, «La Stampa», 21 ottobre 1981.

ma fatta rimanere sospesa sugli attori e sugli elementi scenici fino alla fine della rappresentazione (fig. 2).

LA RILETTURA CRITICA DI GIROTONDO DI VOLONTÈ INCARNATA NELLA SCENOGRAFIA DI CEROLI

Se molto spesso le recensioni critiche descrivono con un certo puntiglio l'impianto scenico ideato da Mario Ceroli, «è perché in esso si legge, in termini perentori, il progetto critico su cui si fonda la radicale rilettura di Girotondo da parte di Volontè»⁷⁶⁵. Il regista parte dalla constatazione che la commedia di Schnitzler è fondata sulla circolarità e sulla ripetizione: le dieci storie non solo si mordono la coda l'una con l'altra, ma sono la stessa storia iterata per lievi variazioni. La ronda in cui le vicende sono per di più risucchiate non è soltanto una giostra amorosa, ma è un vortice d'amore e di morte: ad attivare il turbinio d'immagini, sensazioni, parole e suoni dei personaggi non è tanto la memoria, quanto il delirio di un unico sogno ad occhi aperti, un sogno da raccontare ad alta voce, quasi sul lettino dello psicanalista. Ecco allora che nella messinscena al Teatro Eliseo le dieci coppie diventano una sola: vi è un Lui, interpretato sempre da Gian Maria Volontè, in nero gabbano e con il volto di biacca su una folta zazzera ricciuta; vi è una Lei, interpretata sempre da Carla Gravina, che appena cambia la sopravveste, qua il logoro pellicciotto della prostituta, là la redingote della signora adultera, ma che ha sempre lo stesso viso bistrato, la stessa smorfia di stanco disgusto. Per ogni vicenda lei scende da «quello scivolo degno del Prater»⁷⁶⁶; lui l'attende in basso, sdraiato sul letto immondo o sul rigido divano. Si dicono e ridicono le loro incomprensioni, le loro stizze, il sordo rancore, mediati dallo stesso attacco: «E allora, dottore?». La voce è sempre e solo la loro, ruvida e roca, che si scompone in un frenetico brontolio spesso fastidiosamente amplificato da casse elettroniche o reso inintelligibile dal frequente ricorso al *play-back* di brani dello stesso dialogo e dai «rumori più disparati – di acqua e di carrozze, di uccelli e di campane – che giungono sul pubblico dal fondo sala»⁷⁶⁷.

Intorno ai due amanti, poi, s'aggirano cinque personaggi dello stesso incubo, che nelle intenzioni registiche altro non sono che le proiezioni dei due protagonisti, i loro doppi: «un servo di scena, dal torace glabro, una maschera trasparente, che ne propizia entrate ed uscite, muto psicopompo; una adolescente nuda, biondi i capelli, nera una cinta all'inguine; una viperina femmina d'angiporto; uno zerbinotto in grigia marsina; un efebo torreggiante avvolto in un manto rosso ad occhi di pavone»⁷⁶⁸. Questi «fantasmi»⁷⁶⁹, muti per tutta la messinscena, agiscono sul palcoscenico mentre Volontè e Gravina continuano senza distrarsi il loro dialogo, palesando l'abisso ripugnante che le parole dei due amanti occultano con turpi avvolgimenti dei loro corpi.

Infine, l'alcova si addobba di volta in volta di una simbologia fatta «di piccole e grandi gabbie, di castelli di vetro o di corone mortuarie»⁷⁷⁰, di «figure imbavagliate e incamiciate di forza e [di] un palo anch'esso avvolto di bende su cui pesano forti sospetti di feticismo sessuale»⁷⁷¹.

Tutti questi elementi e tutti questi personaggi, sospesi tra sogno e realtà, vivono e agiscono in una scenografia a loro aderente: Ceroli è riuscito a visualizzare la nuova chiave di lettura che Volontè ha

⁷⁶⁵ Guido Davico Bonino, *Volontè e la Gravina lugubri amanti nella giostra mortale di Schnitzler*, cit.

⁷⁶⁶ Guido Davico Bonino, *Volontè, la Gravina e un Girotondo con l'amore che si morde la coda*, «La Stampa», 10 dicembre 1981.

⁷⁶⁷ Sergio Surchi, *Un girotondo quasi glaciale*, cit.

⁷⁶⁸ Guido Davico Bonino, *Volontè e la Gravina lugubri amanti nella giostra mortale di Schnitzler*, cit.

⁷⁶⁹ Autore anonimo, *Anatomia di un dissenso*, «Il Tempo», 28 ottobre 1981.

⁷⁷⁰ Sergio Surchi, *Un girotondo quasi glaciale*, cit.

⁷⁷¹ Renzo Tian, *È mezzanotte, dottor Freud*, «Il Messaggero», 21 ottobre 1981.

dato della commedia di Schnitzler. Ancora una volta l'artista ha creato una scenografia che non è semplicemente decorativa ma che ingloba il significato dell'evento messo in scena.

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

L'allestimento scenico di Ceroli viene unanimemente stroncato dalla critica. Questo giudizio è tuttavia una conseguenza della bocciatura da parte dei recensori della regia e della nuova chiave di lettura della commedia di Volontè, a cui lo scultore si attiene scrupolosamente.

I recensori critici esprimono all'unisono pareri negativi nei confronti di questa messinscena teatrale, anche quando essa viene portata in *tournee*, nei successivi mesi di dicembre 1981, e nei primi tre mesi del 1982, su altri palcoscenici italiani, tra cui il Valli di Reggio Emilia, La Pergola di Firenze, il Carignano di Torino e il Manzoni di Milano. Addirittura Ronfani, nel recensire l'arrivo di *Girotondo* nel capoluogo lombardo, si chiede perché Volontè e Gravina «persistano nell'errore di portare in giro per l'Italia un ectoplasma di spettacolo noioso, presuntuoso, inutile» ed auspica un «arresto di questo Girotondo!»⁷⁷², definito sulla *Gazzetta di Reggio* del 29 dicembre 1981 come «uno degli spettacoli più discussi dell'anno teatrale italiano»⁷⁷³. Anzitutto la critica nazionale si trova singolarmente concorde nel criticare Volontè poiché «ha "letto" il lavoro attraverso un'ottica che ha presente l'opera futura di Schnitzler, più accentuatamente cupa nei colori e costantemente immersa in un clima funebre»⁷⁷⁴ e perché, «con l'aiuto basilare dello scenografo Mario Ceroli, ha cercato di visualizzare gli incubi che "Girotondo" non contiene anche se lo stesso Schnitzler li covava, come dimostrano opere posteriori a questa»⁷⁷⁵. Il risultato di questa forzatura è che della commedia non resta traccia di malinconia, di ironia, né di pietà o indulgenza, e neppure di quell'erotismo che serpeggia fra le eleganze verbali e comportamentali dei personaggi originali. Ne rimane solo la perentoria staticità delle situazioni che si consumano e si accavallano in pochi metri tra un aprirsi e chiudersi di porte, durante le quali il regista-attore si fa allo stesso tempo analista e oggetto d'indagine. E ne viene accentuato quel senso di crisi e di morte che aleggia su tutta la messinscena e che viene accentuato, oltre dalla simbologia sopra elencata, anche dal colore nero che è proprio dei vestiti e degli accessori degli attori: «qui vi sono ragazze nude che si aggirano con occhiali neri e direttori di orchestra con una maschera di plexiglas e violini neri, e molte cose sono nere, e tutto cade a pezzi, i vetri delle *boiseries* settecentesche sono scheggiati, come da pallottole vaganti, o forse dalle fionde dei ragazzi che stanno compiendo il girotondo infantile fuori. Se il "dentro" è questo, chissà che cosa è il "fuori", se mai riuscissimo a uscire da questa insensata prigione dei sensi ammorbati»⁷⁷⁶. Insomma, Volontè viene definito un «pasticciere che fa pasticceria acida»⁷⁷⁷, dove per pasticceria acida si intende «la sua messinscena che è in realtà un rimaneggiamento che confina con lo sconquassamento»⁷⁷⁸. La sua regia «piena di mistero»⁷⁷⁹ non riesce a restituire il senso ed il significato di *Girotondo*, anzi, li offusca ancora di più.

Data la stretta correlazione tra regia e scenografia, anche l'impianto scenico di Ceroli viene stroncato dalla critica. Scrive Tian: «Per quanto è possibile (ed è molto difficile) far congetture sulle intenzioni

⁷⁷² Ugo Ronfani, *Volontè, fermiamo questo Girotondo!*, «Il Giorno», 5 marzo 1982.

⁷⁷³ Autore anonimo, *Terminano domani le repliche di "Girotondo"*, «La Gazzetta di Reggio», 29 dicembre 1981.

⁷⁷⁴ Autore anonimo, *Uno Schnitzler fatto di alcove per Volontè tornato al teatro*, «Il Resto del Carlino», 27 dicembre 1981.

⁷⁷⁵ Saverio del Gaudio, *Di "Girotondo" c'è soltanto il titolo*, cit.

⁷⁷⁶ Tommaso Chiaretti, *Nero, come un incubo viennese*, cit.

⁷⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁷⁸ Renzo Tian, *È mezzanotte, dottor Freud*, cit.

⁷⁷⁹ Tommaso Chiaretti, *Nero, come un incubo viennese*, cit.

di Volontè, è lecito supporre che egli si sia proposto di riportare questa commedia frivola solo in apparenza sul suo vero binario: quello della radiografia, non pedante ma penetrante, di una civiltà che correva verso il suo crollo, e che dietro al rito degli approcci erotici ridotto a ripetizione di abitudini nascondeva il premere dell'inconscio e cercava di eludere l'incalzare della crisi. *Girotondo* come crisi di una società vista attraverso la crisi della coppia vista attraverso la rimozione dell'inconscio vista attraverso le figurazioni di un sogno? Questo sistema di scatole cinesi (se le nostre congetture sulla regia sono esatte) non trova però le giuste misure di incastro. Rimane visibile quasi esclusivamente l'ultima, la più grande e quindi la più lontana dal nocciolo, che è una scenografia talentosa anche se eccessivamente fastosa e affastellata di Mario Ceroli [...]. È un paesaggio onirico, ma che dichiara troppo apertamente di esserlo: è vero che il sogno rifiuta la logica rassicurante e monolitica dello stato di veglia, ma esso ha una sua interna logica segreta: è il linguaggio "dimenticato" di cui parla Fromm⁷⁸⁰. Così l'operato di Ceroli viene definito di volta in volta «aggeggio»⁷⁸¹ di cui non si capisce il significato e il funzionamento, «piccolo carillon dei sentimenti» dentro cui «si muovono non uomini o donne, ma semplicemente i loro contorni fisici»⁷⁸², «kafkiano baraccone del Prater»⁷⁸³, «bordello, luna park, stabilimento balneare con grande scivolo per signore disponibili»⁷⁸⁴. Tirando le somme, si può dire che anche nei confronti della scenografia «suntuosa e slabbrata di Mario Ceroli, stile "crollo della Belle époque"»⁷⁸⁵ i critici provano un senso di confusione, di poca chiarezza. «Certo è che, dal momento che il testo di Schnitzler è stravolto con tagli, spostamenti di scene, inversioni di battute da un personaggio all'altro, interpolazioni che rendono irriconoscibile l'agile versione di Paolo Chiarini, irruzioni di musiche di Ferdinando Maffii che arieggiano atonalità schönbergiane, costumi di Aldo Buti che oscillano fra surreale e domestico, il disorientamento sale al massimo senza che si riesca a ricavare nemmeno il senso di un non-senso»⁷⁸⁶. *Girotondo* per la critica resta insomma «un lavoro inespresso, crudo, che non sa rompere quel coriaceo scudo della quarta parete allargando il suo indiscutibile contagio problematico sul pubblico. Ne consegue che, tanto l'attore e regista come Carla Gravina e gli altri interpreti muti, assumono via via solo i tratti afoni e perdenti di una ciurma di condannati "fin de siècle"»⁷⁸⁷.

⁷⁸⁰ Renzo Tian, *È mezzanotte, dottor Freud*, cit.

⁷⁸¹ Tommaso Chiaretti, *Nero, come un incubo viennese*, cit.

⁷⁸² Gianpaolo Pioli, *Un Freud avido e contorto tradisce Volontè a teatro*, cit.

⁷⁸³ Ugo Ronfani, *Volontè, fermiamo questo Girotondo!*, cit.

⁷⁸⁴ Paolo Lucchesini, *L'inconscio? È un girotondo*, «La nazione», 27 febbraio 1982.

⁷⁸⁵ Ugo Ronfani, *Volontè, fermiamo questo Girotondo!*, cit.

⁷⁸⁶ Renzo Tian, *È mezzanotte, dottor Freud*, cit.

⁷⁸⁷ Gianpaolo Pioli, *Un Freud avido e contorto tradisce Volontè a teatro*, cit.

ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE

Tragedia *Murder in the Cathedral* di Thomas Stearns Eliot (1935)
Traduzione italiana di Tommaso Giglio e Raffaele La Capria (1984)

Bergamo, Teatro Gaetano Donizetti, 23 marzo 1984

Regia di Giuseppe Patroni Griffi

Scene di Mario Ceroli

Architetto scenografo: Gianfranco Fini

Costumi di Nanà Cecchi

Interpreti e personaggi:

Cooperativa Teatro Mobile diretta da Giulio Bosetti

Giulio Bosetti - *Thomas Becket, Arcivescovo di Canterbury*

Valerio Andrei - *I tentatore e IV cavaliere*

Edoardo Siravo - *II tentatore e II cavaliere*

Walter Toschi - *III tentatore e III cavaliere*

Massimo Ghini - *IV tentatore e I cavaliere*

Franco Santelli - *I sacerdote*

Pierluigi Misasi - *II sacerdote*

Paolo Bernardi - *III sacerdote*

Jean Hebert - *un chierico*

Edoardo Siravo - *un araldo*

Marina Bonfigli, Elena Croce, Valentina Montanari, Federica Tatulli, Silvia Mocci - *il coro delle donne di Canterbury.*

La scena si svolge nell'*Arcivescovato di Canterbury, nel dicembre del 1170*

Assassinio nella cattedrale di Thomas Stearns Eliot viene messo in scena da Giuseppe Patroni Griffi nel marzo del 1984 presso il Teatro Donizetti di Bergamo con un allestimento della Cooperativa Teatro Mobile diretta da Giulio Bosetti⁷⁸⁸, che è anche il protagonista dello spettacolo (fig. 1).

Questa tragedia fu composta nel 1935 su commissione. Il vescovo di Chichester, George Bell, fondatore della Società degli Amici di Canterbury, chiese ad Eliot un'opera che celebrasse, ad imitazione di una tragedia greca, un episodio della storia locale per il Festival del teatro religioso, che egli aveva inaugurato nel 1928. Eliot scelse di tradurre per la scena l'episodio dello scontro tra Tommaso Becket, arcivescovo di Canterbury, ed Enrico II Plantageneto, che coinvolse l'Inghilterra nella seconda metà del XII secolo. Il contrasto tra i due era scoppiato nel 1162, poco dopo l'elevazione di Tommaso alla carica di arcivescovo poiché egli, pur essendo stato precedentemente Cancelliere del Re legato a lui da stretti vincoli di amicizia e di stima, una volta iniziata la carriera religiosa si convertì totalmente agli interessi dell'istituzione ecclesiastica al punto tale da rifiutare ogni ingerenza del potere temporale nella vita della chiesa inglese. Per tale motivo l'alto prelato si dovette allontanare dall'Inghilterra e trovare rifugio in Francia presso Luigi VII. Negli anni successivi però Enrico II e Tommaso ebbero l'opportunità di incontrarsi e sembrò imminente una loro riconciliazione che favorì il rientro dell'arcivescovo a Canterbury nel dicembre del 1170, dopo sette anni di assenza. Ma la nobiltà, minacciata nei propri privilegi e sobillata dal re⁷⁸⁹, fece assassinare Tommaso da quattro baroni all'interno della cattedrale a pochi giorni dal suo arrivo. La tragedia di Eliot inizia con il rientro dell'arcivescovo in Inghilterra per lasciare posto all'epilogo della vicenda. L'occasione storica si sfuma tuttavia nella scrittura eliotiana per comporsi in una immagine che risulta perenne ed attuale e che rappresenta l'opposizione istituzionale tra il potere temporale e quello spirituale, ma anche il conflitto del protagonista tra due sistemi valoriali: la legge del re e l'obbligo di tenere fede alla vocazione di Dio, ed inoltre il dissidio, intimo e profondo, con la tentazione insinuante e terribile della santità e del martirio.

Per la quarta volta nella sua carriera lavorativa, Patroni Griffi si affida alla creatività di Mario Ceroli, che firma l'impianto scenografico dello spettacolo con la collaborazione dell'architetto Gianfranco Fini.

La ricostruzione dell'allestimento scenico di *Assassinio nella Cattedrale* è stata resa possibile grazie allo studio della documentazione consultata personalmente presso l'Archivio Biblioteca Mediateca del Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia: il programma di sala, la rassegna stampa, le foto di scena e la videoregistrazione dello spettacolo⁷⁹⁰. Quest'ultima, pur con tutte le difficoltà di lettura visiva propria di un *vhs* avente più di vent'anni fa, ha facilitato di gran lunga il lavoro di ricostruzione sia della scenografia sia, più in generale, di tutta la messinscena.

⁷⁸⁸ L'incontro tra Giulio Bosetti e Tommaso Becket, personaggio che egli interpreta sulla scena per la prima volta dopo una lunga gestazione, appare significativo. Si può addirittura affermare che il fantasma dell'arcivescovo ha accompagnato Bosetti nella sua formazione di attore e nella sua carriera. Infatti egli ha recitato nel ruolo di *Araldo* nell'edizione di Giorgio Strehler della stagione 1950/51, tre anni dopo è divenuto *Primo Tentatore* nella messinscena di Enzo Ferrieri; poi ancora nel 1956 ha sostenuto lo stesso ruolo con la regia di Franco Enriquez. Tuttavia mettere in scena *Assassinio nella cattedrale* è rimasto anche in seguito un sogno per Giulio Bosetti, che ha conservato per anni i diritti per l'allestimento italiano del dramma e finalmente, dopo la collaborazione con Patroni Griffi, che aveva trovato un momento particolarmente fecondo con l'allestimento di *Sei personaggi in cerca d'autore*, presentato a Bergamo nel 1983, l'attore ha proposto al regista il testo di Eliot cosicché il desiderio si è realizzato e Bosetti ha assunto il ruolo di protagonista. Cfr. Giulio Bosetti, *Alla prova... Prima del debutto*, in Cooperativa Teatro Mobile, *Thomas Stearns Eliot, Assassinio nella cattedrale*, traduzione di Tommaso Giglio e Raffaele La Capria, programma di sala dello spettacolo, pp. non numerate.

⁷⁸⁹ Enrico II Plantageneto non confessò mai il proprio coinvolgimento e anzi sottopose a giudizio i cavalieri assassini.

⁷⁹⁰ *Assassinio nella cattedrale* / di Thomas Stearns Eliot ; traduzione di Tommaso Giglio e Raffaele La Capria ; [con] Giulio Bosetti: Thomas Becket, Valerio Andrei: I tentatore, Edoardo Siravo: II tentatore, Walter Toschi: III tentatore ... [et al.] ; regia Giuseppe Patroni Griffi ; scene Mario Ceroli ; costumi Nana Cecchi. - 1985. - 1 videocassetta (vhs) (140 min.) : color., son. (stereo). (La descrizione è basata sulla locandina. - Registrazione a cura de I Teatri di Reggio Emilia). Registrazione: Reggio Emilia, Teatro Ariosto 01/05/85, stagione di prosa 1985.

L'ALLESTIMENTO SCENICO CEROLIANO PER ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE

La tragedia eliotiana è divisa in due parti intervallate da un intermezzo. La scena della prima parte *si svolge nell'Arcivescovato di Canterbury. Il giorno è il 2 dicembre 1170*⁷⁹¹.

In apertura della messinscena Patroni Griffi ricorre in modo innovativo all'espedito di un prologo di sapore pirandelliano, consistente in una prova scenica di *Assassinio* diretta da uno degli attori: «Per rendercelo più vicino [Patroni Griffi] ha immaginato, all'avvio, che gli Amici appunto di quella pia confraternita, ricevuto appena il testo, ne stiano provando la lettura, dopo essersi ritrovati, giovani borghesi, seminaristi, zelanti signorine, col consueto ritardo ed affanno dei giovani, sotto le navate stesse che fan da sfondo alla vicenda»⁷⁹². Essi giungono alla spicciolata, in silenzio, attraversando un po' smarriti gli spazi della sacrestia della cattedrale, delimitati sul fondo da un'inferriata. Dopo che i tre preti hanno intonato un *Agnus Dei* polifonico, le cinque signore del coro – Marina Bonfigli, Elena Croce, Valentina Montanari, Federica Tatulli, Laura Marinoni, sostituita poi da Silvia Mocci – in abiti anni Trenta e tutte col cappellino, si dispongono ai leggi di destra e iniziano a leggere le prime battute di *Assassinio* con il tono di chi esegue una prova, senza partecipazione emotiva, con il corpo immobile. Spesso le battute vengono ripetute a brevissima distanza di tempo, creando un effetto a cascata simile ad un'eco, finché alle parole *Noi misere donne non siamo state chiamate / ad agire. Dobbiamo solo aspettare: / aspettare e testimoniare*⁷⁹³ viene finalmente raggiunto l'unisono e il tono si fa più drammatico e consapevole. Sulla sinistra quattro uomini si alternano ad un unico leggio. Con una gestualità che ricorda la recitazione degli anni Trenta, leggono le prime battute attribuite ai sacerdoti, finché un motivo medievale di trombe e tamburi, che ritorna anche dopo nei momenti solenni del dramma, annuncia un cambio di scena: «Poi, d'un tratto, le grate del coro spariscono, l'angusto spazio della sagrestia si dilata nelle profondità delle arcate del tempio, i pesanti drappi di cuoio si aprono, lame di luce illuminano pilastri e archi, l'azione si inoltra nelle navate della cattedrale»⁷⁹⁴. Da dietro la grata che si apre entra l'araldo, interpretato da Jean Hébert e poi Edoardo Siravo, che annuncia il ritorno dell'Arcivescovo. Subito dopo il suddetto sipario di cuoio si chiude, togliendo alla vista del pubblico l'interno della cattedrale. Nello spazio antistante il sipario, in penombra, rimangono solo i tre sacerdoti interpretati da Franco Santelli, Paolo Bernardi e Pierluigi Misani, ora in tunica bianca con cappuccio ricoperta da un mantello scuro.

Quando il sipario si riapre, la disposizione delle colonne all'interno della cattedrale è cambiata, in modo da suggerire una maggiore profondità. Sulle note di un canto gregoriano i preti escono a sinistra e dai due lati entrano le donne. Indossano un copricapo e lunghi abiti invernali, di lana grezza e di fattura grossolana. Si girano verso il pubblico, allineate lungo il proscenio. Rimangono per lo più immobili, limitandosi a sollevare talvolta un braccio per sottolineare i loro oscuri presagi. Quando i sacerdoti rientrano per rimproverarle, si raggruppano timorose a sinistra. Una musica trionfale, di intensità crescente, annuncia l'arrivo di Tommaso Becket. Donne e sacerdoti corrono confusamente da un lato all'altro del palcoscenico e, all'apparire dell'arcivescovo, si prostrano a terra. Ricoperto da un pesante mantello, Tommaso entra con fare mansueto e benedicente, e invita con un cenno le donne a rialzarsi. Costoro si siedono a sinistra su un gradino che fa da basamento ad una colonna da dove, immobili, assisteranno alle tentazioni di Tommaso. Un canto dell'attore che interpreta l'araldo,

⁷⁹¹ Cooperativa Teatro Mobile, *Thomas Stearns Eliot, Assassinio nella cattedrale*, cit., pp. non numerate.

⁷⁹² Guido Davico Bonino, *Bosetti, un duellante nella cattedrale*, «La Stampa», 29 marzo 1984. Lo stesso regista dichiara: «[...] lo ho immaginato che in un pomeriggio del 1936, nella cattedrale di Canterbury, l'arcivescovo George Bell avesse invitato gli amici di T. S. Eliot a prendere visione del copione appena ricevuto, per farne conoscenza e tentare una lettura ad oratorio». Cfr. Ghigo de Chiara, «*Assassinio di Eliot in chiave letteraria*», «Avanti!», 4 gennaio 1985.

⁷⁹³ Thomas Stearns Eliot, *Assassinio nella cattedrale*, traduzione di Tommaso Giglio e Raffaele La Capria, Bompiani, Milano 1994, p. 15.

⁷⁹⁴ Nuccio Messina, *Ed è teatro, ed è spettacolo*, «La Discussione», 9 aprile 1984.

per l'occasione vestito come un cortigiano con camicia bianca e coroncina dorata, introduce l'ingresso del primo tentatore, mentre i sacerdoti aiutano l'arcivescovo a togliersi un ampio cappello rosso che porta appeso sulla schiena e il mantello, sotto cui appare una tunica scura con un ampio collare. Tommaso si siede su uno scranno di legno con motivi decorativi gotici portato in scena dai sacerdoti. Il primo tentatore, la Lussuria, interpretato da Valerio Andrei, indossa un costume da giullare color arancione, con un corto mantello dello stesso colore che appoggia a terra prima di una capriola. Si muove sinuoso attorno al seggio di Tommaso, saltella, lo avvinghia con le braccia da dietro, si siede per terra appoggiando il suo capo sul grembo dell'Arcivescovo, mentre una musica di flauto rievoca una festa di corte. Tommaso, impassibile, prima gli concede una carezza, poi con uno spintone lo allontana da sé. Prima di andarsene, il tentatore si siede in braccio a Becket, con fare infantile, e gira ancora una volta attorno alla sua sedia, avvolgendolo con il suo mantello, poi va a sedersi a destra, con la schiena appoggiata ad una colonna. Da sinistra entra il secondo tentatore, il Potere, interpretato da Alberto Mancioffi, poi da Edoardo Siravo; indossa una corta tunica blu e fa ricorso ad un tono di voce raziocinante e a gesti misurati delle braccia per commentare le sue argomentazioni in favore dell'utilità e del prestigio del potere del Cancelliere. Quando si appoggia con le mani allo schienale dello scranno di Tommaso, costui sbotta in un risoluto "no". L'arcivescovo si alza e il tentatore si posiziona a destra, dove si appoggia in piedi ad una colonna. Il terzo tentatore, il Tradimento, interpretato da Walter Toschi, si presenta come un rude signore di campagna; indossa un pesante abito marrone e un bianco cappello di pelliccia. Mentre parla, sta seduto sul seggio di Becket a gambe larghe, poi si alza e stringe da dietro l'arcivescovo che lo respinge e torna sullo scranno. Il tentatore va a disporsi sul fondo della scena, in mezzo. Prima che lo si possa vedere, la voce del quarto tentatore rimbomba negli spazi della cattedrale. Costui, la Santità, interpretato da Massimo Ghini, non era atteso da Becket, che angosciato vaga per la scena chiedendogli chi sia. Il tentatore indossa un pesante mantello celeste chiaro, un cappuccio bianco, una benda bianca sul collo e un paio di rozzi sandali. Si pone dietro la sedia di Becket (fig. 2); allarga le braccia e gli cinge il collo, in un abbraccio che diviene sempre più soffocante. Prima Tommaso si abbandona a questo abbraccio, poi si libera dalla stretta e allarga le braccia. Il tentatore, sempre da dietro, gli prende le mani e lo spinge in avanti. Tommaso cade, si ritrova a carponi e poi con il viso a terra, prostrato. Da sinistra interviene il coro delle donne, a cui si mescolano le voci dei tentatori e dei sacerdoti. I tre gruppi si intersecano con una serie di movimenti sulla scena (fig. 3), finché le donne si dispongono a semicerchio attorno a Tommaso che si rialza (fig. 4). Il suo tono è pacificato perché ha vinto le tentazioni. Mentre si leva una musica di flauto, a braccia levate, dando le spalle al pubblico, scaccia i quattro tentatori, che indietreggiano fino a sparire. Pronuncia la battuta che si riferisce alla responsabilità di ciascuno per i mali dell'universo indicando in diverse direzioni tra il pubblico ed esce accompagnato dallo stesso motivo di trombe e tamburi udito al suo ingresso. Si chiude il sipario. Le donne escono silenziosamente a sinistra.

Per l'intermezzo, durante il quale *l'arcivescovo prega nella Cattedrale la mattina di Natale del 1170*⁷⁹⁵, la disposizione della scena è cambiata. A destra si trova un basso pulpito di legno (fig. 5), con motivi decorativi che ricordano quelli dello scranno di Tommaso. L'arcivescovo, vestito di bianco, entra lentamente da sinistra tra canti di giubilo, si inginocchia, sale sul pulpito e dà inizio alla predica usando un tono di misurata retorica, con pause ad effetto. È solo in scena. Il corpo è immobile, mentre le mani, spesso giunte, si muovono per sottolineare i passaggi argomentativi. Termina con un gesto di benedizione e, accompagnato da una musica solenne, esce a destra. Il sipario si chiude.

⁷⁹⁵ Cooperativa Teatro Mobile, *Thomas Stearns Eliot, Assassinio nella cattedrale*, cit., pp. non numerate.

Si passa quindi alla seconda parte della tragedia eliotiana, per la quale le didascalie sceniche indicano che *la prima scena si svolge nell'interno dell'Arcivescovato, la seconda nella cattedrale, il giorno 29 dicembre del 1170*⁷⁹⁶.

Il sipario si riapre sulle note di un canto e le donne escono dai due lati. È sparito il pulpito e sono ricomparse le inferriate del prologo. I tre sacerdoti, vestiti di bianco, portano rispettivamente un libro liturgico, un turibolo e dell'incenso. Commemorano con gesti di devozione i quattro giorni che seguono il Natale, scanditi dal canto dell'araldo che intanto appende dei turiboli alla grata. L'annuncio del quarto giorno, quello del martirio di Becket, è introdotto da una musica. Da dietro la grata appaiono i quattro cavalieri, interpretati dagli stessi attori che hanno impersonato i tentatori. Indossano lucenti armature di scaglie metalliche che ricordano quelle dei pupi siciliani e che risuonano ad ogni movimento. Ciascuno porta sottobraccio un elmo che poi appoggia a terra. Si prendono gioco con grasse risate dei sacerdoti impauriti, il primo cavaliere prende un turibolo dalla grata e vi si gingilla con intento sacrilego. Entra Tommaso, vestito come nella prima parte, con un abito scuro dall'ampio collare. I sacerdoti escono tra lo scherno dei cavalieri, che formalizzano all'arcivescovo l'accusa di tradimento. Con vigore egli strappa il turibolo dalle mani del primo, con uno spintone ne fa cadere un altro e rifiuta l'ordine di esilio del re. Uno dei cavalieri fa uscire con la forza verso sinistra i sacerdoti accorsi di nuovo, poi i quattro, rimasti soli, riprendono l'elmo sotto braccio promettendo di ritornare. Si chiude il sipario. Sul proscenio entrano le donne, che si buttano a terra, prone, levando a turno il capo a seconda delle battute che toccano a ciascuna. Solo Marina Bonfigli ad un certo punto si solleva in piedi; le altre si mettono in ginocchio, in atto di preghiera. L'arcivescovo esce dal sipario, le rincuora a braccia aperte e si inginocchia. Si odono le campane dei vesperi, cui i sacerdoti, usciti anch'essi da dietro il sipario, lo invitano. Tommaso si infuria e ordina di lasciarlo stare. Gli uomini rientrano dietro il sipario, le donne si prostrano di nuovo verso la scena, poi a turno si alzano e avanzano verso il pubblico. Due di loro, più avanzate, sono nell'ombra. La loro preghiera termina in un grido. Si apre il sipario: questo movimento di scena è significativo poiché indica implicitamente il momento del passaggio didascalico dall'arcivescovato alla cattedrale⁷⁹⁷. I sacerdoti sono intenti a chiudere sul fondo una pesante porta di cuoio, ma Tommaso intima di riaprirla. Si odono minacciosi canti di guerra sempre più forti. La lama di una spada che luccica in una fenditura della porta anticipa l'ingresso del primo cavaliere, seguito dagli altri. L'intera sequenza è come al rallentatore. I quattro, che ora indossano l'elmo, sollevano le spade, poi le appoggiano con la punta a terra. Tommaso, che rimane in ombra, va loro incontro con voce bassa e calma. Il suo abito è privo del collare, forse per indicare una spogliazione del suo rango prima della morte. Mentre i sacerdoti, raccolti a sinistra, intonano l'*Agnus Dei* polifonico dell'inizio, l'arcivescovo orante, al centro, viene circondato dai cavalieri. A spada sguainata compiono un giro attorno a Becket che si inginocchia e poi fanno per levare le spade su di lui. Il sipario si chiude per sottrarre la scena del martirio alla vista degli spettatori. Sul proscenio entrano dai due lati le donne. A turno fanno un passo avanti. Invocano la purificazione sul mondo, ma da dietro il sipario sbucano prepotenti i cavalieri, e le donne si ritirano. Il primo, che si presenta come Reginaldo Fitz Urse, chiede al pubblico di prestare loro un momento di attenzione. Posa l'elmo per terra, seguito dagli altri, e con tono civile e confidenziale, ben diverso da quello usato con l'arcivescovo, si rivolge al pubblico. Sembra divenuto un nostro contemporaneo e chiede agli spettatori di assumere un ruolo simile a quello della giuria popolare in un processo. Il primo cavaliere introduce gli altri tre, il barone Guglielmo de Traci, Ugo de

⁷⁹⁶ Cooperativa Teatro Mobile, *Thomas Stearns Eliot, Assassinio nella cattedrale*, cit., pp. non numerate.

⁷⁹⁷ [I preti] *lo [Tommaso] trascinano via. Mentre parla il coro la scena viene cambiata in quella della cattedrale*. Cfr. Cooperativa Teatro Mobile, *Thomas Stearns Eliot, Assassinio nella cattedrale*, cit., pp. non numerate.

Morville e Riccardo Brito, che a turno si piazzano al centro del proscenio per giustificare con diverse motivazioni l'assassinio dell'arcivescovo, ricorrendo anche ad interpellazioni dirette del pubblico, chiamato in causa come corresponsabile del delitto.

Dopo un momento di buio, il sipario si apre sull'interno della cattedrale. In primo piano, i quattro cavalieri sono immobili nell'ombra. I sacerdoti, accompagnati da un commento musicale, pregano il novello martire. Sullo sfondo entra l'araldo che porta una stanga con in alto l'emblema dell'agnello, mentre tra la fila dei cavalieri e quella dei sacerdoti si inseriscono le donne che recitano le battute iniziali dell'ultimo coro ricorrendo allo stesso effetto ad eco del prologo. Sulla musica trionfale di trombe e tamburi dell'inizio si fa buio in scena.

Da quanto visto sopra, per la messinscena di *Assassinio*, della durata totale di due ore e dieci minuti, Ceroli crea «in modo stilizzato e insieme suggestivo»⁷⁹⁸ un unico, imponente interno di cattedrale gotica, che pare suggerito da certi schizzi neogotici di John Ruskin. L'intrico di ogive e la fuga di colonne che determinano il volume dello spazio sacro vengono di volta in volta posizionate diversamente nelle varie scene, creando così un vivace gioco di prospettive ineguali, più ristrette al primo piano o maggiormente aperte sul fondale, a seconda del luogo e del momento narrativo della tragedia e della sua valenza semantica. Per realizzare la scenografia Ceroli si avvale esclusivamente del pino di Russia e delle sue tonalità chiare, che creano contrasti netti con il fondale nero, con un effetto luministico già ricercato dallo scultore a livello bozzettistico (fig. 6). A proposito delle luci, la scarsa qualità della videoregistrazione impedisce di compiere un'analisi precisa. Tuttavia si può affermare che all'interno della cattedrale prevale un'illuminazione fioca, caratterizzata talvolta da lame di luce oblique che attraversano la scena similmente a quanto accade realmente all'interno delle chiese gotiche e a quanto cercato dall'artista nel bozzetto.

Dall'analisi di quest'ultimo e dal suo confronto con la messinscena, si nota che le figure umane disegnate all'interno di cornici a sesto acuto appese ai costoloni, nella realizzazione scenica sporgono all'altezza degli attacchi degli archi sulle colonne sottoforma di sagome tipicamente ceroliane, che Gavazzi definisce «angeli in legno chiaro»⁷⁹⁹.

In legno sono pure lo scranno di Tommaso e il pulpito dal quale lo stesso recita l'omelia del giorno di Natale, realizzati appositamente da Ceroli per questa messinscena con motivi e decorazioni in stile gotico.

Nel corso della rappresentazione teatrale, talvolta gli spazi all'interno della cattedrale vengono delimitati da inferriate, unico elemento diverso dal legno in tutta la scenografia. Per permettere i cambi di scena, inoltre, un pesante sipario di cuoio si chiude a delimitare una stretta striscia del proscenio, utilizzata prevalentemente dal coro delle donne.

Con l'eccezione dei profili di sagome umane, ennesimi parenti delle più famose sculture, per *Assassinio nella cattedrale* Ceroli non porta in scena le sue opere, né tantomeno crea un ambiente architettonico a partire da e con le sue opere, come invece ha fatto per *La fanciulla del West*⁸⁰⁰. Il testo teatrale prevede la creazione di una cattedrale, dato a cui lo scultore si attiene fedelmente con il suo gioco di archi acuti e di colonne. Ceroli costruisce la chiesa del vescovo Beckett rielaborando e traslando sul palcoscenico l'esperienza acquisita fra il 1971 e il 1975 nel campo dell'arte sacra con l'ambientazione dell'interno della *Chiesa di Portorotondo* sulla costa Smeralda (figg. 7, 8, 9), «la sua più affascinante e complessa realizzazione nel senso della costituzione di una totalità di opera-

⁷⁹⁸ Floriana Gavazzi, *Assassinio nella cattedrale: l'analisi spettacolare*, in Alberto Bentoglio (a cura di), *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1998, p. 109.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 109.

⁸⁰⁰ Cfr. cap. 5.14.

ambiente»⁸⁰¹: l'artista ha immaginato lo spazio scenico di questa chiesa complessivamente come la carena capovolta di una nave, entro la cui trama strutturale ha inserito una moltitudine di animate sagome umane, ricavando poi sulle pareti laterali alcune scene più definite da un punto di vista narrativo. Sul palcoscenico teatrale l'impianto strutturale e volumetrico prevale nettamente sulle poche sagome lignee ma, pur con le ovvie differenze, Ceroli continua a portare, sperimentare e far vivere in teatro le ricerche e le linee-guida del suo lavoro scultoreo.

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

Diversamente rispetto a quanto accaduto per altre messinscene, le recensioni di *Assassinio nella cattedrale* non dedicano ampio spazio alla descrizione ed al commento dell'allestimento scenico di Ceroli, ma puntano l'attenzione soprattutto sulla recitazione degli attori, chiamati a confrontarsi con un tipo di dramma poetico in cui l'azione tende a risolversi nella parola.

Eliot scrisse *Assassinio nella cattedrale* nel 1935, quando in Inghilterra si era pienamente consolidata la grande rivoluzione artistica rappresentata dalle avanguardie poetiche, similmente a quanto in Italia era avvenuto grazie a Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti e Salvatore Quasimodo. Ma il suo dramma non era stato mai tradotto in italiano tenendo conto della rivoluzione poetica, e conseguentemente linguistica, che era avvenuta in quegli anni. Patroni Griffi, quando chiede a Tommaso Giglio e Raffaele La Capria⁸⁰² di scrivere una nuova e diversa traduzione dell'opera di Eliot, vuole rispondere soprattutto a questa esigenza: far conoscere finalmente al pubblico italiano *Assassinio nella cattedrale* nella sua reale collocazione poetica. Tommaso Giglio sul programma di sala dello spettacolo afferma significativamente: «A una traduzione non basta la fedeltà interlineare alle parole del testo. Trattandosi di un dramma poetico, è ancora più importante la fedeltà al sistema poetico e linguistico al quale il dramma appartiene. Un tentativo di questo genere non era ancora stato fatto, in Italia, e può essere l'occasione per la riscoperta da noi di un testo fondamentale del nostro tempo»⁸⁰³. La nuova traduzione richiesta dal regista ha adottato un linguaggio semplice e rigoroso, nel quale coesistono alto e basso, sacro e profano, nel tentativo di uno stile neutrale, non compromesso né con il presente né con il passato, che rispetta la metrica originaria, ispirata ai versetti biblici ritmati secondo la musicalità degli inni religiosi.

La particolarità di *Assassinio*, colta nell'allestimento preso in esame, è la tendenza verso un dramma nel quale l'azione scenica tende ad annullarsi in qualcosa che si avvicina alla musica, nel quale la rappresentazione dell'agire umano viene affidato quasi esclusivamente alle parole. Nell'interpretazione di Patroni Griffi, quindi, hanno un ruolo fondamentale le musiche e i canti gregoriani che suggestivamente risuonano tra le navate della cattedrale gotica ricostruita dalla scenografia, ma anche il recitativo di tutti i personaggi, che si esprimono con parole coincise ed essenziali ma dai ritmi musicali, e soprattutto il recitare salmodiante del coro, che insieme creano una suggestione eufonica che accompagna lo spettacolo.

La rassegna stampa, quindi, mette in evidenza questo interesse di Patroni Griffi nei confronti di Eliot, che si iscrive nella prospettiva della ricerca sul linguaggio in funzione drammaturgica. Inoltre punta

⁸⁰¹ Enrico Crispolti (a cura di), *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, Motta, Milano 2003, p. 105.

⁸⁰² Patroni Griffi affida ai suoi due amici napoletani di vecchia data la nuova traduzione di *Assassinio* perché era stato grazie alla loro traduzione, risalente al 1944, in terzine dantesche del quarto dei *Quattro Quartetti* del poeta inglese (*Little Gidding*), che si era innamorato della poesia di Eliot.

⁸⁰³ Tommaso Giglio, *Eliot e il dramma poetico*, in Cooperativa Teatro Mobile, *Thomas Stearns Eliot, Assassinio nella cattedrale*, cit., pp. non numerate.

l'attenzione anche su un'altra marca dell'interpretazione registica: quella «sorta di attualizzazione»⁸⁰⁴ della tragedia che si concretizza nella rilevanza data alla figura di Tommaso andando però oltre il suo significato storico⁸⁰⁵, nel prologo recitato da attori vestiti con abiti anni Trenta⁸⁰⁶, e nel finale quando i quattro cavalieri, dopo aver ucciso l'arcivescovo, interpellano direttamente gli spettatori che siedono, quasi coprotagonisti, nella sala ormai illuminata⁸⁰⁷.

Per quanto riguarda nello specifico l'allestimento scenico, si rileva che la critica esprime pareri sintetici, a volte opposti, ma mai negativi. Per Mamone «le preziose scene di Mario Ceroli», costituite da «prevedibili colonne lignee [...] che ricostruiscono la base solida e sacrale della cattedrale gotica», mancano di quel tocco di creatività, proprio invece dei «costumi un po' realistici e molto fantastici di Nanà Cecchi»⁸⁰⁸, che sarebbe necessario per dare quel tocco in più ad una messinscena a suo parere senza entusiasmo. Al contrario, Chiavarelli sostiene che «apporti alla buona riuscita [dello spettacolo] danno sia la complessa scenografia lignea di Mario Ceroli che i vividi costumi ideati da Nanà Cecchi⁸⁰⁹ nonché le suggestive musiche antiche soavemente intonate dal bravo Jean Hebert»⁸¹⁰. A Chiavarelli si affianca Del Gaudio, il quale afferma che «Giuseppe Patroni Griffi [...] amando, sì, il testo ma comprendendo pure la difficoltà della situazione, ha cercato, con una scena composta da lignei archi gotici del grande Ceroli e i seducenti costumi di Nanà Cecchi, di stornare in qualche modo quei momenti in cui la parola era priva del suo *quid* drammaturgico»⁸¹¹. Più neutrale il commento di Lucchesini, che si limita ad indicare che «la scena è di Mario Ceroli che ha realizzato maestose lignee colonne gotiche che, posizionate diversamente, creano disuguali prospettive della cattedrale»⁸¹².

Patroni Griffi e per la Cooperativa Teatro Mobile considerano l'impianto scenico di Ceroli un elemento fondamentale, tanto che Gavazzi evidenzia che «per permettersi questa scenografia, costosissima ma considerata di grande efficacia, la compagnia di Bosetti ha contratto pesanti debiti»⁸¹³. È tra le immense colonne della cattedrale che si muove Bosetti, nei panni di un lodato Becket «diverso da come appare e da come per lo più è stato interpretato anche da grandi attori [...]. Non è il "buon pastore", l'asceta, ma un arcivescovo indomito, guerriero, uno statista con alle spalle un solidissimo curriculum politico»⁸¹⁴. È all'interno di una cattedrale vuota e gelida, dall'alto di un

⁸⁰⁴ Cfr. Jolanda Simonelli, *Assassinio nella cattedrale di Thomas Stearns Eliot nell'interpretazione di Giuseppe Patroni Griffi*, in Alberto Bentoglio (a cura di), *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*, cit., p. 89.

⁸⁰⁵ Simonelli sostiene che la regia di Patroni Griffi sembra insistere sul fatto che il vissuto dell'individuo è fondamentale, ma la storia umana è mutevole, e la salvezza dunque non può darsi una volta per tutte. Per questo motivo il regista ha dato rilevanza alla figura di Tommaso, ma tentando di andare oltre il suo significato storico, dal momento che sono molti gli uomini che contribuiscono e hanno contribuito al tentativo di redimere l'umanità. Proprio a tal fine, nella prima rappresentazione dello spettacolo, Patroni Griffi aveva immaginato che l'arcivescovo fosse ucciso con un colpo di pistola per proiettare la sua vicenda personale su uno scenario contemporaneo. Ma questa soluzione turbò gli spettatori che risero senza comprendere la tensione della scena, tanto che il regista decise di rinunciarvi. Cfr. *Ibidem*, pp. 92-3.

⁸⁰⁶ Il prologo ha destato qualche perplessità nella critica, come si può apprendere dalla rassegna stampa. Per citare solo i giudizi più interessanti, cfr. Luciano Ravazzin, *Un Becket ascetico senza il "suo re"*, «L'Arena», 12 febbraio 1985; Giorgio Polacco, *Attratti e dissanguati dalla vertigine del Male*, «Il Piccolo», 26 aprile 1984.

⁸⁰⁷ «Significativo è il cambiamento di un aggettivo della traduzione di Tommaso Giglio e Raffaele La Capria rispetto al copione recitato, a proposito degli spettatori: non più "brave persone", ma "persone civili", ovvero inserite in un contesto sociale ed a conoscenza di un'etica mostruosa mai scritta in nessun codice, ma di cui bisogna tener conto. E le "persone civili" devono capire che certi crimini, pilotati da segreti burattinai, fanno parte di disegni di potere cui l'uomo comune non può opporsi». Cfr. Paolo Lucchesini, *San Becket, vescovo e martire. Il dramma di Eliot in una moderna rilettura*, «La Nazione», 24 gennaio 1985.

⁸⁰⁸ Sara Mamone, *Un assassinio nella cattedrale ma il caso è ormai da archiviare*, ritaglio di quotidiano di cui non ho rinvenuto né il nome della testata né il giorno di uscita.

⁸⁰⁹ A proposito dei costumi di Nanà Cecchi, è significativo rilevare che il programma di sala dello spettacolo è corredato, oltre che con il bozzetto scenico di Mario Ceroli, anche dalla pubblicazione di quelli disegnati dalla costumista rispettivamente per Tommaso Becket, le donne del coro e tutti e quattro i cavalieri.

⁸¹⁰ Lucio Chiavarelli, *Becket, vescovo e martire*, «L'altra città», 24 gennaio 1985.

⁸¹¹ Saverio Del Gaudio, *Su una regia molto fiacca si innesta il recupero della poesia*, «La Gazzetta», 4 maggio 1985.

⁸¹² Paolo Lucchesini, *San Becket, vescovo e martire. Il dramma di Eliot in una moderna rilettura*, cit.

⁸¹³ Floriana Gavazzi, *Assassinio nella cattedrale: l'analisi spettacolare*, in Alberto Bentoglio (a cura di), *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*, cit., p. 109.

⁸¹⁴ Franco Colombo, *Sarò un Tommaso Becket diverso da tutti gli altri*, «L'Eco di Bergamo», 21 marzo 1984.

pulpito, che il religioso pronuncia la predica di Natale, rivolgendola soprattutto a sé stesso, come se fosse un modo per ripetersi le ragioni del sacrificio contro i valori della quiete terrena cantata dalle donne. È qui che sa rinunciare alle tentazioni; è qui, nel candore ligneo di Ceroli, che versa il suo sangue. È tra le sue colonne, sotto i suoi archi, che si muovono i tentatori, i preti, l'araldo, il chierico, i cavalieri. La scena della profanazione del tempio da parte di questi ultimi è melodrammatica, quasi con taglio cinematografico: i cavalieri entrano al rallentatore con tracotanza gradassa, poi si trasformano con didascalica scioltezza ed eleganza. La spada che si incunea nel portale è un gran colpo di teatro. Infine tra le colonne di Ceroli, più spesso davanti ad esse e separate dal sipario di cuoio, agisce anche il coro delle donne, che nello spettacolo di Patroni Griffi è di fatto reso coprotagonista con la sua funzione di tipo commentativo e riflessivo. Il ruolo della corifea è assunto con autorevolezza e con vigore da contralto da Marina Bonfigli, «vera deuteragonista del dramma [...] che con tenera e altera dignità umana dà una replica alta e ferma alla transumanazione del protagonista»⁸¹⁵. I personaggi agiscono tra le imponenti colonne di Ceroli; negli immensi volumi della cattedrale dello scultore le loro parole, vere protagoniste del dramma nella messinscena di Patroni Griffi, sembrano riuscire a risuonare, riecheggiare, essere felicemente amplificate.

⁸¹⁵ Renzo Tian, *Sotto l'aureola un prete padrone?*, «Il messaggero», 4 gennaio 1985.

IL TROVATORE

Melodramma in quattro atti di Salvatore Cammarano

Musica di Giuseppe Verdi

Verona, Arena, 4 luglio 1985

Regia di Giuseppe Patroni Griffi

Direttore: Reynald Giovaninetti

Maestro del coro: Tullio Boni

Scene di Mario Ceroli

Architetto scenografo: Gianfranco Fini

Costumi di Gabriella Pescucci

Assistente ai costumi: Laura Lo Surdo

Interpreti e personaggi:

Matteo Manuguerra, *Il Conte di Luna*

Elena Mauti Nunziata, *Leonora*

Ludmilla Semciuk, *Azucena*

Franco Bonisolli, *Manrico*

Paolo Washington, *Ferrando*

Maria Gabriella Onesti, *Ines*

Giampaolo Corradi, *Ruiz*

Giuseppe Zecchillo, *Un vecchio zingaro*

Bruno Balbo, *Un messo*

L'avvenimento ha luogo parte in Biscaglia, parte in Aragona. Epoca dell'azione: il principio del secolo XV.

A distanza di un anno dalla messa in scena di *Assassinio nella cattedrale*⁸¹⁶, Ceroli stupisce di nuovo con la scenografia ideata per *Il Trovatore*, il melodramma verdiano che inaugura, la sera del 4 luglio 1985, il 63° Festival Lirico dell'Arena di Verona⁸¹⁷ (fig. 1).

L'obiettivo del Sovrintendente Renzo Giacchieri e del Direttore Artistico Aldo Rocchi per la nuova stagione lirica è quello di apportare all'interno dell'anfiteatro romano una ventata di rinnovamento che permetta di portare la musica in primo piano negli allestimenti in calendario:

«Cerchiamo sempre di arricchire il nostro repertorio anche affidandoci a registi nuovi che non si sono mai cimentati prima nell'Arena. Bisogna creare delle novità, rendere sempre più equilibrato il fatto musicale con quello scenico: nel mondo dell'arte, sessantatré anni sono molti, è necessario fare delle proposte che scardinino una certa abitudine produttiva che si era depositata sulle antiche pietre, sempre rispettando quel rapporto che si è stabilito fra il pubblico e l'Arena»⁸¹⁸.

Tra i nuovi registi a cui Giacchieri fa riferimento nella dichiarazione vi è anche Giuseppe Patroni Griffi, già cimentatosi nel campo della lirica firmando *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* di Kurt Weill al Festival di Spoleto nel 1972 e *Così fan tutte* di Mozart al Teatro La Scala di Milano nel 1976⁸¹⁹, e il cui grande sogno, che insegue dal lontano 1970, è proprio quello di allestire *Il Trovatore*, come si evince da una dichiarazione rilasciata in occasione del debutto dello spettacolo all'Arena:

«Questo *Trovatore* [...] nasce ben 15 anni fa, quando giravo, con l'amico Ceroli, scultore sublime e grande uomo di teatro, il mio film *Addio fratello crudele*. Usammo allora delle macchine da guerra ispirate a Leonardo che già vedemmo giuste per un *Trovatore*. Venne poi la proposta di Giacchieri, il sovrintendente, ed oggi siamo qui ritenendo comunque l'Arena lo spazio più adatto al volume di quelle strutture scultoree che sono la grande trovata di questa edizione»⁸²⁰.

Quando riceve la proposta veronese, il regista non si lascia perdere l'occasione di veder realizzato il suo desiderio e chiama Ceroli, con il quale ha ormai cementificato il sodalizio lavorativo, basato su due collaborazioni per il cinema e su altrettante per il teatro di prosa⁸²¹; questa è la loro prima ed unica collaborazione per il teatro lirico, nonché ultimo frutto del connubio artistico.

Patroni Griffi si discosta anzitutto dalla tradizionale chiave di lettura del *Trovatore*, che considera un «ipermelodramma»⁸²², il «melodramma dell'eccesso»⁸²³, insomma, il capolavoro della

⁸¹⁶ Cfr. cap. 5.16.

⁸¹⁷ Il cartellone areniano della stagione 1985 presenta tre opere liriche: oltre al *Trovatore*, altre due opere verdiane, *Aida* (6 luglio 1985) e *Attila* (28 luglio 1985), scelte per festeggiare l'anno europeo della musica. Vi è poi il balletto *Giselle* di Adolphe Adam (11 luglio 1985), con Carla Fracci protagonista. Il cartellone è ulteriormente arricchito da un ciclo di concerti sinfonici: Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino (8 luglio 1985), Orchestra Filarmonica del Teatro alla Scala di Milano (15 luglio 1985), Orchestra Nazionale Spagnola (5 agosto 1985), Orchestra Filarmonica e Coro di Katowice (12 agosto 1985), Orchestra della RAI di Torino (19 agosto 1985), Dresdner Staatskapelle (26 agosto 1985). Infine, un ciclo di concerti vocali-strumentali con le più grandi voci del momento, nelle serate del 4, 11, 18 e 23 agosto 1985.

⁸¹⁸ Renzo Giacchieri, in Francesco Fornari, *Trovatore in Arena, è l'anno di Verdi*, «La Stampa», 4 luglio 1985.

⁸¹⁹ Le scene di *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* di Weill, su testo di Bertold Brecht, furono di Ferdinando Scarfiotti e Claudio Cintoli, i costumi di Gabriella Pescucci. Le scene e i costumi per lo spettacolo scaligero, il terzo della stagione 1975/1976, presentato al pubblico l'11 gennaio 1976, furono di Pier Luigi Pizzi. Cfr. <http://associazionepatronigriffi.it/bio.htm>. Data ultima consultazione: 22 novembre 2010; <http://www.archiviolascala.org/ricerca> data ultima consultazione: 22 novembre 2010.

⁸²⁰ Giuseppe Patroni Griffi, in Claudio Capitini, *Il Trovatore in Arena con le sculture di Ceroli. Il regista Patroni Griffi: «Un ipermelodramma»*, «Il giornale di Vicenza», 4 luglio 1985.

⁸²¹ Cfr. i capitoli 5.6 *Addio fratello crudele*, 5.8 *Identikit*, 5.11 *Confessione scandalosa*, 5.16 *Assassinio nella cattedrale*.

⁸²² Giuseppe Patroni Griffi, in Claudio Capitini, *Il Trovatore in Arena con le sculture di Ceroli. Il regista Patroni Griffi: «Un ipermelodramma»*, «Il giornale di Vicenza», 4 luglio 1985.

melodrammaturgia: portando in secondo piano l'aspetto più prettamente romantico, fino ad allora prevalente, ne evidenzia un altro, ossia quello guerresco, che intende non solo come guerra civile ma anche come guerra del cuore. Patroni Griffi dichiara:

«Fino ad oggi si è visto un *Trovatore* molto romantico di luci, veli, mantelli, mentre io ritengo che sia una storia d'amore cruenta. Per questo ho pensato di ambientare l'opera in un'atmosfera violenta, alla guerra delle anime corrisponde la guerra degli uomini. Questa storia d'amore e morte si lega molto con l'ambiente della guerra»⁸²⁴.

Patroni Griffi dà vita ad un *Trovatore* «violento, forte, epico, non romantico [...] ma sempre Verdi, con fedeltà, con ammirazione. C'è la maniera di rinnovare il teatro lirico senza toglierli le sue peculiarità»⁸²⁵. Il suo desiderio è quello «di astrarlo da[lla] vecchia e cattiva consuetudine, per tirarne fuori, anche con tutti gli stilemi ottocenteschi, la parte più pura, moderna, elisabettiana [...] proprio attraverso la figurazione ceroliana, che si rifà ad un autentico Quattro-Cinquecento italiano»⁸²⁶. Patroni Griffi allestisce quindi «un *Trovatore* non romantico e dipinto ma volumetrico»⁸²⁷ grazie alla significativa e innovativa scenografia di Ceroli:

«La nostra idea parte dalle macchine da guerra di Leonardo, perché questa è una storia d'amore e di morte che si svolge nel corso della lotta fra due diverse fazioni. Tutto lo spettacolo sarà dunque basato su grandi sculture mobili, alte fino a 12 metri, che intrecciandosi formeranno ora torri, ora balestre giganti, ora castelli. Sarà insomma un allestimento spoglio degli orpelli usuali del melodramma, giocato in una chiave che nulla ha a che vedere con il solito modo di fare opera».⁸²⁸

La ricostruzione di questo allestimento scenografico è stata resa possibile grazie allo studio della ricca documentazione consultata personalmente presso l'Archivio Storico della Fondazione Arena di Verona, dove sono conservati: il bozzetto per *Il Trovatore* di Ceroli e Fini (fig. 2); una cartella intitolata *Schizzi scenografici Ceroli, Trovatore 1985*, contenente 13 fogli che testimoniano gli studi dello scultore per le macchine sceniche dello spettacolo, i più significativi dei quali sono stati riprodotti nell'appendice iconografica del capitolo (figg. 3-10); una ricca rassegna stampa; le fotografie di scena dello spettacolo; il programma di sala, numero unico, *Arena di Verona 1985, 63° Festival, Opera, Balletto, Concerti*, dove il saggio *Il Trovatore* di Michelangelo Zurletti è corredato da bellissime foto di alcuni particolari delle scene di Ceroli, nonché da quelle dei bozzetti dei costumi, altrettanto degni di nota, di Gabriella Pescucci⁸²⁹ (figg. 11 e 12); le piante del palcoscenico dell'Arena su cui sono disegnati gli elementi scenici e i loro spostamenti nei primi quattro quadri del *Trovatore*; sette magnifiche tavole di 135 x 70 cm., datate 6 febbraio 1985 e firmate da Mario Ceroli e Gianfranco Fini, su cui sono riprodotte, in scala 1:20, la pianta, la sezione e il prospetto delle *macchine da guerra* di Ceroli usate nell'allestimento scenico dello spettacolo, ossia, rispettivamente, *la torre da guerra a pianta circolare*, *la torre da guerra a pianta ottagonale*, *la torre da guerra a pianta quadrata*, *la torre da guerra piramidale apribile diagonalmente*, *la torre da guerra piramidale*

⁸²³ Giuseppe Patroni Griffi, in Rita Sala, *Il mio Verdi è battagliero*, «Il messaggero», 4 luglio 1985.

⁸²⁴ Francesco Fornari, *Trovatore in Arena, è l'anno di Verdi*, cit.

⁸²⁵ Giuseppe Patroni Griffi, in Rita Sala, *Il mio Verdi è battagliero*, cit.

⁸²⁶ Claudio Capitini, *Il Trovatore in Arena con le sculture di Ceroli. Il regista Patroni Griffi: «Un ipermelodramma»*, cit.

⁸²⁷ Claudio Cumani, *E stasera riapre l'Arena con «Trovatore»*, «Nazione», 4 luglio 1985.

⁸²⁸ Giuseppe Patroni Griffi, in *Ibidem*.

⁸²⁹ Arena di Verona, *1985 - 63° Festival opera-balletto-concerti*, numero unico, Ente Lirico Arena di Verona, Verona 1985, pp. 13-25.

apribile ortogonalmente, la balestra e la torre di Babele. La ricostruzione dell'allestimento scenico di Ceroli è stata inoltre favorita dalla visione della videoregistrazione dello spettacolo curata dalla RAI e da NVC ARTS nel 1985⁸³⁰.

L'ALLESTIMENTO SCENICO DI CEROLI PER IL TROVATORE

Sebbene il teatro lirico non rappresenti più una novità per Ceroli, essendo *Il Trovatore* la sua quinta esperienza nel campo musicale, l'artista si confronta solo nel 1985, per la prima volta, con un teatro all'aperto, l'Arena di Verona, caratterizzato da dimensioni notevoli e spazi ampi. Le caratteristiche intrinseche di questo tipo di luogo teatrale sono tenute in grande considerazione da Patroni Griffi, secondo il quale «*Il Trovatore* risulta appropriato, estremamente giusto per l'Arena, non nel senso di grande affresco di facile pomposità, ma di valorizzazione estrema del contesto a disposizione. Occorre imparare, in teatro, a non lasciarsi sfuggire le opportunità intrinseche del luogo in cui si agisce, cosa che spesso, per un motivo o per l'altro, accade»⁸³¹.

Per la costruzione della scenografia, Ceroli opta per le tonalità chiare del pino di Russia che si relazionano con le pietre dell'anfiteatro per antitesi cromatica e materica. Sceglie inoltre di usare solo l'area del palcoscenico, e di lasciare sostanzialmente spoglie, con le eccezioni di un bellissimo intervento nei due atti finali e del posizionamento di un elemento scenico fisso, le gradinate dell'anfiteatro, che fungono così da cornice alla sua scenografia. Inoltre, tenendo conto anche del desiderio di Verdi di rendere significativo ogni gesto e di evitare pose scomposte ed esagerazioni retoriche per far sì che l'azione e i sentimenti dei personaggi si esprimano con la massima verità e naturalezza⁸³², lo scultore punta sull'essenzialità e sulla semplicità. Nell'allestimento veronese, questi due concetti teorici si concretizzano con l'uso delle figure base della geometria: il cerchio, il quadrato, l'ottagono, il rettangolo, il poligono diventano infatti le basi di quei solidi geometrici che Ceroli chiama *macchine da guerra* e con i quali costruisce la scenografia dell'opera verdiana.

Sette sono le imponenti e lignee *macchine da guerra* dello scultore: *la torre da guerra a pianta circolare, la torre da guerra a pianta ottagonale, la torre da guerra a pianta quadrata, la torre da guerra piramidale apribile diagonalmente, la torre da guerra piramidale apribile ortogonalmente, la torre di Babele e la balestra*. Tutte le *macchine* sono accomunate tra loro dall'articolazione in alzato su più livelli, dall'alternanza di blocchi pieni a masse vuote, dall'evidenziazione degli elementi strutturali, dalla praticabilità interna mediante scale e piani, dalla loro mobilità derivata dall'ancoraggio di rotelle di ferro sulla base. Tutte le *torri*, inoltre, sono accomunate dalle notevoli dimensioni con cui si sviluppano in larghezza, altezza e profondità: la prima è compresa tra un minimo di 350 cm ed un massimo di 700 cm.; la seconda va da un minimo di 850 cm. ad un massimo di 1200 cm.; la terza da un minimo di 440 cm a un massimo di 700 cm. Le *torri da guerra* si impongono per la loro struttura geometrica, che tuttavia viene sapientemente movimentata e resa viva da tutti quegli strumenti propriamente bellici, realizzati da Ceroli sempre in legno, che si dipartono dalle macchine stesse e che poi si librano verso l'alto o verso l'esterno, imponendosi come elementi salienti delle torri stesse: ponti levatoi, rostri, catapulte, argani, arieti, borchie, stracci, persino lunghi rami con valore difensivo. Le *torri*, inoltre, sono tutte praticabili: gli attori vi salgono, scendono, sostano, entrano ed escono, in coincidenza con i momenti più salienti e drammatici dello spettacolo.

⁸³⁰ Giuseppe Verdi, *Il Trovatore, Arena di Verona*, dvd, 144 min., Radiotelevisione Italiana e NVC ARTS, 1985.

⁸³¹ Giuseppe Patroni Griffi in Rita Sala, *Il mio Verdi è battagliero*, cit.

⁸³² Cfr. Julian Budden, *Il Trovatore in Le opere di Verdi, dal Trovatore alla Forza del destino*, vol. II, E. D. T., Torino 1986, pp. 61-124.

Per quanto riguarda invece la *balestra*, pure in legno, i critici teatrali ne hanno messo in evidenza la bellezza e la spettacolarità⁸³³. Di per sé essa è uno strumento bellico e non un'architettura militare, tuttavia Ceroli ne aumenta le dimensioni fino a trasformarla in una vera e propria architettura movente e praticabile, fulcro del primo atto, in particolar modo del primo quadro. La balestra si sviluppa per ben 25 metri in larghezza, 4.50 metri in altezza e 5.50 metri in profondità. I due bracci dell'arco sono richiudibili verso il teniere, su cui è fissata, in direzione dello spettatore, una lunga freccia a punta triangolare. Due rampe di scale, tra loro simmetriche e collocate trasversalmente sui bracci dell'arco, permettono ai soldati di salirci e di "abitarla", mettendo così in evidenza l'atmosfera belligerante che pervade tutto l'atto, sia dal punto di vista musicale sia da quello della trama.

Proseguendo nel cammino che lo aveva felicemente portato ad avallarsi di due *macchine da guerra* già nel 1970 per la scena centrale del film di Patroni Griffi *Addio fratello crudele*⁸³⁴, Ceroli rielabora e porta in palcoscenico alcune «immagini del lavoro di trent'anni, alcune esperienze fatte, ad esempio negli anni '60 in America, come le piramidi piene di stracci con dentro l'ariete, una vecchia scultura del '66 che si chiama *La punta del mondo*»⁸³⁵ (fig. 13), e con cui arriva a creare le suddette colossali sculture sceniche belliche.

In ognuno dei quattro atti in cui è suddivisa l'opera compaiono sempre tutte le *macchine da guerra*, che vengono spostate di quadro in quadro per dar vita ad una scenografia e ad una ambientazione sempre diversa.

Le didascalie sceniche del libretto del *Trovatore* ambientano l'atto I,1 nell'*Atrio nel palazzo dell'Aliaferia. Da un lato, porta che mette agli appartamenti del Conte di Luna. Ferrando e molti Familiari del Conte giacciono presso la porta; alcuni Uomini d'arme passeggiano in fondo*⁸³⁶.

La musica riflette il carattere militaresco delle fortezza medievale di Saragozza; lo stesso fa l'allestimento scenico di Ceroli (figg. 14, 15): sulle note dell'introduzione strumentale, infatti, la *balestra* viene trainata a vista mediante grosse corde dall'ingresso sottostante il podio fino al centro del palcoscenico, con i bracci dell'arco piegati a ridosso del teniere. Solo in un secondo momento gli armigeri che l'hanno portata in scena ne aprono l'arco, in modo tale da salirci mediante l'uso di scale o trovare collocazione intorno ad esso. Altri armigeri invece prendono posto sulla base della *torre da guerra piramidale apribile ortogonalmente*, collocata in primo piano a fianco della balestra in corrispondenza del primo ingresso a sinistra che dà sul palcoscenico. Ceroli fa diventare queste due *macchine da guerra* gli appartamenti del Conte di Luna: è su ed intorno ad esse che si collocano gli armigeri nelle loro divise scure e con i loro grandi scudi, per ascoltare la storia avventurosa e macabra del fratello del Conte di Luna narrata da Ferrando. Quando poi scatta il racconto delle apparizioni notturne della fattucchiera appostata sull'orlo dei tetti in forma di pauroso uccello, gli armigeri appostati sulla balestra scendono, ne ripiegano nuovamente l'arco e cominciano a spingerla indietro, per riportarla alla posizione di partenza, verso l'ingresso da cui era precedentemente fuoriuscita. Anche tutti gli altri personaggi gradualmente escono di scena fino a quando sul palcoscenico rimangono solo Ferrando e sei *macchine da guerra*. Nella metà sinistra del palcoscenico sono collocate *la torre di Babele*, unica scultura scenica fissa sulle gradinate, le due *torri da guerra piramidali apribili ortogonalmente e diagonalmente* e *la torre da guerra a pianta circolare*. Nella

⁸³³ «Indimenticabile l'ingresso della catapulte dall'arcone centrale dell'Arena, ricuperato nella sua monumentale e gigantesca forza architettonica»: cfr. Remo Schiavo, *Il Trovatore di Verdi ha inaugurato il 63° Festival dell'Arena di Verona*, «La voce dei Berici», 14 luglio 1985. Questa dichiarazione evidenzia la capacità dell'allestimento ceroliano non solo di relazionarsi con l'architettura teatrale, ma anzi di rinvigorirne i connotati.

⁸³⁴ Cfr. cap. 5.6.

⁸³⁵ Mario Ceroli in Claudio Capitini, *Ceroli artista in scena*, «L'Arena», 4 luglio 1985. La punta del mondo compare anche nella scenografia della sigla di *Orizzonti della scienza e della tecnica*, come evidenziato al cap. 5.3, a cui si rimanda.

⁸³⁶ Fondazione Arena di Verona (a cura di), *Il Trovatore di Giuseppe Verdi*, libretto, Cortella Poligrafica, Verona 2010, p. 12.

metà destra del palcoscenico sono invece dislocate la *torre da guerra a pianta ottagonale*, fiancheggiante l'ingresso centrale dell'Arena e la *torre da guerra a pianta quadrata*, in primo piano. Tra le due si staglia quello che nella pianta viene chiamato *giardino*, costituito dall'accostamento di quattro solidi geometrici lignei che presentano una faccia costellata da terminazioni appuntite: un parallelepipedo, due prismi aventi per base un trapezio rettangolo e un prisma a base triangolare. I quattro solidi sono accostati gli uni agli altri in modo tale da formare un parallelepipedo compatto che simboleggia quel giardino a cui Ferrando fa riferimento narrando del luogo in cui il Trovatore, rivale in amore del Conte di Luna, è solito fare la serenata alla bella Leonora. Per costruire il *giardino* Ceroli rielabora dimensionalmente la sua *Primavera* del 1968 (fig. 23 di cap. 5.6), che ritorna a vivere in teatro dopo essere stata felicemente portata sul set di *Addio fratello crudele* e sui palcoscenici di *Norma* e di *Sancta Susanna*⁸³⁷. Per estensione, le sculture sceniche sulla destra del palcoscenico diventano gli appartamenti della Principessa di Aragona, che diventano centrali nel quadro successivo.

L'azione dell'atto I, 2 si svolge infatti nei *giardini del palazzo*. *Sulla destra marmorea scalinata che mette agli appartamenti. La notte è inoltrata; dense nubi coprono la luna*⁸³⁸. Nella messinscena areniana (figg. 16, 17), il *giardino* e le due *torri a pianta ottagonale e quadrata* che si trovavano lungo il lato destro del palco vengono spostate, a luci ancora spente, al centro, fino ad occupare quello spazio che nel quadro precedente era riempito dalla *balestra*. La *torre da guerra a pianta quadrata* viene privata dei due tavolati laterali inclinati, in modo tale da lasciare in piena evidenza il gioco strutturale interno, e poi spostata fino a fiancheggiare ortogonalmente il blocco rettangolare del *giardino*; quella *a pianta ottagonale* viene invece semplicemente spostata sull'altro lato del giardino, ma in posizione leggermente più arretrata. Dal canto suo, il *giardino* viene decompattato nei blocchi che lo formano: in pianta essi non creano più un rettangolo unico, ma vengono separati fra loro come se fossero delle aiuole intervallate da piccoli sentieri. Quando le luci si riaccendono ad illuminare il palco, Leonora ed Ines fanno la loro comparsa in scena uscendo dal pianoterra della *torre a pianta quadrata*. Le due donne si aggirano tra le viuzze del *giardino* nella speranza di incontrare Manrico, fino a quando, come vuole la didascalia del libretto, *ascendono agli appartamenti*⁸³⁹. Mentre queste si ritirano presso la *torre a pianta quadrata*, di cui Leonora sale le scale fino a raggiungerne il primo livello, il Conte di Luna scende dalla *torre da guerra a pianta ottagonale* e si reca in *giardino*. Gli avvenimenti successivi si svolgono senza alcun cambiamento di scenografia. Il Conte di Luna si trova nel giardino quando improvvisamente, dalla profondità notturna, sente i suoni dell'arpa del Trovatore. Anche Leonora li sente, e manifesta la sua gioiosa frenesia sia sporgendosi tra i tirantilinei del primo piano, sia scendendo le scale fino al piano ammezzato; poi in fretta esce dal palazzo e si butta nelle braccia del Conte, credendo sia Manrico. Le tenebre non permettono il riconoscimento immediato, ma, quando l'agnizione avviene, scoppia la situazione che porta al *duello*, titolo del primo atto. Manrico fa la sua comparsa in scena sbucando da dietro la *torre a pianta ottagonale*, poi avanza verso il *giardino*, ma ben presto si arresta, perché vede la sua amata tra le braccia del rivale. Leonora si accorge dell'errore, e cerca di ottenere il perdono di Manrico gettandosi ai suoi piedi. Arso dalla gelosia, il Conte spinge il Trovatore a svelare la propria identità: è così che il Trovatore grida il suo nome, gettando il suo mantello rosso in un'aiuola del giardino, creando uno straordinario e significativo contrasto colore tra il sanguigno capo d'abbigliamento e la tenue cromia lignea di Ceroli. Fra i due rivali scoppia il duello, che è prima

⁸³⁷ Cfr. capp. 5.6, 5.7, 5.12.

⁸³⁸ Fondazione Arena di Verona (a cura di), *Il Trovatore di Giuseppe Verdi*, cit., p. 20.

⁸³⁹ *Ibidem*, p. 24.

e tutto musicale: la scena è di fatti abbastanza statica, lo scontro è a parole e musica. Leonora e Manrico, uniti a destra, vengono sfidati dal Conte, solo sulla sinistra. Solamente alla fine della scena i due uomini sguainano le spade, mentre la donna si rifugia tra le braccia di Ines, rimasta in ombra tra le pareti lignee della torre quadra. In questo quadro tutte le altre sculture belliche, ossia le due *torri da guerra piramidali*, la *torre di Babele* e la *torre da guerra a pianta circolare* non subiscono spostamenti, rimanendo nella stessa posizione in cui si trovavano nel quadro precedente. La *balestra*, dal canto suo, continua a far capolino dall'ingresso del podio.

L'atto II, 1 è ambientato in *un diruto abituro sulle falde di un monte della Biscaglia*. *Nel fondo, quasi tutto aperto, arde un gran fuoco. I primi albori. Azucena siede presso il fuoco. Manrico le sta disteso accanto sopra una coltrice ed avviluppato nel suo mantello; ha l'elmo ai piedi e fra le mani la spada, su cui figge immobilmente lo sguardo. Una banda di Zingari è sparsa all'intorno*⁸⁴⁰.

Nella didascalia l'immagine del fuoco, evocata continuamente in senso proprio e metaforico nel primo atto, si concretizza da subito con impressionante evidenza: è il fuoco il primo elemento descritto di tutto il diruto abituro, e vicino ad esso siede Azucena. Patroni Griffi e Ceroli hanno ben presente l'importanza dell'immagine della fiamma, simbolo non solo della situazione che va maturando ma anche di tutta la vicenda interiore di Azucena. Per creare il focolare l'artista si avvale del medesimo braciere infuocato che aveva utilizzato a Spoleto nel 1969 nell'azione *Io, piramide di ghiaccio* descritta nel paragrafo 3.3, a cui si rimanda (figg. 3-5 di cap. 3). Regista e scultore decidono sì di rappresentare questo focolare, ma di non collocarlo in posizione centrale, come solitamente si verificava nell'impianto scenografico della scena (figg. 18, 19): il un tondo braciere di ferro arde sulla sinistra del palco, ancorato e sospeso tra le due metà della *torre da guerra piramidale apribile ortogonalmente*, che risultano quindi tra di loro separate: questo è solo uno dei tanti esempi di come le sculture ceroliane siano scomponibili in nuove parti minori che contribuiscono a movimentare l'allestimento scenico. Infatti anche l'altra *torre piramidale*, quella *apribile diagonalmente*, è divisa longitudinalmente nelle sue due metà, che vengono dislocate l'una a poca distanza dall'altra ma secondo direzioni diverse, non parallele tra loro: una è collocata davanti all'ingresso sotto il podio, in modo tale da coprirlo, mentre l'altra è posizionata alla sua sinistra, davanti al primo arco d'entrata fiancheggiante il podio. Entrambe le metà sono accomunate dal fatto che il loro volume è completamente e letteralmente invaso da stracci: Ceroli trasla e fa rivivere così sul palcoscenico le piramidi lignee piene di cenci che aveva creato in America negli anni Sessanta. Sulle basi delle due metà della *torre piramidale apribile ortogonalmente*, e quindi all'interno della stessa, prendono posto due zingari che a ritmo di musica battono il martello sull'incudine, accompagnando così il canto dei compagni, ossia di tutti gli zingari e zingarelle che, con i loro costumi coloratissimi, occupano la sterminata area del palcoscenico. Sul suo lato destro Ceroli dispone, in un blocco compatto, la *torre da guerra a pianta quadrata*, dotata di ariete e sulla cui sommità si stagliano lunghi rami scuri, la *torre da guerra a pianta circolare* e la *torre da guerra a pianta ottagonale*, dalla cui sommità fuoriescono delle lunghe aste lignee. Questo agglomerato di torri serve a celare, almeno parzialmente, quella struttura architettonica che nella pianta viene indicata con il nome di *convento* e che tanta importanza gioca nella scena successiva.

Dopo l'ambientazione notturna dei quadri precedenti, questo si svolge all'alba, tuttavia il sistema di illuminazione non varia rispetto a quello del primo atto: quattro gruppi di luci, ognuno costituito da quattro fari collocati sulla cornice dell'Arena, in cima alle gradinate, illuminano di bianco il palcoscenico.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, p. 32.

Al canto iniziale del coro zingaresco segue una lunga pausa musicale, necessaria per preparare lo spettatore alla vicenda della gitana Azucena, una delle protagoniste femminili del melodramma. Ceroli e Bolognini ne sottolineano il ruolo di personaggio chiave facendole fare un ingresso trionfale, non previsto nelle didascalie del libretto: la Zingara, affiancata da Manrico, entra in scena seduta su un grande carro ligneo che, sebbene sia il più importante, è l'ultimo di un lungo corteo che si dispone in scena. Il carro di Azucena viene collocato in primo piano al centro del palco, trasversalmente rispetto alla platea, in modo tale da metterne in evidenza la straordinaria bellezza della ruota, a cui Ceroli dedica grande attenzione e cura dei particolari, come dimostrato dal bellissimo schizzo proposto in fig. 8. Quando Azucena inizia il suo racconto, tutti gli zingari stanti che popolano la scena si siedono a terra: la gitana spicca così tra gli altri personaggi, sia grazie alla posizione sopraelevata da cui narra la sua storia, sia grazie alla cromia vivace della sua modesta tunica, di un non casuale rosso squillante che richiama alla mente la fiamma della sua vicenda personale. Il racconto di Azucena viene interrotto da uno zingaro che incita i suoi comparì a procurarsi il pane per la giornata che sta per nascere. Il palcoscenico gradualmente si svuota, con l'uscita di scena degli uomini e delle donne che trainano con sé tutti i carri, ad eccezione di quello della gitana. Azucena e Manrico rimangono quindi soli, circondati solo dalle sculture ceroliane. Solo allora il Trovatore, ancora sdraiato sul carro, chiede alla madre di proseguire il racconto, che viene interrotto dall'annuncio di Ruiz della presa di Castellor, dove Leonora sta per ritirarsi dal mondo e prendere i voti. Manrico liquida frettolosamente la madre, prende la spada e il mantello dal carro e si allontana di scena raggiungendo un manipolo di aiutanti che nel frattempo si è raggruppato per andare a riconquistare Castellor. Azucena rimane sola: anche il suo carro viene portato fuori scena prima dello spegnimento delle luci.

L'atto II, 2 è ambientato nell'*atrio interno di un luogo di ritiro in vicinanza di Castellor. Alberi nel fondo. È notte. Il Conte, Ferrando ed alcuni Seguaci inoltrandosi cautamente avviluppati nei loro mantelli*⁸⁴¹, giungono al monastero per rapire Leonora. Il protagonista della scenografia di questo quadro (figg. 20, 21) diventa il *convento*, che era già presente nella scena precedente nascosto dietro il raggruppamento di *macchine da guerra* sulla destra. Ora, rispetto al quadro I, si verifica un cambiamento scenico che riprende quello avvenuto nell'atto I, nel passaggio dal primo al secondo quadro: il movimento scenico riguarda le *torri da guerra* posizionate sulla destra, che vengono spostate e collocate al centro del palcoscenico. Come si può osservare dalla pianta e dalla foto (figg. 20, 21), la *torre da guerra a base quadrata* subisce solo un lieve spostamento verso le gradinate, quella *a base ottagonale* viene fatta retrocedere fino a fiancheggiare sulla destra l'ingresso del podio, quella *a base circolare* invece viene spostata al centro della metà sinistra del palcoscenico, in modo tale da costeggiare il *convento*, che diventa il perno scenico attorno a cui ruota tutta la vicenda. Quest'ultimo si impone come un'architettura lignea a pianta rettangolare la cui facciata è scandita da sette arcate a tutto sesto. Per quanto riguarda le altre macchine da guerra, le due *torri da guerra a base piramidale* vengono semplicemente ricompattate: quella *apribile ortogonalmente* viene collocata a fianco della torre cilindrica, mentre quella *apribile diagonalmente* viene spostata fino a fiancheggiare sulla sinistra l'ingresso del podio.

Priva degli alberi previsti dalle didascalie sceniche del libretto, l'allestimento ceroliano appena descritto diventa il luogo dove si svolge il combattimento tra la fazione di Manrico e quella del Conte di Luna sopraggiunto al monastero per cercare di impedire a Leonora di prendere i voti. Durante l'azione i numerosi personaggi si collocano davanti, dietro e dentro le sculture sceniche ceroliane, che diventano quindi, di volta in volta, coprotagoniste della lotta. Alla fine dell'atto il Conte di Luna

⁸⁴¹ *Ibidem*, p. 48.

viene accerchiato e disarmato da Ruiz e dai suoi seguaci, mentre Manrico fugge con Leonora uscendo di scena sulla destra.

La scena con cui si apre l'atto III, 1 presenta lo stesso ambiente militaresco della prima parte, ora spostato in un accampamento sotto la rocca di Castellor di cui Manrico è diventato guardiano, e che l'esercito del Conte di Luna s'appresta ad assediare: *a destra il padiglione del Conte di Luna, su cui sventola la bandiera in segno di supremo comando; da lungi torreggia Castellor. Scolte di Uomini d'arme dappertutto; alcuni giuocano, altri puliscono le armi, altri passeggiano, poi Ferrando dal padiglione del Conte*⁸⁴². Tutte le didascalie di Verdi uniscono essenzialità a funzionalità. Per il compositore la presenza della fortezza di Castellor sullo sfondo della scena non è solo una concessione decorativa: raffigurarla significa rendere presente agli occhi dello spettatore qual è l'oggetto dell'impresa bellica di cui si parlerà nel primo coro. In Castellor sono asserragliati i nemici: vedendola sullo sfondo, si crea una tensione drammatica, anche dal punto di vista scenografico.

A Verona, nel 1985 (fig. 22), Castellor è rappresentata sin dal principio dell'atto da alcuni soldati bardati con un mantello scuro e disposti a intervalli regolari sulle gradinate a destra dell'Arena, che tuttavia per buona parte della scena iniziale rimangono immersi nell'oscurità. All'inizio dell'atto invece, l'attenzione dal punto di vista scenografico si concentra sull'accampamento militare del Conte di Luna, che si erge a sinistra: vi è quindi una netta contrapposizione tra il blocco illuminato in basso a sinistra e quello in ombra in alto a destra. L'accampamento è costituito da un consistente accorpamento di *macchine da guerra*: la *torre a pianta quadrata* e la *piramide apribile ortogonalmente* in primo piano; la *piramide apribile diagonalmente*, la *torre a base ottagonale*, la *torre di Babele* e la *torre a base circolare* in secondo piano. Ritorna in scena anche il *giardino*, in posizione verticale e con le borchie difensive rivolte verso la platea. La sua funzione è diversa da quella avuta nei quadri precedenti: non funge più da giardino bensì da bersaglio di allenamento per i balestrieri aragonesi che si preparano alla battaglia. Altri armigeri prendono posto, dopo aver attraversato il palco, intorno e all'interno della *torre a base quadrata* e di quella *a base ottagonale*. Successivamente fa la propria comparsa in scena Ferrando che attraversa tutto il palcoscenico fino a posizionarsi davanti al bellissimo cavallo ligneo (fig. 23) che, solo, spicca nella metà destra del palco: un cavallo dalle dimensioni sovrumane, davanti al quale Ferrando, sicuro di aver in pugno la vittoria, dà conferma alle parole dei suoi prodi. Anche in questo caso Ceroli porta e fa rivivere in Arena, rielaborandole, due monumentali figure di cavallo, uno dei quali bardato, realizzate in legno per aggiunzione di sagome piane tra il 1984 e il 1985 (figg. 24, 25). Il cavallo è protagonista anche della scultura *Battaglia*, traslata da Ceroli sul palcoscenico del Teatro dell'Opera di Roma per la messinscena della *Fanciulla del West* nel 1980, nonché di alcune sculture degli anni Sessanta portate all'Alfieri di Torino per l'allestimento del *Riccardo III*⁸⁴³. A Verona, sulle note dell'allegro moderato maestoso *Squilli, echeggi, la tromba guerriera*, si verifica un cambio di scena che avviene a vista (fig. 26). Gli elementi scenici che rimangono nella medesima posizione di prima sono solamente tre: la *torre di Babele*, il *giardino* e il cavallo. La *torre a base quadrata* invece viene spinta a destra, in primo piano; quella *a base ottagonale* viene trainata sulla destra dell'ingresso del podio, in modo tale da fiancheggiare il *giardino*; la piramide con gli stracci viene spostata leggermente più a destra. Durante questo cambio di scena a vista, Castellor emerge in tutta la sua evidenza: sugli spalti ora illuminati i soldati innalzano su appositi fissatori una grande quantità di bandiere bianche, che altro non sono che quelle dell'installazione ceroliana del 1969 *Progetto per la pace e per la guerra* (fig. 16 di cap.

⁸⁴² *Ibidem*, p. 58.

⁸⁴³ Cfr. capp. 5.14 e 5.1.

5.6), magnificamente comparse già nel 1970 sul set di *Addio fratello crudele*⁸⁴⁴. Contemporaneamente gli scudieri attraversano il campo e si spostano sulla sinistra. Tra di essi vi è anche il Conte di Luna, che si distacca dal gruppo e che, sbucando da dietro il cavallo, declama la sua rabbia all'idea che Leonora abbia potuto di nuovo riunirsi a Manrico: la didascalia vuole che questo pezzo sia cantato dal Conte *uscito dalla tenda*, mentre *volge uno sguardo bieco a Castellor*, ma in realtà il Conte sta davanti al cavallo e guarda verso la platea. Subito gli si affianca Ferrando annunciando la cattura di una zingara, trascinata in scena da quattro *esploratori* che la tengono legata ai polsi mediante lunghi bastoni. La zingara, naturalmente, è Azucena. Il Conte la interroga sommariamente, salendo sul cavallo ligneo, e poi la condanna al rogo. La scena si conclude non come previsto nel libretto, cioè con l'uscita di scena dei personaggi principali, ma con Azucena incatenata al centro del palco che da stante si accascia a terra, fiancheggiata da Ferrando, dal Conte, e dai soldati: su questa immagine si spengono le luci.

L'atto III, 2 del *Trovatore* è ambientato nella *sala adiacente alla Cappella in Castellor, con verone nel fondo*⁸⁴⁵, dove Leonora e Manrico, entrambi vestiti di bianco, si stanno preparando alla celebrazione del matrimonio. Ceroli rappresenta l'ambientazione del libretto creando al centro del palcoscenico una struttura architettonica a sviluppo orizzontale costituita dall'accostamento di tre macchine da guerra aperte a metà: la *torre da guerra a pianta quadrata*, la *torre da guerra a pianta circolare* e la *torre da guerra a pianta ottagonale*. Il gioco di pilastri e di tiranti, di vuoti e di pieni di questa struttura, permette di intravedere la retrostante disposizione della *piramide apribile ortogonalmente*, di quella *apribile diagonalmente*, e del *giardino*. Dal canto loro, la *torre di Babele* e le bandiere di Castellor rimangono sempre nella stessa posizione (fig. 27).

La scena comincia sommessamente, con un recitativo in cui Manrico avvisa Leonora che alle luci dell'aurora la rocca di Castellor verrà assalita dai nemici. Poi affida a Ruiz il comando dell'operazione militare per il tempo dovuto alla cerimonia: è un dialogo molto semplice, quotidiano, senza grande sostanza di pensiero musicale. Manrico e Leonora recitano davanti alla struttura architettonica orizzontale, mentre un piccolo gruppo di soldati, sin dalle prime note, va a disporsi sulle scale delle torri laterali della struttura. Anche Ruiz prende posto sulla rampa che conduce al primo livello della *torre a base quadrata*, ed è girandosi verso di lui e volgendo lo sguardo in alto che Manrico gli affida il comando delle truppe. Tutta l'azione di questo quadro, dai dubbi di Leonora all'annuncio della cattura di Azucena fino alla decisione di Manrico di andare a salvare sua madre, si svolgono davanti o all'interno delle sculture sceniche, che rimangono fisse fino a quando, alla fine dell'atto, si spengono le luci.

L'atto IV, 1 è ambientato in *un'ala del palazzo dell'Aliaferia. All'angolo una torre con finestre assicurate da spranghe di ferro. Nella notte scurissima [...] si avanzano due persone ammantellate*⁸⁴⁶: sono Ruiz e Leonora, giunti nei pressi della prigione dove sono stati rinchiusi Manrico e Azucena. Leonora li va a cercare, e si strugge davanti al carcere, rappresentato dalla *torre da guerra a base quadrata*, che diventa una delle strutture cardine della scenografia di questa parte dell'atto. Ruiz e Leonora al momento dell'accensione delle luci sono già sul palcoscenico, nei pressi delle gradinate a destra, e quando l'orchestra inizia a suonare si incamminano verso la platea costeggiando il *giardino* borchiato, per poi giungere a lato della *torre a base quadrata*. Leonora si appoggia con disperazione al tavolato della parete obliqua, che si impone come uno schermo che non le permette di vedere cosa o chi ci sia al di là della stessa, ed è sempre rimanendo appoggiata ad essa che invita Ruiz ad

⁸⁴⁴ Cfr. cap. 5.6.

⁸⁴⁵ Fondazione Arena di Verona (a cura di), *Il Trovatore di Giuseppe Verdi*, cit., p. 72.

⁸⁴⁶ *Ibidem*, p. 78.

allontanarsi in quanto convinta di poter salvare da sola l'amato. Per rendere il senso di chiusura ed impenetrabilità del carcere, Ceroli addossa l'una all'altra le sue macchine da guerra sulla metà destra del palcoscenico, in un blocco che rimane fisso per tutta la scena (fig. 28): alla parete rivolta verso la platea della *torre da guerra a base quadrata* è addossata metà *piramide apribile ortogonalmente*, significativamente quella metà armata di puntone e ariete; queste due sculture sceniche sono affiancate a sinistra dalla *torre da guerra a base ottagonale*. Posteriormente a questo primo blocco si stagliano la *torre da guerra a base circolare*, la *torre piramidale apribile diagonalmente* e la metà restante di quella *apribile ortogonalmente*. Sulla sinistra, invece, sola e isolata, continua a campeggiare la *torre di Babele*, mentre a destra sulle gradinate sventolano le bandiere bianche di Castellor. Protagonista della scena è Leonora, che rimanendo davanti alla *torre a base quadrata* invoca pietà per Manrico dichiarandosi pronta a sposare il Conte di Luna, nel frattempo giunto in scena dopo aver sceso le scale della *torre a base ottagonale*.

L'ultimo quadro del *Trovatore* è ambientato all'interno di un *orridente carcere*. *In un canto finestra con inferriata. Porta nel fondo. Smorto fanale pendente dalla volta. Azucena giacente sopra una specie di rozza coltre, Manrico seduto a lei dappresso*⁸⁴⁷.

Ceroli costruisce la prigione attraverso un'infilata orizzontale di *macchine da guerra*, che richiama alla mente le facciate dei castelli e delle fortificazioni medievali, con i loro torrioni circolari angolari (fig. 29). La parte centrale del carcere è costituita dall'allineamento di metà *torre da guerra a base circolare* e della *torre a base quadrata*, disposta in modo che la parete diagonale, privata dell'assito, si presenti frontalmente allo spettatore. A delimitare lateralmente la struttura concorrono sulla sinistra la *torre da guerra a base ottagonale* e sulla destra la metà rimanente della *torre a base circolare*, disposta in modo tale da espandersi con la sua curva verso l'esterno, come un vero e proprio torrione. Se le due sculture laterali occludono allo spettatore la vista di ciò che accade all'interno, determinando così la delimitazione fisica della prigione, quelle centrali permettono di guardare oltre la prigione: ancora una volta, l'alternanza di pieni e vuoti di Ceroli è magistrale. Ma l'inferriata così creata non dà su uno spazio aperto e libero: a rendere l'atmosfera soffocante concorrono sul retro le due *torri da guerra piramidali* ed il *giardino* con il suo gioco di borchie proteso verso la prigione. Permangono sempre sulle gradinate la *torre di Babele* a sinistra e le bandiere sulla destra. Manrico e Azucena sono gli unici protagonisti della scena: in realtà Patroni Griffi introduce anche alcune guardie armate dislocandole su ogni piano sia della *torre a base ottagonale* sia della *torre a base circolare*. Manrico e Azucena, invece, agiscono davanti o sulla base della *torre a base quadrata*. Quando poi Leonora compare in scena, lo fa scendendo rapidamente la scala a chiocciola della *torre a base circolare*, seguita dal gioco del lungo strascico della veste, che sottolinea ulteriormente la sua discesa. Dall'alto al basso, dalla libertà alla prigione: Manrico la sente arrivare, si alza e le va incontro. Il dialogo fra i due, fino alla morte della donna, si svolge ancora davanti o sulla *torre a base quadrata*.

Ci si avvia quindi alla rapida conclusione della vicenda: il Conte, che ha assistito al trapasso di Leonora dalle scale della torre cilindrica, scende e raggiunge i due amanti; ordina che Manrico venga giustiziato: due soldati lo arrestano e lo portano fuori scena sulla sinistra. Alle ultime parole del *Trovatore*, parole di addio rivolte alla madre, Azucena si sveglia e in preda al terrore comincia a cercare il figlio. L'epilogo è rapido, anche perché non è rappresentato in scena: la gitana, guardando nella direzione indicatagli dal Conte, assiste alla decapitazione di Manrico, fratello del Conte, come lo stesso apprende solo alla fine della vicenda. I personaggi che restano in scena sono quindi tre: il

⁸⁴⁷ *Ibidem*, p. 88.

Conte e Azucena al centro del palco e l'esanime Leonora sulla base della torre quadra. Su questo finale così tragicamente repentino si spengono le luci.

CEROLI, ARTISTA IN SCENA

«Dicono che *Il Trovatore* sia un'opera romantica. Non è vero affatto! È una musica straordinaria, fantastica, eccellente, con momenti di grande esaltazione musicale, il tenore che canta quelle arie modellando con la voce le sue note... Ecco, io ho cercato di fare questo, grazie a Dio con l'aiuto di Peppino Patroni Griffi che ha praticamente modellato le comparse, gli attori, i protagonisti dell'opera insieme a me, alle sculture che sono sul palcoscenico. Sculture»⁸⁴⁸.

Questa dichiarazione dell'artista racchiude in poche righe tutto il senso del suo operato per l'Arena di Verona. Anzitutto Ceroli, insieme a Patroni Griffi, modella le sue scelte sulla musica⁸⁴⁹, che tratta con grande rispetto fino a visualizzarla sul palco dell'Arena: il dramma di guerra e morte del tessuto verdiano si palesa concretamente nelle sue *macchine da guerra*, che assumono così valore interpretativo, e non più solamente narrativo. Proprio per questa ragione Ceroli non si ritiene uno scenografo, perché «arredare il palcoscenico è una cosa, partecipare al lavoro con regista e attori è un'altra cosa»⁸⁵⁰, e si definisce un «artista protagonista»⁸⁵¹: artista in quanto, secondo una modalità operativa ben consolidata, porta sul palcoscenico veronese le sue sculture lignee, a cui conferisce nuove dimensioni e nuovi significati⁸⁵². Nel confronto con un teatro all'aperto e di dimensioni notevoli come quello dell'Arena, lo scultore punta, contrariamente agli allestimenti tradizionali, sulla sobrietà e sull'essenzialità⁸⁵³ di pochi volumi scultorei costruiti partendo dalle forme base della geometria piana e disposti sul palcoscenico in maniera razionale. Su questa scenografia geometrica Patroni Griffi muove i protagonisti dell'opera, il coro, le masse delle comparse, in modo spettacolare, ma altrettanto razionale ed essenziale, facendo sì che le arie, i duetti ed i trii vengano interpretati dai cantanti fermi davanti al direttore d'orchestra, per portare in primo piano la musica⁸⁵⁴. L'essenzialità

⁸⁴⁸ Mario Ceroli in Claudio Capitini, *Ceroli artista in scena*, cit.

⁸⁴⁹ In un'altra dichiarazione rilasciata sempre il 4 luglio, Ceroli ribadisce a questo proposito: «Piaccia o non piaccia, questo è il nostro [mio e di Patroni Griffi] *Trovatore*, che non ha nulla di rivoluzionario perché noi abbiamo modellato il nostro spettacolo sulla musica di Verdi. A parer mio la musica che c'è nel *Trovatore* non c'entra per nulla con la storia che ci hanno scritto sopra, che è pura demagogia e basta. Io, noi due anzi, ci siamo ispirati alla musica, abbiamo modellato le scene con i tempi musicali»: cfr. Francesco Fornari, *Trovatore in Arena, è l'anno di Verdi*, cit.

⁸⁵⁰ Mario Ceroli in Claudio Capitini, *Ceroli artista in scena*, cit.

⁸⁵¹ *Ibidem*.

⁸⁵² Questo concetto è sostenuto anche da Patroni Griffi, come dimostra una sua dichiarazione rilasciata alla RAI proprio sul palcoscenico veronese: «Mario, per esempio, che tutti dicono scenografie: non sono scenografie, sono delle sculture. Uno scultore che ha messo a servizio del palcoscenico la sua arte. E quindi l'Arena ci è parso il posto, lo spazio più adatto per fare questo *Trovatore* che era una vecchia idea [...]». Cfr. Giuseppe Patroni Griffi, in *Speciale Verona*, puntata della serie *Sereno Variabile Estate 1985* trasmessa dalla RAI il 6 agosto 1985, visionata presso le teche RAI della sede regionale di Venezia.

⁸⁵³ Questo sostantivo, declinato anche come aggettivo, ritorna frequentemente nella rassegna critica esaminata, segno di come proprio l'essenzialità è uno degli aspetti più emblematici e nuovi di Ceroli. A titolo esemplificativo cfr. Cristiano Chiarot, «*Trovatore*» *elisabettiano*, «Gazzetta del mezzogiorno», 6 luglio 1985; Mario Conter, *Per «Il Trovatore» inaugurale all'Arena trionfo delle lignee macchine da guerra*, «Giornale di Brescia», 6 luglio 1985; «essenziale» è stato l'aggettivo usato da Giuseppe De Filippi Venezia, direttore degli allestimenti scenici della Fondazione Arena di Verona, quando intervistandolo gli chiesi di descrivere in poche parole l'allestimento di Ceroli, alla cui costruzione aveva collaborato.

⁸⁵⁴ Claudio Cumani, *E stasera riapre l'Arena con «Trovatore»*, ci. Si riassumono qui, molto brevemente, i pareri espressi sugli aspetti prettamente musicale e vocale dello spettacolo: Reynald Giovaninetti è molto apprezzato per la sua direzione d'orchestra; recensite positivamente sono anche le interpretazioni canore delle interpreti femminili, soprattutto quella di Ludmilla Semciuk, debuttante nei panni di Azucena; un po' meno convincenti, invece, sono gli interpreti maschili Matteo Manuguerra e Franco Bonisolli, interpreti rispettivamente del Conte di Luna e di Manrico. Cfr. Autore anonimo, *Un «Trovatore» originale*, «Alto Adige», 7 luglio 1985; Duilio Courir, *Un fragile «Trovatore» a Verona*, «Corriere Della Sera», 6 luglio 1985.

di Ceroli è anche cromatica, determinata dalle tonalità tenui e chiare del pino di Russia delle sculture sceniche, con cui i bellissimi e variopinti costumi d'epoca di Gabriella Pescucci si rapportano per antitesi e delle quali questi ultimi esaltano ulteriormente il valore innovativo.

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

Il Trovatore è l'opera che inaugura la stagione lirica areniana del 1963 e, in quanto tale, su di essa è naturalmente puntata l'attenzione dei critici musicali e teatrali. Ma la quantità di inchiostro consumato e le parole scelte per lasciarne una testimonianza dimostrano quanto il lavoro di Ceroli fu capace di dare una scossa all'interno della storia degli allestimenti scenici⁸⁵⁵.

Il primo dato che emerge immediatamente dallo spoglio dell'amplissima rassegna stampa consultata è che già prima dell'accensione delle luci in Arena i recensori si focalizzano proprio sull'allestimento scenico ceroliano ancora in fase di ultimazione tra carpentieri, macchinisti e gru, di cui si cerca di dare delle anticipazioni⁸⁵⁶. Quando poi lo spettacolo viene messo in scena, le *macchine da guerra* ceroliane diventano le vere protagoniste degli scritti critici⁸⁵⁷.

Quello presentato in Arena viene anzitutto definito «un *Trovatore* originale»⁸⁵⁸, di cui Patroni Griffi, proprio grazie alla scenografia di Ceroli, sa dare una lettura «antiromantica»⁸⁵⁹, antitradizionale, esaltante più l'aspetto guerresco che quello passionale⁸⁶⁰. Al di là del parere positivo o negativo espresso nei confronti delle scelte registiche e di quelle scenografiche, che alle prime sono strettamente correlate, le sculture sceniche di Ceroli vengono criticate da un gruppo ristretto di persone semplicemente perché rumorose e perché realizzate con un legno chiaro ulteriormente schiarito da luci bianche: troppo candore per un'opera dove tutto è fuoco e fiamme⁸⁶¹. La maggior parte dei recensori, allineandosi al dissenso di un pubblico ancora legato ai tradizionali fondali in cartapesta e tela⁸⁶², rivolge critiche molto più aspre all'operato di Ceroli, l'«estroso legnaiolo»⁸⁶³ fautore di «un cantiere»⁸⁶⁴, di una scenografia composta da «scheletri volteggianti e sperduti

⁸⁵⁵ L'allestimento ceroliano spinge addirittura alcuni critici ad interrogarsi sul ruolo e sulle capacità degli artisti chiamati negli ultimi anni a progettare allestimenti scenografici. Come spunto per un eventuale approfondimento tematico, si riporta uno spezzone significativo dell'articolo di Sergio Stancanelli, scritto in occasione della messinscena del *Trovatore*: «Un tempo le scenografie le facevano gli scenografi. Adesso, da un po' d'anni, vengono commissionate a pittori, scultori, musicisti. Quelle per il *Trovatore* sono state affidate a Mario Ceroli, l'autore di figure in profili di legno. Il risultato fa il paio con quello conseguito sette anni fa da Gio Pomodoro: l'opera di Verdi si dà in Arena senza scene. Pare che Ceroli abbia detto, proprio come Pomodoro, che le gradinate dell'anfiteatro sono già di per sé la migliore delle scene. [...] Ceroli] se ne infischia delle prescrizioni librettistiche [...] con risultati assurdi». Cfr. Sergio Stancanelli, *Il Trovatore in falegnameria*, «Il Secolo d'Italia», 21 luglio 1985.

⁸⁵⁶ Autore anonimo, *Ultime prove del festival areniano*, «L'Arena», 21 giugno 1985; *L'Arena di marmo conterrà un «Trovatore» tutto di legno*, «L'Arena», 26 giugno 1985; Claudio Cumani, *E stasera riapre l'Arena con «Trovatore»*, cit.; Claudio Capitini, *Il Trovatore in Arena con le sculture di Ceroli. Il regista Patroni Griffi: «Un ipermelodramma»*, cit.; Francesco Fornari, *Trovatore in Arena, è l'anno di Verdi*, cit.; Rita Sala, *Il mio Verdi è battagliero*, cit.

⁸⁵⁷ Si segnala come già alcuni titoli di articoli di giornali siano sufficientemente indicativi in tal senso. A titolo esplicativo si veda: Carlo Bologna, *Un Trovatore da vedere*, «L'Arena», 6 luglio 1985; Cesare Galla, *«Trovatore» di grandi scene*, «Il giornale di Vicenza», 6 luglio 1985; F. B., *«Trovatore»: dell'aspetto ma la sostanza è debole*, «Verona fedele», 14 luglio 1985.

⁸⁵⁸ Autore anonimo, *Un Trovatore originale*, cit.

⁸⁵⁹ Autore anonimo, *Il Trovatore all'Arena*, «L'eco di Bergamo», 5 luglio 1985.

⁸⁶⁰ La scelta registica, sicuramente innovativa, non è apprezzata da tutti: Gasponi, ad esempio, considera eccessiva la scelta di concentrare tutta l'attenzione sulla componente bellica del *Trovatore*, che è sì importante ma non l'unica. Cfr. Alfredo Gasponi, *Quanta legna in quella pira*, «Il Messaggero», 6 luglio 1985.

⁸⁶¹ Alfredo Mandelli, *Da quella pira vien poco fuoco*, «Oggi», luglio 1985; Gianpiero Cane, *Un «Trovatore» di legno*, «Il Manifesto», 6 luglio 1985; Renato Chiesa, *Con il «Trovatore» sipario in Arena fra macchine di legno rumorose*, «Adige», 6 luglio 1985; Bruno Cernaz, *Trovatore claudicante all'Arena*, «Messaggero Veneto», 6 luglio 1985; Alfredo Gasponi, *Quanta legna in quella pira*, «Il Messaggero», 6 luglio 1985.

⁸⁶² Benedetto Benedetti, *Mugugna il pubblico all'Arena*, «Il Giornale d'Italia», 24 luglio 1985. Maurizio Papini, *Manrico, l'amore è una guerra*, «Il Giornale», 6 luglio 1985.

⁸⁶³ Benedetto Benedetti, *Mugugna il pubblico all'Arena*, cit.

⁸⁶⁴ Gabriella Maraja, *Brutto Trovatore inaugura Verona*, «Giornale del popolo di Lugano», 6 luglio 1985.

nell'immenso spazio areniano [e da] altri strani oggetti»⁸⁶⁵, da «un cestino di grissini assai spaesato [e] da un'impalcatura di muratori»⁸⁶⁶, da una «fredda combinazione geometrica di marchingegni scenici [...] evocanti un campo missilistico, con le armi puntate alla luna»⁸⁶⁷, da «gigantesche, rozze, strane macchine da guerra [e da] scene astratte e crudeli»⁸⁶⁸.

Il gigantesco cavallo ligneo del terzo atto viene ricordato solo per la sua bellezza intrinseca dai critici più clementi⁸⁶⁹, mentre la maggior parte di essi lo definisce un «residuo di qualche film sulla presa di Troia»⁸⁷⁰ e considera «esilarante»⁸⁷¹ la trovata di farci salire il Conte quando interroga Azucena. Tuttavia non manca chi ne parla positivamente⁸⁷², definendolo perfino un «emblematico, stupendo, grande, vero *coup de théâtre*»⁸⁷³.

Come accaduto per la scultura equestre, anche le bandiere bianche comparse sulle gradinate nel terzo atto ottengono pareri nettamente discordanti, sintomo, questo, dell'impreparazione degli spettatori a recepire elementi scenici inconsueti: accanto a recensioni positive⁸⁷⁴, vi è chi le considera belle scenograficamente ma totalmente prive di senso⁸⁷⁵, «lasciate lì a sventolare [...] come simbolo di chissà che»⁸⁷⁶.

Pochi sono i recensori che lodano l'operato ceroliano, di cui mettono in evidenza il valore innovativo e la coerenza con la partitura musicale: Conter sostiene che «nella sua possente essenzialità, nello scabro colore, la concezione dello scultore pare fondersi con la forza tragica ed oscura del capolavoro verdiano»⁸⁷⁷; similmente Schiavo considera la scenografia una «idea discutibile se si leggono le didascalie del libretto verdiano, ma perfettamente coerente al corrusco bagliore di guerra che colora l'intera partitura»⁸⁷⁸, e la loda perché grazie ad essa «Patroni Griffi [...] ha svecchiato tutta l'opera di tanto ciarpame ottocentesco»⁸⁷⁹. Chiarot sottolinea come proprio grazie alla scenografia di Ceroli, definita sulle pagine di *Alto Adige* «spettacolare, ma razionale ed essenziale»⁸⁸⁰, Patroni Griffi abbia potuto dar vita ad un «*Trovatore elisabettiano*»⁸⁸¹, innovativo, privo di qualsiasi richiamo romantico e passionale. Messinis apprezza le *macchine da guerra* nel loro gioco di composizioni e di scomposizioni miranti a formare di volta in volta locazioni diverse e, «sebbene *Trovatore* sia ambientato a fine Medioevo, mentre le *macchine* con il loro impianto razionalistico - rinascimentale sono qualcosa di diverso dal sogno medievalistico, lo spettacolo funziona ugualmente; anzi è una delle più affascinanti intuizioni che si siano mai viste in Arena. [...] Le macchine sceniche utilizzano magistralmente gli spazi in funzione architettonica, le sculture lignee esaltando, quasi coreograficamente, il racconto teatrale»⁸⁸². La validità della proposta del regista e di Ceroli è sottolineata magistralmente da Paolo Gallarati e Carlo Bologna, dei quali si riportano i più incisivi passi critici:

⁸⁶⁵ Giuseppe Pugliese, *Un «Trovatore» alla deriva fra gli «scheletri» di Ceroli*, «La Gazzetta», 6 luglio 1985.

⁸⁶⁶ Mario Bortolotto, *Signori, ricordatevi che è un dramma*, «Europeo», 31 agosto 1985.

⁸⁶⁷ Paolo A. Paganini, *Un «Trovatore» in gabbia inaugura a Verona la stagione dell'Arena*, «La Notte», 5 luglio 1985.

⁸⁶⁸ Alfredo Mandelli, *Da quella pira vien poco fuoco*, cit.

⁸⁶⁹ Gianpiero Cane, *Un «Trovatore» di legno*, cit.

⁸⁷⁰ Daniele Spini, *Tanto fumo da quella pira*, «Carlino», 6 luglio 1985.

⁸⁷¹ Bruno Cernaz, *Trovatore claudicante all'Arena*, «Messaggero Veneto», 6 luglio 1985.

⁸⁷² Cesare Galla, *«Trovatore» di grandi scene*, cit.

⁸⁷³ Carlo Bologna, *Un Trovatore da vedere*, cit.

⁸⁷⁴ Maurizio Papini, *Manrico, l'amore è una guerra*, cit. ; Lorenzo Arruga, *Questo «Trovatore» sembra quasi un ex-voto*, «Il Giorno», 6 luglio 1985.

⁸⁷⁵ Gianpiero Cane, *Un «Trovatore» di legno*, cit.

⁸⁷⁶ Daniele Spini, *Tanto fumo da quella pira*, cit.

⁸⁷⁷ Mario Conter, *Per «Il Trovatore» inaugurale all'Arena trionfo delle lignee macchine da guerra*, cit.

⁸⁷⁸ Remo Schiavo, *Il Trovatore di Verdi ha inaugurato il 63° Festival dell'Arena di Verona*, cit.

⁸⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁸⁰ Autore anonimo, *Un Trovatore originale*, cit.

⁸⁸¹ Cristiano Chiarot, *«Trovatore» elisabettiano*, «Gazzetta del mezzogiorno», 6 luglio 1985.

⁸⁸² Mario Messinis, *È un guerriero non un poeta*, «Il Gazzettino», 6 luglio 1985.

«Grazie alle scene ideate da Mario Ceroli, questa [idea registica] si è trasformata [...] in una geniale invenzione figurativa e in uno spettacolo che, per il suo equilibrio di modernità e di aderenza al testo, è tra i migliori visti in Arena negli ultimi anni. [...] È un effetto singolare di peso e di trasparenza insieme, evidenziato dall'uso delle luci: attraverso la selva di aperture, i fasci dei riflettori si frantumano in chiaroscuri taglienti, di rara suggestione. [...] Le grandi macchine da guerra ideate da Ceroli, da un lato diventano simbolo di una dimensione interiore, dall'altro si raggruppano in modo sempre diverso riuscendo effettivamente, in virtù della fantasiosa combinatoria plastico-architettonica, a rendere con evidenza non la lettera ma lo spirito teatrale dei vari luoghi in cui si svolge l'azione»⁸⁸³.

«Scenografia inconsueta [...], ma è chiaro che il passaggio da una scenografia che racconta (magari in linea di paradosso) ad una che interpreta non è facile per uno spettatore legato sostanzialmente alla tradizione. [...] Ceroli è entrato nel vivo del tessuto verdiano, ne ha colto guerra e morte, crudeltà e violenza, dominio e vincolo. Di qui macchine guerresche che sono anche luoghi abitativi (e stranianti: il che è nel clima di quest'opera fatta di una escalation di catastrofi), macchine che si muovono, che si aprono, che quando stanno ferme sono segnale messaggio ammonimento e mantengono una presenza costante nel tessuto drammatico. [...] La scenografia di Ceroli è da ritenere come la vera grande protagonista di questo *Trovatore* 1985. [...] Vittoria del visivo, del tridimensionale, della materia che si fa interprete di quella drammatica»⁸⁸⁴.

⁸⁸³ Paolo Gallarati, *All'Arena un Trovatore di guerra*, «La Stampa», 6 luglio 1985.

⁸⁸⁴ Carlo Bologna, *Un Trovatore da vedere*, cit.

ROMEO E GIULIETTA

Prima assoluta

Nuova versione ritmica italiana di Lorenzo Arruga

Balletto in un atto tratto da William Shakespeare

Reggio Emilia, Teatro Municipale Valli, 28-29 gennaio 1987

Coreografia di Amedeo Amodio

Musica di Hector Berlioz

Scene di Mario Ceroli

Costumi di Luisa Spinatelli

Luci di Pio Troilo

Aterballetto - Interpreti e personaggi:

Elisabetta Terabust - *Giulietta*

Marc Renouard - *Romeo*

Vladimir Derevianko - *Mercuzio*

Valentina Scala - *Fata Mab*

Mauro Bigonzetti - *Benvolio*

Giuseppe Della Monica - *Tebaldo*

Jean Marc Vossel - *Paride*

Patrizia Comini - *Madre Capuleti*

Giuseppe Calanni - *Padre Capuleti*

Scrittura vocale e voce: Gabriella Bartolomei

Direttore d'orchestra: David Garforth

Soprano: Caterina Antonacci

In occasione del suo decimo anniversario di fondazione⁸⁸⁵, l'Aterballetto presenta al teatro Romolo Valli di Reggio Emilia, nelle serate del 28 e 29 gennaio 1987, una versione tutta nuova di *Romeo e Giulietta* (fig.1) per la coreografia del direttore artistico Amedeo Amodio, sulla partitura sinfonico-drammatica di Berlioz diretta da David Garforth, e con la trascrizione ritmica originale di Lorenzo Arruga.

Può sembrare abbastanza pleonastica la scelta di Amodio di riproporre un balletto sulla vicenda degli amanti di Verona, incessantemente rivisitata dalla danza fin dal Settecento ed intensificata nel dopoguerra con l'avvento della versione di Prokofiev. Tuttavia il direttore artistico, dando vita ad una lettura antiromantica ed attualistica della storia, «non conduce una operazione futile»⁸⁸⁶, come mette in evidenza più di un recensore: il suo «è un taglio originale che parte dalla scena concepita dallo scultore Mario Ceroli»⁸⁸⁷, il quale per questa occasione debutta come scenografo di balletto.

La ricostruzione di questo allestimento scenografico è stata resa possibile grazie allo studio della documentazione consultata personalmente presso l'Archivio Biblioteca Mediateca Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia: il programma di sala, la rassegna stampa, le foto di scena e la videoregistrazione dello spettacolo⁸⁸⁸.

L'ALLESTIMENTO SCENICO DI MARIO CEROLI PER ROMEO E GIULIETTA

Romeo e Giulietta è strutturato in 13 scene che si snodano in un unico atto, privo di intervallo, della durata di poco più di un'ora e mezza. Come ricorda Vaccarino, gli spettatori rimangono stupefatti dall'operato di Ceroli sin dall'inizio dello spettacolo: «L'apertura di sipario è straordinaria. Una piazza campita a grandi quadri, neri su bianco, quattro cantoni di palazzi dorati a misura d'uomo, nei morbidi chiaroscuri di timpani, archi e lesene, come Bramante e Palladio comandano. La bella gioventù del luogo, un altorilievo animato nei nobili colori del Mantegna e del Pollaiuolo, turchino, corallo, cremisi e oca, intenta a plateali, ripetute scaramucce, al primo cenno di provocazione, al primo "mordersi il pollice"»⁸⁸⁹. Ceroli allestisce con saldezza prospettica di eco protorinascimentale italiana la scena ove si svolge l'azione coreografica del *Romeo e Giulietta* (figg. 2, 3): ambientata in una vasta piazza la cui intelaiatura è definita da una lastricatura geometrica a scacchiera bianca e nera, è composta da cinque edifici in legno chiaro, a due o tre piani ma tutti della medesima altezza, che digradano su un fondale completamente nero.

Ceroli costruisce lo scorcio cittadino della scenografia trasladando sul palco reggiano una sua precedente creazione. Nel gennaio 1982, in concomitanti mostre personali alla *Tartaruga* di Roma, alla *de' Foscherari* di Bologna e allo *Studio Marconi* di Milano, Ceroli aveva proposto un ciclo di dipinti su consueto intavolato ligneo realizzati nel 1981, protagonisti dei quali sono i due personaggi scultorei greci divenuti improvvisamente noti come *bronzi di Riace*. In ciascuno aveva dipinto un avvenimento della vicenda dei due, o di loro simili, come in riquadri di una storia, fra l'antica predella

⁸⁸⁵ Teatro municipale Valli e Aterballetto, *Romeo e Giulietta*, programma di sala dello spettacolo, Tecnostampa, Reggio Emilia 1987, p. 27.

⁸⁸⁶ Luigi Rossi, *Giulietta ai nostri giorni*, «Danza e danza», marzo 1987.

⁸⁸⁷ Marinella Guatterini, *Frammenti d'un balletto amoroso*, «Europeo», 21 febbraio 1987.

⁸⁸⁸ *Romeo e Giulietta* / Aterballetto ; nuova versione ritmica italiana di Lorenzo Arruga ; balletto in un atto da William Shakespeare ; coreografia di Amedeo Amodio ; musica di Hector Berlioz ; scene di Mario Ceroli ; costumi di Luisa Spinatelli ; luci di Pio Troilo ; personaggi e interpreti: Giulietta: Elisabetta Terabust, Romeo: Marc Renouard, Mercuzio: Vladimir Derevianko, Fata Mab: Valentina Scala, Benvolio: Mauro Bigonzetti, Tebaldo: Giuseppe Della Monica, Paride: Jean Marc Vossel, Madre Capuleti: Patrizia Comini, Padre Capuleti: Giuseppe Calanni ; scrittura vocale e voce: Gabriella Bartolomei ; assistente alla coreografia: Bronwen Curry ; direttore d'orchestra: David Garforth ; soprano: Caterina Antonacci ; Orchestra sinfonica dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini. - 1987. - 1 videoregistrazione (dvd)(108 min.) : color., son. Registrazione a cura de I Teatri di Reggio Emilia.

⁸⁸⁹ Elisa Vaccarino, «*Romeo e Giulietta*» secondo Amodio, «Il Giorno», 30 gennaio 1987.

e il fumetto. I personaggi sono figurati come complessive *silhouette* scure, appena graffite al loro interno, che dominano con mitica imponenza gli spazi abitati. Il racconto è tranquillo, circoscritto entro spazi delineati prospetticamente secondo modelli protorinascimentali, d'impronta albertiana. Tra di essi⁸⁹⁰ c'è *La città ideale* (fig. 4) che, rielaborato da un punto di vista iconografico e architettonico, costituisce chiaramente il punto di partenza per la scenografia di *Romeo e Giulietta*. Ancora una volta, dunque, Ceroli si mantiene fedele al suo *modus operandi*: trasla infatti sul palcoscenico una sua creazione precedente, ma in questo caso con un passaggio significativo dalle due alle tre dimensioni.

I palazzi lignei della scenografia non rimangono fissi al loro posto nel corso dello spettacolo, ma, «spostandosi a vista, creano un vicolo, un interno, una piazzetta»⁸⁹¹. Lo spazio scenico viene perciò modificato, allargato o ristretto, di scena in scena, dall'avanzare, dal retrocedere o dalla rotazione delle architetture ceroliane: quella da lui creata è «una città rinascimentale, palladiana, che si trasforma in tanti luoghi deputati quanti sono quelli della vicenda di amore e morte, determinando un'atmosfera quasi metafisica»⁸⁹². Questi cambiamenti scenici a vista si verificano parallelamente ai fondamentali giochi di luci di Pio Troilo, il quale si avvale «di una tecnica che, in cinematografia, chiamano della dissolvenza incrociata»⁸⁹³: ad ogni rapido cambio ed abbassamento di luce corrisponde un altrettanto rapido spostamento dei blocchi lignei⁸⁹⁴.

Su questo impianto scenico dalle tonalità chiare e tenui «sbalzano in primo piano, come incisi con il bulino, i protagonisti»⁸⁹⁵, avvolti nei costumi colorati di Luisa Spinatelli. Quattro dei cinque palazzi sono dotati di porticati, che più volte nel corso della messinscena vengono attraversati dai ballerini, o sui quali gli stessi sostano o danzano (fig. 5). Sopra questi porticati Ceroli colloca volutamente alcune finestre cieche. Solamente l'edificio in primo piano sulla sinistra presenta le finestre aperte e i parapetti dei balconi «suggestivamente illuminati dall'interno»⁸⁹⁶: esso diventa emblematicamente la casa dei Capuleti, l'unica praticabile su due livelli grazie alla scala lignea interna che conduce al terrazzo dal quale si affaccia Giulietta nella *VI scena*, appunto la *scena del balcone*⁸⁹⁷ (figg. 6 e 7).

Ceroli è infine autore anche di due elementi scenici che compaiono rispettivamente all'inizio ed alla fine della messinscena. Nella prima scena, intitolata *Duello tra Montecchi e Capuleti*⁸⁹⁸, i due gruppi di giovani si affrontano tra le strade della città per mostrare la propria supremazia, il controllo del territorio. I contrasti tra le bande sono interrotti dall'entrata sul palco dei signori Capuleti e Montecchi, accompagnati dalle rispettive mogli, che simbolicamente si fronteggiano instaurando una falsa tregua. Insieme a loro, dopo lo spostamento a vista dell'edificio sul fondo, fa il suo ingresso in scena «il Conte di Verona, che ferma autorevolmente la mano ai duellanti: è un oggetto totemico ligneo, simbolico e non un danzatore»⁸⁹⁹. È proprio sulla scultura lignea ceroliana che Amodio punta

⁸⁹⁰ Si ricordano ad esempio *La porta*, *Applausi*, *Ritratti*, *Mistero nero in galleria*, *Serata di gala*, *Incontro al tempio*, *Cavalli di San Marco*, *L'ultima cena*, tutti realizzati da Ceroli in legno e legno dipinto nel 1981.

⁸⁹¹ Leonetta Bentivoglio, *Due cuori e un balcone*, «Panorama», 1 febbraio 1987.

⁸⁹² Alberto Testa, *Tante idee, e anche un classico diventa una nuova invenzione*, «La Repubblica», 30 gennaio 1987.

⁸⁹³ Leo Nardi, *La Terabust è Giulietta sulla musica di Hector Berlioz*, «L'Unità», 25 gennaio 1987.

⁸⁹⁴ A proposito delle luci, Manghi definisce quella di Amodio «una concezione drammatica in cui le luci e le ombre diventano il filo rosso che lega lo svolgimento dei fatti». Cfr. Rossella Manghi, *Un "Romeo e Giulietta" tutto nuovo grazie all'insieme dei linguaggi*, «La Gazzetta», 30 gennaio 1987.

⁸⁹⁵ Marinella Guatterini, *Frammenti d'un balletto amoroso*, cit.

⁸⁹⁶ Elisa Vaccarino, «*Romeo e Giulietta*» secondo Amodio, cit.

⁸⁹⁷ Cfr. *Struttura drammaturgica*, in Teatro municipale Valli e Aterballetto, *Romeo e Giulietta*, cit., p. 17.

⁸⁹⁸ *Ibidem*.

⁸⁹⁹ Elisa Vaccarino, «*Romeo e Giulietta*» secondo Amodio, cit.

l'attenzione: infatti, dopo aver assolto alla funzione di paciere, il Conte è l'unico "personaggio" a rimanere illuminato all'interno di una scena sulla quale gradualmente calano le luci⁹⁰⁰.

Invece nella *XII scena*, quella del *Funerale* di Giulietta, è la tomba della protagonista ad essere portata al centro del palco (fig. 8). Ceroli la realizza «rotonda come la Fontana maggiore di Perugia ed è composta con gli stessi ornamenti del balcone. Come un segnale. Vi si sofferma con lo stesso oggetto-simbolo sul balcone e sulla tomba»⁹⁰¹. Ugualmente all'altro elemento scenico ceroliano, anche questo è l'unico a rimanere sempre illuminato, fino alla fine dello spettacolo, mentre il resto della scena viene gradualmente oscurato. Per creare la tomba e il parapetto del terrazzo di Giulietta, Ceroli porta in scena, rielaborandola, una sua preesistente opera del 1965, *Balcone* (fig. 9), come già fatto anche per l'allestimento di *Sancta Susanna*⁹⁰².

Concludendo, si evidenzia che per *Romeo e Giulietta* l'artista crea architettonicamente uno scorcio cittadino fatto di case. Il tema della dimora, sviluppato per la prima volta su questo palcoscenico, diventa uno dei "luoghi" rilevanti dell'immaginario di Ceroli per gli anni a venire, come si può constatare in molte opere successive, a partire da *La casa di Nettuno* del 1988 (fig. 10). La scultura dà al teatro; quest'ultimo, a sua volta, ridà alla prima. Per Ceroli quello tra arte e teatro è un rapporto di dare e avere, mai scambio a senso unico.

L'INTERPRETAZIONE DI AMODIO E LA SCENOGRAFIA DI CEROLI

La proposta di mettere in scena l'ennesimo *Romeo e Giulietta* da parte di Amodio e dell'Aterballetto, che per la produzione di questo spettacolo inserito nella stagione di balletti 1986/1987 investe ben 400 milioni, sembra un azzardo enorme. Invece «il risultato è per molti versi intrigante, talora felicissimo, in ogni caso di livello qualitativo assai alto»⁹⁰³. Innanzitutto Amodio scarta l'abusata partitura di Prokofiev, condizionante dal punto di vista tematico e descrittivo, a favore di Berlioz e della sua *Symphonie dramatique op. 17* del 1839 intitolata agli amanti veronesi, fino a quel momento utilizzata a scopi coreografici solo da Béjart⁹⁰⁴. Amodio privilegia le pagine sinfoniche della partitura, che priva di molti interventi corali, del prologo e del lirico finale. Affida a una voce femminile, Caterina Antonacci, le reminescenze della festa nel palazzo dei Capuleti e la disperazione del corteo funebre. Incarica Lorenzo Arruga di predisporre una versione ritmica italiana dell'originale francese per ovviare allo stridore bilingue fra canto e parola. Introduce, ex-novo, un recitativo parlato per l'attrice Gabriella Bartolomei che, sempre presente sul proscenio, «fa apparentemente da filo conduttore tra i vari quadri berlioziani, in realtà dà impronta allo spettacolo, creando una diversa forma di teatro per la danza»⁹⁰⁵. Infine allarga la formazione tradizionale del suo corpo di ballo con gli allievi del Terzo Corso di Perfezionamento, portandola ad un numero ragionevolmente di massa. «Più che raccontare la storia di *Romeo e Giulietta*», afferma Amodio, «mi interessava compiere un viaggio nell'intimo dei singoli personaggi, esprimere gli stati d'animo di ognuno di essi. In chiave musicale, Berlioz corrispondeva esattamente a ciò che cercavo, anche se ho dovuto operare dei tagli per seguire un'idea drammaturgica personale, che mirava ad un alternarsi di tensioni successive su un

⁹⁰⁰ Il Conte di Verona fa la sua comparsa solo nella *scena II*; già durante il cambio di luci che evidenzia il passaggio alla scena successiva viene portato fuori scena, per poi non comparirvi più.

⁹⁰¹ Dichiarazione di Ceroli in Agnese De Donato (a cura di), *Una scenografia in Pino di Russia*, in Teatro municipale Valli e Aterballetto, *Romeo e Giulietta*, cit., p. 23.

⁹⁰² Cfr. cap. 5.13.

⁹⁰³ Vittoria Doglio, *La Giulietta furiosa di Elisabetta Terabust*, «Città», 19 febbraio 1987.

⁹⁰⁴ Cfr. Vittoria Ottolenghi, *Romeo, Giulietta e un Mercuzio russo*, «Paese Sera», 24 gennaio 1987; Leonetta Bentivoglio, *Due cuori e un balcone*, «Panorama», 1 febbraio 1987.

⁹⁰⁵ Bruno Cancellieri, *Nel cuore del balletto una voce recitante*, «Carlino», 30 gennaio 1987.

ritmo incalzante, improvviso. Il duello è continuo. È il motivo conduttore. Lo troviamo all'inizio tra Capuleti e Montecchi, nelle contraddizioni intime di ciascun personaggio, nell'incontro amoroso, nell'incontro con la morte»⁹⁰⁶. L'edizione di Amodio sottolinea dunque soprattutto la solitudine e l'alessandrina presenza di un fato avverso, di cui si fa simbolo Fata Mab (fig. 11), rievocata dall'allusiva danza dell'«ottima»⁹⁰⁷ Valentina Scala. Nella corrusca Verona dove le fazioni tendono a scannarsi, il balletto di Amodio si incentra allora sul potenziale emotivo dei protagonisti e dei loro più diretti partner: spariscono dunque i due intermediari, la nutrice e Frate Lorenzo, che sono difficili da mettere in scena e che quasi sempre sostengono ruoli pantomimici, e quelli rimasti scatenano i più fieri giochi d'arme, in stretta collaborazione con il Maestro Musumeci-Greco. D'accordo con lui sul tema della violenza e della passione, Amodio definisce un'impostazione antiromantica di *Romeo e Giulietta*. Infatti, usando come chiavi interpretative i più recenti testi critici ed analitici, in particolare il Kott, accetta il piano romantico berlioziano, ma lo innesta in una diversa temporalità, quella della cultura che è giunta fino all'oggi⁹⁰⁸. Attualizza cioè il dramma, «come se si trattasse di una vicenda di giovani d'oggi»⁹⁰⁹.

I costumi e le scene danno un contributo fondamentale per la realizzazione della chiave interpretativa di Amodio. I primi, frutto dell'apprezzato⁹¹⁰ operato di Luisa Spinatelli (fig. 12) bandiscono nella loro eleganza e semplicità broccati, gioielli, materiali luccicanti, insomma tutti quegli elementi e quegli accessori che potrebbero darli ad una precisa epoca storica; anzi, essi «alludono all'ambivalenza tra il racconto shakespeariano e una datazione contemporanea: i giacconi di pelle rinascimentali potrebbero essere quelli dei ragazzi d'oggi»⁹¹¹. Questi costumi, che si accendono nei colori dei personaggi principali - specie il rosso vivo di Giulietta - e si smorzano nel neutro corale, si oppongono con le loro forme morbide e con le loro cromie alla scenografia, tutta giocata sulle forme geometriche, dalla quale vengono sbalzati in primo piano.

Ceroli si muove sulla stessa linea dell'atemporalità di Spinatelli. Infatti la sua scena, come afferma lui stesso, è costituita da «case-oggetti animati come presenze fantastiche. Dove domina il senso, tutto italiano, della piazza. Ma al di là di un tempo storico: ho pensato alle piazze di De Chirico così come alla Piazza delle Erbe di Verona»⁹¹². Nella scenografia di Ceroli c'è infatti un'impostazione chiaramente prorinascimentale, ma a prevalere è l'atmosfera di astrazione temporale che l'artista crea collocando i palazzi su uno sfondo irreali. «Quello sfondo fa pensare ad un mondo sospeso nel tempo e nello spazio, non si sa dove e quando esattamente abbia luogo l'azione. La stessa arcana sensazione che si ha di fronte ai quadri di De Chirico noi la proviamo guardando questo *Romeo e Giulietta* di Amedeo Amodio»⁹¹³. Recensendo l'allestimento scenico di Ceroli, i critici davvero si prodigano nel paragonarlo o nell'avvicinarlo alla produzione metafisica⁹¹⁴. Fuori da qualsiasi dimensione spazio-temporale è anche il succitato Conte di Verona che, come dichiara lo stesso Ceroli, «appare sotto forma di scultura metafisica, come una marionetta. È solo un simbolo,

⁹⁰⁶ Amedeo Amodio, «*Io mi mordo il pollice, signore...*», in Teatro municipale Valli e Aterballetto, *Romeo e Giulietta*, cit., p. 19. Amodio continua: «Tutto questo viene reso ancora più incisivo dal contrappunto vocale di Gabriella Bartolomei. È la voce delle passioni, quelle più profonde, dalle più crudeli alle più dolci».

⁹⁰⁷ Rossella Manghi, *Un "Romeo e Giulietta" tutto nuovo grazie all'insieme dei linguaggi*, cit.

⁹⁰⁸ Cfr. Mario Pasi, *Il privilegio dell'infedeltà*, in Teatro municipale Valli e Aterballetto, *Romeo e Giulietta*, cit., pp. 5-9.

⁹⁰⁹ Luigi Rossi, *Romeo e Giulietta come giovani d'oggi*, «La Stampa», 28 gennaio 1987.

⁹¹⁰ Cfr. Vittoria Doglio, *La Giulietta furiosa di Elisabetta Terabust*, cit.; Donatella Bertozzi, *Innamorata, ma coi piedi per terra*, «Il Messaggero», 1 febbraio 1987; Elsa Airoldi, *Giulietta vestita di rosso muore fra incantesimi e duelli*, «Il Giornale», 31 gennaio 1987.

⁹¹¹ Luigi Rossi, *Romeo e Giulietta come giovani d'oggi*, cit.

⁹¹² Ceroli, in Leonetta Bentivoglio, *Due cuori e un balcone*, cit.

⁹¹³ Simonetta Allder, *Giulietta che passione*, «L'Umanità», 3 febbraio 1987.

⁹¹⁴ Cfr. Marinella Guatterini, *Quando la vera "stella" è la voce*, «L'Unità», 30 gennaio 1987; Alberto Testa, *Tante idee, e anche un classico diventa una nuova invenzione*, «La Repubblica», 30 gennaio 1987; Marinella Guatterini, *Frammenti d'un balletto amoroso*, cit.

un'immagine»⁹¹⁵. Infine Ceroli, sulle pagine della *Gazzetta del Mezzogiorno*, afferma: «Per meglio rispettare la storia, per meglio aderire alla morte dei due amanti, alla tragicità dei fatti, avrei dovuto fare le scene come le ho fatte in pino di Russia, ma poi avrei voluto bruciarle»⁹¹⁶. Il desiderio di Ceroli non si realizza, fortunatamente per gli spettatori di ieri e di oggi che hanno potuto assistere alle repliche e alle riprese dello spettacolo. Tuttavia esso mette in evidenza il suo tentativo di concretizzare una delle chiavi interpretative del *Romeo e Giulietta* di Amodio, ossia quello della violenza. Il coreografo e lo scultore sono legati da un rapporto di stima artistica reciproca palesatosi, dopo anni e anni di tentativi, al Valli di Reggio, con un risultato di alto livello e per nulla difficoltoso per Ceroli, che afferma che lavorare per la prima volta per un balletto «non è stato un imbarazzo. I miei oggetti si adattano bene a quello che racconto e sono come una compensazione per la danza»⁹¹⁷.

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

I recensori e la critica teatrale dedicano grande attenzione al *Romeo e Giulietta* di Amodio, come dimostra la notevole quantità di articoli pubblicati nei giorni successivi alla prima a Reggio Emilia e alle repliche di Modena, Siena, Correggio, Ferrara, Piacenza, Parma, Torino e Bari, dove lo spettacolo viene portato in tournée per tutto il successivo mese di febbraio⁹¹⁸. Sia il pubblico che la critica accolgono calorosamente l'innovativa lettura del dramma shakespeariano di Amodio; applaudono le ottime interpretazioni di Elisabetta Terabust, Marc Renouard, Vladimir Derevianko e di tutta la Compagnia Aterballetto; guardano con attenzione e curiosità ai costumi di Spinatelli e all'allestimento scenico di Ceroli. I recensori si soffermano sempre su quest'ultimo, nei confronti del quale esprimono all'unanimità un parere positivo. Della piazza di città sottolineano principalmente la sua peculiarità di sospensione tra la memoria di esperienze quattro/cinquecentesche – con riferimenti a Piero della Francesca, a Bramante e a Palladio⁹¹⁹ – e la malinconica solitudine degli ambienti metafisici⁹²⁰. In via più generale, la scena di Ceroli⁹²¹ viene definita «magnifica»⁹²², «bella»⁹²³, «suggestiva e notevole»⁹²⁴, «magica»⁹²⁵, «stupenda e di nobilissima eleganza»⁹²⁶, nonché «congeniale all'azione»⁹²⁷. L'unico parere negativo nei confronti dell'allestimento scenico è espresso dal recensore di *Nuova Reggio*, secondo il quale «la staticità e l'incombenza della scenografia mossa dall'avanzare o dal retrocedere di alcuni palazzi ha lasciato un poco perplessi, perché crediamo che un coreografo come Amedeo Amodio dovrebbe e pensiamo, potrebbe, esprimersi in modo un po' più complesso e consono al testo messo in scena»⁹²⁸.

⁹¹⁵ Ceroli, in Agnese De Donato (a cura di), *Una scenografia in pino di Russia*, cit., p. 23.

⁹¹⁶ Ceroli, in Agnese De Donato, *Romeo e Giulietta non solo balletto*, «Gazzetta del Mezzogiorno», 1 febbraio 1987.

⁹¹⁷ Ceroli, in Agnese De Donato (a cura di), *Una scenografia in pino di Russia*, cit., p. 23.

⁹¹⁸ Cfr. Elisa Vaccarino, «*Romeo e Giulietta* secondo Amodio», cit.; Bruno Cancellieri, *Nel cuore del balletto una voce recitante*, cit.; Autore anonimo, *La nuova Giulietta*, «Danza e Danza», febbraio 1987.

⁹¹⁹ Cfr. Luigi Rossi, *Giulietta ai giorni nostri*, «Danza E Danza», marzo 1987; Aurora Marsotto, *Giulietta, Romeo, Amodio*, «Il sole 24 ore», 1 febbraio 1987; Domenico Rigotti, *Romeo e Giulietta scrutati nel profondo*, «Avvenire», 30 gennaio 1987; Marinella Guatterini, *Se Romeo sfida a duello Giulietta*, cit.

⁹²⁰ Cfr. nota 30.

⁹²¹ È da sottolineare che, negli articoli che precedono ed annunciano la messinscena di *Romeo e Giulietta*, si parla di Ceroli come di uno «scenografo d'eccezione»: cfr. «*Romeo e Giulietta* a Reggio Emilia», «Corriere della Sera», 26 gennaio 1987.

⁹²² Marinella Guatterini, *Quando la vera "stella" è la voce*, cit.

⁹²³ Simonetta Allder, *Giulietta che passione!*, cit.

⁹²⁴ Luigi Rossi, *Giulietta ai giorni nostri*, cit.

⁹²⁵ Alberto Testa, *Tante idee, e anche un classico diventa una nuova invenzione*, cit.

⁹²⁶ Mario Pasi, *Elisabetta Terabust commovente Giulietta nel balletto di Berlioz*, «Corriere della Sera», 30 gennaio 1987.

⁹²⁷ Bruno Cancellieri, *Nel cuore del balletto una voce recitante*, cit.

⁹²⁸ Narsete Iori, *Romeo e Giulietta piace ma non convince*, «Nuova Reggio», 6 febbraio 1987.

LE RIPRESE DELLO SPETTACOLO

Il *Romeo e Giulietta* di Amodio è stato significativamente riproposto più volte sui palcoscenici italiani ed internazionali. Nel 1989 è portato allo Sferisterio di Macerata. Nel febbraio 1990 va in scena al Palazzo dei Congressi di Madrid⁹²⁹; un mese più tardi torna al Teatro Valli di Reggio Emilia, dove viene riproposto ancora nelle serate del 24 e 25 novembre 1994⁹³⁰. Dopo Roma, dove approda al Teatro dell'Opera a ottobre e a novembre del 1998⁹³¹, è il teatro Massimo di Palermo ad ospitarlo nell'aprile 2004, con Roberto Bolle e Alessandra Ferri nei ruoli protagonisti⁹³². Infine il balletto viene ripreso, dal 22 al 29 marzo 2011, con un'anteprima il 17 marzo, al San Carlo di Napoli, in occasione dei festeggiamenti del 150° anniversario dell'Unità d'Italia⁹³³.

⁹²⁹ Leonetta Bentivoglio, *Con "Romeo e Giulietta" trionfa anche l'Aterballetto*, «La Repubblica», 10 febbraio 1990.

⁹³⁰ <http://www.iteatri.re.it/Sezione.jsp?titolo=Cronologia+degli+spettacoli&idSezione=55>, data ultima consultazione: 31/03/2012.

⁹³¹ <http://www.archivioperaroma.it/to/main.swf>, data ultima consultazione: 31/03/2012.

⁹³² Floriana Tessitore, *"Romeo e Giulietta": un amore immortale*, 23 aprile 2004, in <http://www.balarm.it/articoli/-romeo-e-giulietta---un-amore-immortale.asp>, data ultima consultazione: 31/03/2012.

⁹³³ Cfr. *"Romeo e Giulietta", balletto in due atti di Amedeo Amodio*, 21 marzo 2011, <http://www.dream-magazine.it/articolo.php?id=6507>; Tonia Barone, *Roberto Bolle e Lucia Lacarra: la perfezione luminosa dell'amore e le tenebre dell'incomunicabilità*, «Oltrecultura», 30 marzo 2011, http://www.oltrecultura.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1554:roberto-bolle-e-lucia-lacarra-la-perfezione-luminosa-dellamore-e-le-tenebre-dellincomunicabilita&catid=41:oltrecultura-recensioni-danza, data ultima consultazione: 31/03/2012.

TOSCA

Dramma lirico in tre atti di Giacomo Puccini
su libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica
tratto dal dramma omonimo di Victorien Sardou

Roma, Teatro dell'Opera, 13 dicembre 1990

Regia di Mauro Bolognini
Maestro concertatore e direttore: Daniel Oren
Scene di Mario Ceroli, Enzo Cucchi, Gianfranco Fini
Costumi di Piero Tosi

Interpreti e personaggi:

Raina Kabaivanska – *Floria Tosca*
Leona Mitchell – *Floria Tosca, 11-13-16-19 gennaio*
Luciano Pavarotti – *Cavaradossi*
Nicola Martinucci - *Cavaradossi, 27-30 dicembre e 3-5 gennaio*
Giorgio Merighi - *Cavaradossi, 8-11-13-16-19 gennaio*
Ingvar Wixell – *Scarpia*
Silvano Carroli - *Scarpia, 8-11-13-16-19 gennaio*
Franco Federici – *Angelotti*
Alfredo Mariotti – *Il Sagrestano*
Mario Bolognesi – *Spoletta*
Ubaldo Carosi – *Sciarrone*
Giuseppe Zecchillo – *Un carceriere*
Vittorio Grigolo – *Un pastore*

La scena si svolge a *Roma* nel *giugno 1800*.

A cinque anni di distanza dal *Trovatore*⁹³⁴, Ceroli torna a lavorare per il teatro lirico. La stagione 1990/1991 del Teatro dell'Opera di Roma è inaugurata da *Tosca*⁹³⁵ di Giacomo Puccini (fig. 1), opera romana per eccellenza, per la messinscena della quale Mauro Bolognini si avvale dello stesso *team* con cui nel 1980, sul medesimo palcoscenico, aveva allestito *La fanciulla del West*⁹³⁶: Daniel Oren per la parte musicale e Mario Ceroli per quella scenografica. Il compito di attualizzare l'iconografia della Roma in cui si svolge il melodramma viene affidato, tramite il segretario generale dell'associazione "Roma per la Cultura" Patrizia Nitti, a due artisti di diverse generazioni: lo scultore Mario Ceroli e il pittore Enzo Cucchi, coordinati da Cleto Polcina e sostenuti dal sapiente impianto di Gianfranco Fini⁹³⁷.

Per Bolognini il quarto protagonista di *Tosca* è Roma: qui l'opera ha conosciuto il suo debutto, nel 1900; le sue vie e i suoi palazzi sono diventati lo spazio che ha accolto i sentimenti e le azioni di Tosca, Cavaradossi, Scarpia e di tutti gli altri personaggi. Con questo nuovo allestimento il regista mira a liberare la vicenda da un eccessivo realismo, e allunga sull'opera ombre cupe e visionarie, dichiarando prima della messinscena dello spettacolo che «il palcoscenico non sarà ingombro di un trovarobato, più degno del set di un film. Un percorso di vicoli neri porterà a Sant'Andrea della Valle, un angelo ribelle griderà alla città che a Palazzo Farnese il barone Scarpia fa torturare i prigionieri politici. L'opera ha 90 anni, ma la storia è attualissima»⁹³⁸.

Ceroli, Cucchi e Fini realizzano una scenografia innovativa che è insieme scultorea e dipinta.

La ricostruzione di questo allestimento scenografico è stata resa possibile grazie allo studio della documentazione consultata personalmente presso l'Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma: il programma di sala dello spettacolo⁹³⁹, aperto da uno splendido saggio di Achille Bonito Oliva e corredato da un ricchissimo apparato iconografico a colori che riproduce i bozzetti e gli studi preparatori di Ceroli e Cucchi per *Tosca*; la rassegna stampa, le fotografie di scena e la videoregistrazione⁹⁴⁰ dello spettacolo.

L'ALLESTIMENTO SCENOGRAFICO DI CEROLI E CUCCHI PER TOSCA

Ceroli e Cucchi sono artefici dei tre sipari che separano le loro scenografie dei singoli atti e che giocano una parte fondamentale nella definizione di una nuova iconografia di Roma.

Il libretto di Illica e Giacosa ambienta il primo atto di *Tosca* nella *chiesa di Sant'Andrea della Valle*, dove sono collocati *a destra la cappella Attavanti, a sinistra un impalcato; su di esso un gran quadro coperto da tela*⁹⁴¹.

Il primo sipario (figg. 2, 3, 4), squarcio nero aperto da Ceroli su Roma, presenta una veduta di scorcio della facciata della suddetta chiesa, che appare come un taglio tra una fessura di palazzi scuri. Dopo la sua apertura, il primo atto (figg. 5, 6) si apre sull'interno dell'edificio devozionale, «nero antro»⁹⁴²

⁹³⁴ Cfr. cap. 5.17.

⁹³⁵ *Tosca* viene messa in scena al Teatro dell'Opera di Roma il 13, 16, 19, 22, 27, 30 dicembre 1990 e il 3, 5, 8, 11, 13, 16, 19 gennaio 1991.

⁹³⁶ Cfr. cap. 5.14.

⁹³⁷ Achille Bonito Oliva (a cura di), *Tosca, Teatro dell'Opera di Roma*, Leonardo – De Luca editori, Roma 1990.

⁹³⁸ Sandro Cappelletto, *E per Tosca brillano le stelle*, «La Stampa», 13 dicembre 1990.

⁹³⁹ Cfr. nota 4.

⁹⁴⁰ Si segnala che la messinscena del 19 dicembre della *Tosca* di Bolognini al Teatro dell'Opera di Roma è stata registrata dalla RAI e trasmessa in televisione l'8 luglio 1991. La videoregistrazione è visionabile sia presso gli Archivi multimediali delle Teche Rai sia presso l'Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma. Cfr. *Tosca*, puntata del 08/07/1991, Archivio multimediale delle Teche Rai, identificatore teca F77072. Si segnala inoltre che presso lo Studio Spaggiari di Milano, nel 1991, è stata allestita una mostra collettiva intitolata *Mario Ceroli, Enzo Cucchi, Gianfranco Fini per Tosca*.

⁹⁴¹ Enrico Maria Ferrando (a cura di), *Tutti i libretti di Puccini*, Utet, Torino 1996, p. 179.

⁹⁴² Achille Bonito Oliva (a cura di), *Tosca*, cit., p. 17.

di Ceroli tripartito in navate da due doppie file di possenti pilastri lignei. In mezzo alla navata centrale si staglia una bassa e lunga impalcatura rossa su cui poggia un'edicola che incornicia l'immagine della Madonna triplicata e longilinea di Enzo Cucchi (figg. 7, 8, 9, 10). Davanti all'impalcato è collocato un cavalletto rosso con una tela raffigurante la Maddalena (fig. 11); a sinistra un'acquasantiera lignea sormontata da una croce vitrea, di mano di Ceroli; sua è anche la sedia a destra su cui è sistemata una tavolozza.

Tutta la prima parte della scena ruota intorno all'impalcato: su un suo piedistallo, dopo avergli girato intorno, Angelotti trova la chiave della cappella Attavanti, dove poi va a nascondersi – uscendo di scena a sinistra, visto che in questa messinscena la cappella non è prevista – ; ai suoi piedi è appoggiato il paniere; davanti ad esso, senza mai salirvi, Cavaradossi dipinge la tela posta sul cavalletto; davanti ad esso colloquia il pittore rispettivamente con il sagrestano, Angelotti e Tosca. I chierici, i confratelli, gli allievi e i cantori della Cappella, unitamente al sagrestano, fanno invece la loro tumultuosa comparsa in scena posteriormente all'impalcatura, per poi collocarsi ai suoi lati. Quando, alla fine della settima scena, tutti acclamano al re e alla vittoria, il cavalletto e l'impalcato con l'edicola vengono spinti a vista fuori scena, quest'ultimo rimanendo visibile solo parzialmente tra due pilastri sulla sinistra. Sullo sfondo si apre un portale arcuato, da cui, insieme ad una luce chiara, entrano Scarpia, Spoletta e i birri. Il gruppo di fedeli esce di scena, con l'eccezione del sagrestano. Le ultime due scene dell'atto si svolgono nella buia navata principale, vuota, privata dell'impalcatura di Ceroli e dell'edicola di Cucchi, alle quali tuttavia gli interpreti si rivolgono, con i gesti o con lo sguardo, ogni qualvolta nel libretto si fa riferimento al lavoro di Cavaradossi. Anche Tosca fa il suo secondo ingresso in scena dal portale di fondo, che rimane sempre spalancato, e dallo stesso esce, dopo il confronto con Scarpia, mentre contemporaneamente vi entra il corteo di laici e religiosi che, inginocchiatosi sul proscenio e rivolto verso il pubblico di sala, intona il *Te Deum*.

Con l'eccezione dei dipinti dell'edicola, tutto l'allestimento scenico del primo atto è frutto di Ceroli, il quale, pur impegnato per la prima volta in teatro in un lavoro a più mani, non cambia la propria modalità operativa. Similmente a quanto fatto sei anni prima per *Assassinio nella cattedrale*⁹⁴³, anche per *Tosca* ripropone infatti sul palco quanto da lui precedentemente sperimentato in ambito artistico. La sua esperienza di lavoro nel campo dell'arte sacra era cominciata negli anni Settanta con l'ambientazione dell'interno della chiesa di San Lorenzo di Portorotondo, e si era fatta particolarmente rilevante alla fine degli anni Ottanta nell'arredo del presbiterio della chiesa di Santa Maria del Redentore di Tor Bella Monaca, a Roma (1987), dell'architetto Luigi Spadolini, e della chiesa del Centro Direzionale di Napoli (1990). Ceroli ha immaginato l'interno della prima, realizzato esclusivamente in pino di Russia, come la carena capovolta di una nave, entro la cui trama strutturale ha inserito una moltitudine di animate sagome umane, ricavando invece sulle pareti laterali alcune scene più definite da un punto di vista narrativo, quali l'*Ultima cena* e *Arcobaleno* (figg. 7, 8, 9 di cap. 5.16). Le altre due invece, realizzate in legno, marmi policromi e cristallo quella romana, in vetro quella napoletana, si differenziano dalla prima poiché, più che ad una costituzione ambientale, Ceroli mira a dare vita a «inserimenti spaziali di mentalità totemica»⁹⁴⁴, secondo i subentrati nuovi interessi della sua ricerca. Non si fatica, quindi, a riconoscere nella chiesa di Sant'Andrea della Valle una filiazione delle chiese ceroliane, anche se in essa a dominare sono le alte colonne e un'opprimente buio, assenti invece nelle altre. L'acquasantiera collocata sulla sinistra del palco assume una particolare rilevanza narrativa nell'ambito di questa messinscena, essendo uno dei pochi elementi scenici presenti sul palco: su di essa Tosca poggia il mazzo di fiori che le didascalie del libretto

⁹⁴³ Cfr. cap. 5.16.

⁹⁴⁴ Enrico Crispolti (a cura di), *Ceroli: analisi di un linguaggio e di un percorso*, Federico Motta Editore, Milano 2003, p. 105.

vogliono venga appoggiato ai piedi della statua della Madonna; davanti ad esso la stessa si inginocchia, piangente, chiedendo perdono a Dio prima di correre verso la villa di Cavaradossi. L'acquasantiera è costituita da un bacino di legno poggiante su una colonna tortile, composta dalla sovrapposizione di tavolette lignee di varie forme geometriche, e sormontato da una croce fatta di lastre di vetro sovrapposte. Ceroli l'ha costruito unendo in un unico arredo i materiali e i processi realizzativi usati per il pulpito della chiesa a Tor Bella Monaca (fig. 12) e per la croce del Centro direzionale di Napoli (fig. 13), che a sua volta è strettamente imparentata con i coevi *Alberi della vita* (fig. 14). Dal canto suo, la sedia lignea che compare nel primo atto è la riproposizione scenica di quella facente parte di *Mobili nella valle* del 1965 (fig. 13 cap. 5.1).

Il secondo atto di *Tosca* ha luogo nella *camera di Scarpia al piano superiore del Palazzo Farnese, con una tavola imbandita e un'ampia finestra verso il cortile del Palazzo. È notte*⁹⁴⁵.

Come già accaduto nel primo atto, l'interno del palazzo è segnalato dal sipario di Ceroli (figg. 15, 16, 17) «che ne riporta come una ghigliottina il frontone»⁹⁴⁶. Di questo secondo atto «ancora una volta architetto del dramma è Ceroli e Cucchi l'invasore mediante un'immagine dipinta in rosso lungo tutta una parete»⁹⁴⁷. Come si può osservare dal bozzetto di Gianfranco Fini (fig. 18) e dalla videoregistrazione, Ceroli costruisce in legno chiaro una stanza collocata in un edificio rinascimentale, che tuttavia dota volontariamente di pareti asimmetriche. Su quella di fondo, le tre porte – di cui quella centrale timpanata – e le tre finestre soprastanti, tutte cieche, sono profilate a rilievo. Su quella destra si apre una serie di finestre ad arco a tutto sesto da cui proviene la luce che illumina la scena. Su quella sinistra, invece, trova collocazione il grande dipinto di Enzo Cucchi (fig. 19), unica grande macchia di colore all'interno della stanza. Davanti ad esso, in primo piano, Ceroli costruisce *la stanza della tortura*⁹⁴⁸, che dal punto di vista architettonico è identica alla parete di fondo, con l'unica differenza dell'uscio, qui praticabile: in questa camera, dapprima buia, poi illuminata internamente, entrano Cavaradossi e gli sbirri che gli infliggono il supplizio. Sul proscenio si stagliano invece un lungo tavolo - metà imbandito per la cena, metà adibito a scrivania –, due sedie (fig. 20) e, sulla destra, un leggio sormontato da un crocifisso; manca il canapè su cui, secondo le didascalie sceniche del libretto, viene adagiato lo svenuto e seviziato Cavaradossi. Tutta la messinscena, ad eccezione della parentesi della sala di torture sopra descritta, ruota intorno al tavolo: qui Scarpia cena; prepara il biglietto con cui convoca Tosca; colloquia con Spoletta che gli riferisce l'esito dell'irruzione nella villa di Cavaradossi; interroga prima il pittore, poi la cantante. Davanti al tavolo Tosca intona la romanza *vissi d'arte*, seduta a terra con il lungo strascico rosso del vestito che contrasta con il candore del legno. Dalla tavola imbandita la donna afferra il coltello a punta con cui trafigge il corpo di Scarpia, che cade a terra esanime al centro del palcoscenico. Dal tavolo, ancora, prende le candele che pone a lato del defunto, mentre toglie il crocifisso dal leggio e non dalla parete, come prescritto nelle didascalie sceniche.

Per la costruzione della scena del secondo atto, Ceroli porta e fa rivivere sulla scena le proprie opere. Le sedie e il tavolo, come già visto per il primo atto, sono rielaborazione degli arredi facenti parte di *Mobili nella valle*. La parete di fondo e la sala delle torture, invece, sono trasposizioni delle architetture da lui create sia per *Romeo e Giulietta*⁹⁴⁹, sia per *La casa di Nettuno* del 1988 (fig. 10 di cap. 5.18), quest'ultima realizzata a Bologna per ospitare e insieme celebrare spettacolarmente, in

⁹⁴⁵ Enrico Maria Ferrando (a cura di), *Tutti i libretti di Puccini*, cit., p. 201.

⁹⁴⁶ Achille Bonito Oliva (a cura di), *Tosca*, cit., p. 18.

⁹⁴⁷ *Ibidem*, p. 18.

⁹⁴⁸ Enrico Maria Ferrando (a cura di), *Tutti i libretti di Puccini*, cit., p. 207.

⁹⁴⁹ Cfr. cap. 5.18.

Palazzo d'Accursio, il restauro condotto "a vista" del *Nettuno* di Giambologna, dominante la famosa fontana sulla piazza prospiciente.

Il terzo atto di *Tosca* si svolge, di notte, sulla *piattaforma di Castel Sant'Angelo, con una casamatta sulla sinistra*⁹⁵⁰.

Nel terzo sipario (fig. 21), di Cucchi, la presenza incombente di un angelo nero è accompagnata dallo squarcio aperto su una lontana cupola di San Pietro. «Alla terribilità nera dell'angelo di Cucchi sul sipario risponde Ceroli con una *immagine d'ombra* di un altro angelo»⁹⁵¹ sulla scena (figg. 22, 23, 24, 25, 26). Lo scultore è il solo artefice di questo allestimento: il suo legno si staglia sul fondale illuminato dalle pallide tinte cerulee dell'alba romana. In primo piano, sulla sinistra, un tavolo stretto e lungo sta a rappresentare la casamatta descritta con prolissità nel libretto. Il restante spazio è occupato da una struttura che si articola su più livelli e che, grazie ad una serie di scivoli, conduce ad una imponente scalinata su cui si proietta l'ombra minacciosa dell'angelo del Castello, con il braccio alzato e la spada rivolta verso il basso. Per realizzare l'immagine-ombra dell'angelo, che diventa il perno della scena, Ceroli ha profilato su *Teatro* (fig. 8 di cap. 5.12) – scultura già adottata sul palcoscenico dell'*Aida*⁹⁵² – il suo *Angelo sterminatore* (fig. 27), opera del 1990 che altro non è, appunto, che una libera citazione in termini di ombra-incubo della scultura che sovrasta Castel Sant'Angelo. Portata in scena, essa diventa «ombra imponente, che si distende ambientalmente ad angolo, non entrando nello spazio dell'ambiente interno che la ospita ma fissandosi sui margini naturali di questo, muro e pavimento. Realizzata in sagome-scaglie-penne di legno colorato nerastro. Citazione molto esplicita in senso iconico, persino sapientemente puntualizzata (e come tale spettacolarmente funzionale al riscontro scenico del dramma pucciniano), sulla quale lo scultore non ha operato alcuna decantazione familiarizzante ma che, proprio sul presupposto di una terribilità ben presente nell'immaginario popolare, spinge anzi alla sua massima aggressiva evidenza appunto di incubo sovrastante»⁹⁵³. Per tutto l'atto la scena rimane invariata. Cavaradossi viene fucilato davanti alla scalinata. Solo Tosca, dopo essersi resa conto della morte del pittore, la salirà in preda alla disperazione: prima di saltare nel vuoto, abbandona sui gradini la stola rossa, che diventa la macchia di sangue di cui si impregna la spada dell'angelo. Alla fine dell'opera, sulla scena cala il primo sipario.

LA NUOVA ROMA DI CEROLI E CUCCHI PER LA TOSCA DI BOLOGNINI

Dopo un debutto un po' in sordina a Palermo con *Ernani*, Bolognini si segnala nel 1964 come regista di melodramma proprio al Teatro dell'Opera di Roma e proprio con *Tosca*. Per quell'edizione il regista ripropone il meraviglioso *design* originale di Adolfo Hohenstein, realizzato da Ettore Rondelli, e chiede ad Anna Anni di creare abiti in stile. La messinscena viene ripresa più volte fino agli anni Ottanta, ed è seguita nel 1983 da un'altra edizione che vede impegnato Gianni Quaranta nei panni di scenografo⁹⁵⁴. Quando decide di allestire la *Tosca* qui presa in considerazione, Bolognini si muove in maniera diametralmente opposta, almeno per quanto riguarda le scenografie, rispetto al passato. Affida il compito di creare una nuova, attuale iconografia di Roma a due esponenti dell'arte contemporanea che, in linea con le ricerche dell'avanguardia e della transavanguardia, perseguono un risultato di sconfinamento linguistico, di arte totale. Le loro scene, «frutto originale di un lavoro a

⁹⁵⁰ Enrico Maria Ferrando (a cura di), *Tutti i libretti di Puccini*, cit., p. 224.

⁹⁵¹ Achille Bonito Oliva (a cura di), *Tosca*, cit., p. 18.

⁹⁵² Cfr. cap. 5.12

⁹⁵³ Enrico Crispolti (a cura di), *Ceroli: analisi di un linguaggio e di un percorso*, cit., p. 199.

⁹⁵⁴ Cfr. Luca Scarlini (a cura di), *Il palcoscenico del desiderio: Mauro Bolognini regista d'opera*, Tipografia GF Press, Serravalle Pistoiese 2010; <http://www.archivioperaroma.it/to/>.

quattro mani, sono costruite a misura di una particolare necessità, quella di formalizzare immagini che questa volta non preferiscono il silenzio»⁹⁵⁵. Ceroli e Cucchi si confrontano con il melodramma: le loro scene diventano «spazio di risonanza per la musica»⁹⁵⁶.

Per il primo atto i due artisti costruiscono una Roma “impenetrabile”. Impenetrabile in quanto lo storico spazio devozionale della chiesa di Sant’Andrea della Valle è dominato dall’oscurità, dal nero, che «è il colore dentro cui architettura e pittura resistono al tempo e allo spazio. Qui non è possibile costruire o dipingere»⁹⁵⁷: in questa Roma tutto è già avvenuto, la storia ha già compiuto il suo corso. Proprio per questa ragione il progetto iniziale di Bolognini, poi modificato, prevedeva che Cavaradossi cantasse non dipingendo, bensì eseguendo un’opera assidua di spellamento della pittura: cioè non creando dal nulla, ma sottraendo l’immagine della Madonna al nulla del buio. L’oscura Roma di Bolognini, Ceroli e Cucchi possiede già tutte le immagini possibili, è un deposito iconografico che non ammette ideazione, ma solo riconoscimento. L’immutabilità della chiesa ceroliana svela per contrasto le mutabilità sentimentali dei personaggi che vivono il dramma dell’imperturbabilità di un’architettura storicamente impenetrabile e diversa nella radicalità della sua pelle nera. Pur impassibile, in questo atto la scena è tuttavia ancora spaziosa e funzionale al dramma: non è ostile, semmai estranea agli avvenimenti di cui non si decide un destino definitivo. La musica marca questa barriera: utilizza l’impenetrabilità del contesto per evidenziare la nudità del conflitto. Roma non è mai speculare o assecondante. La chiesa di Sant’Andrea della Valle è il luogo dove Cavaradossi firma la sua identità di artista, seppur accompagnato dai suoi conflitti amorosi. Le tre Madonne non posseggono gli affanni della terra, ma lievitano verso l’alto e svettano luminose contro ogni evento drammatico.

Nella stanza del palazzo rinascimentale del secondo atto saltano simmetrie, proporzioni ed armonie. Quello di Ceroli è uno spazio riportato e modificato rispetto ai codici di Michelangelo e Peruzzi. In più, esso è abitato dal sopruso dell’immagine ossessiva ed incumbente di Cucchi. Nelle intenzioni dei due artisti, la camera di Scarpia diventa dunque «luogo di vertigine esistenziale e di abuso di potere»⁹⁵⁸. Da un lato c’è il potere, che utilizza come armi l’iconografia storica di questa architettura e la rappresentazione dello spazio per dimostrare la sua ineluttabilità, terribilità ed inevitabile funzionamento. Dall’altro ci sono gli uomini con i loro affanni esistenziali, che agiscono in questo spazio e per i quali la prospettiva sbilanciata altro non è che la dimostrazione di un’ossessione per cui non esiste percezione oggettiva ma soltanto slittamento dentro uno spazio psicologico che piega l’architettura secondo una visione di perdita e spossamento.

Se la chiesa di Sant’Andrea della Valle vive sotto il segno prevalente del nero, l’interno di Palazzo Farnese «acquista la premonizione del rosso che si espande dalla parete come un destino non in agguato ma già manifestato [...]. La macchina scenica costruita e dipinta diventa una premonitrice camera di tortura»⁹⁵⁹. In essa agiscono i personaggi: davanti a questa evidenza il canto diventa controcanto della disperazione, lotta contro l’imperturbabilità di tanto spazio. Ceroli e Cucchi hanno adoperato la scena come luogo di impossibilità per la speranza. Il dramma consiste proprio in questo, nel bisogno dei personaggi di andare fino in fondo anche contro la rigidità dei luoghi e dei loro dispositivi scenici, anch’essi «fissi nella loro presenza metafisica»⁹⁶⁰ e mai a servizio del dramma di Tosca e Cavaradossi.

⁹⁵⁵ Achille Bonito Oliva (a cura di), *Tosca*, cit., p. 21.

⁹⁵⁶ *Ibidem*, p. 17.

⁹⁵⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, p. 18.

⁹⁵⁹ *Ibidem*, p. 18.

⁹⁶⁰ *Ibidem*, p. 18.

L'allestimento per il terzo atto è studiato in modo tale da diventare «apogeo scenico di uno spazio destinato ineluttabilmente al sopruso e alla morte»⁹⁶¹. La scatola visiva evidenzia dapprima il procedere della scalinata, movimento ascensionale verso la tortura e la violenza; poi i due angeli, quello di Cucchi sul sipario e quello di Ceroli sulla scena, entrambi gravitanti, più che verso l'alto, verso la terra dove si scatenano le passioni, dove l'imperturbabilità del cielo viene alterata dalle dinamiche sentimentali dei vari personaggi. L'angelo di Cucchi, inoltre, incumbente su una lontana cupola di San Pietro, diventa l'emblema visivo di un destino avverso che non è solo quello di Tosca e Cavaradossi, ma che riguarda tutti, ineluttabilmente. Come nel primo, anche in questo atto domina il nero: non esistono luci serene o diurne che assistono i personaggi, assecondati invece nella loro introspezione disperata dall'immagine fosca di una Roma notturna. In questa Roma, non c'è canto che possa rallentare l'azione o inceppare la scena, che precipita così fuori da ogni umana pietà o indecisione.

Le scene di Ceroli e Cucchi fanno diventare Roma la quarta protagonista del dramma. Tutto diventa esplicito e fuori da ogni allusione, involucro storico impassibile e pronto a testimoniare soltanto sé stessa e non i drammi dell'uomo. Canto e musica diventano l'estraneante espediente da cui risulta l'inconciliabilità di tale confronto. Il passaggio da uno spazio all'altro, da una scena all'altra, non allevia la tortura, non lenisce le ferite, sempre più confermate anzi dal segno delle scene. L'allestimento dei due artisti si fa rappresentazione di un movimento creativo verso la città riprodotta come immutato scenario di un continuo presente. E diventa supporto alla musica, luogo di intrecci tra i molteplici linguaggi di cui è composto il melodramma.

L'ACCOGLIENZA CRITICA DELL'ALLESTIMENTO CEROLIANO

La *Tosca* di Bolognini, salutata dal sindaco di Roma Franco Carraro come un'edizione «d'assoluto prestigio internazionale»⁹⁶², è apprezzata all'unanimità dal pubblico e dalla critica. Applausi e lodi sono rivolti sia alla scavata direzione di Daniel Oren, a cui si deve «se questa opera di Puccini ritorna ad una nuova "prima" sottratta al Liberty»⁹⁶³, sia alle prestazioni vocali di Raina Kabaivanska, definita «un vertice della sua arte»⁹⁶⁴, di Luciano Pavarotti, «il tenore dei tenori»⁹⁶⁵ e di Ingvar Wixell. L'allestimento, «moderno e di forte presa»⁹⁶⁶, viene recensito positivamente: al «risultato assai incerto»⁹⁶⁷ del primo atto si affiancano il crescendo del secondo e il «trionfo»⁹⁶⁸ del terzo, «un indimenticabile colpa d'ala [...] con l'ombra dell'angelo che si proietta stupendamente sugli spalti di Castel Sant'Angelo»⁹⁶⁹. Particolarmente apprezzate sono «le macchie di colore molto allusive»⁹⁷⁰ di Cucchi, in cui si inseriscono felicemente le cromie dei «bellissimi costumi stile impero»⁹⁷¹ di Piero Tosi: il rosso-fiamma dell'abito di Tosca col rosso impasticciato di sangue che macchia la parete nel salone di Scarpia, l'azzurro del costume del primo atto con il blu della triplice Madonna longilinea, e ancora il grigio e il nero. «Questi colori si inseriscono bene tra le architetture lignee di Mario Ceroli,

⁹⁶¹ *Ibidem*, p. 18.

⁹⁶² Franco Carraro, in Achille Bonito Oliva (a cura di), *Tosca*, cit., p. 11.

⁹⁶³ Erasmo Valente, *Pavarotti, è tutta un'altra Tosca*, «L'Unità», 15 dicembre 1990.

⁹⁶⁴ *Ibidem*.

⁹⁶⁵ *Ibidem*.

⁹⁶⁶ *Ibidem*.

⁹⁶⁷ Duilio Courir, *Tosca manda in orbita Roma*, «Corriere della sera», 15 dicembre 1990.

⁹⁶⁸ Marina Mastroluca, *L'Europa incorona Pavarotti*, «L'Unità», 14 dicembre 1990.

⁹⁶⁹ Duilio Courir, *Tosca manda in orbita Roma*, cit.

⁹⁷⁰ Sandro Cappelletto, *Capi di Stato europei e l'Opera di Roma torna alla mondanità*, «La Stampa», 15 dicembre 1990.

⁹⁷¹ Duilio Courir, *Tosca manda in orbita Roma*, cit.

anch'esse aderenti al gioco fonico dell'opera, particolarmente quando il tumulto del suono diventa più aspro e dilaniante»⁹⁷². L'originalità dell'allestimento si segnala per la scelta di un materiale poco afferente all'architettura della capitale: «Come si sa, Roma è la capitale mondiale del mattone: dall'*opus reticulatum* al cemento armato dei palazzinari, passando attraverso i marmi del Rinascimento e barocchi. Qui, invece, solo legno. Colonne lignee a Sant'Andrea della Valle, la scrivania di Scarpia sembrava l'altare di una chiesa post-moderna, le sedie i modelli di un designer svedese funzionalista, con totale estraniamento tra gesti e vocalità, così accesi, e scene, così astratte»⁹⁷³. Sulla stessa linea di Cappelletto si muove Arbasino, che sottolinea l'attualizzazione in chiave contemporanea della Roma ottocentesca: «Cavaradossi, che pittore era mai? Di solito [...] lo si vede issato su un'impalcatura, dipingendo dunque affreschi su una parete senza preparazione a calce (come raramente avvenne dopo Michelangelo nella Sistina), giacché le pale d'altare più comunemente ad olio su tela venivano magari preferibilmente allestite dall'artista nel proprio studio, dove c'è più luce che in una cappella o navata romana [...]. Pavarotti-Cavaradossi, invece, all'Opera di Roma fa una pittura da cavalletto, [...] nell'ombra scura dei pilastri da cattedrale [...]. E non ha attorno affreschi del Domenichino, stucchi dell'Algardi, tombe di cardinali Barberini e papi Piccolomini, bensì filamenti di pittura post-post simili a baccelli o peperoncini o anamorfosi, nei quali tuttavia sia Tosca sia Scarpia ravvisano subito somiglianze fotografiche con la famigerata Attavanti, spinte fino agli occhi cilestrini». Nel recensire il secondo atto, Arbasino sostiene che «Scarpia, si sa, abita in un bellissimo posto: Palazzo Farnese. E come Proust, dispone del massimo, per lo snobismo appagato: una Regina di Napoli sottomano. [...]. Ma l'arredo del suo ufficio-scòrtico a Palazzo Farnese (sedie di legno di Ceroli come nelle ville suburbane dei registi televisivi, un pannello di Cucchi che appare quale gigantografia in rosso rivoluzionario del braccio che tende la lampada in Guernica) propone un'immagine di Scarpia progressista molto più avanzato, in casa propria, di Portoghesi e Carandente, di Calvesi e di Argan. Altro che vecchi Thonet, superati Mies van der Rohe, polverosi Corbusier!». Arbasino non si risparmia nemmeno per il terzo atto: «Nell'allestimento dell'Opera, dopo che nulla ha dato un'idea poetica (aura) di qualche spazio tardo-rinascimentale o barocco romano, ora sopra una scalinata efficacissima cambia di segno e di senso il gesto dell'Angelo: non rinfodera già la spada in avviso di clemenza, bensì la rovescia come emblema di sventura. E già nella sua precedente apparizione come Angelus Novus contrario di Benjamin e di Klee, non bada affatto alla Storia e mira invece incattivito il Presente: un cornicione di Michelangelo deplorabilmente ridotto a vecchia lametta Gillette, incumbente sul canto di Pavarotti»⁹⁷⁴.

Anche Raina Kabaivanska ricorda di essere stata una «Tosca d'avanguardia che pregava davanti alla scultura di vetro-resina di Cucchi»⁹⁷⁵.

La scelta di Bolognini di affidare le scene a più collaboratori è, in via generale apprezzata. Se Courir, giudicando sorprendente il risultato raggiunto da Ceroli e Cucchi, si fa sostenitore della validità di quest'operazione⁹⁷⁶, più scettico si dimostra Zurletti: «E le scene? Ci si sono messi in tre: Mario Ceroli, Enzo Cucchi e Gianfranco Fini e hanno pensato molto: al nero della Roma papalina, all'Angelo sterminatore, alla ghigliottina che incombe sulla capitale (una gigantesca lama da barba incastonata in un fregio teso su un profilo di città), a una sorta di teatro sopraelevato che raccoglie la recita di Scarpia e di Tosca. Con esito però poco teatrale. La sala di Scarpia, di un legno che cita il manifesto di Ceroli per Spoleto, è una rivisitazione del barocco molto bella ma tormentata da un affresco

⁹⁷² Erasmo Valente, *Pavarotti, è tutta un'altra Tosca*, cit.

⁹⁷³ Sandro Cappelletto, *Capi di Stato europei e l'Opera di Roma torna alla mondanità*, cit.

⁹⁷⁴ Alberto Arbasino, *Quando Scarpia fa bip-bip*, «Repubblica», 27 dicembre 1990.

⁹⁷⁵ Raina Kabaivanska in Luca Scarlini (a cura di), *Il palcoscenico del desiderio: Mauro Bolognini regista d'opera*, cit., p. 82.

⁹⁷⁶ Duilio Courir, *Tosca manda in orbita Roma*, cit.

sanguigno poco comprensibile. Al meglio la scena finale, con gli spalti di Castel Sant' Angelo e l'ombra cupa dell' Angelo sterminatore. Insomma, pare che abbiano pensato troppo un po' tutti. Cosa che va benissimo in certi casi, ma che nel caso di *Tosca* va meno bene. *Tosca* va dritta all' ascoltatore e allo spettatore, perché deviarla?»⁹⁷⁷. Mauro Bolognini colpisce ancora nel segno: «Forse, fra i tanti artisti coinvolti in questa *Tosca*, il pittore più vero è il regista [...], per gli effetti squisitamente pittorici che ottiene con i costumi di Piero Tosi e i gruppi di comparse e le luci»⁹⁷⁸.

⁹⁷⁷ Michelangelo Zurletti, *Troppi pensieri per Tosca*, «Repubblica», 15 dicembre 1990.

⁹⁷⁸ Alberto Arbasino, *Quando Scarpia fa bip-bip*, cit.

DON CARLO

di Giuseppe Verdi

Libretto di Joseph Méry e Camille Du Locle dalla tragedia di Schiller (1787)

Traduzione italiana di Achille de Lauzières e Angelo Zanardini

Versione italiana in 4 atti

Venezia, Teatro La Fenice, 15 dicembre 1991

Regia di Mauro Bolognini

Maestro concertatore e Direttore: Daniel Oren

Scene di Mario Ceroli e Gianfranco Fini

Costumi di Piero Tosi

Luci di Vinicio Cheli

Interpreti e personaggi:

Samuel Ramey - *Filippo II, Re di Spagna*

Ferruccio Furlanetto - *Filippo II, Re di Spagna* (18-20-22 dicembre)

Michael Sylvester - *Don Carlo, Infante di Spagna*

Zwetan Michailov - *Don Carlo, Infante di Spagna* (18-20-22 dicembre)

Alexandre Agache - *Rodrigo, Marchese di Posa*

Paolo Gavanelli - *Rodrigo, Marchese di Posa* (18-20-22 dicembre)

Mikhail Ryssov - *Il grande inquisitore, cieco, nonagenario*

Eric Halfvarson - *Il grande inquisitore, cieco, nonagenario* (18-20-22 dicembre)

Pietro Spagnoli - *Un frate*

Daniela Dessì - *Elisabetta di Valois*

Raina Kabaivanska - *Elisabetta di Valois* (18-20-22 dicembre)

Giovanna Casolla - *La principessa Eboli*

Nadine Denize - *La principessa Eboli* (18-20-24 dicembre)

Cristina Barbieri - *Tebaldo, paggio di Elisabetta*

Mario Guggia - *Il Conte di Lerma*

Paolo Zizich - *Un araldo reale*

Rosanna Didone - *Voce del cielo*

Giovanni Antonini, Franco Boscolo, Ledo Freschi, Silvestro Sammaritano, Andrea Snarski, Adriano

Tomaello - *Deputati fiamminghi*

L'azione ha luogo in Spagna verso il 1560

Il 15 dicembre 1991 il Gran Teatro La Fenice di Venezia inaugura la stagione lirica 1991/1992 nonché le celebrazioni per il proprio bicentenario con *Don Carlo* di Giuseppe Verdi⁹⁷⁹ (fig. 1). Nato per le scene parigine dell'Opéra l'11 marzo 1867, questo melodramma della maturità verdiana è, per struttura, importanza, impegno esecutivo e mole, opera "da inaugurazione" per antonomasia. È la quarta volta che il *Don Carlo* viene riproposto alla Fenice: la prima edizione risale al 1869, le successive al 1938, per l'inaugurazione della prima stagione del teatro nella sua nuova veste giuridica di Ente Autonomo, ed al 1973, quando si opta per la versione in cinque atti ma in traduzione italiana e con l'aggiunta di numerosi brani mai eseguiti prima. Per il duecentesimo anniversario, la Fenice sceglie invece di affidare a Bolognini l'edizione milanese del 1884, quella in quattro atti priva della scena di Fontainebleau e dei ballabili.

Il regista è al suo primo *Don Carlo*, «capolavoro tenuto spesso lontano dai teatri lirici per la difficoltà della messa in scena e dell'interpretazione»⁹⁸⁰. Per il suo allestimento si avvale di Daniel Oren per la parte prettamente musicale, e di Mario Ceroli, Gianfranco Fini e Piero Tosi per quella più teatrale, riconfermando quindi, e portando in laguna, quello stesso gruppo di collaboratori con il quale aveva allestito *La fanciulla del West* e *Tosca* al Teatro dell'Opera di Roma⁹⁸¹.

La ricostruzione di questo allestimento scenografico è stata resa possibile grazie allo studio della documentazione consultata personalmente presso l'Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia: il programma di sala, la rassegna stampa e le fotografie di scena dello spettacolo.

L'ALLESTIMENTO SCENOGRAFICO DI CEROLI E FINI PER DON CARLO

Come già per *Tosca*, l'allestimento scenografico per *Don Carlo* è frutto di un lavoro a più mani, quelle di Ceroli e dell'architetto Gianfranco Fini. Il lavoro di ricostruzione del loro operato è stato condotto partendo dai bozzetti di Fini⁹⁸², che in molti casi hanno supplito, almeno parzialmente, alla carenza ed alla incompletezza delle foto di scena, nella maggior parte dei casi incentrate su primi piani degli attori e spesso in bianco e nero: fattore, quest'ultimo, che gioca a sfavore, visto che in questo allestimento Ceroli spesso colora il legno.

Il primo atto del *Don Carlo* è ambientato nel *chiostro del convento di San Giusto*. Per il quadro I le didascalie sceniche del libretto prevedono *a destra una cappella illuminata, dove si vede attraverso ad un cancello dorato la tomba di Carlo V; a sinistra, invece, una porta che mena all'esterno. In fondo la porta interna del Chiostro. Giardino con alti cipressi. È l'alba*⁹⁸³. Ceroli e Fini, avvalendosi esclusivamente del legno, si muovono sulla linea della semplificazione e dell'essenzialità (figg. 2, 3): lasciano sgombro il proscenio e collocano a destra due imponenti tronchi d'albero, a sinistra un edificio con un ingresso ad arco rialzato su un basamento di tre gradini praticabili. Sullo sfondo, invece, delimitano lo spazio con una palizzata lignea digradante in altezza da sinistra verso destra. Si avanza l'ipotesi che anche in questa occasione lo scultore abbia portato sul palco, rielaborandoli, i suoi precedenti risultati artistici: il tema delle dimore architettoniche è già stato affrontato per *Romeo e Giulietta* e per *Tosca*, ai cui capitoli si rimanda⁹⁸⁴; quello dell'albero, parimenti, è già stato analizzato per *Norma*, *Sancta Susanna* e *La fanciulla del West*⁹⁸⁵.

⁹⁷⁹ *Don Carlo* viene messa in scena al Gran Teatro La Fenice di Venezia il 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24 dicembre 1991.

⁹⁸⁰ Mauro Bolognini, in autore anonimo, *Tragedia d'Amore e Potere*, «Giornale di Sicilia», 14 dicembre 1991.

⁹⁸¹ Si rimanda rispettivamente ai capitoli 5.14 e 5.19.

⁹⁸² Gran Teatro La Fenice di Venezia (a cura di), *Don Carlo di Giuseppe Verdi*, programma di sala, Venezia 1991.

⁹⁸³ Baldacci Luigi (a cura di), *Tutti i libretti di Verdi*, Utet, Torino 1996, p. 390.

⁹⁸⁴ Si rimanda rispettivamente ai capitoli 5.18 e 5.19.

⁹⁸⁵ Si rimanda rispettivamente ai capitoli 5.7, 5.13 e 5.14.

Il quadro II dell'atto I si svolge in *un sito ridente alle porte del chiostro di San Giusto*, dove ci sono *una fontana; sedili di zolle; gruppi d'alberi d'aranci, di pini e di lentischi. All'orizzonte le montagne azzurre dell'Estremadura. In fondo a destra, la porta del Convento, a cui si ascende per qualche gradino*⁹⁸⁶.

Come si vede dal bozzetto e dalle foto di scena (figg. 4, 5, 6), in questo quadro Ceroli e Fini mantengono la palizzata lignea e i tronchi d'albero della scena precedente, mentre velano l'architettura sulla destra con un grande telo ricamato con il disegno di un unicorno appeso al piano delle luci. Se la gigantesca tela è sul palcoscenico della Fenice funzionale alla prosecuzione dell'azione scenica, essa diventerà per l'artista fonte d'ispirazione per la creazione di *Tela di Penelope* (fig. 7), opera del 1992 costituita, similmente a quella del *Don Carlo*, da lunghe corde e ritagli di legno di recupero. Ceroli è inoltre fautore dei sedili lignei su cui prendono posto la regina e le sue dame, impegnate, come prescritto nelle didascalie del libretto dell'opera, nel ricamo: essi sono realizzati attraverso la sovrapposizione di sagome lignee, secondo la tecnica costruttiva tipica dell'artista.

Per il primo quadro del secondo atto, ambientato di notte in *un boschetto chiuso nei giardini della Regina a Madrid*, dove *in fondo, sotto un arco di verzura, si erge una statua con una fontana*⁹⁸⁷, Ceroli e Fini (fig. 8) riempiono il palcoscenico di monumentali tronchi. Eliminano cioè tutto l'allestimento del primo atto con l'eccezione degli alberi sulla destra, che moltiplicano numericamente e dispongono in tre gruppi, due laterali e uno centrale, in modo tale da creare dei possibili percorsi nella natura. Dall'analisi del bozzetto di Fini per questo quadro è emersa una stretta parentela tra questa scena e quella ideata da Ceroli per il terzo atto della *Fanciulla del West* nella ripresa del 1983/1984 (fig. 15 di cap. 5.14).

Il quadro successivo del secondo atto di *Don Carlo* è ambientato in tutt'altro luogo, ossia in *una gran piazza innanzi Nostra Donna d'Atocha. A destra la Chiesa, cui conduce una grande scala. A sinistra un palazzo. In fondo altra scalinata che scende ad una piazza inferiore in mezzo alla quale si eleva un rogo di cui si vede la cima. Grandi edifici e colline lontane formano l'orizzonte*⁹⁸⁸. Anche in questo caso Ceroli e Fini creano una scenografia essenziale e, più che descrittiva, allusiva (figg. 9, 10): sullo sfondo si sviluppa, per tutta la larghezza del palcoscenico, una scalinata lignea di sette gradini; su questa, a destra, poggia una gigantesca croce fatte di canne, sospesa a circa 45° in bilico sugli attori, che proietta la sua ombra su un palco sgombro; ai lati si staglia un gioco di imponenti colonne, realizzate con la stessa tecnica della croce, ossia con paglia legata con corde. Anche per creare questa scena Ceroli si avvale dei materiali e delle opere inerenti la sua attività prettamente artistica: le colonne, anche se realizzate in un diverso materiale, sono una rielaborazione della *Sala ipostila* del 1967 (fig. 14 di cap. 5.12) nonché parenti di quelle del secondo atto dell'*Aida* di Bolognini alla Fenice (fig. 13 di 5.12); la scala è il titolo dell'omonima installazione del 1965 che, come già sottolineato nei capitoli precedenti, l'artista fa rivivere più e più volte sui palcoscenici italiani, già a partire dal *Riccardo III* di Ronconi (figg. 6 e 12 di cap. 5.1; fig. 7 di cap. 3); infine la croce di paglia è una rielaborazione, sia tematica che materica, dei crocifissi realizzati da Ceroli per le chiese a Tor Bella Monaca e al Centro Direzionale di Napoli (figg. 12 e 13 di cap. 5.19), e richiama, per la sua ardita disposizione sulla scena, il grande Cristo inclinato di *Sancta Susanna* (fig. 5 di cap. 5.13).

Il primo quadro dell'atto terzo si svolge nel *gabinetto del re a Madrid*, dove *Filippo è assorto in profonda meditazione, appoggiato ad un tavolo ingombro di carte, ove due doppiieri finiscono di consumarsi. L'alba rischiara già le invetriate delle finestre*⁹⁸⁹. Come si evince dall'analisi del bozzetto e delle foto di scena (figg. 11, 12, 13), Ceroli costruisce in legno chiaro l'interno della stanza reale, che

⁹⁸⁶ Baldacci Luigi (a cura di), *Tutti i libretti di Verdi*, cit., p. 392.

⁹⁸⁷ *Ibidem*, p. 398.

⁹⁸⁸ *Ibidem*, p. 400.

⁹⁸⁹ *Ibidem*, p. 402.

dota di un soffitto travato e di pareti asimmetriche che convergono idealmente verso un punto di fuga centrale, similmente a quanto fatto l'anno prima per *Tosca* (fig. 18 di 5.19). Le pareti sono ricoperte per tutta la loro estensione con perline alte, strette e molto spesse: l'effetto così ottenuto richiama alla mente l'allestimento che Ceroli aveva creato per la stanza di Giovanni nel film *Addio fratello crudele* (fig. 1 di cap. 5.6). Sulla parete di sinistra è collocata una finestra rettangolare, su quella di destra un portone arcuato a due battenti. Il pavimento della stanza è rialzato rispetto al piano del proscenio da tre gradini lignei. Il gabinetto regale è arredato esclusivamente con un tavolo su cui poggia un candelabro e con una sedia, tutti caratterizzati da imponenti sostegni tortili di chiara fattura ceroliana, realizzati con la medesima tecnica del ritaglio e della connessione di lastre tipica della sua produzione della prima metà degli anni Novanta, tra cui si ricorda *Albero della vita* (fig. 14 di cap. 5.19).

L'azione del secondo quadro dell'atto terzo si svolge nella *prigione di Don Carlo*, descritta nel libretto dell'opera come *un oscuro sotterraneo, nel quale sono state gettate in fretta alcune suppellettili della Corte. In fondo cancello di ferro che separa la prigione da una corte che la domina e nella quale si veggono le guardie andare e venire. Una scalinata vi conduce dai piani superiori dell'edificio*⁹⁹⁰. Per allestire il luogo di reclusione di Don Carlo, Ceroli e Fini mantengono la scenografia del quadro precedente, che tuttavia modificano parzialmente (figg. 14, 15, 16). La corte è costruita sul fondo del palcoscenico eliminando il soffitto travato, aprendo il portale e coprendo con una inferriata la finestra sulla sinistra, creando cioè nuovi giochi di luce e nuove fonti luminose. Il cancello di ferro che le didascalie sceniche del libretto collocano sullo sfondo viene invece portato in primo piano, in modo tale da delimitare il vano arcuato che si apre nella nuova parete davanti ai gradini lignei. Lo spazio della prigione viene quindi spostato sul proscenio, ancora una volta totalmente sgombrato se non fosse per uno sgabello e qualche piccola suppellettile che Ceroli realizza con la medesima tecnica usata per quelle sopra descritte.

L'ultimo atto di *Don Carlo* è ambientato nel *chostro del convento di San Giusto, come nell'Atto primo*⁹⁹¹. Ceroli e Fini, nonostante l'esplicito rimando della didascalia scenica del libretto, non ripropongono l'impianto iniziale, ma ne creano uno nuovo, in vetro e legno, che rappresenta l'interno della tomba di Carlo V (figg. 17, 18, 19): vitrea è la porta ad arco acuto che si apre sulla parete di fondo; lignei, invece, sono sia la gigantesca zampa di cavallo collocata a destra su un basamento, a guisa di colonna, sia la successione sulla sinistra di nove sagome equestri poggianti su alti piedistalli. Ceroli, anche in questo caso, costruisce la scenografia portando e facendo rivivere sul palcoscenico i materiali e i temi della sua produzione artistica. Il portale è in vetro, materia di cui l'artista si serve sempre più frequentemente e costantemente a partire dagli anni '90. Il tema e la figura del cavallo, invece, attraversano temporalmente tutta l'attività dello scultore: infatti già i cavalli del *Riccardo III* del 1968 erano stati realizzati, per sua stessa ammissione, sulla base di altre sue opere⁹⁹². I cavalli ritornano poi in *Battaglia*, installazione del 1978 utilizzata per l'allestimento scenico del terzo atto della *Fanciulla del West* presentata al Teatro dell'Opera di Roma nel 1980 (figg. 10 e 11 di cap. 5.14)⁹⁹³. Infine ritornano pure nella produzione artistica di metà anni '80, periodo a cui risalgono sia due monumentali singole figure di cavallo, uno dei quali bardato⁹⁹⁴, realizzate in legno per aggiunta di sagome piane a vista di taglio e poi fuse in bronzo (figg. 24, 25 di cap. 5.17), sia

⁹⁹⁰ *Ibidem*, p. 405.

⁹⁹¹ *Ibidem*, p. 408.

⁹⁹² Cfr. cap. 5.1.

⁹⁹³ Cfr. cap. 5.14.

⁹⁹⁴ *Cavallo con paramenti per la Quintana* è la scultura lignea che Ceroli trasla nel 1985 sul palcoscenico dell'Arena di Verona nel III atto de *Il Trovatore* di Verdi. Cfr. cap. 5.17.

Cavallo alato, in bronzo dorato, realizzato nel 1987 e collocato nel Centro Direzionale Rai di Saxa Rubra a Roma (fig. 20). La monumentale, tridimensionale zampa collocata sulla destra del palcoscenico del Teatro La Fenice nel quarto atto di *Don Carlo* è un evidente ingigantimento di quella di *Cavallo alato*. Gli equini sulla sinistra sono invece creati per giustapposizione dei consueti tavolati lignei bidimensionali, ossia con la stessa modalità esecutiva con cui Ceroli realizzerà nel 1993 *Cavalli in corsa* (fig. 21). Dalla scultura al teatro, dal teatro alla scultura: questo è un ennesimo esempio del rapporto a doppio scambio tra il mondo dell'arte e il mondo del palcoscenico.

In questo allestimento i giochi di luce del *light designer* Vinicio Cheli assumono un ruolo determinante, perché risaltano, in maniera differente di volta in volta e con colori forti – per esempio l'arancione dell'autodafé del secondo atto o il verde della prigione del terzo – porzioni di spazio dalle quali emergono prepotentemente le sculture di Ceroli.

IL DON CARLO DI BOLOGNINI E L'ALLESTIMENTO DI CEROLI

Come già anticipato all'inizio del capitolo, la preferenza del Teatro La Fenice per l'inaugurazione del proprio bicentenario ricade sulla versione in quattro atti del *Don Carlo*. Questa scelta viene condivisa appieno da Bolognini, che concepisce l'opera verdiana non tanto un dramma politico, quanto e soprattutto «un grande dramma d'Amore [...], di un amore colpevole e incestuoso»⁹⁹⁵: senza l'atto di Fontainebleau viene drammatizzata maggiormente la storia tra figlio e matrigna, e si affronta subito, senza il duetto romantico e decadente dell'inizio, il tema del sentimento incestuoso. Quest'ultimo è poi, secondo il regista, il motivo scatenante la lotta per le Fiandre, perché essa è la conseguenza del desiderio disperato di fuga di Don Carlo da Elisabetta. Per Bolognini, quindi, il motivo prevalente non è quello politico, bensì quelli della solitudine di Filippo, della colpevolezza, del rispetto tra rivali, del senso della regalità⁹⁹⁶.

Di *Don Carlo* Bolognini dà una lettura in chiave intimista, tutta spostata cioè sugli affari privati dei suoi personaggi, sfiorando appena la zona cerimoniale della vicenda, che pure nell'economia dell'opera ha il suo peso. Il filo conduttore di tutta la sua messinscena è, ovviamente, la musica: obiettivo della regia è quello di aiutare lo spettatore nell'ascolto dei «colori della musica»⁹⁹⁷, perseguito sia curando l'approfondimento dei personaggi, «che non si limitano a cantare e basta, ma sono attori a tutti gli effetti», sia «curando la parte visuale»⁹⁹⁸, che a parer di Bolognini deve essere essenziale per evitare le distorsioni della peggiore tradizione del melodramma. Ed è proprio in quest'ottica che lavora il *team* scenografo-regista. Lo stesso Bolognini parla di una collaborazione molto stretta tra i due: «Nelle cose di Ceroli, come sempre, c'è la ricerca dell'essenza, il che non esclude, tutt'altro, la grandiosità e la monumentalità, come è richiesto dall'opera lirica. Gli ambienti sono suggeriti più che descritti, evitando gli elementi scontati, per via della cupezza della storia [...]. In questo tipo di scelta scenica c'è già una parte della regia»⁹⁹⁹. Essenziale è l'aggettivo che anche Ceroli utilizza per parlare del suo allestimento, che ribadisce essere costituito dal suo «lavoro d'artista rivisitato per il teatro»¹⁰⁰⁰. La tinta che l'artista sceglie per le scene del *Don Carlo* è «materica», per la grande ricchezza di materiali scelta in strettissima collaborazione con Bolognini, Tosi e Fini, e «nera, di quel nero diverso del legno bruciato [...], di quel nero che potrebbe essere

⁹⁹⁵ Bolognini, in autore anonimo, *Tragedia d'Amore e Potere*, cit.

⁹⁹⁶ Autore anonimo, *Mauro Bolognini: nel Don Carlo tengo molto alla storia d'amore*, «Messaggero del lunedì», 2 dicembre 1991.

⁹⁹⁷ Bolognini, in autore anonimo, *Tragedia d'Amore e Potere*, cit.

⁹⁹⁸ Elisa Vaccarino, *Come ogni anno risorge la Fenice*, «Follow me», 19 dicembre 1991.

⁹⁹⁹ Mauro Bolognini, in *Ibidem*.

¹⁰⁰⁰ Mario Ceroli, in *Ibidem*.

argento ma non è argento. Acre. È un nero acre»¹⁰⁰¹. Ceroli sceglie una tinta cupa, che ben si allinea alle scelte registiche. Inoltre concepisce le sue scene in modo tale che i temi tanto cari a Bolognini si “sentano” scenograficamente: afferma che nel suo allestimento «la regalità c’è, si sente, si respira. Così come la tragedia solitaria di Filippo. Ad esempio domina la scena del primo atto con lo scorcio del muro bianco, lavato di calce, mentre nel secondo atto il giardino viene sostituito da un’unica grande quercia: la grande Madre»¹⁰⁰².

La collaborazione offerta dalla Fenice a Ceroli e a Fini ha permesso la creazione di una scenografia impregnata di una valenza allusiva, non descrittiva. Pur nella sua essenzialità, essa si caratterizza per alcune scelte tecniche molto ardite, spettacolari e per il suo «tono nuovo, un po’ scioccante»¹⁰⁰³, concepiti non solo per coinvolgere l’emozione del pubblico, ma anche per essere supporto d’eccezione agli interpreti, cioè ai portavoce della musica, che per Bolognini rimane la vera protagonista del *Don Carlo*.

L’ACCOGLIENZA CRITICA DELL’ALLESTIMENTO CEROLIANO

Se a scena aperta l’allestimento di Bolognini riceve sfrenati applausi di pubblico, dalla critica viene invece accolto con una certa freddezza: quello che ha aperto la stagione del bicentenario della Fenice è recensito come «un *Don Carlo* incerto, con punte di grande valore ma anche qualche scivolone di troppo»¹⁰⁰⁴.

Dal punto di vista musicale, questa edizione registra ottime interpretazioni, vocali e recitative, da parte di Samuel Ramey, Daniela Dessì e Mikhail Ryssov, e buoni contributi di Michael Sylvester, Alexandru Agache e Giovanna Casolla. Ad essere criticata è la lettura «sempre o sotto o sopra le righe»¹⁰⁰⁵ di Daniel Oren che, esasperando i clangori, intensificando gli strepiti dell’orchestra, da una parte, e contenendo dall’altra in una casta sobrietà le delicatezze, i turbamenti, le contorsioni delle figure musicali di alcuni luoghi della partitura, sembra aver voluto semplificare i piani espressivi dell’opera verdiana¹⁰⁰⁶.

Ma è soprattutto dal punto di vista teatrale che il *Don Carlo* della Fenice si rivela secondo alcuni critici deludente. L’opera verdiana patisce anzitutto per una regia «banale»¹⁰⁰⁷, «scontata»¹⁰⁰⁸, «evanescente»¹⁰⁰⁹ e «deficitaria»¹⁰¹⁰ non tanto nei movimenti delle masse, quanto nella recitazione dei singoli personaggi, spesso eccessivamente immobili o a disagio, con due o tre momenti di completa discrasia con il libretto.

I principali destinatari delle critiche negative sono Ceroli e Fini i quali, secondo un parere quasi unanimemente condiviso, hanno messo a punto una struttura scenica sì suggestiva, grandiosa e

¹⁰⁰¹ Mario Ceroli, in Autore anonimo, *Ceroli: “La tinta? Sarà un nero acre”*, «Il Gazzettino», 15 dicembre 1991.

¹⁰⁰² Mario Ceroli, in *Ibidem*.

¹⁰⁰³ Mauro Bolognini, in Elisa Vaccarino, *Come ogni anno risorge la Fenice*, cit.

¹⁰⁰⁴ Autore anonimo, *Scivola “Don Carlo”*, «Gazzetta di Parma», 17 dicembre 1991.

¹⁰⁰⁵ Dino Villatico, *Con il “Don Carlo” va in scena la Storia*, «La Repubblica», 17 dicembre 1991.

¹⁰⁰⁶ Cfr. Chiara Squarcina, *I duecento anni della Fenice: inaugurazione con “Don Carlo”*, «Amadeus», gennaio 1992.

¹⁰⁰⁷ Cfr. Carlamaria Casanova, *Don Carlo in gondola*, «La Nazione», 17 dicembre 1991.

¹⁰⁰⁸ Autore anonimo, *Scivola “Don Carlo”*, cit.; autore anonimo, *Un “Don Carlo” incerto per i 200 anni della Fenice*, «Il Tempo», 17 dicembre 1991.

¹⁰⁰⁹ Dino Villatico, *Con il “Don Carlo” va in scena la Storia*, cit.

¹⁰¹⁰ Stefano Salvadori, *Con “Don Carlo” inaugurata alla Fenice la stagione del bicentenario*, «Strumenti e musica», gennaio 1992.

stilizzata insieme, ma che il più delle volte è sembrata «cornice inerte»¹⁰¹¹, poco funzionale¹⁰¹², troppo genericamente allusiva, o francamente brutta¹⁰¹³.

Carlamaría Casanova considera «nefasti» gli esperimenti di Ceroli: «legno che sembra cemento armato, squallidi tentativi di colore, pareti in perlinato stile Novecento, selve di tronchi laddove si parla di fontane e fiori [...], elementi di paglia e canne che par d'essere sul lago Titicaca»¹⁰¹⁴, «palizzate alla Forte Apache per la prigione, qua e là sedioline lignee dal piedistallo ritorto avulse da qualsiasi contesto»¹⁰¹⁵. Il recensore di *Avvenire* accusa addirittura un senso di «depressione» davanti agli scenari di Ceroli e Fini, «di volta in volta un cortile da neo-realismo delle periferie, una foresta amazzonica con le araucarie stilizzate, una spiaggia delle Hawaii fra balle di paglia e sculture di saggina, una sala d'udienza notarile completa di inferriate applicabili»¹⁰¹⁶. Papini considera privi di valore gli allestimenti dello scultore: «Prevedibilmente lignei in un divisorio d'assi messo di traverso, qualche tronco d'albero, una croce formato extrastrong sollevata a mezz'aria contro un fondale dai colori di sottoveste, salmoncino e pistacchio, poi uno strano orticello d'inverno color verdino Dracula, tutti questi squallidi arredi richiamano in mente la vecchia scenetta dell'artigiano Tognazzi che da un tronco di sequoia tirava fuori uno stuzzicadenti»¹⁰¹⁷. Ancor più impietosa Guandalini, per la quale «non ci sono scuse per l'incongruenza delle scene di Mario Ceroli: un mazzo gigante di asparagi, un water, in chiesa i soliti cavalli di legno»¹⁰¹⁸.

I recensori contestano la scelta di Ceroli e Fini di creare per il primo e il quarto atto scene diverse¹⁰¹⁹, «la prima con una insignificante porta di chiesa, l'ultima con una sfilata di monumenti equestri stilizzati nei modi consueti a Ceroli, forse l'idea scenica migliore»¹⁰²⁰, insieme a quelle del terzo atto, di un allestimento che cresce in appropriatezza col procedere dell'opera. Gli scenografi vengono inoltre accusati di non aver centrato, soprattutto nei primi quadri, la tinta del dramma musicale verdiano, che dovrebbe avere come costante la presenza dell'elemento funereo-religioso: «troppa luce, troppi toni chiari e luminosi»¹⁰²¹, «un chiarore dominante che nulla ha a che fare con il clima dell'opera»¹⁰²² e che soprattutto «snatura il significato del tenebroso monologo di Filippo II e del successivo dialogo con l'Inquisitore»¹⁰²³. Solo Gallarati recensisce positivamente le «belle scene lignee» di Ceroli, «variamente illuminate d'azzurro e di verde, come nel suggestivo viluppo di tronchi che forma la scena del giardino, o nei profili dei giganteschi monumenti equestri scalati in profondità a definire lo spazio dell'ultimo quadro»¹⁰²⁴, che apprezza proprio per il fatto che non accentuano troppo il clima funereo dell'opera. Per il recensore di *Roma* è invece «l'uso del legno al naturale in forme geometricamente essenziali [che] non è sembrato fornire un adeguato ambiente allo sviluppo del dramma di passioni violente e tormentate che costituisce il senso dell'opera verdiana»¹⁰²⁵. Poco apprezzata anche la scelta di innalzare, nel quadro dell'autodafé, le colonne e la croce in vimini,

¹⁰¹¹ Cesare Galla, *Un "Don Carlo" senza acuti*, «Il Giornale di Vicenza», 17 dicembre 1991.

¹⁰¹² Duilio Courir, *Un Don Carlo da cronaca nera*, «Corriere della Sera», 23 dicembre 1991; autore anonimo, *Scivola "Don Carlo"*, cit.

¹⁰¹³ Cfr. Giorgio Gualerzi, *"Don Carlo": fallito incontro storico*, «Il Popolo», 28 dicembre 1991; Olga Visentini, *"Don Carlo" senza pathos*, «La Nuova Venezia», 17 dicembre 1991.

¹⁰¹⁴ Carlamaría Casanova, *Ma per fortuna alla Fenice c'è "Don Carlos"*, «Il Piccolo», 17 dicembre 1991.

¹⁰¹⁵ Carlamaría Casanova, *Verdi alla carica*, «Il Resto del Carlino», 17 dicembre 1991.

¹⁰¹⁶ Francesco Maria Colombo, *Chiaroscuri per Verdi*, «Avvenire», 17 dicembre 1991.

¹⁰¹⁷ Maurizio Papini, *Don Carlo tutto di legno*, «Il Giornale Nuovo», 17 dicembre 1991.

¹⁰¹⁸ Gina Guandalini, *Don Carlos*, «Fenice», gennaio 1992.

¹⁰¹⁹ Cfr. Enrico Girardi, *Samuel Ramey non basta a salvare "Don Carlo"*, «Nuova Gazzetta di Modena», 17 dicembre 1991.

¹⁰²⁰ Paolo Petazzi, *Un "Don Carlo" all'italiana per il bicentenario della Fenice*, «L'Unità», 17 dicembre 1991.

¹⁰²¹ Giosetta Guerra, *Altri appunti critici sul "Don Carlo"*, «Strumenti e musica», gennaio 1992.

¹⁰²² Olga Visentini, *"Don Carlos" senza pathos*, cit.

¹⁰²³ Mario Messinis, *Negli abissi di Verdi*, «Il Gazzettino», 17 dicembre 1991.

¹⁰²⁴ Paolo Gallarati, *E Ramey-Filippo li illumina Don Carlo*, «La Stampa», 17 dicembre 1991.

¹⁰²⁵ Autore anonimo, *Un Verdi tormentato inaugura la Fenice*, «Roma», 17 dicembre 1991.

perché poi non si è provveduto a dar loro fuoco per bruciare gli eretici¹⁰²⁶: «una scena dovrebbe mostrare sempre la ragione teatrale di ciò che fa vedere»¹⁰²⁷.

Nella vasta rassegna stampa, pochissime sono le recensioni che approvano questa messinscena del *Don Carlo*. Piero Zanotto ne è il più convinto sostenitore, scrivendo che «il lavoro del regista scenico è stato [...] di delicatissima rappresentatività, e Bolognini, sommando il proprio apporto a quello ricco di suggestioni dovuto allo scenografo-scultore Mario Ceroli [...] ha potuto dar palpabile visualità al dramma di gelosia e morte»¹⁰²⁸ verdiano. Alla stessa linea di pensiero di Zanotti appartiene Schenardi, secondo il quale tutta la messinscena, dalle musiche alle scene, dalle luci ai colori, ruota chiaramente intorno alla figura di Filippo II, al potere scuro e minaccioso che egli rappresenta e agli abissi profondi della coscienza. «Si spiegano allora la notte scura anziché “chiara” e le piante nodose e “antiche” (per dirla con il Tasso) del “boschetto” nel giardino della regina, la stanza tutta lignea di Filippo, con le pareti tinte di rosso (il colore del subconscio più profondo e colpevole) e convergenti verso un punto di fuga, di inabissamento e, nel quarto atto, i cavalli imponenti e belli, quasi soverchianti a dire un potere più grande di quello di Filippo e una giustizia superiore (Carlo V che si mostra ai vivi e trae in salvo l’Infante). [...]. Chiare e incisive sono le intenzioni scenografiche di Ceroli e Fini, forse discontinue nella loro realizzazione ma con soluzioni spesso fortemente suggestive»¹⁰²⁹.

Sull’impianto scenico di Ceroli, Piero Tosi¹⁰³⁰ inserisce «meticolosissimi»¹⁰³¹, «bellissimi»¹⁰³², «magnifici»¹⁰³³ costumi di foggia storica, che «sembrano usciti dalla tele di un Tiziano o di un Veronese o di un Bordone»¹⁰³⁴ (figg. 22, 23): gorgiere e calzoni a palloncino, ricche bottoniere d’oro e d’argento, cuffiette, reticelle, cappelli rialzati e imbottiti sono in grado di rievocare il rinascimento spagnolo con aderenza storicistica ed insieme melodrammatica¹⁰³⁵, nonché di scolpire e differenziare i personaggi entro una «comune tavolozza cupa e brunita, in perfetto accordo con l’idea di una corte potente, elegantissima ed oppressa da mille incubi»¹⁰³⁶.

Come già verificatosi venti anni prima con l’impianto scaligero della *Norma*, e come accade per la maggior parte dei suoi lavori per la scena, anche l’ultimo allestimento scenografico di Ceroli suscita grande scalpore. La maggior parte della critica non lo sa comprendere e quasi unanimemente lo stronca, senza accorgersi di trovarsi di fronte ad una delle realizzazioni più originali e felici della storia della scenografia teatrale dal dopoguerra in poi. La validità e l’originalità della proposta scenica dello scultore è confermata dalla scelta di riprendere e presentare questa edizione del *Don Carlo* sul palcoscenico del Teatro Nazionale di Varsavia in occasione della *tournee* del Gran Teatro La Fenice nelle serate del 6, 8 e 10 febbraio 1996¹⁰³⁷.

¹⁰²⁶ Lorenzo Arruga, “Don Carlos” nello zoccolo del cavallo, «Il Giorno», 18 dicembre 1991.

¹⁰²⁷ Dino Villatico, *Con il “Don Carlo” va in scena la Storia*, cit.

¹⁰²⁸ Piero Zanotto, “Don Carlos” di Verdi, *trionfo a Venezia*, «L’Adige», 17 dicembre 1991.

¹⁰²⁹ Andrea Schenardi, *Don Carlo senza ardore*, «Il Secolo d’Italia», 20 dicembre 1991.

¹⁰³⁰ Per approfondire l’operato di Piero Tosi cfr: Caterina D’Amico, Guido Vergani, *Piero Tosi, costumi e scenografie*, Leonardo Arte, Milano 1997; Luca Scarlini, *Il palcoscenico del desiderio: Mauro Bolognini regista d’opera*, Tipografia CF Press, Serravalle Pistoiese 2010.

¹⁰³¹ Carlamaria Casanova, *Don Carlo in gondola*, cit.

¹⁰³² Giorgio Gualerzi, “Don Carlo”: *fallito incontro storico*, cit.

¹⁰³³ Mario Messinis, *Negli abissi di Verdi*, cit.

¹⁰³⁴ Dino Villatico, *Con il “Don Carlo” va in scena la Storia*, cit.

¹⁰³⁵ Cfr. Mario Messinis, *Negli abissi di Verdi*, cit.; Vittorio Morelli, *Con il Carlo V di Tiziano*, «Corriere della sera», 14 dicembre 1991.

¹⁰³⁶ Cfr. Paolo Gallarati, *E Ramey-Filippo II illumina Don Carlo*, cit.

¹⁰³⁷ <http://www.archivistoricolafenice.org/ArcFenice/ShowFile.aspx?fileType=Show&id=46091>, data ultima consultazione 25 maggio 2012.

6. NOTE SUGLI ALLESTIMENTI SCENOGRAFICI DI CEROLI

«Il perimetro del palcoscenico mi piace da impazzire, ma fatto da me: io intendo lo spazio scenico come uno spazio da inventare di volta in volta, non semplicemente come un luogo dove collocare degli oggetti»¹⁰³⁸.

Pur nella sua concisione, questa dichiarazione racchiude tutto il senso dell'operato scenografico di Mario Ceroli, che con i suoi allestimenti, già a partire dal primo, «paradigmatico»¹⁰³⁹, del *Riccardo III*, si è imposto in Italia come uno dei primi fautori del rinnovamento della scena ad opera degli artisti, specificamente degli scultori. Come evidenzia Crispolti, è proprio con l'allestimento del dramma shakespeariano che Ceroli apre «un ambito di attività assai fertile che lo ha portato lungo una trentina d'anni ad affermarsi fra i più originali e consapevoli autori di una moderna e decisamente plastica scenografia in Italia»¹⁰⁴⁰. Ceroli è originale perché costruisce le scene esclusivamente con le sue opere scultoree, ed è consapevole poiché queste non sono mai decorative, non sono per niente illustrative, ma hanno valore funzionale, narrativo o interpretativo, tanto da determinare spesso tutta l'azione drammatica.

Nonostante il notevole contributo apportato in questo ambito, Ceroli non ama definirsi uno scenografo, che considera un mero «arredatore di palchi»¹⁰⁴¹, e in più di un'occasione afferma: «Tengo a ribadire che a teatro il mio intervento è quello dell'artista. [...]. Come scultore, ho sempre voluto rischiare a teatro, senza considerarlo il mio mestiere»¹⁰⁴². Il concetto viene ripetuto ancora nel 2003, in un'intervista pubblicata sulla rivista *Primafila*, dove Ceroli ribadisce di «non poter dire d'aver fatto lo scenografo. Grazie a quelle personalità [Ronconi, Pasolini, Patroni Griffi, etc.] ho potuto avvicinare al teatro il mio lavoro»¹⁰⁴³. Lo stesso artista ancora nel 2007, in occasione dell'apertura di una sua mostra monografica al Palazzo delle Esposizioni di Roma, oltre a sottolineare il fatto che «dopo quelle scene [del *Riccardo III*], da allora in Italia si è fatto un teatro diverso¹⁰⁴⁴», descrive le modalità del suo approccio alla scena: «In teatro ho usato il palcoscenico come lo spazio di una galleria, non ho mai disegnato una scenografia, il lavoro che avevo nello studio lo rappresentavo in teatro»¹⁰⁴⁵. È infatti vano cercare nell'archivio di Ceroli studi, schizzi, modellini come quelli che la prassi abituale richiede per la realizzazione di una messinscena: con lui accade il contrario, i disegni, incorniciati e archiviati, giungono solo a opera compiuta. Nelle prime fasi di lavorazione di uno spettacolo, è il teatro a entrare nel mondo di Ceroli, e non viceversa. Il laboratorio dell'artista è un emporio di forme, oggetti, manufatti, materie prime organizzate e rese armoniche e coerenti: l'atto di selezione presiede all'incontro fra l'universo ceroliano e l'illusione del dramma o melodramma. I colori caldi della paglia secca e il segno incisivo dei tronchi d'albero preesistevano, nel mondo di

¹⁰³⁸ Mario Ceroli in Marisa Rusconi, *Mario Ceroli: "Un modo di far vivere le sculture in ambiente diverso"*, in Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi (a cura di), *Dopo la scenografia*, «Sipario», aprile 1969, n°276, p. 20.

¹⁰³⁹ Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60: al di là della pittura*, Carte Segrete, Roma 1990, p. 31.

¹⁰⁴⁰ Enrico Crispolti, *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, Federico Motta Editore, Milano 2003, p. 79.

¹⁰⁴¹ Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, in Maurizio Calvesi, *Ceroli*, catalogo della mostra, Firenze, Forte del Belvedere, 14 luglio-16 ottobre 1983, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 99.

¹⁰⁴² Mario Ceroli in Fabio Doplicher (a cura di), *Mario Ceroli, scenografia come scultura*, «Sipario», febbraio 1973, n°321, pp. 26-27.

¹⁰⁴³ Mario Ceroli in Marta Limoli (a cura di), *Legni eccellenti per il teatro*, «Primafila» n°91, gennaio 2003, p. 44.

¹⁰⁴⁴ Gli allestimenti di Ceroli non sono mai passati inosservati ed hanno influenzato l'attività di alcuni scenografi, tra i quali Bruno Garofalo che, come sostiene Franco Mancini, per le scene de *Il barone rampante* del 1971 e del *Masaniello* del 1974 di Armando Pugliese si rivela attento agli schemi ceroliani: cfr. Franco Mancini, *L'illusione alternativa, lo spazio scenico dal rinnovamento ad oggi*, Einaudi, Torino 1980, p. 215.

¹⁰⁴⁵ Arturo Carlo Quintavalle, *Ceroli: "La mia arte nasce dall'ombra"*, «Corriere della Sera», 4 settembre 2007.

Ceroli, alla *Fanciulla del West* da lui firmata: ma una volta immessi sul palcoscenico, a ristabilirne dimensioni e funzioni, è l'intero teatro ad aprirsi alla natura per coglierne il profumo. «L'artificio teatrale non è più confinato al remoto West, ma attraverso gli ingredienti lessicali di Ceroli, spighe, foglie, rami di vite, pezzi di carbone, un segreto e delicatissimo vocabolario della natura, ingloba e vince in nostro mondo percettivo ed emotivo»¹⁰⁴⁶. Allo stesso modo, la dimensione claustrofobica di alcune opere ceroliane era stata individuata da Ronconi già prima dell'allestimento del *Riccardo III*, tutto giocato in quest'ottica, così come quelle di congestione e di fissità dello spazio preesistevano, secondo Pasolini, nel *Piper* e nella *Cassa Sistina* portate in seguito sul palco di *Orgia*. È molto significativo che nei bozzetti e negli schizzi del maestro non compaiano mai figure umane, i personaggi dei drammi: oltre che con l'influsso del costruttivismo, ciò si può spiegare col fatto che le sue opere in teatro si pongono come «personaggi»¹⁰⁴⁷, come entità ben caratterizzate che pulsano e sprigionano energia, che spesso determinano l'azione, e con i quali gli attori non possono non confrontarsi: esempi significativi sono gli altissimi gradini della scala del *Riccardo III* su cui gli attori si arrampicano con fatica, o il Cristo ligneo di *Sancta Susanna* inclinato sul palcoscenico dell'Opera di Roma in uno scorcio vertiginoso, che fa sentire la protagonista del dramma, e gli spettatori con lei, oppressa da un terribile peso.

Discostandosi, come visto, dalla prassi abituale, l'approccio di Ceroli alla costruzione della scena si potrebbe definire da *work in progress*: considerando l'allestimento di uno spettacolo una comunione di testo o musica, regia e scene, l'artista non si limita a consegnare il suo bozzetto e a sparire, ma segue costantemente, per tutta la durata delle prove e fino all'andata in scena, insieme ai registi ed ai costumisti, la preparazione degli spettacoli. Ceroli vigila sull'evoluzione delle proprie creature: non se ne separa neppure nella messa a punto delle luci, nel taglio, nei colori dei costumi, le accompagna fino alle fasi cruciali del montaggio. Non le abbandona in mano altrui, ma le fa crescere, affida loro una dimensione, un ruolo, un movimento.

Movimento delle opere, si è detto: questa è una peculiarità degli allestimenti dell'artista, dalle porte del *Candelaio* alle macchine da guerra del *Trovatore*, dalle bandiere sventolanti di *Addio fratello crudele* al ponte levatoio del *Lear*, dalla sigla di *Orizzonti della scienza e della tecnica* al mappacubo della *Norma*, per ricordarne solo alcuni. Il teatro, insieme al cinema e alla televisione, ha conferito alle sue sculture, che «soffrono della staticità della galleria»¹⁰⁴⁸, un nuovo dinamismo, un nuovo significato e conseguentemente un maggior completamento. Altra caratteristica della scultura scenografica di Ceroli, come individua Bonito Oliva, è quella di avere «il carattere di una durata formale tipica dell'opera d'arte, spostabile dal suo luogo di origine e dal quello della committenza in altri luoghi [...]. Le scene riescono a sopravvivere al loro destino iniziale, ad abitare qualsiasi territorio e suolo di appoggio, pervasi da una fertilità interna che le rende perenni e flessibili, come autonome sculture»¹⁰⁴⁹. È il caso, ad esempio, di una delle *Sfingi* dell'*Aida*, imponente opera ora collocata presso la villa-studio dell'artista: Ceroli, nella produzione legata al melodramma, più che con il valore effimero dell'azione scenica, si confronta con quello duraturo della musica, capace di resistere al silenzio del fuoricena. I suoi allestimenti riescono a resistere nel tempo perché non li adatta a puro sfondo, ma li articola secondo un ritmo autonomo della forma, del volume, del pieno e del vuoto tipici della scultura, giungendo a creare «scenografie mai semplicemente servili o affermative del senso drammatico»¹⁰⁵⁰, ma capaci di determinare il movimento dei protagonisti, la disposizione dei

¹⁰⁴⁶ Vittoria Crespi Morbio, *Ceroli alla Scala*, Umberto Allemandi editore, Torino 2005, p. 18.

¹⁰⁴⁷ Franco Quadri (a cura di), *Questo è il teatro di Ceroli*, cit., p. 98.

¹⁰⁴⁸ Mario Ceroli in *Ibidem*, p. 99.

¹⁰⁴⁹ Achille Bonito Oliva, *Mario Ceroli*, Fabbri, Milano 1994, pp. 13-14.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*, p. 13.

cori, i rapporti cromatici dei costumi, fino a inglobare l'interpretazione e il significato dell'evento messo in scena. La quercia antropomorfa del primo atto di *Norma*, ad esempio, è un grido silenzioso che anticipa l'orrore del dramma, è simbolo di sacrificio; il caos ordinato di porte attraverso le quali non si arriva e non si va da nessuna parte simboleggia la solitudine dei personaggi del *Candelaio*; i cavalli e il gigantesco zoccolo dell'ultimo atto di *Don Carlo* figurano l'atmosfera scalpitante che pervade l'opera verdiana.

Ceroli è un artista che si cimenta con l'allestimento scenografico e che ne rimane felicemente contaminato. Nel suo operato, scultura e scena iniziano sin da subito a intersecarsi fra loro e ad arricchirsi l'una dei contributi dell'altra, in un rapporto a doppio scambio: per dirla con le parole di Laurenti, ben presto «la scenografia si plasma sulla scultura e viceversa»¹⁰⁵¹. Non a caso Ceroli intitola *Teatro* una sua grande opera del 1973: quattordici sagome che salgono, si siedono, percorrono una grande scala di legno dai molti gradini. Se la scultura ha dato alla scenografia i mezzi e i modi per staccarsi da una tradizione esangue, il teatro, come evidenzia Crispolti, ha prodotto nella scultura «una nuova disinvoltura nella capacità di proposizione di figure articolate (per esempio *L'aquilone*, 1968) o di cospicue presenze oggettuali (per esempio *Barca*, pure 1968), d'ingombro a scala scenica»¹⁰⁵². L'influenza della scenografia sulla scultura si verifica ancora nel 1990 nelle *Tavole di Mosè*, in cui ognuna delle dieci teche che compongono l'opera è riempita rispettivamente con bandiere di stoffa diversamente colorata, foglie secche, calce, blocchetti di tufo, lastre di vetro infrante, trucioli di ferro, acciaio, ottone e rame, lana grezza, spighe di grano, solfato di rame e frammenti di legno bruciato. Accostando fra loro materiali così differenti l'uno dall'altro, Ceroli «non vi ricerca precise possibili eventuali corrispondenze analogiche ma anticipatamente le pone, esattamente in termini di sfida immaginativa, con un procedimento del tutto analogo a quello messo in atto nella sua progettazione scenografica rispetto alla natura dei relativi testi»¹⁰⁵³. Inoltre, come sostiene anche Cherubini, il lavoro di Ceroli per il teatro può essere considerato una sorta di laboratorio sperimentale in vitro per un lavoro in scala più grande sulla città¹⁰⁵⁴, campo in cui l'artista è sconfinato con l'ambientazione di chiese e teatri, come quello a Portorotondo del 1992 realizzato insieme all'architetto Gianfranco Fini, e con installazioni in spazi urbani come *Goal* nel 1990 in occasione dei mondiali di calcio, *Albero della vita – il seme dell'uomo* a Yokohama nel 1995, il *Sacrario dell'Istituto Superiore di Polizia* nel 2004, *Silenzio ascoltate* a Firenze nel 2007¹⁰⁵⁵. Anche se non ama definirsi uno scenografo, sembra che Ceroli abbia tramutato in scenografie piazze e chiese d'Italia.

In qualità di scenografo, Ceroli rimane fedele a sé stesso e al suo stile, seguendo un'impostazione analoga in tutti i suoi allestimenti. Tuttavia negli ultimi si può individuare, rispetto ai primi, una maggiore presenza del colore, che va ad affiancare le tonalità del legno. Dalla scacchiera bianca e nera della piazza rinascimentale di *Romeo e Giulietta* del 1987 si passa, nella *Tosca* del 1990, ad una gamma cromatica più ampia: sebbene i tocchi di colore siano dovuti principalmente ai contributi di Enzo Cucchi, essi sono frutto anche dell'operato di Ceroli, che porta sulla scena i riflessi verdi del crocifisso vitreo nella chiesa di Sant'Andrea, il rosso dell'impalcatura su cui poggia l'edicola, l'ombra nera dell'angelo di Castel Sant'Angelo. Anche nel *Don Carlo* del 1991 l'artista introduce note cromatiche diverse da quelle del legno, o colorando il medesimo, o introducendo sulla scena nuove materie, come la canna o la corda, oppure avvalendosi di fasci di luce dai colori forti e innaturali dai

¹⁰⁵¹ Stefania Laurenti, *Mario Ceroli*, Bora, Bologna 1992, p. non numerata.

¹⁰⁵² Enrico Crispolti, *Mario Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, cit., p. 79.

¹⁰⁵³ *Ibidem*, p. 187.

¹⁰⁵⁴ Laura Cherubini (a cura di), *Mario Ceroli, L'arte dei grandi spazi*, «Flash Art» n°173, marzo 1993.

¹⁰⁵⁵ Cfr. <http://www.marioceroli.it/Opere/Installazioni/7/Opere/Installazioni/7/>, ultima consultazione 5 maggio 2012.

quali emergono prepotentemente le sue sculture. La presenza di una componente cromatica più ampia in questi ultimi scenografici può essere considerata il riflesso di una svolta verificatasi nel percorso artistico di Ceroli, che appunto tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi dei Novanta comincia a colorare il legno e a introdurre nel proprio lavoro nuove materie e conseguentemente nuovi colori. Inoltre, gli ultimi allestimenti scenografici dello scultore si differenziano dai primi per un più evidente sviluppo architettonico che ha portato l'artista a creare sulla scena veri e propri ambienti: l'abitazione di Minnie per *La fanciulla del West*, una chiesa per *Assassinio nella cattedrale*, gli edifici affacciati sulla piazza rinascimentale per *Romeo e Giulietta*, di nuovo una chiesa e la camera di Scarpia per *Tosca*, il gabinetto del Re a Madrid per *Don Carlo*. Se da un lato in questa svolta architettonica si può ravvisare l'influsso di Gianfranco Fini, stretto collaboratore di Ceroli in ambito scenografico, dall'altro essa è una ripercussione in teatro della tendenza *environmentale* dell'artista che lo ha portato dagli anni Settanta a confrontarsi con lo spazio fino a dedicarsi alla ambientazione dell'interno di vere chiese, a Portorotondo nel 1971, a Tor Bella Monaca nel 1987, a Napoli nel 1991, a Roma nel 2004, cioè di reali architetture urbane.

Gli allestimenti scenografici di Ceroli hanno costruito un pezzo di storia della scenografia italiana. Il loro valore, la loro bellezza e la loro attualità si palesa nella costante ripresa degli stessi nel corso degli anni su vari palcoscenici italiani ed internazionali, con l'esemplarità delle scene di *Romeo e Giulietta*, felicemente portate al San Carlo di Napoli in occasione dei festeggiamenti per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia¹⁰⁵⁶. Dopo *Don Carlo*, Ceroli non ha più curato nuove scenografie, ma non ha mai desistito dal mantenere il contatto con il teatro e l'allestimento scenico: nella succitata intervista del 2003 dichiara che gli piacerebbe fare una *Traviata* e ambientarla dentro una serra, e utilizzare per il *Mosè* di Rossini la sua scultura del 1992 *Maestrale*, una stupenda onda di vetro che simboleggia la spartizione delle acque¹⁰⁵⁷.

Ceroli ha allestito innovative scenografie parallelamente all'attività di scultore. Scene e sculture, nel suo operato, condividono la stessa spettacolarità, lo stesso senso di animazione degli spazi. Le sculture costruiscono le scene e, dal rapporto a doppio scambio conseguito, entrambe ne sono uscite beneficiarie. Per questi motivi si giungono a considerare scultura e scenografia due manifestazioni complementari della stessa operatività, inscindibili l'una dall'altra. Ceroli è, sempre e contemporaneamente, scultore e scenografo. Anzi, per dirla con Maurizio Calvesi, «scenografo tra virgolette, perché [...] le sue scenografie non sono tali, non sono scenografie, cioè accessori teatrali, ma teatro in prima persona»¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁶ Cfr. "Romeo e Giulietta", balletto in due atti di Amedeo Amodio, 21 marzo 2011, <http://www.dream-magazine.it/articolo.php?id=6507>; Tonia Barone, Roberto Bolle e Lucia Lacarra: la perfezione luminosa dell'amore e le tenebre dell'incomunicabilità, «Oltrecultura», 30 marzo 2011, http://www.oltrecultura.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1554:roberto-bolle-e-lucia-lacarra-la-perfezione-luminosa-dellamore-e-le-tenebre-dellincomunicabilita&catid=41:oltrecultura-recensioni-danza, data ultima consultazione: 31/03/2012.

¹⁰⁵⁷ Marta Limoli (a cura di), *Legni eccellenti per il teatro*, cit., p.46.

¹⁰⁵⁸ Maurizio Calvesi (a cura di), *Mario Ceroli, Progetti scenici per opere teatrali 1968-1978*, brochure della mostra, Pesaro, Galleria di Franca Mancini, 24 marzo – 30 maggio 1979, pp. non numerate.

7. NOTA BIBLIOGRAFICA E SITOGRAFICA

Nelle note a piè di pagina sono stati citati numerosi testi, alcuni di carattere generale, altri relativi ad argomenti specifici, e qualche indirizzo internet. Questa nota bibliografica e sitografica non mira alla completezza, bensì a dare alcuni spunti utili dai quali partire per ulteriori approfondimenti.

Per la parte generale sulla storia della scenografia teatrale italiana dal secondo dopoguerra, il riferimento essenziale è quello a FRANCO MANCINI, *L'illusione alternativa, lo spazio scenico dal rinnovamento ad oggi*, Einaudi, Torino 1980; utile è anche il testo di PAOLO PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma 1990. Per approfondire il contributo degli scenografi nel teatro lirico, interessante è AA. VV., *Opera, percorsi nel mondo del melodramma*, Skira, Milano 1997, e di esso in particolar modo i saggi di MARIA IDA BIGGI, *La scenografia italiana negli ultimi cinquant'anni*, pp. 31-39, e di BRUNO MANTURA, *Note sul lavoro per il Teatro di artisti italiani del secondo dopoguerra*, pp. 47-52. Come quest'ultimo riferimento bibliografico, *La scène moderne, encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du 20. siècle: ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, curato da GIOVANNI LISTA, Carrè, Paris, Actes Sud, Arles 1997 è indispensabile per lo studio del contributo dei pittori e degli scultori al rinnovamento della scena teatrale. Per approfondire l'apporto scenografico degli artisti nell'ambito del teatro d'avanguardia, si rimanda ai testi di FRANCO QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia, materiali 1960-1976*, 2 voll., Einaudi, Torino 1977 e di SILVANA SINISI, *Dalla parte dell'occhio, esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1983.

Per la parte generale relativa al contributo degli artisti nell'ambito della scenografia cinematografica, il riferimento essenziale è quello a *Il cinema dei pittori, le arti e il cinema italiano 1940-1980*, a cura di FRANCESCO GALLUZZI, Skira, Milano 2007, di cui interessa soprattutto l'intervista curata da LAURA NICOLI, *Conversazione con Mario Ceroli*, pp. 221-224. È pure utile, per un primo approccio ai film e ai cortometraggi sperimentali girati dagli artisti romani negli anni Sessanta, Roma *Anni '60, al di là della pittura*, a cura di MAURIZIO CALVESI e ROSELLA SILIGATO, Carte Segrete, Roma 1990.

Su Mario Ceroli e sulla sua opera sono stati scritti fiumi di parole da tutti i più noti critici internazionali. Tra i molti testi si ricordano: GALLERIA IL SEGNAPASSI, *Mario Ceroli dall' 8 luglio al 30 settembre 1972*, Summa Uno, Pesaro 1972; CARMINE BENINCASA, *Ceroli*, Seat, Torino 1984; LUIGI FICACCI, *Mario Ceroli, carte*, Mazzotta, Milano 2002; MAURIZIO CALVESI, CLAUDIA TEREZI, *Mario Ceroli*, Giunti, Firenze 2007; ACHILLE BONITO OLIVA, *Mario Ceroli, forme in movimento*, Protagon, Siena 2008; GLORIA PORCELLA, *Mario Ceroli: c'era una volta un pezzo di legno*, Il Cigno, Roma 2002; GERMANO CELANT, *Arte Povera*, Giunti, Milano 2012; nonché il dvd *Mario Ceroli*, 01 Distribution, Roma 2007. Mentre la maggior parte dei volumi, tra cui quelli sopra elencati, si concentra esclusivamente sull'attività prettamente artistica di Ceroli, solo pochi accennano in modo diretto al suo apporto in ambito scenografico o sottolineano la spettacolarità e la nuova concezione di spazio intrinseche del suo operato scultoreo che lo hanno portato a trovare uno sbocco naturale sul palcoscenico teatrale e sui set cinematografico e televisivo. Tra questi va citato innanzitutto ENRICO CRISPOLTI, *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, Motta, Milano 2003, come altrettanto importanti sono: STEFANIA LAURENTI, *Mario Ceroli*, Bora, Bologna 1992; MAURIZIO CALVESI, *Ceroli, Firenze 14 luglio-16 ottobre 1983*, La Casa Usher, Firenze 1983; ACHILLE BONITO OLIVA, *Ceroli*, Fabbri, Milano 1994. Nonostante gli anni trascorsi rimane sempre fondamentale ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Ceroli*, La Nazionale, Parma 1969, il primo volume monografico dedicato all'attività

dell'artista, dotato in appendice di una corposa antologia critica di testi che si concentrano sull'analisi degli allestimenti per *Riccardo III* e *Candelaio* o che mettono in evidenza la naturale vocazione scenografica dell'artista.

Per approfondire quest'ultimo aspetto, palesatosi in un momento storico in cui in Italia i confini tra spettacolo e arti visive diventano sempre più evanescenti, oltre ai già citati MAURIZIO CALVESI, ROSELLA SILIGATO, *Roma anni '60*, e FRANCO MANCINI, *L'illusione alternativa*, si rimanda a: ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di), *Il teatro delle mostre*, catalogo della mostra, Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968, Lerici Editore, Roma 1968; ACHILLE BONITO OLIVA, *Il Teatro delle mostre*, «Sipario», luglio 1968, n°267, pp. 5-10; FESTIVAL DEI DUE MONDI (a cura di), *XII Festival dei due mondi, 27 giugno-13 luglio 1969*, Arti grafiche Panetto & Petrelli, Spoleto 1969; VIII BIENNALE D'ARTE CONTEMPORANEA (a cura di), *Al di là della pittura: esperienze al di là della pittura, cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore*, catalogo della mostra, San Benedetto del Tronto, Palazzo scolastico Gabrielli, 5 luglio-28 agosto 1969, Centro Di, Firenze 1969; MAURIZIO CALVESI, ALBERTO BOATTO (a cura di), *Fuoco, immagine, acqua, terra*, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Attico, giugno 1967, L'Attico, Roma 1967; UMBRO APOLLONIO E ALTRI (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra, Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio – 1 ottobre 1967, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1967; BIENNALE DI VENEZIA, *XXXIII Esposizione Biennale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, giugno 1966; ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di), *Amore mio*, catalogo della mostra, Montepulciano, Palazzo Ricci, 30 giugno – 30 settembre 1970, Centro Di, Firenze 1970; MAURIZIO FAGIOLO, *L'archiscultura*, «La botte e il violino», Roma, anno III, n°2, 1966, p. 41.

Gli allestimenti scenografici di Mario Ceroli, che di tutta la sua attività sono quelli meno studiati ed ai quali non fa riscontro alcun lavoro che ne delinei un panorama complessivo, costituiscono la parte monografica e di ricerca di questa tesi di laurea. Per un primo, generale approccio all'argomento si rimanda innanzitutto a MAURIZIO CALVESI (a cura di), *Mario Ceroli, Progetti scenici per opere teatrali 1968-1978*, brochure della mostra, Pesaro, Galleria Franca Mancini, 24 marzo – 30 maggio 1979, Pesaro 1979 e a FRANCO QUADRI *Questo è il teatro di Ceroli*, in MAURIZIO CALVESI, *Ceroli, Firenze 14 luglio-16 ottobre 1983*, cit., pp. 93-100. Importanti sono anche i seguenti articoli ed interviste: CESARE BRANDI, *Il meglio delle scene*, «La Fiera Letteraria», anno XLIII, n°12, marzo 1968, p. 24; GERMANO CELANT, *La scenoscultura di Ceroli*, «Casabella», giugno 1968; MARISA RUSCONI (a cura di), *Mario Ceroli: "Un modo di far vivere le sculture in un ambiente diverso"*, in Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi (a cura di), *Dopo la scenografia*, «Sipario», aprile 1969, n°276, pp. 19-20; FABIO DOPLICHER (a cura di), *Mario Ceroli: scenografia come scultura*, «Sipario», febbraio 1973, n°321, pp. 26-27; LAURA CHERUBINI, *Mario Ceroli, L'arte dei grandi spazi*, «Flash Art» n°173, marzo 1993; ALESSANDRO G. AMOROSO, *Mario Ceroli, «L'Acciaio inossidabile»*, dicembre 1996, pp. 22-28; MARTA LIMOLI, *Legni eccellenti per il teatro*, «Primafila» n°91, gennaio 2003, pp. 44-48; ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Ceroli: "La mia arte nasce dall'ombra"*, «Corriere della Sera», 4 settembre 2007. Si segnala inoltre il testo LUCA SCARLINI, *Il palcoscenico del desiderio: Mauro Bolognini regista d'opera*, Tipografia CF Press, Serravalle Pistoiese 2010, che evidenzia come il regista pistoiese sia stato notevolmente influenzato nelle sue messinscene dalla collaborazione con Ceroli. Importante è anche la trasmissione televisiva RAI, *Le avanguardie e il film d'arte*, puntata del 22/12/1987 della serie televisiva *Cineteca: scenografia nello spettacolo cinematografico*, visionabile presso le Teche Rai della sede regionale di Venezia. Si rimanda infine al sito internet <http://www.marioceroli.it>.

La ricostruzione e lo studio dei singoli allestimenti scenografici si sono basati principalmente su materiali iconografici e documenti consultabili presso gli Archivi Storici dei teatri dove gli

spettacoli sono andati in scena: bozzetti, disegni, schizzi, modellini dell'artista; fotografie di scena; programmi di sala; rassegna stampa. Le recensioni critiche apparse sui quotidiani e sulle riviste, specialistiche o meno del settore teatrale, si sono rivelate una fonte importantissima per la ricostruzione degli allestimenti ceroliani: al fine di evitare un elenco lungo e in questa sede sterile, si indicano solo gli articoli più significativi; per gli altri si rimanda alle note a piè di pagina di ogni singolo spettacolo. Per ogni spettacolo, infine, non esistendo trattazioni specifiche, si indicano le fonti principali in cui si fa riferimento al contributo scenografico di Ceroli.

Per **Riccardo III** si vedano: TEATRO STABILE DI TORINO, *Riccardo III* in *Quaderno del Teatro Stabile di Torino n°11*, Torino 1968; GIUSEPPE BARTOLUCCI, *Dieci punti di riferimento per una "lettura" del Riccardo III*, in Teatro Quirino, *Riccardo III, Quaderno di sala, ospitalità al Teatro Quirino di Roma*, Roma 1968; ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Ceroli*, cit.; MAURIZIO CALVESI, ROSELLA SILIGATO, *Roma Anni '60*, cit.; FRANCO QUADRI, *Il rito perduto, saggio su Luca Ronconi*, Einaudi, Torino 1973; FRANCO QUADRI, *La Politica del regista*, Il Formichiere, Milano 1980; FRANCO QUADRI, *Questo è il teatro di Ceroli*, cit.; AVE FONTANA, ALESSANDRO ALLEMANDI, *Ronconi, gli spettacoli per Torino*, U. Allemandi, Torino 2006; CESARE BRANDI, *Il meglio nelle scene*, cit., GERMANO CELANT, *La scenoscultura di Ceroli*, cit.

Per **Candelaio** si rimanda a: BIENNALE DI VENEZIA, 27° Festival internazionale del teatro di prosa, 18 settembre - 10 ottobre 1968, Biennale di Venezia, Venezia 1968; FRANCO QUADRI, *Il rito perduto, saggio su Luca Ronconi*, cit.; FRANCO QUADRI, *Questo è il teatro di Ceroli*, cit.; FRANCO MANCINI, *L'illusione alternativa*, cit.; ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Ceroli*, cit.; CORRADO AUGIAS, LUCA RONCONI, ENZO SICILIANO, *Il modulo deformazione. Luca Ronconi / Corrado Augias / Enzo Siciliano sulla messinscena del "Candelaio"*, «Sipario» n°271, novembre 1968, pp. 9-11.

Per **Orgia** i riferimenti principali, subito dopo quello del TEATRO STABILE DI TORINO, *Orgia*, in *Quaderno del Teatro Stabile di Torino n°13*, Torino 1968, sono LIDO GEDDA, *Orgia nell'anno della contestazione*, in Lido Gedda, *La scena spogliata, scritti sul teatro italiano del riflusso*, Tirrenia Stampatori, Torino 1985, pp. 13-41, e LUMLEY ROBERT, *Arte Povera a Torino: l'intrigante caso del Deposito D'Arte Presente*, in AA.VV., *Marcello Levi: ritratto di un collezionista, dal Futurismo all'Arte Povera*, Hopefulmonster, Torino 2005, pp. 19-38. Si vedano inoltre FRANCO QUADRI, *Questo è il teatro di Ceroli*, cit., e ROBERTO DE MONTICELLI, *Nella scatola bianca un furore a tre voci*, «Il Corriere della Sera», 28 novembre 1968.

L'operato di Ceroli per **Orizzonti della scienza e della tecnica** è documentato in maniera diretta dalle puntate della omonima trasmissione televisiva visionabili presso le Teche RAI.

Per **Orlando Furioso** si vedano MARISA RUSCONI, *Mario Ceroli, Un modo di far vivere le sculture in un ambiente diverso*, in Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi (a cura di), *Dopo la scenografia*, «Sipario», n°276, aprile 1969 e FRANCO QUADRI, *Questo è il teatro di Ceroli*, cit.

Per **Addio fratello crudele** si vedano: ALBERTO BENTOGGIO (a cura di), *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1998; G. B., *Mario Ceroli*, in Francesco Galluzzi (a cura di), *Il cinema dei pittori, le arti e il cinema italiano 1940-1980*, Skira, Milano 2007; ENRICO CRISPOLTI, *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, cit. Oltre che nello stesso film, la scenografia di Ceroli è visibile nei suoi momenti salienti in RAI, *Le avanguardie e il film d'arte*, puntata del 22/12/1987 della serie *Cineteca: scenografia nello spettacolo cinematografico*, visionabile presso le Teche Rai.

Per **Norma** il riferimento bibliografico immediato è a VITTORIA CRESPI MORBIO, *Ceroli alla Scala*, Umberto Allemandi editore, Torino 2005. Si rimanda inoltre a TEATRO LA SCALA, *Norma di Vincenzo Bellini*, programma di sala della Stagione d'opera e balletto 1974/1975, Milano 1974; FABIO DOPLICHER (a cura di), *Mario Ceroli: scenografia come scultura*, «Sipario», febbraio 1973, n°321; PIER

MARIA PAOLETTI, *Vorrei togliere la polvere dalle cattive tradizioni*, «Il giorno», 17 dicembre 1972. Si segnala inoltre che presso l'Archivio Storico del Teatro alla Scala è conservata la videoregistrazione della messinscena di *Norma* del 18 gennaio 1977, trasmessa in diretta eurovisiva dalla RAI.

Per **Identikit**, oltre alla visione dello stesso film, si rimanda a STEFANIA LAURENTI, *Mario Ceroli*, Bora, Bologna 1992.

Per **Lear** si rimanda alla pagina del sito internet di Ceroli <http://www.marioceroli.it/Opere/Teatro-Cinema-Tv/3/LEAR/1554/>.

Per **Beatitudines** oltre a TEATRO OLIMPICO, ACCADEMIA FILARMONICA ROMANA, *Musiche sacre di Respighi Petrassi Strawinsky*, programma di sala, Roma 1975, si rimanda a: VIRGILIO CELLETTI, *Musica e scenografia*, «Avvenire», 31 ottobre 1975; G. P. FR., *La musica illustrata*, «La Voce Repubblicana», 31 ottobre 1975; ENNIO MONTANARO, *Musica sacra con spazio scenico*, «Il Popolo», 1 novembre 1975; ERMANNIO TESTI, *Composizioni religiose in una suggestiva cornice d'autore*, «Il Globo», 16 novembre 1975.

Per **Confessione scandalosa** si vedano: TEATRO QUIRINO, *Confessione scandalosa*, programma di sala, Roma 1977; GRUPPO D'ARTE DRAMMATICA, *Confessione scandalosa*, progetto artistico, conservato presso l'Archivio Stagioni della Biblioteca Spadoni del Teatro della Pergola di Firenze; ENTE TEATRALE ITALIANO, *La scandalosa confessione della regina di Svezia*, comunicato stampa, conservato presso l'Archivio Stagioni della Biblioteca Spadoni del Teatro della Pergola di Firenze; ROBERTO DE MONTICELLI, *Psicanalisi in Vaticano*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 1977; CARLO MARIA PENSA, *Confessione scandalosa*, «Epoca», n°1411, 19 ottobre 1977; SERGIO COLOMBA, *Cristina regina e donna*, «Il Resto del Carlino», 11 novembre 1977; RENZO TIAN, *Romantica confessione tra regina e cardinale*, «Il Messaggero», 18 novembre 1977; CESARE ORSELLI, *Confessione Scandalosa*, «Sipario», n°378, novembre 1977, p. 15.

Per **Aida** si rimanda a: FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA, *Aida di Giuseppe Verdi*, programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia, Venezia 1978; TEATRO REGIO DI PARMA, *Aida, melodramma in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, musica di Giuseppe Verdi*, programma di sala del Teatro Regio di Parma, Grafiche Step, Parma 1988; FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA, *Aida di Giuseppe Verdi*, programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia, Venezia 1998; MARIA IDA BIGGI, *L'immagine e la scena, bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro la Fenice, 1938-1992*, Marsilio, Venezia 1992; PAOLO RIZZI, «Aida» col batticuore, «Il Gazzettino», 26 gennaio 1978; MARIO PASI, *Bergonzi sbaglia ma Venezia l'applaude*, «Corriere della sera», 28 gennaio 1978; MARIO MESSINIS, *Febbrile intimità di Aida*, «Il gazzettino», 28 gennaio 1978; RUBENS TEDESCHI, *Un'Aida anticonformista*, «L'Unità», 28 gennaio 1978. Si segnala inoltre che presso la Biblioteca Mediateca Casa della Musica di Parma è conservato il VHS *Aida, Teatro Regio di Parma, 18 gennaio 1988*, Milano, Hardy Trading; Parma, Azzali, 2001, videoregistrazione della ripresa della messinscena veneziana del 1978.

Per **Sancta Susanna** si veda: TEATRO DELL'OPERA DI ROMA, *Sancta Susanna di Paul Hindemith*, programma di sala, Roma 1978; FRANCO QUADRI, *Questo è il teatro di Ceroli*, cit.; ERMANNIO GARGANI, *Sancta Susanna ascolta le voci di madre natura*, «Paese Sera», 26 febbraio 1978.

Per **La fanciulla del West** si vedano: TEATRO DELL'OPERA DI ROMA, *La Fanciulla del West di Giacomo Puccini*, programma di sala, Roma 1980; TEATRO DELL'OPERA DI ROMA, *La Fanciulla del West di Giacomo Puccini*, programma di sala, Roma 1983; TEODORO CELLI, *Un western con cavalli di legno*, «Messaggero», 29 dicembre 1980; ENNIO MELCHIORRE, *Aperto contrasto tra scena e musica*, «Avanti!», 30 dicembre 1980; ENRICO CAVALLOTTI, *La fanciulla del West si toglie un po' di legno*,

«Tempo», 2 gennaio 1984; MYA TANNENBAUM, *Le invenzioni di Ceroli per il Puccini-musical*, «Corriere della sera», 2 gennaio 1984; FRANCO QUADRI, *Questo è il teatro di Ceroli*, cit.; ENRICO CRISPOLTI, *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, cit.

Per **Girotondo** si rimanda a: TEATRO ELISEO DI ROMA, *Girotondo di Arthur Schnitzler*, programma di sala, Roma 1981; GIAMPAOLO PIOLI, *Un Freud avido e contorto tradisce Volontè a teatro*, «Il Resto del Carlino», 29 dicembre 1981; RENZO TIAN, *È mezzanotte, dottor Freud*, «Il Messaggero», 21 ottobre 1981; FRANCO QUADRI, *Questo è il teatro di Ceroli*, cit.

Per **Assassinio nella cattedrale** si confronti: COOPERATIVA TEATRO MOBILE, *Assassinio nella cattedrale di Thomas Stearns Eliot*, programma di sala dello spettacolo, 1981; i saggi contenuti in ALBERTO BENTOGGIO, *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1998, di JOLANDA SIMONELLI, *Assassinio nella cattedrale di Thomas Stearns Eliot nell'interpretazione di Giuseppe Patroni Griffi*, pp. 89-98, e di FLORIANA GAVAZZI, *Assassinio nella cattedrale: l'analisi spettacolare*, pp. 99-112. Si segnala inoltre che presso l'Archivio Biblioteca Mediateca Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia è conservata la videoregistrazione della messinscena di *Assassinio nella cattedrale* del 1 maggio 1985 al Teatro Ariosto di Reggio Emilia.

Per **Il Trovatore** si vedano: ARENA DI VERONA, *1985 - 63° Festival opera-balletto-concerti*, Ente Lirico Arena di Verona, Verona 1985; CLAUDIO CAPITINI, *Il Trovatore in Arena con le sculture di Ceroli. Il regista Patroni Griffi: «Un ipermelodramma»*, «Il giornale di Vicenza», 4 luglio 1985; CLAUDIO CAPITINI, *Ceroli artista in scena*, «L'Arena», 4 luglio 1985; PAOLO GALLARATI, *All'Arena un Trovatore di guerra*, «La Stampa», 6 luglio 1985; CARLO BOLOGNA, *Un Trovatore da vedere*, «L'Arena», 6 luglio 1985. Si segnala inoltre che dello spettacolo esiste la videoregistrazione *Giuseppe Verdi, Il Trovatore, Arena di Verona*, dvd, 144 min., Radiotelevisione Italiana e NVC ARTS, 1985.

Per **Romeo e Giulietta** si confronti: TEATRO MUNICIPALE VALLI, *Aterballetto, Romeo e Giulietta*, programma di sala dello spettacolo, Tecnostampa, Reggio Emilia 1987; ELISA VACCARINO, *“Romeo e Giulietta” secondo Amodio*, «Il Giorno», 30 gennaio 1987. Si segnala inoltre che presso l'Archivio Biblioteca Mediateca Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia è conservata la videoregistrazione a cura de I TEATRI DI REGGIO EMILIA, di *Romeo e Giulietta/Aterballetto* nella messinscena del 29 gennaio 1987 al Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia.

Per **Tosca** il riferimento immediato è a TEATRO DELL'OPERA DI ROMA, *Tosca*, programma di sala, Leonardo - De Luca Editori, Roma 1991 corredato dal bellissimo saggio di ACHILLE BONITO OLIVA *Tutte le strade portano a Roma*, pp. 17-21. Si vedano anche ENRICO CRISPOLTI, *Ceroli, analisi di un linguaggio e di un percorso*, cit., e STEFANIA LAURENTI, *Mario Ceroli*, cit. Si segnala inoltre che presso l'Archivio Storico del Teatro dell'Opera è conservato il VHS della messinscena di *Tosca* del 19 dicembre 1990, trasmessa in televisione dalla RAI l'8 luglio 1991.

Per **Don Carlo**, infine, si vedano: TEATRO LA FENICE DI VENEZIA, *Don Carlo di Giuseppe Verdi*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 1991; AUTORE ANONIMO, *Ceroli: “La tinta? Sarà un nero acre”*, «Il Gazzettino», 15 dicembre 1991; ELISA VACCARINO, *Come ogni anno risorge la Fenice*, «Follow me», 19 dicembre 1991.