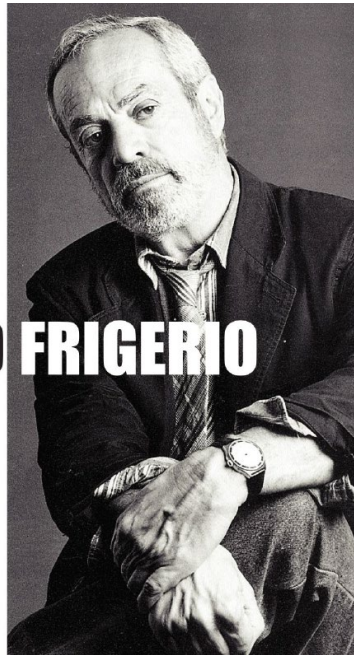


Conversazione con Ezio Frigerio

A cura di Paolo Felici



EZIO FRIGERIO

Ci sono periodi in cui l'espressione artistica sembra improvvisamente rivivere. La ragione di ciò si trova in molte e inaspettate cause: l'unione di persone capaci di trasformare gli stimoli esterni in qualcosa di nuovo, l'individuazione di un luogo in cui operare e un nuovo incontro con un pubblico consapevole. Altrettanto inaspettati sono i risultati che si ottengono: rapide trasformazioni e nuovi traguardi imprevedibili.

Il lavoro di Ezio Frigerio nasce proprio in uno di questi fortunati periodi: l'inizio della sua carriera di scenografo e costumista è legato all'incontro con Giorgio Strehler nel 1955 e alla collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano. La forza dell'ispirazione e il continuo sviluppo dell'idea figurativa hanno caratterizzato l'enorme produzione di Frigerio. Si possono contare oltre duecentocinquanta allestimenti per i più importanti teatri del mondo: basti citare alcuni dei registi con cui ha lavorato, come Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Edoardo De Filippo, Roger Planchon.

All'inizio degli anni Sessanta, Frigerio inizia a disegnare per il cinema ("*I sequestrati di Altona*", regia di Vittorio De Sica). Successivamente ha lavorato con Liliana Cavani e Bernardo Bertolucci. Ha disegnato molto anche per la televisione. Nel 1974 ha sposato Franca Squarciapino, costumista e sua compagna di vita e di lavoro.

Secondo lei, la scenografia è una professione o una parte integrante del mondo dell'arte?

Direi un po' entrambe le cose, anche se credo che l'aspetto professionale sia predominante. Progettare scenografie non significa necessariamente produrre opere d'arte; solo a volte una scenografia è un'opera d'arte. Possiamo trovare delle analogie con altre forme di artigianato. Di solito un artigiano si limita a produrre mobili per le esigenze quotidiane. Tuttavia, ci sono mobili che sono passati alla storia e che sono stati realizzati molti secoli fa, ma di cui conosciamo il progettista. Prendiamo ad esempio il caso di Cellini, uno scultore molto elegante; anche se delle sue opere ci rimangono solo alcuni pezzi scolpiti, non si può negare che sia stato un grande artista. Tuttavia, credo anche che parlare di scenografia come di una professione sia troppo limitativo. Preferisco considerarla come un'espressione di artigianato nel senso più alto del termine: un tipo di artigianato di qualità che può creare un'opera d'arte. Conosciamo eccellenti scenografi che sono ottimi professionisti. Ma alcuni di loro, come ad esempio Danilo Donati, sono andati oltre.

Che tipo di formazione è necessaria per uno scenografo?

Credo sia fondamentale avere una buona base di cultura generale, che spesso manca ai miei colleghi, soprattutto a quelli più giovani. Non basta avere una cultura solo nel campo dell'arte visiva; come si può leggere

e interpretare un'opera del Settecento, del Seicento o del Cinquecento senza sapere cosa è successo in quel periodo e lavorando solo su base documentaria? Torno ancora una volta a quello che ho detto prima: una base documentaria può fare un buon professionista, ma una cultura generale profonda e ricca farà un vero scenografo, uno che sarà ricordato nella storia della scenografia. Non ci sono molti veri scenografi.

In quale periodo artistico si sente particolarmente a suo agio?

La mia grande passione è il periodo del Rinascimento italiano, soprattutto il primo Rinascimento. Credo di averne assorbito il rigore compositivo e la purezza della composizione. Non dico di non amare il Barocco o di non ammirare molto il Settecento, il periodo che precede il Neoclassico. Di certo non amo l'edera che ha corroso la rovina romana. L'Arcadia e il tardo Romanticismo non sono i periodi che amo di più. Ma non credo che uno scenografo debba amare l'epoca più vicina alla sua cultura; se il tema da trattare significa entrare in un mondo che non conosco bene, cerco di sentirlo vicino.

C'è un motivo per cui utilizza spesso una visione frontale architettonica? Ha a che fare con la sua passione per il Rinascimento?

Amo il Rinascimento ma non sono uno scenografo rinascimentale: molti strati di esperienza e molti infiniti filtri culturali riflettono il mio approccio all'architettura di quel tempo. Questo entrare nel Rinascimento è vivere un'esperienza complessa che non si limita a riprodurre un certo tipo di visione. Come potrei dimenticare il Barocco e il Romanticismo quando studio il Rinascimento? Il mio interesse per questo periodo storico è frutto di passioni giovanili. Sono ormai abbastanza anziano e provengo dal mondo tardo-romantico e borghese. L'impatto dell'architettura e di una pittura estremamente pura ed essenziale non poteva non creare una forte attrazione. Tuttavia, rimane una passione giovanile e si sono accumulate molte altre esperienze.

Che tipo di rapporto c'è tra il mondo delle arti figurative e plastiche e la scenografia?

Le diverse arti si muovono parallelamente verso l'infinito e quindi le arti plastiche non si incontrano con la scenografia. L'affermazione che alcuni scenografi hanno fatto che i due mondi sono collegati è assurda e fuorviante. Alcuni pittori che hanno prodotto disegni astratti hanno solo riprodotto cose vecchie: chi nel 1940 ha prodotto scenografie nello stile di Mondrian ha dimenticato che Mondrian era un pittore vissuto tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Mentre Mondrian dipingeva, gli scenografi presentavano il nuovo realismo mettendo in scena le carcasse di buoi veri. Nel rapporto tra scenografo e arti plastiche ci sono stati momenti di violenta alternanza: ci sono stati periodi in cui il tempo storico ha prodotto un connubio, un connubio a mio avviso innaturale. Quando Strehler e Damiani creavano un certo tipo di teatro, erano legati a un certo momento storico. Ripetuti a distanza di qualche anno, i loro spettacoli erano meno interessanti, anche se allora sembrava che la linea puritana dell'ambientazione fosse l'approccio definitivo. Dopo qualche anno, lo stesso Strehler aveva bisogno di dire qualcosa di diverso.

Quali sono gli insegnanti e gli autori che hanno contribuito al suo sviluppo?

Nego di aver avuto un rapporto con i miei antichi predecessori. Nel XVIII secolo si realizzava un certo tipo di scenografia che privilegiava la rappresentazione di un luogo anonimo. La magia era data da una fantasia molto ricca nella composizione. Nel XIX secolo, la scenografia ha assunto un carattere più illustrativo. Non oserei dire che nessuna di queste due forme sia stata una relazione con la scenografia moderna, nata all'inizio del XX secolo e che ha approfondito il lavoro. Oggi lo scenografo può essere definito, se vogliamo usare una parola orribile, come un co-autore insieme al regista. L'opera non è più una rappresentazione di sé stessa, ma viene interpretata. L'interpretazione del regista è il punto di partenza per lo scenografo: sarà compito di quest'ultimo produrre progetti sulla base delle proposte puramente intellettuali fornite dai registi. Il regista non interferisce con la produzione dei progetti. È un processo assolutamente nuovo, prima della fine del XIX secolo non esisteva. Sto cercando di trovare dei predecessori nel Novecento: Appia, Gordon Craig sono i miei mentori ideali: Ho parlato di Damiani, che per me è stato un grande maestro, e devo parlare anche di molti architetti moderni. Ho creato scenografie basate sull'architettura, usando l'architettura come linguaggio, non come immagine in sé.

Si parla spesso del suo approccio realistico alla scenografia. Non è una definizione limitante perché non tiene conto del carattere evocativo delle sue produzioni che sono legate alla memoria?

Ho sempre sostenuto che la scenografia non è una creazione ma una suggestione. Ho quindi utilizzato l'elemento architettonico in forma suggestiva e mai come forma espressiva. La scenografia ha successo se muove qualcosa nel cuore delle persone: anche con il realismo è possibile ottenere questo effetto. La nostra

sensibilità si nutre di ciò che abbiamo vissuto in vari momenti della nostra vita e uno dei periodi più importanti è senza dubbio l'infanzia. Questo bagaglio di emozioni produce immagini ed è molto difficile capire da dove provengano. Il legame che esiste tra le mie scenografie e il mio studio dell'architettura moderna è nascosto nel testo su cui sto lavorando e dalla mia personalità. È molto difficile scoprire le vere origini delle mie idee: sono misteriose persino per me stesso.

Quindi arriva a scegliere la luce e i materiali in modo puramente intuitivo?

Anche se non faccio nulla con le mani, sono molto interessato e credo di avere un grande feeling con i materiali. Ancora alla mia età la scelta del materiale giusto per un'opera mi stimola e mi affascina. Penso che sia necessario adattare il lavoro che si sta mettendo in scena ai materiali che sono disponibili oggi attraverso nuove tecniche. Usare con noncuranza i materiali moderni è uno dei grandi errori che molti miei colleghi commettono, giovani e meno giovani. È facile cedere al fascino del materiale per il materiale stesso. Ma fondamentalmente l'abbinamento, e la motivazione che ne richiede l'uso, va oltre la pura e semplice conoscenza del materiale stesso.

Ci può definire il concetto di spazio?

Il palcoscenico è un luogo misterioso. Seduti su una poltrona a teatro, si alza il sipario e appare uno spazio, a volte molto piccolo. Il palcoscenico del Piccolo Teatro è stato teatro di molti miei progetti. È uno spazio non molto più grande di questa sala in cui stiamo parlando: il boccascena è largo tre metri e profondo cinque. Eppure, all'interno di questo spazio è stata creata un'immensità: il vuoto, l'orizzonte, un cielo sereno, i temporali.

Come ci siete riusciti?

Il Piccolo Teatro ha uno spazio molto piccolo con il quale abbiamo lottato. Poi io e alcuni miei colleghi abbiamo capito che alla fine spettava a noi dettare e inventare lo spazio. Invece in altre occasioni è stato necessario ridurre spazi che erano troppo grandi. Chiunque veda le famose e famigerate *Nozze di Figaro* si chiede perché le stanze siano così piccole. Ma in realtà non sono affatto piccole. Le stanze delle *Nozze di Figaro* sono immense. Tuttavia, la cultura della distanza permette di proporzionare la scena in modo da creare questa illusione. La manipolazione dello spazio è una parte fondamentale della vita di uno scenografo, ma è molto difficile spiegarla in termini puramente tecnici. Se mi chiedesse come riesco a ottenere certi risultati, non saprei come rispondere.

Una caratteristica che accomuna tutte le sue produzioni è lo studio dei dettagli, sia della scenografia che dei costumi. Con quale metodo decide i dettagli?

In tutte le mie produzioni c'è sempre una visione più spaziale che analitica. L'analisi è come la patina del tempo. Ogni oggetto che vediamo ha i suoi segni, le sue corrosioni: non c'è nulla che non abbia acquisito la sua patina ai nostri occhi. Ed è questa patina che seduce la persona che la guarda; ci permette di vedere un'immagine che altrimenti sarebbe troppo fredda. Per tutta la vita ho creato immagini apparentemente fredde e in seguito ho lavorato con la mia sensibilità e la mia memoria su queste immagini, facendo sembrare le mie scenografie più realistiche di quanto non fossero in realtà. In realtà, le mie scenografie hanno una solida base architettonica, umanizzata dalla crosta che applico loro. Credo però che quasi tutte le mie scenografie fossero valide anche senza questo dettaglio realistico.

Torniamo alle origini. Come ha iniziato a fare teatro, qual è stato il suo primo approccio?

L'inizio è stato del tutto casuale. Durante la mia adolescenza non ho mai pensato di diventare un uomo di teatro: non mi piaceva il teatro. Non so se mento o meno: in realtà molti dei miei amici d'infanzia sostengono che già da piccolo vivevo in una sorta di mondo teatrale. Quando ho avuto l'età per decidere, ho scelto di fare altre cose. Nel periodo tra diciotto e ventidue - ventitré anni non avevo idee chiare. Prima volevo fare l'architetto, poi il pittore; per un po' ho pensato di fare il grande viaggiatore e ho navigato. Poi sono stato chiamato a disegnare i costumi per la commedia *La dodicesima notte* di Shakespeare. Lo scenografo era Mario Chiari e non voleva fare i costumi. All'inizio mi sono dedicato ai costumi e alla costumistica solo perché ero disoccupato: poi il gioco ha cominciato ad affascinarmi.

Quando ha iniziato a lavorare come scenografo?

A ventiquattro anni, con il piccolo bagaglio di questa prima esperienza, ho avuto l'impudenza di presentarmi a Felci, chiedendo di fare scenografie. Prima si mise a ridere un po', poi mi diede un disegno a tema da risolvere:

era un tema di Lorca, una cosa abbastanza facile. Quando vide il mio lavoro mi disse che sarei diventato uno scenografo. Prima ho dovuto iniziare come costumista, e poi sarei diventato uno scenografo. Così, un po' per caso, è iniziata questa passione dalla quale non sono mai riuscito a liberarmi.

E il suo rapporto con il cinema?

Anche quello è nato per caso. Ho avuto una carriera molto rapida: a trent'anni ho lasciato il Piccolo Teatro perché all'inizio c'era qualcuno più forte di me. Più forte nel senso di più intelligente. Lasciato il Piccolo Teatro, mi sono avventurato in un teatro più commerciale. Commerciale per modo di dire: all'epoca il teatro produceva molte opere molto serie, anche a livello commerciale.

Di che epoca stiamo parlando?

Stiamo parlando del 1958. Incontrai Lucio Ardenzi. Mi presentai come uno scenografo affermato e lui mi credette. Ho lavorato a spettacoli come *Spettri*, e ho collaborato con le compagnie dove lavorava Albertazzi. Erano lavori piuttosto importanti. E mi ritrovai a soli trent'anni come uno degli scenografi più importanti d'Italia. Poi, dopo molti anni, De Sica decise di fare il regista a teatro: *Liola* di Pirandello. Mi introdusse a lavorare per lui. Da lì è nato il contratto per il primo film: *I sequestrati di Altona*. Il film era basato su un lavoro teatrale ed era abbastanza vicino al mio mondo. Ho lavorato per qualche anno nel cinema e poi, per motivi miei, mi sono trasferito. Strehler mi chiamò di nuovo e mi fece lavorare in teatro. In seguito, ho lavorato con Bertolucci e Cavani. Ho avuto contatti importanti ma non stabili, anche perché, per il mio carattere, non faccio parte del clan del cinema. Io amo molto il teatro e ci sono aspetti del mestiere del cinema che mi annoiano un po'.

E la televisione?

Nemmeno io appartengo al clan televisivo. Ma lei ha lavorato a produzioni importanti come *Leonardo* e *I fratelli Karamazov*. All'epoca la proposta televisiva era diversa e c'è un ricordo complessivo dei risultati ottenuti.

Qual è la sua opinione sulle scenografie televisive di oggi?

Ricordo con entusiasmo *Leonardo* con Castellani: le scenografie erano una grande impresa. E poi c'è stato il periodo dei grandi libri: i *Karamazov*, *Il cappello del prete*... Oggi mi sembra che ci sia poca qualità, ma non so se la causa sia dovuta ai soggetti o alle persone. Troppo spesso la televisione è banale e prolissa. Molto professionale e basta. Tuttavia, negli spettacoli e nella pubblicità ci sono a volte cose interessanti, anche se condizionate nel modo di utilizzare i materiali.

Capita a tutti gli scenografi di imbattersi più volte nello stesso lavoro nel corso della loro carriera. Che tipo di crisi produce?

Dipende dall'opera. *Arlecchino servitore di due padroni* è un caso particolare: "Arlecchino" da un certo momento in poi è diventato una mia produzione. Credo che sia importante, anche se non è stata la scenografia più importante della mia vita. "Arlecchino" è stato uno sviluppo logico, senza conflitti o difficoltà. "Arlecchino" era della mia epoca, e di quella di Strehler, e prima ancora di Soleri e Moretti. È un'opera che è invecchiata lentamente con noi. Ero giovane quando ho lavorato per la prima volta alla produzione. Poi, man mano che la mia vita si arricchiva di conoscenze poetiche e umane, l'età ha velato un certo entusiasmo giovanile.

Invece, le altre produzioni sono state una lotta. Ho rifatto *Le nozze di Figaro* con grande difficoltà perché non riuscivo a liberarmi dalla famosa produzione parigina seguita da quella della Scala. Si vorrebbe rifare alcune produzioni quando ci si rende conto di aver commesso un errore. Altre produzioni sono frutto di una vera e propria intuizione: e lì sarebbe più difficile lavorarci di nuovo.

Lei ha progettato produzioni teatrali oltre all'opera. Come cambia il suo modo di progettare lo spazio scenico?

È difficile capire la differenza. Il mio compito è creare il tempo e il luogo in cui si svolge l'azione. I tempi e i luoghi dell'azione sono molto diversi nel teatro, nell'opera e nel cinema. Il cinema utilizza tempi e luoghi che si basano direttamente sulla realtà: una realtà che, seppur filtrata, deve essere riconoscibile, di facile lettura. Il teatro è mosso da ragioni psicologiche profonde e permette un'esplorazione di luoghi ed eventi in modo più culturale. Nell'opera il materiale di base è più magico, più poetico. Il tema principale non è la parola, ma la

musica: lo scenografo è trasportato verso frontiere lontane, molto distanti dal linguaggio del dramma o del cinema.

Una domanda: cosa le piacerebbe produrre e cosa non ha mai avuto l'opportunità di fare?

Ho fatto poco Shakespeare nella mia vita. Amo molto Shakespeare e mi sarebbe piaciuto avere l'opportunità di intraprendere le opere di questo grande drammaturgo. La difficoltà non è fare Shakespeare, ma trovare qualcuno che faccia Shakespeare alla maniera di Shakespeare. Sono molto legato a Strehler e, a dire il vero, raramente ho avuto la possibilità di lavorare con registi in grado di darmi stimoli così forti. Così, mentre per il teatro mi sento molto legato a questa persona, per l'opera mi sento più libero. Lo stesso Strehler, quando dirigeva l'opera, mi dava più libertà. Uno scenografo non lavora mai da solo.

Ci può parlare del rapporto con i suoi collaboratori?

Il rapporto con i collaboratori è qualcosa che prima o poi finisce. Penso che nella nostra vita ci siano molti momenti per tutti noi. C'è stato un periodo che è durato molti anni, forse trenta, in cui avevo bisogno di conferme. Avevo bisogno di una conferma che ciò che immaginavo potesse essere realizzato. Tuttavia, trovo la produzione di immagini piuttosto noiosa: Avevo paura che se mi fossi dedicato personalmente a loro mi sarei innamorato delle immagini mentre le facevo. Ricordo ottimi creatori ai quali ho dato la materia prima: loro hanno prodotto le immagini e io le ho selezionate. Per questo avevo molti assistenti ormai affermati, come Tommasi e Pagano, ad esempio. Nell'attuale periodo della mia vita mi accorgo di non aver bisogno di assistenti.

Ci può parlare della sua giornata lavorativa?

Un tempo la mia giornata lavorativa iniziava andando in studio alle nove, uscendo alle sette di sera e andando a letto dopo aver guardato un po' di televisione. Oggi è molto diversa: mi sposto e viaggio molto. Quando ho lavorato all'idea di una produzione, chiamo le persone per fare un mock-up del set. In pochi giorni la produzione è finita. Non ho più un rapporto maestro-allievo con i miei collaboratori.

Come potrebbe svilupparsi la professione dello scenografo?

Credo che le modalità siano relativamente importanti: la scenografia è il frutto della propria mente. Prima lavoravo molto sul design; facevo fare ore e ore di lavoro prospettico ai miei assistenti. Ora non mi interessa più. Sono arrivato al punto in cui la creazione è completamente mentale; la rappresentazione dell'idea ha assunto un ruolo secondario.

Quando decide che il set è finito?

Penso che il set sia finito quando esce dalla mia testa, quando è stato progettato e rappresentato da un modello. Non credo nella teoria, sostenuta anche da Strehler, secondo cui la scenografia si fa in teatro. La scenografia si fa in studio, nella testa dello scenografo. Quando arriva a teatro, la scenografia è a posto. Se non è a posto in quel momento, non lo sarà mai. Se funziona, l'aggiunta di un oggetto o un dettaglio non cambierà nulla di sostanziale.

Per un aspirante scenografo è più importante l'Accademia, lo studio o il laboratorio?

Né l'uno né l'altro. Lavorare in laboratorio può aiutare a formare dei professionisti. L'Accademia non serve perché non si impara praticamente nulla, c'è troppa libertà. L'Accademia non esiste più.

La parola "Accademia" ha un significato preciso: indica un luogo dove si apprendono materie accademiche. Se l'Accademia di oggi è diventata sinonimo di libertà assoluta, ha perso la sua funzione. Un tempo doveva preparare persone che dovevano svolgere un tipo di progettazione, ma questo appartiene ormai al passato.

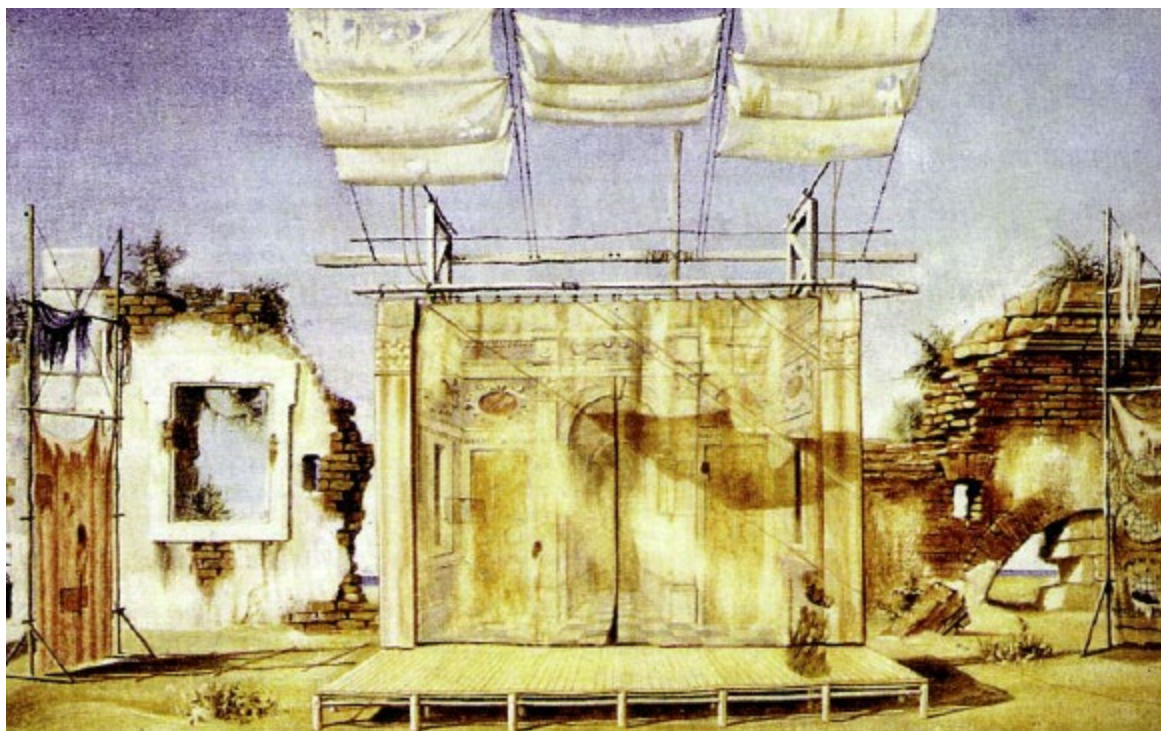
Oggi deve fornire i mezzi necessari per realizzare una vetrina o un grande magazzino; tante piccole produzioni pubblicitarie, piccole scenografie, grandi scenografie, oltre agli arredi.

L'Accademia rappresentava una certezza per il futuro. Oggi il futuro non è più certo. Come è possibile insegnare a persone che non sanno cosa si deve fare per essere uno scenografo? Almeno il cinema si basa su una tecnica ben precisa e si svolge in ambienti scelti secondo un criterio ben preciso; ma cosa si può dire del teatro? Si può solo dire che questo non viene fuori dall'Accademia. Francamente non so quale sia la scuola migliore.

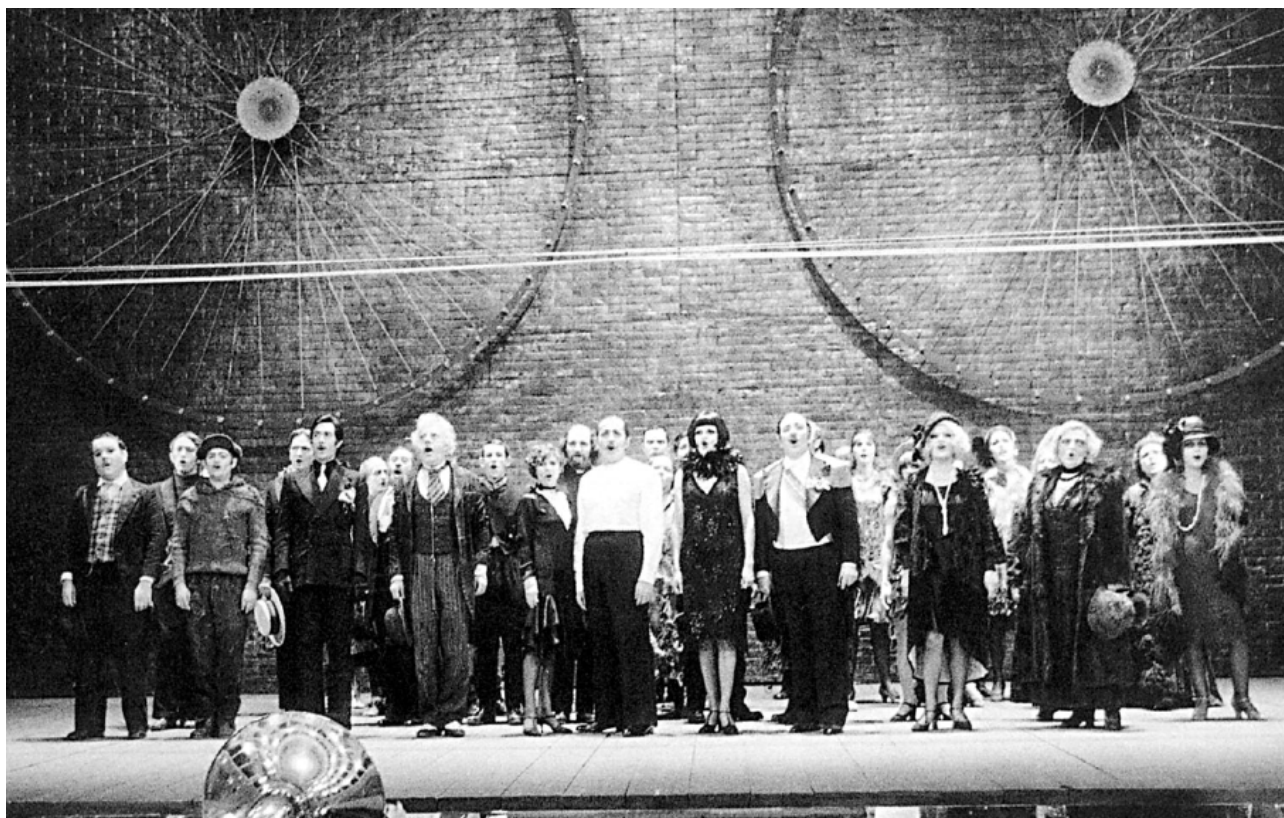
Forse l'esperienza?

Non lo so. Sono molto incerto perché penso che la scenografia che ho fatto debba finire. Sono un seguace di un sistema di scenografia esaurito. Non so e non riesco a vedere cosa faranno i nostri discendenti. Non vedo

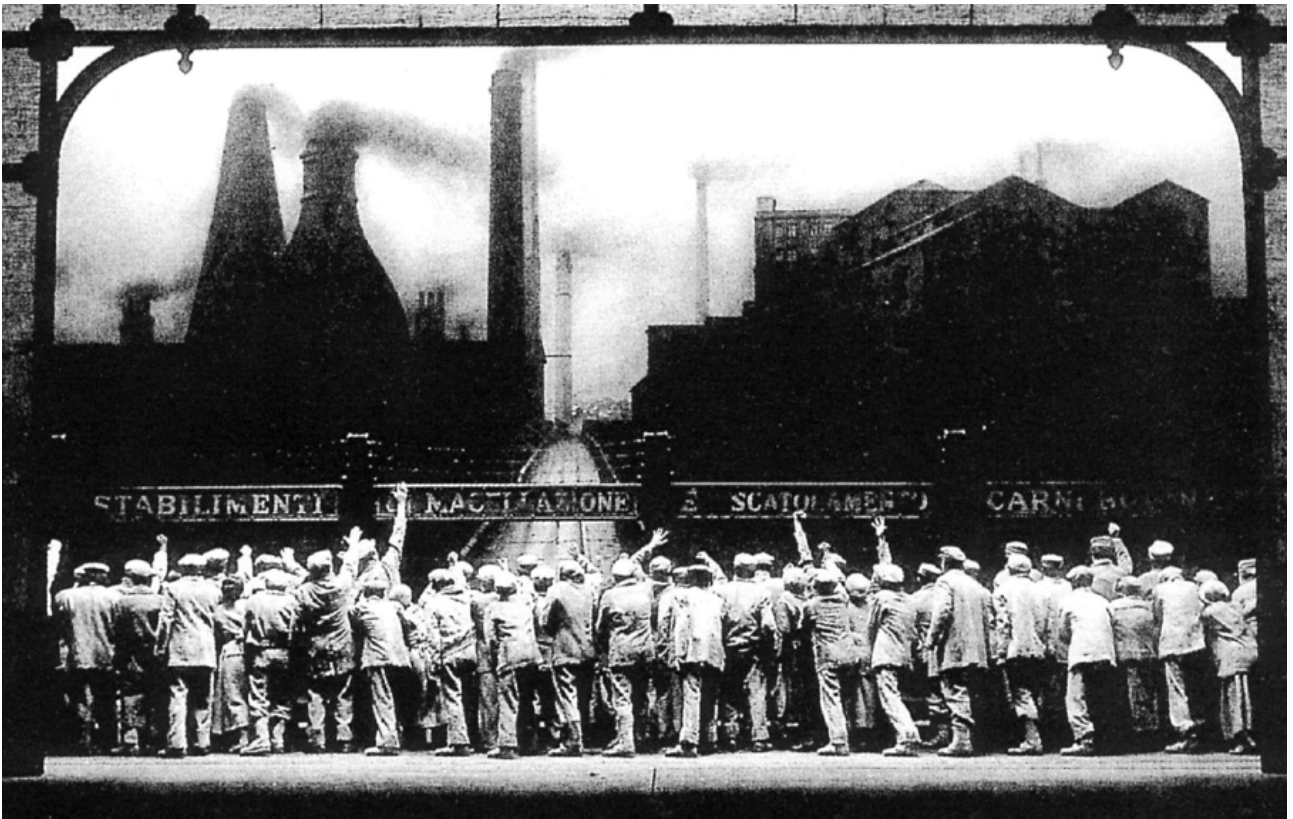
nulla che mi sembri interessante da proporre come nuova via. Credo che questo sia un segno che la cultura sta finendo. Quando una civiltà precedente non insegna a quella futura, significa che la sua cultura è finita. Penso che la decadenza non riguardi solo la scenografia: la pittura e l'architettura annaspiano e cercano, ma non riescono a vedere il futuro.



Arlecchino servitore di due padroni, di Carlo Goldoni. Piccolo Teatro, Milano - Regia: Giorgio Strehler.



Threepenny Opera di Bertolt Brecht. Théâtre du Châtelet, di Parigi. Regia: Giorgio Strehler 1986



Per *Santa Giovanna dei macelli* (1970) Frigerio apre lo spazio con una disposizione di fabbriche dalle pareti grigie, incorniciate da ferro e juta, che riecheggiano vagamente un dipinto di Sironi.

© THE SCENOGRAPHER