



Conversazione con Alejandro Luna

A cura di Giorgio Ursini Ursic

Alejandro, qual è stato il tuo primo approccio con il teatro?

Non ero certo uno di quei bambini che giocavano con i burattini o improvvisavano degli spettacoli dai racconti che leggevano. L'unica cosa di cui mi ricordo è che mia nonna mi portava a teatro ogni sabato a vedere le commedie spagnole delle sorelle Blanch, lei era amica di Isabelita, e così alla fine della replica passavamo a salutarla nel suo camerino. Era un rituale familiare. Adesso mi stupisco a pensare che presentavano un'opera diversa alla settimana. Come facevano? Solo più tardi, quando assistetti a *Los signos del zodiaco* (I segni dello zodiaco), di Sergio Magaña, il teatro riuscì a commuovermi come non mi era mai successo, quell'esperienza mi fece capire che il palcoscenico intensificava la vita. A partire da quell'allestimento, le aspettative che nutro verso il teatro cambiarono, ma erano sempre aspettative da spettatore, ero ancora ben lontano dall'immaginare che avrei passato la vita sui palcoscenici.

Fu solo più tardi, quando iniziai l'Università, che ci furono varie circostanze che mi spinsero verso il teatro. Entrai per studiare Architettura ma ben presto attraversai il campus verso Lettere e Filosofia, attratto dalla popolazione femminile. Fino ad allora avevo frequentato solo classi maschili, dalle elementari alle superiori e quando arrivai alla Scuola di Architettura mi accorsi che su mille studenti solo dieci erano ragazze. Posso dire che mi sono spostato per andare alla ricerca dell'altro genere della mia specie. Alla Facoltà, il mio amico Eduardo García Máynez, studiava Direzione di Arte Drammatica e ben presto mi trovai al suo fianco negli studi e a partecipare come attore agli allestimenti del Teatro Studentesco. E siccome io ero l'attore che studiava Architettura, quello che sapeva disegnare, che se ne intendeva di materiali e cose del genere, i compagni mi chiedevano sempre di fare le scenografie.

Com'eri come attore?

Il primo spettacolo in cui recitai e di cui preparai il bozzetto fu un programma doppio: Domanda di matrimonio di Anton Cechov e l'adattamento di una serie di racconti di Avercenko. Il secondo fu Liliom, di Ferenc Molnár, dove recitavo la parte di Ficsur. La cosa divertente è che all'inizio mi chiedevano di recitare a patto di occuparmi della scenografia e alla fine mi chiedevano di fare la scenografia a patto di non recitare!

E come scenografo?

Domanda di matrimonio aveva una scena molto semplice, per il teatro "La capilla", una sala minuscola che Salvador Novo ci aveva messo a disposizione. Devo confessarti che, 40 anni dopo, quando andai in Siberia, mi resi conto dell'importanza che avevano i cani in quell'opera. Invece il disegno di Liliom era molto ambizioso e sproporzionato per le nostre capacità. Commisi ogni tipo di errore. Da allora posso dire che il miglior modo per imparare è sbagliare e in quell'allestimento posso dire di avere imparato molto, quasi tutto. Tra le altre cose, che gli spettacoli per studenti, dove c'erano solo giovani, era meglio sceglierli dal repertorio espressionista. Così, dopo quella catastrofe, io e Eduardo abbiamo preparato La máquina de sumar (La macchina calcolatrice, tit. orig. The adding machine) di Elmer Rice, El mono velludo (Lo scimmione peloso, tit. orig. The Hairy Ape) di O'Neill, eccetera, con risultati decisamente migliori.

Hai seguito i corsi di scenografia alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'UNAM?

No, sono autodidatta. Anche se gli studi di Architettura e quelli di Teatro che seguii tra il 1957 e il 1961 mi furono molto utili, la cosa più utile per la mia formazione fu la pratica. Prima di uscire dall'Università mi fecero un contratto perché mi occupassi della produzione delle stagioni del Teatro Studentesco dei corsi propedeutici. Erano corsi al cui termine bisognava allestire opere dirette da maestri di teatro, attori, critici e dilettanti. Alcuni maestri come André Moreau, Héctor Azar e lo stesso Eduardo García Máynez avevano il buon gusto di scegliere opere di Molière o di Aristofane, adattabili allo spirito giovane degli attori "amateurs". Ma il resto era atroce, in particolare le tragedie greche. Dovevo preparare circa 20 scene all'anno con risorse economiche minime. Mi venne quindi in mente di mettere insieme tutti i finanziamenti e di preparare degli elementi modulari, una specie di rompicapo fatto di fondali e piattaforme, adattabile a qualsiasi opera. Aggiungendo poche cose era possibile rendere l'epoca, il carattere... Lavorai per quattro o cinque anni, a un ritmo di venti disegni all'anno, quindi un centinaio di scenografie. Ho imparato il mestiere. E penso di avere avuto una preparazione privilegiata.

Mi pare di capire che l'Università sovvenzioni il teatro professionista. Com'era a quei tempi?

Il Teatro Universitario era strutturato a vari livelli: quello iniziale costituiva un'opzione per il grado preparatorio e per le scuole e le facoltà professioniste, un teatro amateur che cercava vocazioni e pubblici; quello degli studenti di Arte Drammatica e quello professionista. Io ho dovuto farli tutti.

In effetti, l'Università sovvenzionava il teatro professionista. Forse l'unico altro esempio è quello del Cile. All'Università si sperimentavano nuovi repertori e nuove forme sceniche, i nuovi linguaggi, per intenderci. Era la sede dell'avanguardia.

All'Università c'erano le "vacche sacre", i giovani registi di talento e si accoglievano i pittori della Nuova Plastica e gli attori con pretese intellettuali. In quegli anni andava forte il teatro di Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, Héctor Azar, Héctor Mendoza che si facevano accompagnare da pittori che proponevano scenografie che riflettevano i loro personalissimi universi plastici o l'ismo di moda.

Quali altre istituzioni aiutavano il teatro?

Spiccavano, tra le altre, l'Instituto Nacional de Bellas Artes e - caso insolito nel mondo - l'Instituto Mexicano del Seguro Social. Questi enti si facevano carico soprattutto del teatro "ben fatto"; c'erano inoltre produttori indipendenti e un rispettabile teatro commerciale.

Bellas Artes patrocinava, ad esempio le opere di Seki Sano, che era assistente di Stanislavski e di Mejerchol'd e aveva disseminato quel realismo che sarebbe poi sfociato nello stile di recitazione in esterni, alla spagnola; o quelle di Fernando Wagner, allievo di Reinhart e maestro dei registi della mia generazione; o quelle ancora dei nostri autori, glorie nazionali, come Emilio Carballido e Sergio Magaña, o di registi come Xavier Rojas e Rafael López Miernau, che introdussero, rispettivamente, il teatro arena e un teatro moderatamente politico.

Il caso del Seguro Social, in Messico fu un caso sui generis. Con l'appoggio del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964), grazie all'incontro di Benito Coquet, un politico amante del teatro, e grazie ai fratelli Prieto, Julio, scenografo e Alejandro, architetto, si diffuse la convinzione che, perché il benessere sociale fosse integrale, questo doveva passare per il teatro. A ciò si deve la costruzione di una possente infrastruttura, più di trenta teatri costruiti in una sola volta nel paese, e la creazione di una compagnia che avrebbe portato sulla scena con competenza le opere che la società messicana avrebbe dovuto vedere, un teatro diretto piuttosto alla classe media che a quella dei lavoratori.

Quali tendenze del disegno teatrale riconoscevi a quei tempi?

Due tendenze: quella degli scenografi di mestiere e quella dei pittori. Tra i primi, i più importanti e più produttivi, professionisti immersi nella costruzione di un teatro istituzionale e agganciati a quello commerciale, erano Julio Prieto, Antonio López Mancera e David Antón.

L'altra tendenza era quella dei pittori che si avvicinavano al teatro senza esperienza né mestiere, ma con ambizioni artistiche e intellettuali, senza pregiudizi. Negli anni Cinquanta e Sessanta toccò ancora una volta ai pittori rinnovare gli scenari. Solo per citarne alcune, ricordo ancora le stupende scenografie di Juan Soriano, di Arnold Belkin, di Manuel Felguérez, di Lilia Carrillo, di Leonora Carrington, Vlady, Roger von Gunten, Kasuya Sakai, Vicente Rojo, José Luis Cuevas... La maggior parte di questi artisti plastici fecero alcune scenografie e poi tornarono a dipingere nelle loro botteghe e nei loro studi. A parte il fatto che queste attività richiedono un impegno a tempo pieno, il controllo dell'opera e la decisione individuale non erano compatibili con il lavoro di gruppo, con ciò che di collettivo ha il teatro.

Quale preferivi?

Mi interessava tutto, ma non mi ritrovavo in nessuna di queste tendenze. Ammiravo le scenografie fresche e audaci dei pittori, ma era un approccio per me del tutto inusuale; non sono pittore, non avevo mai dipinto né lo avrei fatto in seguito. Ho visto tutte le scenografie di Julio Prieto nei teatri del Seguro Social, mentre Toño López Mancera, mio maestro alla Facoltà, ci insegnava durante il corso la grammatica del linguaggio scenografico e ci invitava a vedere le messinscene e l'illuminazione delle opere al Palacio de Bellas Artes. Tuttavia, a causa della mia formazione di architetto, l'uso delle tecniche tradizionali mi creava dei conflitti. A scuola mi formavano secondo i canoni dell'architettura razionale e funzionalista, l'architettura onesta, dove era un peccato simulare un materiale, falsificare la prospettiva o utilizzare impropriamente un ornamento. Di fatto il termine "scenografia" era inteso in senso spregiativo, era sinonimo di perverso.

Forse c'era effettivamente qualcosa che mi impediva di schierarmi pienamente in favore delle tendenze scenografiche dominanti in quel momento, forse il fatto che la scenografia non era il mio principale interesse, era solo il mio passaporto per il teatro. Del teatro mi appassionava tutto: l'architettura, la drammaturgia, la regia, la produzione, le prove. Mi piaceva in modo particolare assistere alla messa a punto dei personaggi da parte degli attori, al lavoro di gruppo. Lavorai così fin dall'inizio in coppia con Eduardo. Insieme sceglievamo le opere, discutevamo i ruoli e pianificavamo la regia, la scenografia e l'illuminazione. Assistevo a tutte le prove, attento a modificare il disegno a seconda degli stimoli e dei

risultati del processo di allestimento. Dopo la morte di Eduardo, cominciai a lavorare nello stesso modo con il regista polacco Ludwig Margules e lo abbiamo fatto per oltre vent'anni.

Eri più propenso per una scenografia architettonica?

Uno è indotto a dividere la scenografia in pittorica e architettonica a seconda che predominino delle caratteristiche ovvie di queste due discipline, ma sono divisioni che scompaiono quando uno affronta la specificità di quest'arte sui generis.

Alla conformazione dello spazio confluiscono infatti elementi che avrebbero potuto essere considerati pittorici, scultorei o architettonici. L'architettura organizza lo spazio per la vita e la scenografia quello per una messinscena, ma la messinscena è immersa in un tempo delimitato, quello che attori e spettatori condividono insieme. Durante questo lasso di tempo lo spazio si trasforma, si muove, agisce, cambia significato. Ne consegue che la scenografia, a differenza dell'architettura, è un'arte effimera e cinetica. Al di fuori dal tempo della rappresentazione la scenografia può essere vista come pittura, come architettura, come scultura, come decorazione, come installazione... ma la sua azione scenografica viene esercitata solo insieme all'opera, agli attori, al pubblico. La scenografia è quindi un'arte collettiva e dipendente. Oggi sono in grado di articolare questo pensiero, all'inizio lo intuivo solamente. I miei bozzetti erano story boards, alla maniera dei comics. Avevo capito che il disegno di un'opera di teatro era il disegno di una sequenza di momenti, di una sequenza di spazi: un movimento o una sequenza di movimenti che accompagna e comprende l'azione drammatica, i movimenti emotivi degli attori-personaggi...

Lungi dalla cinesica immaginata da Gordon Craig e realizzata da Josef Svoboda, trovo che il disegno di una scenografia sia il disegno di un movimento, poco importa se questo viene espresso attraverso movimenti meccanici o ottici, è sufficiente forse il significato nella mente dello spettatore. Mi pare perciò che la scenografia si avvicini di più alla musica, alla danza, al cinema, piuttosto che alle arti plastiche.

Spiegami un po' meglio il concetto di spazio come elemento nodale del lavoro scenografico.

Forse la mia formazione di architetto - cinque anni passati nei labirinti della geometria descrittiva, della stereotomia e della prospettiva, esercitandomi nella definizione degli spazi - mi impedisce di avvicinarmi al disegno scenografico in maniera diversa. Penso che lo spazio sia una costruzione che la mente attiva a partire dagli stimoli sensoriali che riceve. L'occhio coglie i limiti dello spazio, la forma, le proporzioni, la scala, la tessitura, i colori, percepisce valori astratti che dipendono da ciò che viene rivelato dall'illuminazione - di fatto, ciò che percepisce è luce, ma forse sono anche elementi concreti (porte, mobili, scale). Grazie a questa informazione, la costruzione dello spazio nella mente dello spettatore è interpretativa, dipenderà dai suoi valori soggettivi, dalla sua esperienza, magari anche dal suo stato d'animo. Disegnare una scenografia implica un obiettivo mirato con cui dare dei limiti allo spazio, a un vuoto che comincia a prendere forma quando viene delimitato. Finora abbiamo parlato di uno spazio statico, adesso bisogna inserirvi il tempo, l'altra coordinata del disegno teatrale. A mano a mano che il testo progredisce, che gli attori incominciano ad abitarlo, a dialogare nel e con lo spazio, quest'ultimo, che esiste in quanto tale nella mente dello spettatore, si trasformerà, cambierà di significato. Credo che il disegno della scenografia sia il disegno di questo movimento.

Salvo rare eccezioni, il pubblico riceve un'informazione sensoriale che è visiva e acustica. Sappiamo d'altronde che la materia non si vede finché non è toccata dalla luce, sappiamo anche che la luce è invisibile finché la materia non la riflette sul nostro occhio. Lo spazio dipende dalla luce, dalla sua intensità, dalla sua direzione, dalla sua temperatura. Come sarà la luce, così sarà lo spazio. Luce e spazio sono consustanziali.

Queste riflessioni teoriche sarebbero forse sterili se non avessero delle conseguenze pratiche nel lavoro professionale quotidiano. Da un lato, obbligano ad amalgamare l'apporto dello scenografo e del regista

di scena in un lavoro senza fratture, un lavoro congiunto che interfacci le competenze tradizionali. Dall'altro - ed è il mio caso - obbligano a concepire il disegno della scenografia e dell'illuminazione come qualcosa di indissolubile.

Prima hai detto che la scenografia è un'arte dipendente. Dipendente da che cosa?

Da tutti gli altri elementi che fanno parte della messinscena. La scenografia non è altrettanto autonoma della pittura o della letteratura. Dipende dal testo, dalla regia, dalla recitazione, dalla musica...

Inoltre, penso che la scenografia non la faccia lo scenografo o almeno non solo lui. Se diamo per assodato che la scenografia è la determinazione dello spazio per un allestimento, questa determinazione è influenzata in modo diretto o indiretto da molti co-scenografi: una buona parte di influenza ce l'ha l'architetto che ha progettato l'edificio teatrale e ha determinato gli spazi e il rapporto spettacolo-pubblico; l'autore che interviene con le sue annotazioni esplicite o implicite; la concezione del regista che definisce lo spazio in maniera evidente; il coreografo che, attraverso il movimento di attori e ballerini, apre e chiude degli spazi; il musicista che con il suono lo trasforma... In effetti sono convinto che un tono o uno sguardo di un'attrice possa ridisegnare lo spazio e l'interpretazione che ne dà lo spettatore, il quale, singolarmente, si costruisce nella testa una propria scenografia a partire dagli stimoli scenici. In questo senso il teatro, e quindi la scenografia, sono arti collettive e dipendenti. Questo genere di riflessioni hanno regolato il mio lavoro per anni e forse sono originali solo nella misura in cui le ho integrate nella pratica. Ho iniziato a pensare sistematicamente al mio lavoro dopo aver assistito, nel 1967, al Simposio indetto in occasione della Prima Quadriennale di Praga. In qualche modo quell'esposizione era la dichiarazione di indipendenza del Disegno Scenico. Prima, la scenografia era valutata secondo i canoni di Artes Plásticas della Biennale di Sao Paulo. Sono arrivato persino a pensare, esagerando molto, che la scenografia non esiste, che esiste solo il teatro. Ora penso che la scenografia sia regia.

Credi che il pubblico sia cosciente di questa associazione?

No, credo di no. Penso che né il pubblico, né la critica specializzata siano interessati ad addentrarsi in questi labirinti. Il pubblico coglie un'immagine visiva e acustica, senza sapere quali toni e quali movimenti sono stati proposti dall'attore e quali sono quelli indicati dal regista; quali contorni sono obbligati dalla geometria dello spazio o dal disegno della luce o sono nati dalle emozioni interne del ballerino o dalle preoccupazioni formali del coreografo. Sono questioni che al pubblico non interessano o di cui forse non deve interessarsi. Le percepisce e deve bastargli il risultato finale.

Ti faccio un esempio. Durante una rappresentazione dello Zio Vanja di Cechov, in uno di quei fortunati momenti del teatro in cui il pubblico osserva in silenzio più attento che di solito, o magari respira allo stesso ritmo dell'attore, Guillermo Gil, che interpretava il dottor Astrov, un uomo robusto dai gesti pesanti, a un certo punto accarezza con tenerezza il tavolo rustico utilizzato come tavolo da disegno, dove era solito dipingere i suoi progetti ecologici e contemporaneamente chiede: "Nana, si ricorderanno di noi fra cent'anni?". Il pubblico si rende conto che i cento anni sono trascorsi, che gli alberi abbattuti sono serviti a fare quel magnifico tavolo, forse non si è reso conto che l'imbrunire è giunto al suo momento critico, ma sente che l'intensità della luce ha raggiunto una brillantezza diversa negli occhi dell'attore e che la stanza del casolare si tinge di una tonalità insolita. Credo che se l'enorme mano del medico alcolista non avesse accarezzato in quel modo il legno, quell'attimo di intensità non si sarebbe verificato, il bel tavolo sarebbe stato un accessorio come un altro e il tramonto una trovata d'effetto. Il teatro è delicato.

A dire il vero non so dove inizia la scenografia e dove finisce la regia. E non è neanche tanto importante. Sono i critici quelli che si sentono obbligati a scomporre il fatto teatrale per analizzarne e qualificarne le parti.

Hai accennato alla Prima Quadriennale di Praga, dove nel 1967 ci siamo conosciuti. Ritieni che l'aver osservato il rapporto tra Krejca e Svoboda abbia apportato qualcosa al tuo concetto di teatro?

Ho conosciuto Svoboda, Vichodyl e Tröster, maestro di entrambi. Ho conosciuto i loro lavori a quell'esposizione e ho visto le scenografie dei primi due a teatro. Ho potuto parlare con loro e sono stati molto generosi. Ho visto Le tre sorelle di Krejca a Praga e la versione di Laurence Olivier a Londra, entrambe con scenografie di Svoboda. Le differenze tra questi due allestimenti, ugualmente straordinari sotto vari aspetti, mi hanno insegnato molto di più sulle possibilità reali del rapporto regista - scenografo di quanto non avessi potuto apprendere dagli interventi del Convegno. Quella prima visita in Europa confermò i miei interessi e solo più tardi, quando cominciai a insegnare, metabolizzai quanto appreso.

Com'era la architettura teatrale in Messico?

Mio nonno, un ingegnere civile apprezzato dal punto di vista professionale (che non conobbi perché morì un anno prima che io nascessi) riuscì a evitare che Palacio de Bellas Artes sprofondasse nel fangoso terreno lacustre di Città del Messico. Con mia nonna - parlo di nuovo di mia nonna -, quando la accompagnavo nel centro storico, dove si recava ogni mese a ritirare la pensione, passavamo invariabilmente a accarezzare le colonne e le tappezzerie del foyer. Mio nonno, che si era innamorato del teatro, le aveva illustrato l'origine di tutte le varietà di marmo con cui era costruito l'edificio, doni provenienti da molti paesi. Qualche volta siamo scesi nei sotterranei e ci siamo arrampicati sulla passerella per vedere i prodigiosi marchingegni di ferro e bronzo del XIX secolo. La lenta costruzione di ciò che sarebbe stato il Teatro Nacional dove Porfirio Díaz avrebbe celebrato il centenario dell'Indipendenza fu interrotta nel 1910 dallo scoppio della Rivoluzione e il teatro dovette attendere il 1934 per essere inaugurato dal presidente Cárdenas con dei bizzarri decori in stile déco-nazionalista. Sul palcoscenico di questo teatro superprogrammato furono allestite le opere che io ho disegnato.

Questo teatro è emblematico del nostro retaggio infrastrutturale: teatri vecchi di secoli, mal restaurati dai governi rivoluzionari o addirittura distrutti dalla modernità.

I muri lisci e le pareti di vetro dell'architettura moderna non hanno migliorato l'isolamento acustico offerto dagli antichi muri spessi, né sono riusciti a sostituire l'effetto diffusore dei pesanti ornamenti degli interni. Le democratiche gradinate greche si sono risolte nella settorializzazione classista ma hanno allontanato il pubblico dallo spettacolo e le soluzioni da sala cinematografica sono state applicate con poca fortuna agli edifici teatrali.

Negli anni Cinquanta sono apparse e scomparse le piccole sale alternative, sono stati costruiti gli innovativi teatri arena e circolari. Negli anni Sessanta Julio e Alejandro Prieto sono riusciti a imporre un teatro ibrido, per metà all'italiana, per metà ad anfiteatro, con gradinate, fondale rigido di cemento armato e disco girevole. I Prieto costruirono molti teatri con queste caratteristiche, ma non solo: il loro disegno fu così categorico che altri architetti ne ripeterono i progetti ritenendo pigramente che quello fosse il prototipo del teatro moderno.

In che modo hai cominciato a influenzare l'architettura teatrale?

Negli anni Settanta ho progettato e costruito delle piccole sale multifunzionali, senza sottrarmi alla tendenza in voga. E cominciai anche a sovrintendere i progetti di altri architetti. In generale quello che io proponevo era lo schema all'italiana: sostituire le gradinate per il pubblico su vari livelli, palchi con buona visibilità se possibile, gola molto flessibile e luoghi di sfogo enormi - nei nostri paesi lo spazio costa meno della tecnologia.

Il teatro di oggi si svolge per lo più all'interno del contenitore mentre i fenomeni sperimentali lo rifiutano. Qual è la tua opinione in merito?

Attualmente l'architettura teatrale tende alla standardizzazione e più ancora con la globalizzazione. Lo spazio all'italiana si è imposto nuovamente facendo seguito a progetti e a costruzioni che non sono riusciti sostanzialmente a modificare il teatro. Solo quando c'è qualche produzione locale o taluni allestimenti da fuori le piccole sale non sono di troppo, perché gli schemi non italiani si adattano meglio a quello che impropriamente viene chiamato teatro sperimentale.

Perché dici impropriamente?

Perché ritengo che, se parliamo di esperimento artistico, qualsiasi teatro che abbia questa ambizione debba correre un rischio artistico. Perché, se ci riferiamo a un esperimento scientifico, bisognerebbe seguire un metodo scientifico, tenendo sotto controllo le variabili. E anche perché l'elemento sperimentale di una messinscena non dipende dalla disposizione della sala-palcoscenico. Brecht e Bob Wilson hanno rinnovato il linguaggio scenico senza uscire dal contenitore. E in Messico le piccole sale multifunzione sono servite a proporre allestimenti memorabili e ad accogliere il teatro di Grotowski, di Kantor, di Brook, ad esempio.

Credo che l'architettura si imponga quando il teatro si istituzionalizza. Siamo tornati al contenitore dopo le peripezie degli inizi del XX secolo, quelle del periodo fra le due guerre e quelle degli anni Sessanta, però ci siamo tornati in maniera diversa.

Così come possiamo parlare di una drammaturgia nazionale, credi che si possa parlare anche di una scenografia nazionale?

Non nel senso delle scuole inglese, polacca o ceca. Può darsi che si possa parlare di scenografia nazionale a patto che ci sia un teatro nazionale definito, istituzionalizzato, con una certa solidità e senza interruzioni nella programmazione. Mi riferisco non solo alla drammaturgia, ma a stagioni regolari, a teatri stabili, a pubblici con una tradizione alle spalle...

Nel Messico di prima della Rivoluzione, una scenografia con caratteristiche nazionali, che fosse destinata al teatro, all'opera o all'operetta, bisognava cercarla con la lentezza tra le centinaia di teloni abbandonati nei teatri dalle compagnie spagnole e italiane, quando si pagava con le scene. Fu solo dopo la Rivoluzione, quando i nostri pittori e i nostri intellettuali fecero ritorno imbevuti delle avanguardie europee, che avviene un'originale diversificazione: gli ismi vengono adattati a temi nazionali, la "zarzuela" cede il passo alla rivista, la danza e il teatro sono costruiti con toni decisamente nazionalistici, che contemplano la rivendicazione dell'elemento indigeno e del meticcio. È l'epoca del muralismo messicano, l'"età d'oro" del cinema messicano, gli anni Trenta e Quaranta. I muralisti fecero irruzione sulle scene, in particolare nel balletto. E anche il periodo in cui accogliamo gli spagnoli esiliati, che tanto avrebbero influenzato la recitazione e il disegno scenografico.

La mia iniziazione per il teatro cominciò verso la fine degli anni Cinquanta, quando Fernando Wagner, André Moreau e Seki Sano ci fecero conoscere un altro modo di recitare, quando cominciò a farsi sentire l'influenza dell' Actor Studio e del cinema statunitense, quando si faceva teatro in sale piccolissime e quando l'Università ospitò le stagioni emblematiche dell'avanguardia, quelle di "Poesia en voz alta". Dopo sarebbero arrivati i rivoluzionari anni Sessanta... Vedi, il mio paese è un po' strano, non ci sono compagnie stabili. Senza essere New York, il teatro è organizzato come a Broadway, di stagione in stagione. Si mette su un gruppo, si prova, c'è il debutto e quando finiscono le repliche il gruppo si sfalda. Sembra che si faccia fatica a stare insieme per molto tempo. Non ci sono progetti a lungo termine e perciò non ci si sposta. Lo stato solo sporadicamente ha cercato di formare compagnie stabili. Abbiamo visto passare in cartellone vari tentativi di fissare una Compagnia Nazionale. Ma questi sforzi sono durati finché è durato un certo mandato politico. Tuttavia in Messico, come altrove, in un anno si può assistere a un paio di opere straordinarie, a qualcosa di buono, ma anche a qualcosa di mediocre o di brutto. Ciò che manca in Messico è un teatro istituzionale con un suo pubblico assiduo, ed è proprio così, credo, che si formino le scuole nazionali.

Cos'è che fa sì che un progetto ti sembri interessante?

Rifuggo dalle proposte, dai progetti che da subito devono avere qualcosa da dire. Sono spinto dalla curiosità di fare le mie scoperte durante il processo di lavorazione, dal desiderio di approfondire, di smitizzare. Per il mio modo di lavorare, posso fare solo due o al massimo tre lavori all'anno e in effetti posso scegliere. Ci sono testi che mi piacerebbe sviscerare scenicamente, altri su cui ho già lavorato e su cui mi piacerebbe tornare a confrontarmi, perché conservano ancora dei misteri da svelare. Opere che aspettano il cast, il regista o il bilancio ideali. Ma non è che siano solo i testi ad attrarmi, mi piace anche la sfida di lavorare con registi che stimo o con attori e attrici che ammiro. Mi piace lavorare con gli amici, con giovani di talento e tentare di fare ciò che non ho fatto, mi piace variare di genere e di atmosfera. Forse l'elenco degli ultimi disegni su cui ho lavorato potrà essere esemplificativo: Ceremonias del alba (Riti dell'alba), di Carlos Fuentes, la conquista del Messico ambientata in Siberia; Celebration of the lizard (Festa della lucertola), commedia musicale di The Doors ambientata in California (USA); in Messico le opere The Visitors (I visitatori), di Carlos Chávez e Chester Kallman, Wozzeck di Alban Berg e Georg Büchner, La notte del nevrastenico, di Nino Rota; come opere teatrali, Tiernas puñaladas (Dolci pugnalate) di Héctor Mendoza; Con el corazón abierto (A cuore aperto) di Humberto Dorado a Bogotà, Colombia; e Viaje a la luna (Viaggio verso la luna), spettacolo di danza su Méliès per la biennale di Lione. Solo in rare occasioni ho potuto proporre l'opera a un produttore, in generale devo scegliere tra ciò che mi propongono. Talvolta, oltre alle mie personali preferenze, ci sono interessi di altro tipo. In Viaje a la luna, ad esempio, sperimento una scenografia virtuale a tre dimensioni. Credo che il palcoscenico serva a fare in modo che vi succedano cose straordinarie. E forse questa speranza è il comune denominatore che determina il mio interesse per certi progetti. Non mi attrae solo la tematica, spero che con la prepotente irruzione nel vivo della rappresentazione anche i temi più innocenti arrivino a rivelare profondità inaspettate dell'essere umano, toccando quelle fibre che riguardano tutti, che tutti emozionano. In fin dei conti si tratta di questo.

Credi che la scenografia aiuti a svelare queste profondità?

Credo piuttosto che la scenografia sia lo spazio che limita e caratterizza la messinscena, che a sua volta definisce l'universo in cui avviene l'opera. E' il territorio, il luogo necessario, che contiene e proietta o fa risuonare l'azione. Penso che la scenografia sia il terzo elemento imprescindibile del teatro: attore, spettatore, spazio. La scenografia è essenziale, organizza la pièce, la sostiene, la dirige. La sua geometria ne dirige il movimento. Il movimento dello spazio, la sequenza di cambi ovvi e sottili segnano il ritmo della rappresentazione, articolano il discorso, lo indirizzano. Credo che la scenografia come determinante dello spazio sia l'innervazione fisica, e non solo, della rappresentazione...

Ti riferisci alla sua potenzialità metaforica?

Rifuggo dalle metafore chiare. Alcune scenografie sono possenti metafore che sintetizzano la proposta. Ritengo che questo tipo di immagini categoriche sarebbero più adatte a illustrare programmi e cartelloni. Credo invece che l'ambiguità sia più ricca, che offra degli stimoli affinché ogni spettatore, singolarmente, faccia la sua lettura, scopra o inventi le proprie metafore.

Credo anche che sia preferibile mostrare processi di costruzione e decostruzione piuttosto che imporre di botto l'immagine contundente. Il linguaggio visivo della scenografia, concreto o astratto, è molto potente, è un'arma magnifica in mano alla regia, ma anche un pericolo. Posso dire che la scenografia è regia, una parte definitiva della regia.

Cos'è che fa normalmente un regista: ordina, esige o chiede risorse?

Personalmente mi sarebbe difficile ricevere ordini o ingiunzioni in quanto mi è difficile darli. Credo che esistano tutti i tipi di registi, dal dittatore al democratico passando per gli strati intermedi e non credo

che nessuna di queste strategie garantisca risultati scenici migliori. Ne ho visti di splendidi, da parte di registi che applicano metodi dittatoriali e di altri dall'aspetto più democratico, ma ho visto anche spettacoli brutti o mediocri diretti da registi delle stesse tendenze. Preferisco lavorare con registi che si aspettano che la mia collaborazione sia essenziale alla messinscena. Ho lavorato con registi riconosciuti, con altri più vecchi di me, con giovani di talento, con registi amici e con degli sconosciuti.

Parto dall'idea che se un regista mi chiama, o accetta di lavorare con me, lo fa perché gli interessa il mio modo di lavorare, il mio modo di vedere il teatro, la mia impostazione. Seguo un certo percorso se non è la prima volta che lavoriamo assieme. In tal caso, è di primaria importanza per me scoprire che cosa si aspetta il regista e riflettere sulla mia capacità di assolvere quel ruolo. So bene che ogni caso è diverso. Ma a volte è capitato che sia stato coautore di un allestimento, traduttore di concetti in immagini, assistente pittorico, avvocato del diavolo, eccetera, a seconda delle necessità. E' evidente che negli scenografi si annidano inquietudini di regista e che nei registi esistono ambizioni scenografiche. Non mi spaventa permettere che i campi "specialistici" si sovrappongano. L'importante, ben oltre i giochi di potere, è stabilire un'alleanza per una messinscena. Naturalmente è più facile a dirsi che a farsi.

Nel tuo caso, se non sbaglio, il lavoro sull'immagine, diciamo sulla costruzione dell'immagine-guida dello spettacolo, viene prima dell'idea stessa di regia. Puoi dirmi qualcosa di più al riguardo?

No, non è questo. Quando un regista mi propone un'opera che non conosco gli chiedo di non dirmi nulla, che mi lasci leggerla senza nessun commento e che mi dia un certo periodo di tempo prima dell'incontro successivo. Faccio questo per cautelarmi la prima lettura, che per me è molto importante, in quanto sarà l'unica volta in cui mi avvicinerò al testo senza pregiudizi. Mi preparo e mi isolo per leggerlo, tentando una lettura impressionista, svincolata da attori, soluzioni sceniche. E' una lettura veloce che mira a farmi calare nell'opera lasciando che l'opera penetri dentro di me. Come per qualsiasi altro essere umano, la lettura produce idee, immagini e emozioni. Quindi, finita la lettura, prendo degli appunti su ciò che ho visto, pensato e sentito. Chiudo il testo e cerco di dimenticare la faccenda per un po' di tempo. Credo che questo intervallo dedicato alla fermentazione inconscia sia molto valido, perché nel fondo lavora l'intuizione. Dopo aver lasciato passare questo lasso di tempo - il più lungo possibile - sarà la volta di numerose letture analitiche su come fare, ma la prima lettura sarà irripetibile. Viene poi una rapida indagine su tutto ciò che l'opera racchiude, e finalmente il primo incontro con il regista, durante il quale affronteremo senz'altro le sue idee di regia. E credo che, nella misura in cui le introietto nelle cose da risolvere, anche il regista prende in considerazione le mie. Non ci sono ancora immagini sceniche.

Qual è il percorso delle immagini dopo il primo incontro con il testo della messinscena? Come nasce un'immagine? Da dove proviene?

Incomincio a visualizzare le cose quando vedo gli attori e immagino il loro modo di incarnare i personaggi. Li vesto, li trucco e li pettino in via provvisoria - altri più bravi di me lo faranno in forma definitiva. Cerco ad esempio di immaginare contro che cosa sarebbe meglio vederli, superfici lisce o rugose, in spazi vuoti o in mezzo a degli oggetti. Poi inizio ... naturalmente le idee del regista hanno il loro peso, come anche le dimensioni e i punti di fuga del teatro, i problemi tecnici e il bilancio. Un po' alla volta nascono molte immagini, alcune compatibili dal punto di vista drammaturgico, altre che si autoeliminano. Ma il regista ha bisogno di un progetto scenografico, non di immagini isolate. Abbozzo varie possibili soluzioni, talvolta le sviluppo parallelamente, ma arriva il momento in cui bisogna decidere, ed è quello di maggiore conflitto. E' proprio in questa fase che mi è di aiuto ricorrere agli appunti che ho preso subito dopo la prima lettura. A volte la soluzione è a portata di mano, altre non lo è. Va detto che è inevitabile dovere immaginare che cosa farà il regista con queste soluzioni, ovvero, mi oriento con il bozzetto pur sapendo che il regista supererà di molto ciò che immagino possa fare.

Hai parlato più volte dell'artigianato teatrale, della manualità quasi da bottega, che accompagna qualsiasi messinscena. Spesso ti sei descritto come un artigiano, non è vero?

Mi sembra fuori di discussione che il teatro possa essere considerato un'arte spaziale. Ma non lo si può dire delle sue parti (regia, recitazione, scenografia, illuminazione, eccetera) così vincolate e dipendenti. Certamente dobbiamo chiarirci che cosa intendiamo per "arte", ma non credo che possiamo considerare arti le parti del tutto. Dato che ciò che è collettivo del teatro implica necessariamente il concorso delle persone teatrali per raggiungere l'obiettivo artistico, la maggior parte del lavoro si "scolpisce" durante le chiacchierate preliminari e durante le prove, come risposta a stimoli reciproci. Tuttavia c'è un'area di lavoro in cui lo scenografo è da solo anche se non smette di pensare al tutto. E' questo lavoro di laboratorio, direttamente collegato alla tecnica, che io ritengo artigianale talvolta addirittura alchemico.

Hai lavorato a vari allestimenti di testi classici. Hai disegnato anche progetti per le messinscene di autori come Beckett o Pinter, autori che definiscono in maniera quasi ossessiva lo spazio al cui interno dovrà svolgersi l'azione. Qual è la differenza tra esperienze così diverse?

Credo che il teatro sia l'arte del presente, del qui ed ora, che la messinscena sia per il pubblico di oggi, anche se i tempi fondamentali sono quelli di sempre. Mi interessa il processo di approssimazione, attraverso cui trovare l'equivalenza dei segni. Mi sento più a mio agio quando disegno le opere del passato, piuttosto che quelle di autori nuovi. Mi interessa il processo di traduzione dei classici nel nostro tempo e anche nel nostro spazio. Per la scenografia di Zio Vanja ho riprodotto la disposizione e utilizzato i mobili di quella che era la "casa madre" della fattoria della mia famiglia, di russo c'era solo il samovar. Con autori che danno ossessivamente indicazioni sulla scenografia, si può a volte fare qualcosa conservando lo stile, come in Un tram chiamato desiderio, di Tennessee Williams. Avevo progettato quest'opera per un teatro circolare, con un disco che faceva un giro in un'ora, cosicché offriva agli spettatori sempre angolazioni diverse. Dinanzi alle pregnanti immagini di Beckett non posso fare altro che ammirarle.

Vorrei parlare ora di alcuni elementi essenziali del tuo lavoro di scenografo. Da un lato, la costante preoccupazione di narrare luoghi e ambienti in modo naturale, senza indulgere mai all'iconografia. Dall'altro, il rapporto tra luce e ombra, che nei tuoi allestimenti rappresenta sempre un elemento basilare. Senza parlare poi del tema del silenzio, il silenzio degli spazi, naturalmente.

Odio il pleonasma. A volte è necessario l'impegno narrativo della scenografia, ma se risulta una semplice illustrazione del testo lo evito. Disegno spazi per un possibile allestimento, non per i testi. Due esempi: nel Don Giovanni il cast aveva di gran lunga superato i limiti della giovane età. Io e il regista decidemmo perciò di fare di Don Giovanni un malato terminale, attratto dalla propria morte come estremo atto del desiderio. Il suo "luogo" sarebbe stato il "Padiglione Siviglia" dell'Ospedale Spagnolo di Città del Messico. In quel caso la scenografia dovette assumersi funzioni narrative per potere risignificare il testo. Invece in Idomeneo non era tanto importante vedere Creta nella prospettiva del XVIII secolo e potei quindi utilizzare un linguaggio più astratto rivolto in particolare alla musica.

Sono convinto che sia meglio lasciare che lo spettatore si costruisca luoghi e ambienti piuttosto che porlo di fronte a un'immagine categorica. Credo che il mio compito consista nel dosare gli stimoli in senso normativo, in modo da provocare la creatività dello spettatore, nella quale confido pienamente - ciò che invece non posso permettergli è di indovinare ciò che succederà. Più che di una preoccupazione narrativa si tratta di una preoccupazione perché siano gli spazi a parlare.

Apprezzo l'ambiguità quando serve a permettere allo spettatore di farsi una propria lettura. Anzi, non solo l'ambiguità, ma anche la contraddizione. Nei sogni percepiamo immagini, stimoli senza tempo né ordine alcuno ed è la memoria che ci soccorre per raccontare un sogno. Ho applicato un procedimento simile a El hacedor de teatro (Il creatore di teatro) di Bernhardt. Lo spettatore vedeva a volte un flipper,

a volte un frigorifero di macelleria, a volte un rivestimento di legno, altre di un verde brillante. Talvolta la scena del salone si trovava in fondo al palcoscenico, altre nel proscenio. Gli spettatori non ricordano le contraddizioni, scelgono la loro scenografia e rimane l'impressione del sogno.

Le tue scenografie si adattano benissimo al silenzio, lo riempiono completamente e vi si insinuano come un dialogo tra le pause del copione. Per trasformarsi poi in elementi narrativi. Non è così?

I silenzi, le pause sono tempo per vedere, per riflettere e per sentire in modo diverso da quando lo spazio dialoga con i personaggi. Senza l'abituale primo piano in cui lo spazio è abitato dal testo e dalla storia, la scenografia può parlare al pubblico in maniera diversa, offre materia nuova, riempie un vuoto, recita in modo diverso.

E per quanto riguarda la luce?

Sulla luce e sull'ombra è stato scritto molto, dubito che si possa aggiungere qualcosa di nuovo. La luce produce e trasmette emozioni agli esseri umani, in maniera complessa. Benché all'origine di queste interrelazioni debba esserci stata la luce naturale (quella del sole o della luna) o artificiale (le sorgenti elettriche abituali) e nonostante siamo abituati a ciò che Henry Alekan chiama "il nostro bagno quotidiano", tutti ci aspettiamo che a teatro, dove non può esistere il naturalismo cinematografico, la luce si comporti in maniera straordinaria. Infatti, potrebbe essere sufficiente stabilire di rendere un giorno soleggiato semplicemente con un fondale nero su cui si staglia un raggio di luce, per pensare, credere e persino sentire ciò che l'attore sperimenta quando viene sfiorato dal sole. Mi affascina l'idea che su un palcoscenico inondato di luce, basta che entri un personaggio con una torcia e tutti capiamo che è scesa la notte. E' indubbio che una luce intensa (unidirezionale), modellante, che accentua i contrasti, sarà più "drammatica" di una luce morbida, piatta, diffusa (multidirezionale). Tuttavia non è indispensabile seguire alla lettera questa legge: si può provare a ambientare una tragedia in una noiosa luce omogenea affidando alla recitazione la carica drammatica o vedere cosa succede con la commedia se si posiziona una luce lateralmente, in modo da provocare un forte contrasto. Almeno a me capita questo: mi basta cominciare a credere nella bontà di ciò che è arbitrario per tentare la riproduzione esatta di un crepuscolo. Ho sperimentato luce senza ombre in una scena, in modo da far galleggiare gli attori in un campo bianco; una luce diffusa che appiattiva, che distruggeva la terza dimensione, per vedere la scena come un "comic" o come un codice precolombiano.

Ottenemmo sì degli effetti, ma il pubblico aveva mal di testa dopo un quarto d'ora. Sembra infatti che gli spettatori gradiscano un gioco di luci non protagonista, assortito con elementi compositivi desunti dalla storia della pittura, dalla fotografia e dal cinema. Le possibilità di dialogo tra luce e materia sono infinite, la scelta delle risorse in funzione degli obiettivi plastico - drammaturgici e la loro realizzazione tecnica è un compito appassionante. Non credo esista niente di meglio.

Ma avevi fin dall'inizio questa passione per la luce?

Prima per illuminare si usavano riflettori colorati che chiamavano bilancia. Se ne occupava il regista e l'elettricista del teatro, a volte lo scenografo. C'erano dei proiettori con lenti piano-convesse chiamati PiCi, molto inefficienti. Mentre ero intento all'illuminazione de La macchina calcolatrice, che si dava al teatro "El Caballito", il palcoscenico era illuminato con la luce diffusa dei riflettori. L'elettricista a un certo punto accese uno di quei PiCi che attraversavano la scena lateralmente. Gli chiesi di aumentarne l'intensità ma mi rispose che era al massimo e se volevo una luce più intensa ne avrebbe acceso un altro lì a fianco. Così fece, ma lo scenario attraversato da quel fiotto di luce acquistò un che di misterioso che prima non aveva. Abbassai la luce dei riflettori al minimo per intensificare maggiormente quell'effetto. Ricordo ancora la suggestione di quel magnifico raggio di luce bianca che rendeva visibile l'aria. Quando arrivarono gli attori e il regista dissi loro "facciamo la scenografia con questa luce". Fino a quel momento la scena era stata provata con una luce da lavoro e quindi non corrispondeva al nuovo spazio

generato dalla luce. Mi azzardai a suggerire di ridisegnare la scenografia. Intuitivamente regista e attori cominciarono a prendere in considerazione la direzione della luce, a utilizzarne l'energia in senso positivo e negativo, a gerarchizzarla utilizzando la penombra e l'oscurità e a discriminare le aree brillanti. La scena migliorò considerevolmente. In seguito ridipinsi la scena con questa luce accesa, diedi luce a ciò che doveva essere visto e lasciai al buio ciò che conveniva nascondere, aggiunsi colore e spessore alle noiose ombre grigie. Non era male. Da allora faccio così. Cerco la posizione migliore per il potente raggio che dovrà organizzare l'immagine. Agire in questo modo mi aiuta a pensare a che cosa farei se dovessi illuminare la scena con una sola fonte luminosa. Ogni decisione successiva sarà subordinata a questa decisione. E dato che è impossibile riprodurre una linea sul palcoscenico, il regista e gli attori mi sopportano pazientemente quando, durante le prove, li interrompo per parlare loro di luci immaginarie. Mi guardano come se fossi pazzo quando gli dico di fare un passetto indietro per sfruttare un controllo luce. E do sempre l'ultima mano di pittura dopo aver illuminato la scenografia.

Che cosa definisce il potente raggio?

Grazie a Richard Pilbrow, che diede dignità artistica al metodo di Stanley MacCandles, privilegiando la composizione rispetto alla visibilità, seppi che cos'è la luce dominante (la key light), la luce principale. Ogni volta che lo stile si avvicina anche vagamente al realismo, è definita da ciò che Pilbrow chiama luce motivata (quella che entra dalla finestra, o quella prodotta da una lanterna, ad esempio), qualora lo stile sia più astratto, è arbitraria. Ma permettimi di dire che io sul palcoscenico ricerco sempre ciò che è artificiale, per sottolineare l'impossibile, ciò che è straordinario. Tuttavia a volte, come ne La visita del ángel (La visita dell'angelo), il naturalismo, attualizzato, può diventare incredibilmente teatrale.

La tua prima immagine è illuminata?

Qualsiasi immagine è luce, solo luce. Qualsiasi immagine, che sia grafica, fotografia, disegno o testo non è per l'occhio che luce riflessa da superfici che filtrano e assorbono la luce. L'immaginazione è la capacità di visualizzare questa luce in assenza dello stimolo. Guardiamo gli attori... potremmo dire anche: guardiamo la luce riflessa dagli attori. A seconda di come sarà la luce, così sarà lo spazio. In termini visivi lo spazio incomincia ad esistere a partire dalla luce. Perciò non posso distinguere tra scenografia e illuminazione. Quando parlo di scenografia parlo di luce riflessa dalle superfici, dagli abiti, dagli oggetti. Disegnare entrambe risponde a un unico impulso. Se si spegne la luce non c'è immagine. E questa è una cosa talmente ovvia che la dimentichiamo. Veniamo al mondo nello spazio e alla luce e viviamo senza bisogno di pensarci, ma se aspiriamo a fare dello spazio e della luce un linguaggio o una porzione fondamentale di un linguaggio è necessario esserne coscienti. Credo che imparare a illuminare implichi disimparare il modo in cui siamo soliti guardare e incominciare a vedere tutto in termini di luce, di intensità, di impasto, di direzione e di colore. Vedere sempre come un volto riceve la luce riflessa dal pavimento, o il colore che predomina a destra se il muro è blu e distinguere la temperatura delle sorgenti di luce.

Mi piace parlare di queste cose con i fotografi, perché loro toccano con mano la luce. Lo fanno in maniera precisa quando aprono o chiudono l'obiettivo, quando impostano maggiore o minore tempo di esposizione, quando sviluppano la pellicola e quando stampano.

Tutti abbiamo la facoltà di immaginare, qualsiasi testo produce immagini mentali, materia illuminata, materia visibile perché riflette luce, e se guardiamo con attenzione possiamo vedere le fonti luminose, la direzione del raggio incidente, distinguerne intensità e colore. L'allenamento farà sì che tutto ciò diventi automatico.

Quale effetto ha avuto lo sviluppo della tecnologia nell'illuminazione teatrale?

Oggi, all'inizio del XXI secolo, usiamo molti più watts di quando iniziai a lavorare a metà del secolo scorso, ricorriamo a efficienti sistemi specializzati e a sofisticati controlli digitali, ma i principi

fondamentali non sono mutati. La complessità tecnica ha reso indispensabile la presenza di uno specialista, che disegni l'illuminazione.

Con l'avvento dell'elettricità, cambiò semplicemente il tipo di energia: una fonte di luce fu sostituita da un'altra. Inizialmente la luce elettrica non faceva nulla che non si facesse già con la luce a gas. Più che la luce elettrica, ciò che rivoluzionò la scena fu l'invenzione e la messa a punto di un proiettore che fosse in grado di concentrare la luce. Ciò permise di gerarchizzare lo spazio scenico, di far vedere con sistematicità ciò che è significativo per l'opera. Dopotutto, illuminare consiste nel rendere visibile ciò che va visto e nel nascondere ciò che non si deve vedere nel corso dell'intera rappresentazione. La seconda cosa è più difficile. Deve essere stato un evento importante oscurare totalmente la sala grazie allo sviluppo dei sistemi di controllo. In Messico la prima volta fu nel 1900 nel "Teatro del Renacimiento".

Che cos'è il colore per le tue scenografie?

Non è certo un elemento secondario. Non lo è mai. Credo che il colore in scena sia inevitabile e preferisco che l'uso del colore sia significativo. Penso in bianco e nero. Immagino e sogno in bianco e nero. Mi piacciono i film in bianco e nero. La gamma di grigi ha una valenza stilistica in più. Quando introduco un colore nell'immagine - proprio così, lo aggiungo - lo faccio molto coscientemente.

In alcuni dei tuoi spettacoli più importanti, anche se erano molto diversi tra loro, il non-colore, quelle sfumature verdastre o violacee fungevano da vero elemento drammaturgico.

I sottili cambiamenti a cui ti riferisci sono una stupenda arma del linguaggio subliminale. Di fatto non mi è possibile parlare di colore grigio, perché mi immagino sempre un grigio verdastro, rossiccio o azzurrato... Spesso mi è stato detto che le mie scenografie sono grigie. Non ci credo, ce ne sono infatti di coloratissime e di altre molto delicate. Parto dal colore della pelle, da come vogliamo vedere le facce, le mani, i corpi degli attori, dei cantanti o dei ballerini; controllo il colore nel disegno del trucco e dei costumi e alla fine decido quale deve essere il colore della scenografia, sia per quanto riguarda il colore delle grandi superfici, sia per quanto riguarda la luce. Talvolta regna il contrasto cromatico tra i personaggi e l'ambiente circostante, altre predomina la fusione, ma c'è sempre la ricerca di un'immagine che si stacchi dal quotidiano. Ad esempio, nel Pellicano di Strindberg, l'idea era quella di avere in scena solo il colore della pelle degli attori e del fuoco. Così la scenografia fu tutta bianca e i vestiti andavano dal nero al bianco, tranne che la governante vestita di grigio. Ne La mudanza (Il trasloco) di Leñero c'era una doppia intenzione: vedere l'immagine come film in bianco e nero e sovraesporre la pelle dei personaggi. Tingemmo tutti gli abiti e dipingemmo tutti gli oggetti - che non erano pochi - di grigi più scuri dei loro equivalenti cromatici. Effettivamente le facce e le mani degli attori risplendevano di un'aura irreale, come se ognuno avesse costantemente addosso un fascio di luce; ma il pubblico per abitudine vedeva i colori anche dove non c'erano. Nell'opera successiva, El ritual de la salamandra (Il rituale della salamandra) di Argüelles, conservai rigorosamente i grigi finché non faceva irruzione il rosso del vestito dell'attrice. La sua entrata era un colpo per la retina....

Ti riconosci tra i tuoi colleghi scenografi o ti senti isolato?

In Messico, attualmente, gli scenografi della mia generazione si dedicano all'accademia; i più anziani, i maestri, sono già morti e i pittori dipingono. La maggior parte degli scenografi all'attivo sono giovani, che sono stati miei alunni in aula o in bottega. A volte mi chiedono una consulenza: allora seguo i loro lavori e sono contento se il loro talento è promettente. D'altronde non esiste teatro al mondo in cui non trovi qualcuno con interessi professionali simili ai miei.

Perché hai scelto di dedicarti esclusivamente al teatro e non ad esempio al cinema?

Ho fatto architettura per dieci anni, mi piaceva la fase della progettazione, ma poi dovevo aspettare un'eternità per vedere realizzato qualcosa. Investivo nel progetto non più del 10%, mentre il restante 90 se ne andava in pratiche amministrative, e devo dire che anche adesso nutro una certa preoccupazione per la salvaguardia delle "mie opere". A teatro posso sfruttare l'intero processo creativo. Ho fatto qualcosa come 300 scenografie per il teatro, una ventina per l'opera e solo sei per dei lungometraggi. Il primo è stato Frida, naturaleza viva (Frida, natura viva), diretto da Paul Leduc, un film praticamente muto, senza svolgimento lineare. La carica narrativa era lasciata alla scenografia e alla macchina da presa. In seguito disegnai scenografie per film più correnti e ebbi la fortuna di lavorare con cameramen straordinari da cui imparai molto in fatto di illuminazione. Al cinema sento la mancanza del rischio del presente, credo che tutto il cinema – e il video – inclusa la fiction, sia documentario in quanto documento del passato e che sia anche crudele perché si gira a pezzettini e la macchina da presa, ciclope autoritario, ti dice cosa devi vedere. Il mio lavoro come disegnatore di produzione consiste nell'aiutare il cameraman che illumina, inquadra, apre o chiude l'obiettivo, mette a fuoco e produce il movimento. A dire il vero invidio il cameraman, è lui il padrone della luce.

© The Scenographer 2017