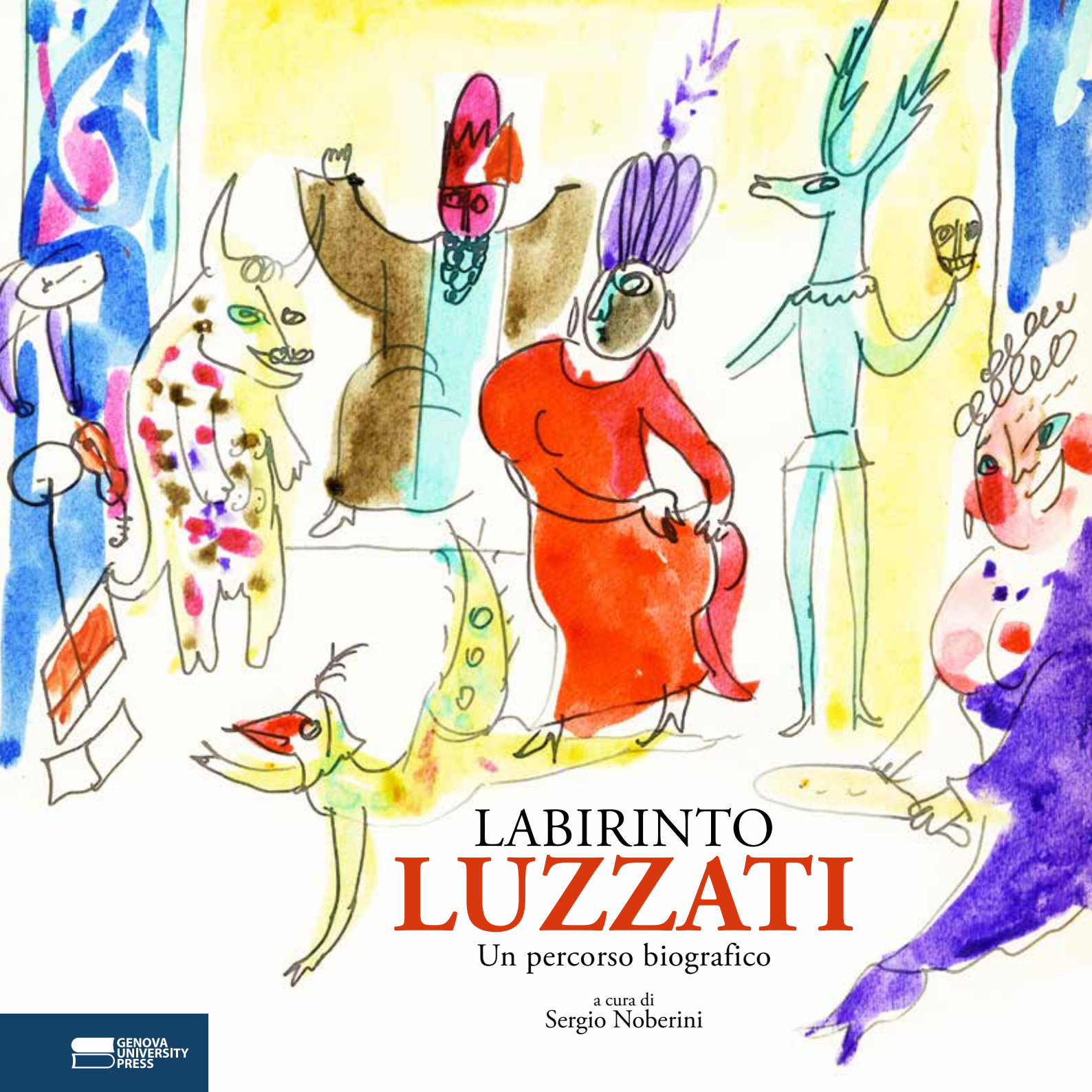




LABIRINTO LUZZATI

Un percorso biografico

a cura di
Sergio Noberini

Rappresentazione e comunicazione
Quaderni di Casa Luzzati

Collana diretta da

Per la sottocollana

Maria Linda Falcidieno
(*Università di Genova*)

Sergio Noberini
(*Lele Luzzati Foundation - Genova*)

Comitato scientifico

Francesca Fatta
(*Università di Reggio Calabria -
Presidente Unione Italiana per il Disegno*)

Jörg Schröder
(*Università di Hannover - Germania*)

Angela Garcia Codoner
(*Università Politecnica di Valencia - Spagna*)

Pilar Chias
(*Università di Alcalá - Spagna*)

Enrica Bistagnino
(*Università di Genova*)

Giovanni Galli
(*Università di Genova*)

Manuel Gausa Navarro
(*Università di Genova*)

Rita Cirio
(*Lele Luzzati Foundation - Genova*)

Guido Fiorato
(*Lele Luzzati Foundation - Genova*)

Matteo Fochessati
(*Lele Luzzati Foundation - Genova*)

Gianni Nuti
(*Lele Luzzati Foundation - Genova*)

LABIRINTO LUZZATI

Un percorso biografico

a cura di
Sergio Noberini



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



© 2022 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza
Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN: 978-88-3618-118-6 (versione eBook)
ISBN: 978-88-3618-117-9 (versione a stampa)

Realizzazione Editoriale
GENOVA UNIVERSITY PRESS
Via Balbi, 6 – 16126 Genova
Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552
e-mail: gup@unige.it
<http://gup.unige.it>

Pubblicato a febbraio 2022



Stampato presso
Grafiche G7
Via G. Marconi, 18 A – 16010 Savignone (GE)
e-mail: graficheg7@graficheg7.it

Lele Luzzati Foundation

La Lele Luzzati Foundation costituita a Genova il 25 agosto 2017 ha recepito in proprietà da parte degli eredi il fondo opere e la procura speciale per la tutela dei diritti e del nome. La fondazione costituisce il riferimento fondamentale per la valorizzazione del patrimonio e delle collezioni di Emanuele Luzzati.

Archivio

L'archivio ha avuto un primo ordinamento scientifico sulla base di un progetto condiviso con il CNR.

L'Archivio generale delle opere ha come finalità la schedatura ragionata dell'intera opera per consentire e promuovere borse di studio, ricerche nel campo delle scienze letterarie, teatrali e delle discipline di arte applicata.

L'archivio intende promuovere cicli di seminari, convegni, pubblicazioni.

Accademia Luzzati

L'obiettivo è quello di progettare una vera e propria scuola di arti applicate, come da desiderio di Luzzati stesso, cercando di ottenere un riconoscimento ministeriale come già avvenuto per altre strutture cittadine, sulla base di attività didattiche, esperienze, sperimentazioni e workshop già sviluppati, in accordo o condivisione con altre realtà formative (DAD) e Accademia Ligustica.

Patrimonio Luzzati

Diritti

Scopo della Foundation è la valorizzazione del patrimonio tramite la tutela e lo sfruttamento dei diritti d'autore.

Altre collezioni

La Foundation può divenire un punto di riferimento per i proprietari di collezioni di opere, non solo di Luzzati, che desiderano conferirle alla stessa.

La valutazione di accogliere detti fondi implica la capacità di ricezione fisica delle opere stesse.

Biblioteca

La Biblioteca della collezione Luzzati è composta da circa 10.000 volumi da rendere fruibili al pubblico.

A tal proposito sono stati individuati spazi attrezzati ad accoglierla, favorendo l'ordinamento e la schedatura dei titoli secondo programmi riconosciuti dal Sistema Bibliotecario Nazionale.

Premio Luzzati

Conferimento del Premio Luzzati a personalità del mondo della cultura e delle arti applicate, in coordinamento con le Istituzioni pubbliche.

Altri premi possono essere concepiti nella gestione di bandi, concorsi aperti a nuove produzioni giovanili per titoli e temi legati ai linguaggi del Maestro.

Rete di collegamenti internazionali

Si stanno sviluppando ulteriormente contatti a livello internazionale con enti e strutture che già hanno avuto rapporti con l'opera di Luzzati per favorire occasione di scambio con altre realtà.

INDICE

Presentazione	11
Biografia di Emanuele Luzzati	12

Infanzia e Losanna	15
---------------------------	----

Nella disgrazia, sono stato fortunato	17
<i>Goffredo Fofi</i>	
Lele Luzzati: l'ebraismo in favola	19
<i>Intervista di Guido Lopez</i>	

Teatro	25
---------------	----

Nervi 1949	27
<i>Enrico Crivellaro</i>	
Palcoscenici di stupori	29
<i>Mauro Mancioti</i>	
Lele Luzzati Tuttoteatro	35
<i>Filippo Crivelli</i>	

Navi e città	39
---------------------	----

Navi e città	41
<i>Matteo Fochessati</i>	

Arte e ceramica 51

Una stagione felice 53

Nalda Mura

C'era una volta 57

Tonino Conte

Cinema d'animazione 61

Emanuele Luzzati e Giulio Gianini,
maestri di ritaglio 62

Giannalberto Bendazzi

Illustrazione 69

Confesso che mi diverto 71

Lele Luzzati

Illustrazione: la sorella separata 73

Raffaele De Grada

Bibliografia 77



Presentazione

Attraverso un percorso tematico e biografico, viene proposto un viaggio nell'arte del Maestro Emanuele Luzzati, suddiviso per sezioni che raccontano la sua arte dagli esordi negli anni '40 fino agli ultimi lavori scenografici realizzati fino al 2003 per il Teatro Carlo Felice di Genova.

La prima sezione, sorta di prologo alle successive, vuole essere una biografia per immagini, dove pareti-collage mostrano un repertorio fotografico piuttosto inedito di documenti, scritti, note e appunti.

La seconda sezione è dedicata al teatro. Dal 1949 Luzzati ha realizzato più di 400 scenografie per spettacoli teatrali, per il balletto e la lirica nelle diverse tecniche del collage, disegno, pastello, china, matita e pennarello.

La terza sezione è dedicata a Genova e illustra gli interventi del Maestro per l'arredo urbano della città e per gli allestimenti delle grandi navi da crociera Andrea Doria, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Ausonia e Marco Polo, realizzati negli anni '50, '60 e '70.

Nella quarta sezione viene documentata l'esperienza di Luzzati nel campo della ceramica, con particolare riferimento agli anni di Pozzo della Garitta di Albisola, fornace frequentata da numerosi artisti tra cui Lucio Fontana e Wifredo Lam.

La quinta sezione presenta il cinema di animazione del Maestro. Con il regista Giulio Gianini Luzzati avvia la produzione di circa trenta film animati e ottiene due nomination all'Oscar per i film *La gazza ladra* nel 1965 e *Pulcinella* nel 1973.

L'ultima sezione è dedicata all'illustrazione. A partire dagli anni '50 Luzzati ha illustrato circa 200 libri. Il suo mondo è fatto di personaggi fiabeschi, assolutamente irreali, leggeri, libranti in uno spazio atemporale e immaginario come quello delle fiabe e dei racconti per ragazzi, popolato di re, regine, giullari di corte, principesse, giocolieri e clown, come usciti dai tarocchi di una maga.

*Ritratto-Esposizione La Fiaba,
Porta Siberia 2007*

Biografia di Emanuele Luzzati

Noto soprattutto come scenografo e illustratore, Emanuele Luzzati è stato maestro in ogni campo dell'arte applicata.

Nato a Genova nel 1921, nel 1940 è costretto ad abbandonare la sua città a causa delle leggi razziali. Trasferitosi a Losanna, studia e si diploma all'École des Beaux-Arts.

Nel corso della sua carriera realizza più di cinquecento scenografie per prosa, lirica e danza nei principali teatri italiani e stranieri, illustra e scrive diversi libri dedicati all'infanzia, esegue svariati pannelli, sbalzi e arazzi collaborando con architetti per arredi navali e locali pubblici.

Nel 1945 torna in Italia dove ripropone a Genova al Teatro Augustus e a Milano al Teatro Litta il suo primo allestimento svizzero. Due anni dopo, su testo di Alessandro Fersen, va in scena *Lea Lebowitz* con maschere, scene e costumi. Lo spettacolo ottiene ampi riconoscimenti che gli aprono le porte del teatro ufficiale.

Nel 1950 Vittorio Gassman lo chiama per disegnare le maschere e i costumi per *Peer Gynt* di Henrik Ibsen, mentre con

l'architetto Gustavo Pulitzer Finali inizia l'attività di progettazione di arazzi e tessuti presso la ditta MITA di Nervi. Seguiranno dal 1949 numerosissime realizzazioni per le navi in collaborazione con gli architetti Pulitzer e Nino Zoncada.

È in questi anni che Luzzati inizia a collaborare spesso con Dario Bernazzoli per allestimenti di mostre e decorazioni di fondali scenografici. Insieme realizzano le decorazioni della sala mensa per l'Azienda Municipalizzata Gas e Acqua: Luzzati illustrerà con tratto leggero scorci paesaggistici e scene storiche, mentre Bernazzoli strutturò l'impianto grafico.

Nel 1972 espone alla Biennale di Venezia nella sezione *Grafica Sperimentale*.

Dal 1981 al 1984 una sua mostra, intitolata *Il sipario magico di Emanuele Luzzati*, allestita dall'Università di Roma a cura di Mara Fazio e Silvia Carandini, gira in Italia e all'estero.

Illustra nel 1988 *Le fiabe scelte* dei fratelli Grimm per le Edizioni Olivetti, sua opera grafica più compiuta.

Nel marzo del 1990 si inaugurano a Reggio Emilia, Cavriago, Sant'Ilario e Montecchio quattro sezioni di un'unica grande mostra dedicata all'opera complessiva di Luzzati.

Avendo ottenuto due nomination all'Oscar per i suoi film d'animazione *La gazza ladra* e *Pulcinella* viene nominato membro dell'AGI (Alliance Graphique Internationale) e dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Nel 1992 gli viene conferita dall'Università di Genova, sua città, la laurea honoris causa in Architettura. L'anno dopo viene allestita la mostra *Emanuele Luzzati Scenografo*, presso il Centre Georges Pompidou di Parigi a cura dell'Unione dei Teatri d'Europa. L'evento verrà ripreso poi a Roma, Firenze, Bellinzona, Milano, Salonicco e Genova, dove la mostra viene arricchita con un'ampia sezione dedicata all'illustrazione.

Nel 1995 riceve il Premio Ubu per la scenografia del *Pinocchio* prodotto dal Teatro della Tosse di Genova di cui, insieme a Tonino Conte e Aldo Trionfo, è stato fondatore e direttore artistico.

Nel 1998 progetta un parco giochi per bambini per il Comune di Santa Margherita Ligure, ispirato al *Flauto Magico* di Mozart. Nella casa natale di Mozart a Salisburgo, viene presentata la mostra *I Mozart di Luzzati*.

Nel 2000 sono allestite le mostre *Emanuele Luzzati. Viaggio nel Mondo Ebraico* al Palazzo della Triennale di Mi-

lano e *Luzzati-Rodari* al Palazzo delle Esposizioni a Roma.

Per le Edizioni Laterza esce il volume di Rita Cirio e Emanuele Luzzati *Dipingere il teatro* un'intervista su sessant'anni di scene, costumi, incontri.

Nello stesso anno con la mostra *I Mozart di Luzzati*, viene inaugurato a Genova il suo museo permanente a Porta Siberia (Area Porto Antico).

Seguono le mostre tematiche *Luzzati incontra Rossini 1960-2001*, *La fiaba*, *La grafica teatrale*, *Luzzati e le Ombre*, *Emanuele Luzzati. Genova di tutta la vita*, *L'Opera lirica del '900*, *Viaggio nel mondo ebraico*, *Luzzati e Rodari. I segni della fantasia*, *Le navi di Luzzati*, *Calvino e Luzzati. Fiabe e città*.

È nominato dal Presidente Ciampi Grande Ufficiale della Repubblica.

Nel 2002 crea le scene per *Il Flauto Magico* di Mozart allestito al Teatro dell'Opera di Genova.

Nel 2004 disegna, per il «Corriere della Sera», le illustrazioni dei Cantici della *Divina Commedia* di Dante Alighieri.

Dopo i costumi del *Don Chisciotte*, regia di Scaparro, le scene de *Il Campiello* di Goldoni e quelle del balletto *Lo Schiaccianoci* di Ciaikovskij per la coreografia di Amedeo Amodio, realizza nel 2006 la scenografia di *Hansel e Gretel* di Humperdinck per l'Opera Theatre di Saint Louis.

Il 26 gennaio 2007 muore a 86 anni a Genova, nella casa dove ha abitato tutta la vita.

Luzzati è interprete di una cultura figurativa abile e colta, capace di usare con maestria ogni sorta di materiale: dalla terracotta allo smalto, dall'intreccio di lane per arazzi all'incisione su supporti

diversi, ai collage di carte e tessuti composti per costruire bozzetti di scene, di costumi, di allestimenti navali.

La ricchezza del suo mondo fantastico, l'immediatezza ed espressività del suo stile personalissimo, ne hanno fatto uno degli artisti più amati e ammirati del nostro tempo.

Infanzia e Losanna



Nella disgrazia, sono stato fortunato

Goffredo Fofi

Con la semplicità e la franchezza che gli erano proprie, Lele Luzzati racconta come diventò 'pittore di teatro' negli anni di guerra, a partire dall'esilio a Losanna. Un esilio forzato, conseguente alle leggi razziali del novembre 1938. Nato nel 1921, genovese innamorato della sua città, Luzzati a poco più di 17 anni, fu mandato a Losanna dai suoi genitori perché si allontanasse da una situazione aberrante e traumatica. Con la vitalità e l'entusiasmo, con la curiosità e la spinta che nonostante tutto appartengono alla gioventù, e ancor prima all'adolescenza, Luzzati seppe approfittare di un'occasione nata da sì grande tragedia, così come – sopravvissuto a una guerra che fece sessanta milioni di morti di cui, nella shoah, sei di origine ebraica o di fede israelita – seppe avvalersi delle aperture a un'epoca che permetteva, anzi imponeva, di ricostruire e di inventare un mondo diverso, migliore del passato.

La sua prima vocazione era stata la pittura, però non gli bastava, avido come

crediamo che fosse di comunità e di compagnia e, come imparò ben presto dalle prime esperienze di studio e di lavoro, mosso da una specifica vocazione per le arti applicate. Memore degli insegnamenti materni (il patchwork di vari materiali) e di quelli scolastici, ma soprattutto guidato da un'inesauribile curiosità e da quella disponibilità al lavoro di gruppo che tanto hanno affascinato chi l'ha conosciuto.

Gli anni della ricostruzione furono, nonostante il ricordo delle tragedie vissute e dalle quali tutti fummo in qualche modo sfiorati, anni per tanti versi entusiasmanti. Seppelliti e piantati i tanti morti, si trattava di inventare un nuovo tempo, in un clima di democrazia e di speranza che contagiava anche chi, come me, era ancora bambino al tempo dell'occupazione nazista dell'Italia¹.

Genova-Losanna andata e ritorno. Apprendistato e prime esperienze. Scoperta del mondo e scoperta delle proprie potenzialità, a confronto con un ambiente

Sagoma tridimensionale in legno dipinto, Mostra Labirinto Luzzati, Palazzo Ducale 2019

.....
¹ Rita Cirio, *Dipingere il teatro*, Laterza, Roma-Bari 2000.

*Bozzetto per arazzo tratto dal
Sogno di una notte
di mezza estate, 2003*

affascinante come quello del teatro. E due maestri, infine: Sergio Tofano prima e Christian Bérard dopo, il primo non solo disegnatore, anche autore e regista e noto anzitutto come attore in teatro e in cinema (quello dei 'telefoni bianchi'!) e come inventore del Signor Bonaventura; il secondo geniale scenografo teatrale e cinematografico, soprannominato Bébé perché pacifico e grassoccio, formidabile collaboratore di Jouvett, Barrault, Cocteau... Disegnare e ritagliare, incollare e animare, e in teatro, in un tempo in cui la moderna scenografia teatrale infine nasceva, dopo essere stata per decenni non più che fondali disegnati, immobili quinte.

Un altro grande e poliforme, che fu pittore scrittore musicista e altro ancora, come Alberto Savinio – forse incrociato o conosciuto da Luzzati in quegli anni, quando il teatro importante lo si faceva a Milano (Strehler e Grassi) e a Roma (Visconti, Costa) ma si poteva spesso vederlo anche altrove, nelle tradizionali tournées – definiva il teatro 'l'avventura colorata'. E le esperienze del nostro amato Luzzati (l'ho visto e ci ho parlato solo una volta, ma conservo una sua affettuosa lettera che mi scrisse quando mi accadde di scrivere del suo



lavoro), di Luzzati uomo sociale per eccellenza, furono quelle di un poeta di grande spirito e un artista pratico e infantile... Come fu certamente Tofano, e come furono probabilmente i grandi mimi francesi alla Decroux, Marceau, Barrault, Lecocq, re-inventanti ogni

volta un linguaggio essenziale e insieme totale, per una comunicazione che appare come la più semplice di tutte ma che tra tutte è la più densa e complessa.

Luzzati non è stato attore (chi l'ha conosciuto dice che avrebbe potuto ben esserlo, e proprio nella scia dei mimi citati) ma ha saputo trasferire il suo bisogno di armonia e di grazia figurativa nel movimento del disegno animato, e nel sapiente dinamismo che fa dei suoi disegni e delle sue scene fisse una gioia per gli occhi, in connubio così spesso con la bellezza della grande musica.

Da Losanna a Genova, e da Genova all'Italia, fedele a radici fortissime tra tradizione italiana e tradizione ebraica, ci è bensì caro immaginare Luzzati sullo sfondo delle sue scene più liguri, più genovesi, tra le quali si è mosso con la semplicità dei bambini, con la perizia degli artigiani, con la misura dei veri poeti.

Lele Luzzati: l'ebraismo in favola*

Intervista di Guido Lopez

G.L. – Vorrei farti delle domande, piuttosto che scrivere un articolo; ma – domanda numero uno – è proprio vero che noi ebrei a una domanda rispondiamo con una domanda?

Lele – (Sta al giuoco) Perché me lo chiedi?

G.L. – Domanda numero due: in quel doloroso luglio 1938, quando ci definirono, in quanto ebrei, altra cosa dagli Italiani, la tua famiglia come viveva il proprio ebraismo?

Lele – All'italiana. Ci sentivamo come gran parte degli ebrei italiani di allora, intendo.

G.L. – Pensi alla definizione che ne ha dato Primo Levi?

Lele – Assolutamente: 'un ebreo di complemento'.

G.L. – Da dove venivano i tuoi genitori?

Lele – Mio padre da Trino Vercellese; mia madre da Ferrara, una città dove Leone Ravenna fu presidente dell'Ordine degli Avvocati, consigliere comunale e presidente della Comunità Israelitica allo stesso tempo. Ma i miei si sono incontrati a Genova e io là son nato, e in via Caffaro ci sto da sempre. Mia madre quando era sull'ottantina si è fatta coautrice di molte delle mie opere. Io le fornivo il bozzetto e scampoli di sartorie teatrali (velluti, tessuti, broccati) lei li disponeva e cuciva con grande perizia. Aveva vocazione per la pittura: da giovane, a Ferrara, il suo maestro era stato niente meno che allievo di Previati.

G.L. – E come andò il passaggio dall'«ebreo di complemento» alla militanza?

Lele – No: nessuna militanza. Ma sono entrato nel mondo ebraico negli anni dell'esilio in Svizzera, quando

.....
* Sergio Noberini, *Viaggio nel mondo ebraico di Emanuele Luzzati*, Edizioni Tormena 2000.

scelsi Losanna e l'École des Beaux-Arts perché in Italia non ci si poteva più iscrivere che alle scuole ebraiche. Brera? Interdetta. A Losanna si era formato un gruppo di giovani nelle mie stesse condizioni, di varie provenienze, ma anche svizzeri. Tenevamo riunioni, si parlava di Moshé Rabbenu, della Regina Ester, del perfido Amman dei nuovi Amalek; e di Bialik, di Chagall, di Theodor Herzl, si ascoltavano i canti del ritorno (ritorno in Eretz Israel, cioè la Palestina di allora) e così via. A un certo punto decidemmo di mettere su uno spettacolo – gli incassi, in beneficenza – con l'aiuto della Comunità Ebraica locale.

G.L. – La recita di Salomone e la regina di Saba avvenne, se non ricordo male, in una sala al primo piano della Stazione Centrale di Losanna; non proprio sala di teatro, ma attrezzata anche di palco e sipario.

Lele – Infatti. Però le prove si fecero al Théâtre du Peuple. Al centro dello spettacolo-pantomima c'era il viaggio del Gran Re verso l'Etiopia, che pensai di risolvere dipingendo una lunga grande striscia di paesaggio esotico da srotolare via via come fondale, mentre in primo piano sul palco il nostro 'primo ballerino' Aldo (detto Dado) Trionfo, mimava l'andatura di un fantasioso uccello. Per i costumi si fece una questua di scampoli e di stracci, e le ragazze si misero al lavoro con forbici, filo o spago, colla... Quanto al testo d'accompagnamento, pensai a un amico di Parigi, Alessandro Fersen (futuro autore e regista della *Lea Lebovitz* e del *Golem*). In qualità di recitanti ai due

estremi del sipario mobilitammo Livio Zeller, altro studente che spartiva con me l'affitto di due stanze, e a un ospite dei nostri materassi in quei giorni, non alieno al mondo teatrale – entrambi in veste di rabbini, lunga veste nera, riccioli sulle orecchie. Così tu sei stato, con Livio, in assoluto, il mio primo attore.

G.L. – E me ne vanto. Vorrei sottolineare la data di quella recita: 16 aprile 1945. Vibrava per l'aria un'attesa liberatrice, la sensazione che il crollo dell'Asse fosse finalmente davvero dietro l'angolo. Si trattò, infatti, di soli nove giorni. E perciò ho il sospetto che questa coincidenza temporale, o destino, o dito di Dio... tu come la chiameresti?

Lele – (due secondi di esitazione) e tu?

G.L. – Ho il sospetto che quella cosa lì abbia segnato tutto il tuo percorso successivo. Sei stato catapultato dalla guerra alla pace avendo già pronta la 'cesta', cioè il bagaglio che gli attori e attrici di un tempo si portavano dietro di 'piazza' in 'piazza'. Era la 'cesta' della tua vocazione d'uomo di teatro e, più largamente, uomo di spettacolo in tutte le sue forme e parentele: penso al tuo cinema di animazione e al teatro delle ombre, ma anche a quei biglietti augurali di fine anno, sempre confezionati come teatrini multicolori. Quanto all'ebraismo, hai sempre risposto con generosità alle richieste di tuoi amici o figli dei tuoi amici per una *ketubbà* matrimoniale o annuncio di *bar mitzvah*, la maggioranza religiosa. E ci vanno aggiunte le tue partecipazioni

a mostre d'arte ebraica, la tua bellissima *Haggadà di Pésach*, il racconto per la cena di Pasqua da recitare a tavola.

Lele – Effettivamente, di ritorno in Italia dalla Svizzera, già nello stesso 1945 riuscimmo a portare il *Salomone* sulle scene di Genova e Milano. Poi con Fersen ci mettemmo alla *Lea Lebovitz* – Teatro Nuovo – concepito sulla scia della leggendaria Compagnia Habimah, che girava il mondo recitando l'originario Dibbuk in traduzione ebraica, secondo la regia russa di Vachtangov, un allievo di Stanislawski.

G.L. – In un bel testo di Rossana Bosaglia dal titolo *Con uno straccio ti dipingo un re* ho inciampato su questo concetto: al di là del suo «profondo rispetto e amore per le fiabe popolari e per il peso delle tradizioni ebraiche» l'Oriente fiabesco di Emanuele Luzzati «non ha niente a che fare con le origini etniche». Non mi piace il 'peso' e lascerei stare i cromosomi. Ma subito dopo si legge una cosa giustissima: «Luzzati è in realtà cittadino del mondo».

Lele – (semplice, e immediato) Mi fa piacere che lo dica! Ma tant'è, molto spesso all'estero vedono in me, e specificamente nei miei colori, l'Italia (pausa). Come se Klee o Chagall o Klimt o Van Gogh non fossero colorati.

G.L. – Io insisterei sull'accoppiata Teatro-Ebraismo. E come terzo partner metterei Mozart: *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Il ratto dal serraglio*, *Il Flauto magico*... Vedi caso – o come vogliamo

chiamarlo – in questi giorni tu sei presente con questa mostra a Milano e allo stesso tempo ospite della casa di Amadeus a Salzburg.

Lele – Sì, ma non dimenticare Rossini! Devono esserci 12 o 13 titoli rossiniani nel mio repertorio.

G.L. – E dei tuoi rapporti con Israele cosa mi dici?

Lele – Frequenti, stimolanti e fruttiferi. Fra l'altro, mia sorella si è sposata lì e vive in kibbutz, e si occupa di bambini. Un mio film di animazione e musica – mio e di Giulio Gianini – con tema la storia di Gerusalemme per turisti, introduce alla visita del Museo Cittadella di Davide. Mie ceramiche decorano diverse navi israeliane. Negli anni cinquanta ho tenuto due cicli di lezioni di ceramica ad Ein Hod, un villaggio di artisti; e anche in quel kibbutz di mia sorella avrai visto le mie ceramiche. In più, per il Teatro Comunale di Haifa, nel '70, ho allestito scene e costumi per il *Tartufo* con la regia di Gilberto Tofano. E poi...

G.L. – E poi, però, sei rientrato in Italia.

Lele – (deciso) Mai pensato di fermarmi in Israele. (Ci riflette) Vedi: l'Italia è dove sono nato, Israele per me sarebbe una scelta. E una scelta di passaporto in età adulta non permette di sentirsi cittadini del mondo.

G.L. – Ancora una domanda: in un repertorio dei tuoi lavori scenici vedo citato



Bunni
il folle

Maschera per Lea Lebovitz,



*Immagini tratte dal libro olografo
Storia del teatro, ca. 1942*

un *Gesù* di Dreyer; il Dreyer della *Giovanna d'Arco*, penso. Di che cosa si tratta?

Lele – Da una sceneggiatura mai realizzata in film, Aldo Trionfo ha tratto uno spettacolo messo in scena al Teatro Stabile di Torino nel '74. È un *Gesù* riportato nelle sue vesti e nella sua identità di ebreo.

G.L. – Quale sarebbe questa identità? Chi sia ebreo e chi no, e sino a che punto, è un tormentone che va crescendo; ne parlano gli altri, per incitarci a conser-

varla o, all'opposto, per indurci a liberarcene. Era già il pensiero di Benedetto Croce, e ora ce lo serve amichevolmente (così dice il titolo del suo libro) Sergio Romano. Noialtri vediamo le cose diversamente, ma la conservazione dell'identità e i modi di tramandarla sono temi che turbano. Ne discutiamo sull'orlo di una crisi di nervi. Ebbene, secondo te, che è, in fin dei conti, un ebreo? Ti pongo quest'ultima domanda e...

Lele – (due secondi, poi, tranquillo) È una domanda che non mi pongo.

Teatro



Nervi 1949

Enrico Crivellaro

Il primo contributo di Luzzati a «Il Dramma» è subito una copertina, quella del n. 89, 15 luglio 1949.

Raffigura una scena con Falstaff de *Le allegre comari di Windsor* di William Shakespeare che veniva rappresentato in quei giorni in un nuovo festival estivo, la Stagione Mediterranea di Arte e Cultura nei Parchi di Nervi.

Una grossa produzione la cui regia era firmata da Alessandro Fersen, mentre Luzzati firmava scene, costumi e maschere. Proseguiva così il fraterno sodalizio con Fersen nello spettacolo di esordio di Luzzati scenografo, la *Lea Lebowitz* allestita nel 1947, accolta con molto favore e che aveva alimentato in Luzzati e Fersen il progetto, rivelatosi presto impraticabile per mancanza di mezzi, di una compagnia di teatro ebraico ricalcata sul modello del Teatro Habima di Tel Aviv.

Nel cast di Nervi figuravano nomi già prestigiosi e altri promettenti: Camillo Pilotto era Falstaff, e poi Giancarlo Sbragia, Luciano Salce, Enrico Viarisio,

Luigi Almirante, Gianrico Tedeschi, Ferruccio De Ceresa. La comare Quicquy era Paola Borboni, le altre donne Andreaina Pagnani, Anna Proclemer e Marina Bonfigli.

Una produzione di tale rilievo non poteva passare inosservata a Lucio Ridenti che d'estate andava al mare proprio a Nervi (e in montagna a Bardonecchia). Oltre alla copertina, Ridenti dedica allo spettacolo ben tre pagine di corrispondenza firmata da Gigi Cane, allora giovane anglista torinese e suo braccio destro nella redazione de «Il Dramma».

Nell'archivio del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, sorto nel 1973 alla morte di Ridenti dall'archivio de «Il Dramma», si conserva il programma di sala decorato di scene e figurini di Luzzati del tutto simili alla copertina della rivista torinese. Io credo che questo esordio da parte di Luzzati sia stato occasionale e non pianificato, come invece accadrà qualche mese dopo: Ridenti che frequenta Nervi fa conoscenza con il giovane scenografo e lo invita ad andarlo a trovare. Luzzati che vuole fare l'illustratore parte

*Costume del Signor
Bonaventura, Museo Biblioteca
dell'Attore, Genova*

da Genova con la sua cartella di disegni sotto il braccio e approda nell'ufficio di Ridenti in Via Roma a Torino...

È un esordio emblematico nel regno di Shakespeare, uno degli autori pre-

diletti che Lele frequenterà negli anni successivi con gli allestimenti di Franco Enriquez per il Festival di Glyndebourne e per quelli di Aldo Trionfo, cui è legato fin dai banchi delle scuole elementari e dagli anni dell'esilio in Svizzera.

Palcoscenici di stupori*

Mauro Mancioti

Come lo ‘Sbarbaro estroso fanciullo’, caro a Montale, da circa sessant’anni, Lele si aggira per i palcoscenici del mondo, spargendo a piene mani stupori, invenzioni e divertimenti di gioco. Per continuare nella metafora montaliana: ‘piega carte multicolori’ e, piuttosto che navicelle, ne trae figure, maschere e portenti. Il suo ‘porticello di sassi’, Lele ha più volte ricordato essere un bosco. Un bosco brulicante di sorprese e inquietudini, di incontri fantastici e di assilli minacciosi, quasi una sorta di incubo, come quella ‘Signora della Notte’ circonfusa di mistero, e quel Pulcinella anarchico e maligno, come succede ai bambini nel dormiveglia che prelude al recupero della coscienza. Il bosco è formicolante di oggetti (e figure) concrete, inoppugnabili, materiali. Solo che il loro assemblaggio appare insolito e spiazzante, ne contraddice l’impiego abituale: istituisce una dimensione onirica, un tempo ambiguo e spregiudicato tra sonno e veglia. All’interno del bosco,

Lele si muove come un esperto artigiano abituato a trattare materiali comuni, perfino qualche detrito del quotidiano; il suo spirito ludico lo sollecita a divertirsi con essi, a trasformarli con un sorriso in materiali di cui son fatti i sogni.

È curioso che un artista applaudito in innumerevoli manifestazioni internazionali (siano esse il Festival di Glyndebourne o l’Opera di Saint Louis, la Lyric Opera di Chicago o la ‘personale’ del Beaubourg a Parigi) sia, poi, visceralmente legato alla sua città, di cui ha trasferito il respiro in molte scenografie, arroccato nella casa sopra via Caffaro dove nacque, 82 anni fa, e ancor oggi lavora, da cui si gode la vista entusiasmante dei tetti di Genova, un poco simile alla fuga dei tetti parigini. Di questa casa Lele ha fatto, di volta in volta, ‘atelier’ e bottega ed è qui che ha affrontato il primo impatto con i testi da trasferire sul palcoscenico. Da una parte l’‘atelier’, il laboratorio, l’in-

.....
* Mauro Mancioti, *Luzzati. Genova di tutta la vita*, Mostra monografica al museo Luzzati di Porta Siberia, 2004

fluenza del 'teatro dipinto' di Christian Berard, di cui, in un'intervista a Rita Cirio (2000), ha esplicitamente riconosciuto la fascinazione, almeno per la prima fase del proprio lavoro. Dall'altra, l'artigianato creativo che rimanda alla bottega rinascimentale. In realtà, nella poetica di Luzzati non incontriamo una netta contrapposizione tra i due versanti: la ricchezza cromatica, per dire, è sempre fondamentale. E a contare veramente è il ritmo con cui si articola lo spazio scenico. Questa poetica non si nega un qualche carattere di storicità, nel senso che all'esperienza culturale di Lele possono contribuire echi surrealisti ed espressionisti, Chagall e tracce di immaginario ebraico, insieme a suggerimenti e modelli contemporanei, magari pop art e dada. L'originalità è assicurata dall'estrema libertà con cui Lele li volge e li reinventa nel calore espressivo, lasciandovi un lieve e sorridente margine di ambiguità: sagace invito alla collaborazione naturale.

Nelle prime stagioni genovesi, dal 1945 al 1949, si incontrano numerose soluzioni stilistiche le quali torneranno spesso nel lavoro di Lele: maschere, 'patchwork', costumi dipinti direttamente sui tessuti, utilizzo di materiali insoliti. *Salomone e la Regina di Saba* era nato a Losanna un anno avanti; ma venne rappresentato anche a Genova, al teatro Augustus, dopo la fine della guerra, nel 1945. Qui Lele sperimenta l'uso delle maschere e l'impiego della tecnica 'patchwork'. I fondali erano decorati con animali mitologici; i costumi erano dipinti direttamente sulle stoffe. Lo spettacolo seguiva il viaggio

del Gallo di Brughiera (interpretato da Dado Trionfo) con una lunghissima coda posticcia, fatta con un rotolo di carta da spolvero, che, srotolandosi, mostrava dipinto l'intero paesaggio del viaggio. La pantomima virava al grottesco. Per il sipario, non essendoci soldi, Lele raccolse tutti gli stracci che riuscì a trovare e, dopoché le sue amiche li avevano cuciti insieme, vi dipinse sopra. In *Anfitrione* 38 di Giraudoux, allestito dallo Sperimentale Pirandello al teatro Augustus (1947), in cui era soltanto costumista, Lele usò per i costumi normali tende da casa. Ancora maschere e costumi dipinti per *Soldato Tanaka* di Kaiser. Per i costumi della *Mandragola*, che la mamma aveva aiutato a cucire, usò la propria abitazione come sartoria e la scena era una visione panoramica di Firenze con un campanile tagliato poiché sfiorava il 'plafond' del palcoscenico del teatro. *Le allegre comari di Windsor*, uno spettacolo in cui Fersen riunì pressoché tutto il teatro italiano (Andreina Pagnani, Anna Proclemer, Paola Borboni, Camillo Pilotto, Luigi Almirante, Enrico Viarisio, Gianrico Tedeschi, Luciano Mondolfo, Giancarlo Sbragia, Ferruccio De Ceresa tra gli altri) costituì un'esperienza molto stimolante: lo scenografo rispettò lo scenario naturale del teatro dei Parchi di Nervi, mentre i costumi erano fatti di fodere di impermeabili cucite insieme e Lele ne dipinse molti direttamente addosso agli interpreti: un po' stupiti dall'insolito procedimento.

Con *Le allegre comari* prende avvio l'incontro di Lele con tre importanti

autori – Shakespeare, Molière, Goldoni – destinati a tornare spesso al centro del suo lavoro. Di Molière (*Le furberie di Scapino*, 1949, *L'avarò*, *Id.*, *Il malato immaginario*, 1953) ricordo particolarmente *L'avarò*, con regia di Giannino Galloni, protagonista Daniele Chiapparino, presentato al Piccolo Teatro Duse di piazza Tommaseo. Vi era un gioco drammaturgico estremamente ricco tra scena e oggetti dipinti e no. La scena era parzialmente colorata in grigio; mobili e oggetti venivano fuori dalla parte lasciata in bianco con un effetto simile al negativo di una pellicola fotografica. C'era, poi, una sorta di dialettica cromatica tra le sedie dipinte in negativo sul fondale e quelle autentiche al proscenio. Di Shakespeare, di cui successivamente farà con Enriquez *La bisbetica domata*, fu *Volpone* di Ben Jonson, regista Fersen, a far prendere coscienza a Lele della collocazione elisabettiana con la partizione dello spazio scenico tra sopra e sotto. Particolarmente importante, per Goldoni, è l'allestimento di *Arlecchino servitore di due padroni* (1951), regia di Giannino Galloni (con cui aveva già fatto *La vedova scaltra*, 1949, protagonista Jone Morino, e tornerà a fare *La famiglia dell'antiquario*, protagonista Gigetto Almirante). Qui, Lele impiega una vera e propria invenzione drammaturgica: i personaggi e gli oggetti vengono fuori da un pozzo che figura al centro di un campiello veneziano. Generalmente, le scenografie goldoniane di Luzzati sono dipinte. Fa eccezione *La locandiera* diretta da Enriquez dove lo scenografo sceglie una soluzione espressionistica

con un blu intenso che mima la stilizzazione delle ceramiche, che Lele sfornava, in quegli anni, ad Albissola. Quasi sempre le invenzioni scenografiche e perfino i costumi seguono, per Lele, un vero e proprio itinerario drammaturgico. Per *Il barbiere di Siviglia* (1952) di Beaumarchais, regia di Fersen, Luzzati aveva ideato una scena con una cancellata che, secondo le posizioni, suggeriva un ambiente esterno o interno. Del resto perfino nei manifesti Lele ha segnato spesso il suggerimento della drammaturgia dello spettacolo.

In *La Celestina* di De Rojas (1952) troviamo un esperimento interessante. La scenografia semicircolare arriva fino in quinta: è dipinta in rilievo e lo spazio scenico, rappreso a diversi livelli di altezza, se da una parte genera un effetto un po' miniaturizzato, dall'altra suggerisce una corposità, una fisicità, una visione plastica di scena costruita. Nei due spettacoli allestiti, tra il 1953 e il 1954, con regia rispettivamente di Galloni e Fersen, al Piccolo Teatro Duse di piazza Tommaseo, *Pensaci*, *Giacomino* di Pirandello e *Colombe* di Anouilh, Lele sceglie un segno scenografico di tipo naturalistico, riservando una nota di comico grottesco ai costumi dei personaggi che sono abbastanza contigui come epoca e ambiente piccolo-borghesi.

Nel 1955 il Teatro Stabile si sposta nella nuova sede sopra piazza Corvetto ed ha inizio la direzione di Ivo Chiesa. Qui, Lele torna a misurarsi con l'articolazione dello spazio scenico in *L'amo di Fenisa* di

Pannelli polimerici C'era una volta il teatro, S. Lorenzo 1990, Galleria il Vicolo 1980

Modellini di Ruzante La Moscheta e L'Anconitana

Lope de Vega e, specialmente, in *Volpone* di Jonson: entrambi con la regia di Fersen. L'amo di Fenisa era interamente decorato da alberi e sartie di un tipico galeone spagnolo e con una risentita invenzione cromatica nei pochi mobili presenti sulla scena. Lo stesso gioco era riproposto in *Volpone*. Si tratta di un momento in cui Luzzati risulta interessato ad esplorare un'espressività di colori accesi, il cui sedimento fantastico tende a coagularsi in plastici volumi scenici, che si riflettono, quanto ai costumi, sulla caratterizzazione dei personaggi: un percorso più drammaturgico che scenografico.

Siamo al 1958. Luzzati affronta testi classici e contemporanei: *La locandiera* e *Un tale chiamato Giuda* di Puget e Bost allo Stabile genovese, regia di Fersen; e, con Enriquez, *Il Rinoceronte* di Jonesco, *La barraca* di Lorca, *La fantesca* di Della Porta, *La bisbetica domata*, eccetera. Questo eclettismo accompagna la comparsa nel lavoro di Lele dei cosiddetti 'periatti', che sono costruzioni verticali da muovere nello spazio scenico con eventuali collocazioni diverse: si potrebbero definire stilizzazioni dinamiche per una scenografia materialmente costruita. Tuttavia, lo snodo dell'esperienza scenografica di Lele passa, l'anno dopo, attraverso la collaborazione con Trionfo alla 'Borsa d'Arlecchino', dove realizza scene e costumi per *All'osteria di Carolina* e

Escorial di Michel de Ghelderode. Per il primo spettacolo, lo scenografo ricorre al sistema di utilizzare scarti di trovarobato. Battendo tutti i recuperatori cittadini, Luzzati ammucciò in scena vecchi mobili, sedie, suppellettili e oggetti rotti, in un 'bric-a-brac' casuale e sorprendente. Per *Escorial*, la dimensione estremamente ridotta della pedana-palcoscenico della 'Borsa' obbligò Lele a scegliere uno sviluppo verticale della drammaturgia, con la trovata scenografica del trono appeso all'altissima scala del potere, quasi a suggerirne la precarietà, così come i costumi decorati di infantile stagnola dorata. I due interpreti, Paolo Poli e Graziano Giusti, erano avvolti in due neri mantelli che scendevano fino ai piedi aprendosi a corolla: trasparente simbolo dell'oleografia barocca ripresa anche nella recitazione. Il monarca e il suo buffone Folia si scambiavano i ruoli fino alla morte di quest'ultimo, generando un'atmosfera sospesa, uno scorcio di visione onirica. Probabilmente, fu una delle occasioni in cui Lele esprime al meglio la sua carica di energia creativa. Alla 'Borsa d'Arlecchino' avvenne anche l'incontro con Tonino Conte, preludio alla collaborazione nel Teatro della Tosse tuttora vivacissima. Era iniziata al teatro universitario, nelle stagioni 1968/69, con *Ubu re* (un testo emblematico per Tonino) e il *Re Bisbetone* di Domenico Battacchi. Ma questa è un'altra storia.





Ropah

LA REGINA delle NOTTE

Lele Luzzati Tuttoteatro

Filippo Crivelli

Scene, costumi, libri, racconti, collage, disegni animati, ceramiche, pitture, pastelli, arazzi... con le matite e i suoi colori Lele regalava la fantasia e costruiva il vero teatro, anzi: Lele era e ancora è il Tuttoteatro.

Con Lele ci si incontrava in occasioni diverse e lontane, ma era come ci si conoscesse da sempre, perché si era stabilito un rapporto di continuità al di là del tempo. Nulla lo sorprende, tutto lo entusiasmava: il fare o l'assistere ad uno spettacolo e il discuterne poi con i tanti amici che aveva era il vero senso della sua vita, era per lui il gioco del Teatro.

Crivelli, la prego di accompagnarmi a Genova perché domani mi incontrerò con questo giovane Luzzati. Lui ha molto talento, e farò *Mefistofele* insieme con lui a Firenze al Teatro Comunale. Sarà interessante per lei conoscere un giovane di teatro. Bisogna imparare!

Così mi disse con quel suo particolare italiano Tatiana Pavlova, grande personaggio di spettacolo e mio primo 'Maestro' (così desiderava essere chiamata) di teatro, nel lontano 1953: preparava la

regia de *La Wally* di Catalani per l'apertura del Teatro alla Scala (stagione lirica 1953-54) ed io ero il suo assistente, naturalmente non retribuito secondo il costume d'allora.

Ricordo Lele che nella grande casa genovese di una ricca amica russa di Pavlova ci attendeva con la cartella piena di disegni, schizzi di figurini, particolari di scenografie, cartoni, ritagli di vecchie stampe, campionature di tessuti quasi tutti di materiali poveri, piccoli modelli di teatrini.

Vidi per la prima volta le mille coloratissime sorprese che Lele sciorinava davanti agli occhi della regista Pavlova, e approvai subito le osservazioni tutte positive, addirittura entusiastiche, fatte dalla 'Maestro'. In quell'incontro non programmato imparai tanti magici meccanismi del mondo dello spettacolo, più che nel lavoro quotidiano che allora facevo tra le quinte scaligere.

Già da allora intuì che con Lele poteva nascere un'intesa che, sia pure a tempi alterni, si sarebbe protratta negli anni a venire.

Figurino Regina della Notte, Glyndebourne 1963

Particolare sagoma in legno
Flauto Magico

Quanti anni! Più di cinquanta! Momenti, ricordi e incontri con amici straordinari... il Teatro Carlo Felice ancora semidistrutto ma agibile, la Borsa di Arlecchino e Dado Trionfo, Myria Selva, Giorgio Panni, Paolo Poli, Claudia Lawrence, Jole Silvani, Lia Origoni, Armando Celso... e naturalmente Lele, la cui presenza silenziosa legava tutti con quel particolare sorriso di candore.

La prima occasione di lavoro avvenne attraverso Franco Enriquez che aveva pensato di accoppiare alla sua bellissima *Bisbetica domata* fatta con Valeria Moriconi, Glauco Mauri e Lele il musical di Cole Porter *Kiss me Kate*.

Negli anni Settanta iniziò una felicissima collaborazione che ci fece conoscere nuove opere di Cimarosa, di Rossini e di Grétry.

Il Mercato di Marmantile di Cimarosa ebbe un grande successo al Lincoln Center di Washington prima, ed in seguito nella tournée europea con i *Virtuosi di Roma* diretti da Renato Fasano. Seguirono poi le 'prime' assolute di *Matilde di Shabran* di Gioachino Rossini al Teatro Carlo Felice di Genova e *I due avari* di Grétry al Teatrino di Camogli restaurato.

Da allora c'è forse troppo da ricordare. Negli ultimi anni Lele con il suo innocente sorriso citava spettacoli nostri che gli brillavano nella memoria. Più di trenta spettacoli, creati insieme: tanti Rossini nuovi (come *Matilde di Shabran*,

Sigismondo e *L'occasione fa il ladro*), tanti Donizetti, Cimarosa, Mozart (*Don Giovanni*), e Piccinni (*La buona Figliola*) al Festival di Martina Franca dove con Lele realizzai un bellissimo Verdi (*Ernani*), e all'Opera di Roma persino Giacomo Puccini (*La Bohème*) con la collaborazione dei suoi allievi prediletti Roberto Rebaudengo e Guido Fiorato, e *Le allegre comari di Windsor* di Otto Nicolai al Teatro Massimo di Palermo con i geniali costumi di Santuzza Calì.

Tanti dunque gli spettacoli, affondati nel melodramma dell'Ottocento e del Settecento, ma due soltanto le opere di musica contemporanea da noi affrontate: *Johnny Spielt Auf* di Ernst Krenek e *Pollicino* di H.W. Henze, dove i bambini ebbero il massimo divertimento nel fare teatro grazie alle invenzioni 'mobili' di Lele: il bosco-labirinto famoso dove i bambini si perdevano era realizzato con un movimento leggerissimo di tante quinte mobili (i periatti) che mutavano di posizione mentre i bambini cercavano il preciso sentiero per tornare a casa.

Ho tenuto per ultimo il periodo (che non fu una parentesi) legato al Teatro della Tosse dove Lele e Tonino Conte mi ospitarono felicemente. Alla Tosse realizzammo insieme il libro di Rita Cirio e Emanuele Luzzati *Dodici Cenerentole in cerca di autore*, uno spettacolo che considero un punto d'arrivo per la nostra particolare estetica nel fare 'teatro', ma sempre sottolineata dalla sottile trasgressione che tanto abbiamo prediletto.



Ritorno giovane rivedendo e ricordando il sorriso sornione di Lele durante le prove delle Cenerentole, pensando all'entusiasmo di tutti gli attori per le tante repliche e riprese fatte nel corso delle ultime stagioni, sento ancora la festa degli applausi. E ancora: l'incontro con i famosi geniali Gilbert e Sullivan e le loro operette tanto amate nella Londra vittoriana, un Goldoni insolito (*Il Conte Chicchera*) con le musiche di Bruno Coli, il Labiche de *Il Cappello di paglia di Firenze* da me rivisitato e da Lele reinventato con il titolo essenziale *Voilà Labiche!*

Con Lele io sono cresciuto, incontro per incontro, spettacolo dopo spettacolo. Con angelica serenità, con pace sapiente, con la magica fantasia che è solo sua: ecco come voglio pensare a lui.

Lele ha sempre avuto la capacità e l'abilità di metterci in discussione, di provocarci in nuove gare. Ogni volta di più.

Ora Lele non è con noi: ma non voglio crederci e tanto meno pensarci, perché Lele e il suo Tuttoteatro continuano a esistere.

Lele e il suo, anzi il nostro, labirinto vitale.

Navi e città



Navi e città

Matteo Fochessati

La sterminata e ricchissima produzione artistica di Lele Luzzati, pur confortata da un caloroso successo di pubblico e da un generoso riscontro da parte della critica, come testimoniato da importanti occasioni espositive e da alcuni significativi studi a lui dedicati, raramente è stata tuttavia in grado di sollecitare un'equilibrata e complessiva analisi sulle diverse aree linguistiche della sua poliedrica attività. Se infatti la notorietà dell'artista genovese appare in gran parte legata alle sue realizzazioni nei campi della scenografia e dell'illustrazione – ambito di ricerca quest'ultimo che Luzzati ha saputo declinare nelle sue più varie potenzialità espressive, dall'editoria al cinema di animazione – una minore attenzione critica è stata invece riservata alla sua pur notevole produzione negli ambiti dell'arredo e delle arti applicate. Tali esperienze hanno tuttavia rappresentato un importante terreno di verifica e di riscontro per le potenzialità estetiche e operative della sua preminente attività di scenografo e di illustratore. In particolare, la frequente dimensione ambientale dei suoi interventi decorativi ha spesso permesso a Luzzati, pur in una coerente sintonia con gli

schemi progettuali con i quali si trovava a confrontarsi, di mettere in pratica anche in questa sfera di ricerca le potenzialità espressive della sua esperienza teatrale. E d'altra parte proprio attraverso queste opere è stato in grado di rielaborare, con notevole incisività sperimentale, i peculiari caratteri di un suo autonomo linguaggio pittorico, culturalmente influenzato da un ampio raggio di riferimenti. Con una ludica capacità combinatoria di matrice dadaista, Luzzati ha infatti spaziato dal segno calligrafico delle miniature medievali all'acceso cromatismo espressionista, mettendo in evidenza, all'interno di tale percorso figurativo, assonanze più o meno dirette con alcune esperienze nodali della storia artistica del Novecento, da Pablo Picasso a Marc Chagall e Paul Klee.

Limitandoci alle opere specificatamente realizzate nell'ambito territoriale genovese o comunque determinate dal fitto intreccio di relazioni professionali che l'artista seppe stringere all'interno del capoluogo ligure, i primi interventi nel campo della decorazione e dell'arredo si possono datare tra la fine degli anni '40 e gli inizi degli anni '50. Nel 1949 l'architetto triestino

*Parco Flauto Magico,
Santa Margherita 1998*



Gustavo Pulitzer Finali, da poco stabilito a Genova di ritorno dagli Stati Uniti, dove si era trasferito per motivi razziali, chiamò infatti Luzzati a collaborare alla decorazione interna del *Conte Biancamano*. Su questo transatlantico – inizialmente trattenuto come bottino di guerra dagli americani e rientrato quindi in servizio sulla rotta del Sud America, dopo un nuovo riallestimento – Luzzati esordì nel campo della decorazione navale con un grande pannello che, collocato nella sala di scrittura, interpretava, attraverso una moderna rielaborazione dei modelli iconografici degli arazzi fiamminghi, il tema della ‘coreografia romantica’.

Il sodalizio con Pulitzer si rafforzò negli anni successivi attraverso una costante collaborazione agli allestimenti navali progettati dall’architetto triestino: nel 1952 decorò la parete della saletta da pranzo per bambini dell’*Augustus* con il tema dell’Alfabeto; nel 1953 eseguì per la stanza dei bambini di prima classe dell’*Andrea Doria* il pannello *Circus*; nel 1957 disegnò il pavimento in ceramica per il bar della motonave *San Giorgio*; nel 1963 realizzò per la *Galileo Galilei* una struttura a paravento in vetro di Murano con disegni di edifici stilizzati, posta come divisorio tra il salone delle feste e la sala da pranzo; nel 1965 infine contribuì con sette pannelli di ceramica all’allestimento interno della sala da pranzo classe cabina, progettata da Pulitzer con Italo Gamberini per la *Michelangelo*.

In questi stessi anni Luzzati diede anche avvio alla sua lunga e fruttuosa colla-

borazione con Giovanni ‘Nino’ Zoncada che si era stabilito a Genova nel 1948. In tal modo entrò a far parte di quella cerchia di artisti i quali, integrando con le proprie opere il lavoro progettuale dell’architetto di origine veneziana, contribuirono al formarsi di uno ‘stile Costa’ che ben presto si impose attraverso gli allestimenti interni delle principali navi di linea della compagnia genovese. Già nel 1958 per la parete della scala di prima classe della *Federico C.* Luzzati realizzò un assemblage di monumenti e palazzi italiani, riprendendo in questo tema decorativo, già proposto in un precedente intervento per l’*Ausonia*, un motivo tipico della sua cultura figurativa, caratterizzata come si è detto da una sbrigliata e fantasiosa capacità di combinare stili e soggetti differenti. Per la stessa nave eseguì inoltre la decorazione per la sala di soggiorno di terza classe e quella della sala da gioco per bambini, con pannelli incisi e dipinti su linoleum.

Questo primo contributo artistico di Luzzati alla progettazione degli interni navali di Zoncada fu seguito nel 1965 dagli interventi decorativi per l’*Oceanic*, nave da crociera della Home Line, allora gestita per conto di società straniere dai fratelli Cosulich. La collaborazione tra il rigore progettuale di Zoncada e lo spirito fiabesco e ironico di Luzzati sortì in questa occasione un risultato particolarmente felice sia nella realizzazione dei pannelli e delle soluzioni decorative in differenti materiali (ceramica, alluminio e gesso) per la sala da pranzo, sia negli sbalzi in alluminio per lo scalone di pri-

*Parco Flauto Magico,
Santa Margherita 1998*

Bozzetto per foulard

ma classe, detto ‘Scalone dei personaggi’. Notevole fu infine la realizzazione, per la *grill room* di prima classe, del grande pizzo *Commedia dell’Arte*, realizzato dalla Manifattura Zennaro di Rapallo nel 1964 e attualmente conservato presso il Museo del Pizzo della stessa cittadina. Il carattere fiabesco di quest’opera, nella quale erano condensati i caratteri tipici della sua sensibilità poetica e i principali soggetti iconografici del suo fantasioso universo creativo, sarà successivamente ricuperato, in un analogo virtuosismo di realizzazione, nel grande arazzo *La favola*, eseguito dalla MITA (Manifattura Italiana Tappeti Artistici) di Genova-Nervi e presentato nel 1973 alla XV Triennale di Milano. E proprio attraverso i lavori realizzati per conto della manifattura genovese si intreccerà negli anni successivi la collaborazione tra Luzzati e Zoncada.

Autore sulla *Eugenio C.* (1966) delle decorazioni parietali per gli scaloni di prora, per la sala da pranzo e per quella da gioco e di opere in ceramica per il night club, Luzzati disegnò infatti il cartone per l’arazzo *Flauto magico*, collocato nel salone da pranzo di prima classe della stessa nave, la cosiddetta ‘Sala Flauto magico’. Focalizzato sul tema del bosco, motivo centrale nella struttura narrativa dell’opera di Mozart, ma pure soggetto molto frequente nella cultura figurativa di Luzzati – basti solo citare il suo allestimento scenico per la stessa opera nel 1963 al Festival dell’Opera di Glyndebourne, con la regia di Franco Enriquez e la direzione di Vittorio Gui – questo arazzo, attraverso la stilizzazione dell’im-

agine e l’accensione degli effetti cromatici, riproponeva una costante e peculiare contiguità della sua ricerca con le specifiche tensioni compositive dell’astrazione pittorica di Klee. La stessa impostazione stilistica sarà d’altronde riproposta in due successivi arazzi per le navi Costa, eseguiti su suo disegno sempre dalla MITA: uno nuovamente dedicato al *Flauto magico* per la *Enrico C.*, i cui interni furono rinnovati da Zoncada nel 1966, e un altro, collocato nella sala delle feste della turbonave *Carla C.* (1968), sul tema de *La Gazza ladra* di Rossini, opera della quale l’artista solo un anno prima aveva curato le scene e i costumi per un’edizione allestita al Maggio Musicale Fiorentino, con la regia di Carlo Maestrini e la direzione di Bruno Bartoletti. La collaborazione tra Luzzati e la MITA, fondata nel 1927 da Mario Alberto Ponis e da lui diretta sino alla sua scomparsa, avvenuta nel 1970, si sviluppò anche in questi anni attraverso la produzione, per l’allestimento di interni navali e di arredi privati, di tessuti stampati e pannelli d’artista. Luzzati offrì inoltre il suo contributo grafico alla linea promozionale delle compagnie di navigazione, disegnando tra l’altro nel 1960, grazie ai buoni auspici di Pulitzer progettista di alcune navi della società Ybarra Y Cia di Siviglia, i foulard per le motonavi *Cabo S. Vicente* e *Cabo S. Roque* che venivano acquistati dai passeggeri come gadget ricordo della crociera.

Il successo di questo accordo di collaborazione tra l’artista e la manifattura genovese, i cui termini erano stati formalmente siglati nel gennaio del 1958, fu d’altronde



Bozzetto per foulard
Arazzo Flauto Magico
realizzato per il Transatlantico
Eugenio Costa, 1964

confermato nel 1964 dal premio Premio Città di Sanremo 'Sole d'oro', assegnato per la categoria 'Tessuti, Arazzi, Tessuti d'arredamento' al suo arazzo *Flauto magico*, in occasione della I Mostra Nazionale dell'Artigianato, tenutasi nei giardini e nei saloni della Villa Comunale Ormond.

Questo suo costante impegno nel campo della grafica per tessuti fu peraltro testimoniato anche dalla sua collaborazione con Firma Boutique, il laboratorio-negozio di Maria Luisa e Maria Bice Cauvin che, nel corso degli anni '60, si avvale per la sua produzione tessile del contributo artistico dei principali componenti del nucleo allargato dello Studio Firma, tra i quali figurava appunto lo stesso Luzzati, autore per l'atelier genovese di stoffe, tovaglie e foulard.

La vicinanza di Luzzati con le attività operative dello studio grafico Firma, fondato a Genova nel 1956, è confermata pure dalla sua partecipazione ad alcuni allestimenti per mostre in collaborazione con Dario Bernazzoli, come nel caso di quello per *La nave del tempo* al Circolo della stampa di Genova nel 1952, insieme a Umberto Piombino, o del Padiglione Esso Standard Oil al Salone dell'Automobile di Torino del 1955. D'altra parte l'intesa professionale con Bernazzoli si era già manifestata nel 1950, in occasione della decorazione della sala mensa per l'Azienda Municipalizzata Gas e Acqua di Genova, per la quale Luzzati realizzò una serie di pannelli parietali caratterizzati da un segno calligrafico molto aderente allo stile delle sue illustrazioni dell'epoca.

In questo stesso ambito di ricerca si devono infine inquadrare le sue opere in ceramica realizzate come complemento architettonico per interni ed esterni e delle quali alcuni esempi sono stati già citati parlando delle decorazioni navali. Luzzati – vincitore nel 1955 del primo premio alla *Exposition internationale des chefs d'oeuvres de la ceramique moderne* di Cannes – tra il 1951 e il 1971 svolse infatti ad Albisola un'intensa attività produttiva nel campo della ceramica presso Pozzo Garitta, nella fornace del Bianco che rappresentava all'epoca il *coté* figurativo opposto al fervore più sperimentale promosso, all'interno del laboratorio di Tullio Mazzotti, da una cerchia artistica con la quale Luzzati intrattenne comunque intensi rapporti, come testimoniato dal *Vaso a tre mani*, realizzato negli anni '50 insieme a Emilio Scanavino e Lucio Fontana, o dal suo stesso *Caminetto*, eseguito in quel periodo proprio per lo studio dell'artista milanese.

A Genova Luzzati realizzò nel 1957 il rivestimento in ceramica di un pilastro dell'atrio della torre residenziale di via Botteri a Sampierdarena, dove nel 1963 eseguì il rivestimento in ceramica per il pilastro di un altro grattacielo in via Monti. Nel 1958 fu inoltre autore di un pannello in ceramica per l'agenzia israeliana El Al di Londra che raffigurava, con la stessa ironia e freschezza del citato pannello *Circus* dell'*Andrea Doria*, la storia dei mezzi di trasporto. Di due anni successivo è il pannello per il bar dell'Accademia, attualmente di proprietà della Cassa di Risparmio di Sa-







vona, nel quale si può ravvisare un'impaginazione analoga a quella del citato camino o di alcuni pannelli in terracotta realizzati in quel periodo. Restano infine da citare, tra le altre sue opere in questo campo, l'intervento nel 1963 ad Albissola per il Lungomare degli artisti e le decorazioni per la Farmacia Briata

a Genova, in via San Vincenzo, e per la Farmacia Moderna a Sestri Ponente, per la quale non solo modellò alcuni vasi ispirati agli antichi albarelli, ma realizzò anche vari elementi di arredo in ceramica, esprimendo una volta di più tutte le potenzialità tecniche e linguistiche della sua natura di artista 'totale'.

Arte e ceramica



Una stagione felice*

Nalda Mura

Albisola e le sue antiche fornaci hanno vissuto tra gli anni '50 e '60 una rigogliosa e irripetibile stagione d'arte. In quegli anni vi hanno trovato ospitalità e rifugio molti tra gli artisti di maggior fama del momento e tanti giovani, alcuni dei quali, nel tempo, si sono affermati.

Da Lele Luzzati a Lucio Fontana, da Ali-gi Sassu ad Agenore Fabbri, a Capogrossi, Broggin, Roberto Crippa, Scanavino, Alf Gaudenzi, Guglielmo Bozzano, Assetto, Franco Garelli e, ancora, Corneille, Appel, Matta, Jorn, Nino Strada, Dangelo, Wilfredo Lam e altri, tanti ancora, sono passati di qui e qui hanno lasciato traccia.

A Pozzo Garitta, nell'antica, affascinante, fatiscente fornace del Bianco mitico creatore di donnine ed uccellini in ceramica, sono passati tutti. Così come quasi tutti si sono seduti al desco profumato di cucina mediterranea, nel piccolo giardino inserito nella fabbrica, in cui regnava la Gina, consorte del

Bianco, tra fiori, pentole e bottiglioni di frizzante nostrano.

E a Pozzo Garitta ho incontrato, nei primi anni '50, Lele Luzzati. Ad Albisola Lele era arrivato grazie a Bianca Maria Puccio, delicata artista, sensibile cantante chitarrista, che, in paese, veniva a trascorrere l'estate nella bella antica villa. E poiché Lele Luzzati, allora, nulla sapeva dei segreti della ceramica, Bianca Maria lo aveva accompagnato a Pozzo Garitta dove il Bianco gli avrebbe insegnato tutto.

Tra il Bianco, grande manipolatore di terre e grande narratore di improbabili avventure venatorie pescherecce, e Luzzati, imperturbabile e, soprattutto, sorridente ascoltatore, nacque subito un sodalizio che nemmeno il tempo e la scomparsa prematura del Bianco hanno incrinato.

E funzionava tutto, allora ad Albisola perché tutto era spontaneo e tutti portavano il proprio contributo di intelligen-

Luzzati negli anni '60

.....
* Guido Giubbini e Franco Sborgi, *Emanuele Luzzati: le ceramiche (1950/1970)*, Edizioni Costa & Nolan.



za, umorismo, giocondità, manualità, inventiva, e capacità organizzativa. E Lele dava l'apporto delle sue grandi qualità con la consueta semplicità, con quella sorta di timidezza disarmante che gli è propria, distribuendo con generosità, a tutti il bagliore della sua fantasia.

Egli è stato uno dei grandi protagonisti di quegli anni ruggenti, non solo per quanto ha partecipato ad iniziative, feste, mostre, manifestazioni, ma soprattutto per tutta la terra che ha manipolato e dipinto nelle fornaci del Bianco.

Scultura in terracotta ingobbiata e dipinta a freddo, inizio anni '60



C'era una volta*

Tonino Conte

C'era una volta Pozzo Garitta. C'erano una volta Bianco e la Gina. C'era una volta Pinetto il torniante più bravo del mondo. C'era una volta il forno a legna. C'erano una volta i 'belinetti'. C'era una volta il tornio a pedale. C'era una volta la Lina che dipingeva così bene il 'vecchio Savona'.

C'era una volta la terra fasciata negli stracci bagnati. C'erano una volta terra, acqua e fuoco. C'era una volta Luzzati ceramista. C'era una volta... Sì, c'era una volta, e quel color grigio della creta che a Pozzo Garitta impolverava tutto, tavoli, strumenti, bottiglie, mani, facce, vestiti e perfino i cespugli di gerani dell'orto, piano piano si è mangiato tutto ed è sul punto di ingoiarsi anche i ricordi. Albissola è un'altra. Una volta era degli artisti, ora dei turisti. Noi abbiamo raggiunto e forse superato l'età del Bianco, della Gina, di Pinetto, che allora ci sembravano vecchi. Cosa è rimasto del bel tempo che fu? Non solo grigi o rosei ricordi. Adesso riposano in case di amici e clienti di ogni parte d'Italia

re e regine, guerrieri, pagliacci, donne che mostrano volentieri il seno, cavalli e cavalieri, maghi. Terra, acqua e fuoco si sono alchemicamente trasformati in personaggi che aspirano all'eternità, come le schiere di cortigiani che gli Imperatori cinesi si portavano nella tomba. Forse la memoria mi inganna, ma mi sembra di essere stato a Pozzo Garitta solo nella bella stagione. Ad Albissola ci andavo volentieri – con il pretesto di accompagnare Luzzati in macchina – perché Pozzo Garitta, così fuori dal mondo, così 'antico', mi affascinava. Il massiccio forno a legna era un meraviglioso esempio di architettura spontanea, il tornio era una macchina di geniale semplicità arrivata dalla preistoria.

Mi incuriosivano i colori sciolti nelle tazze, che erano scialbi e acquistavano brillantezza e nuovi toni solo dopo la cottura. Sotto uno dei lunghi tavoli scoprivi un piatto di Lucio Fontana, in una nicchia si impolverava una testa di Arturo Martini, un 'santino' alto un pal-

Scultura in terracotta ingobbiata e dipinta a freddo, inizio anni '60

.....

* Guido Giubbini e Franco Sborgi, *Emanuele Luzzati: le ceramiche (1950/1970)*, Edizioni Costa & Nolan.

Vasi in terracotta, anni '60

mo di Piombino vegliava dall'alto di una mensola, testimonianze di un glorioso passato che a Luzzati, non senza amarezza, è toccato concludere. Ma soprattutto ci andavo per il piacere che mi dava veder lavorare il mio amico. In quelle poche ore le sue mani, con altre attività comicamente inesperte, con prodigiosa abilità davano forma a vasi antropomorfi o a complicate storie che, concatenando formelle di varie misure, sarebbero andate a comporsi in pannelli lunghi molti metri. I più grandi erano destinati ad ornare i saloni delle navi passeggeri che allora solcavano gli oceani e qualche volta affondavano, come l'Andrea Doria che si è inabissato con i suoi cento metri di ceramica luzzatiana. Succedeva sempre che, al momento dell'imballaggio, qualche pezzo né Luzzati né Bianco sapevano più incastrarlo al posto giusto. Luzzati non si sgomentava e regalava splendidi avanzi ad amici casualmente presenti.

Verso mezzogiorno la Gina metteva sul fornello la pentola per la pastasciutta, tagliava un po' di insalata dell'orto o due pomodori e si mangiava su un traballante tavolo apparecchiato nel giardinetto. Bianco raccontava le sue storie improbabili. Aveva una mania enumerativa. Sosteneva che l'acqua di Albisola era seconda a mondo per bontà. O diceva che la domenica prima andando

a caccia aveva visto uno stormo di novantatré scendere su un frassino. Sapendo con quanto amore e quanta poesia plasmava con la creta e dipingeva ogni sorta di piccoli uccelli – di un realismo commovente – non riuscivo proprio a immaginarlo nell'atto di sparare. A tavola si favoleggiava anche dei tempi in cui Lele (il nomignolo era pronunciato con le 'e' molto più larghe che a Genova) si fermava tutta la notte per il rito della cottura e come gli altri gettava legna per alimentare il fuoco e beveva vino. Presto sarebbe arrivato un meno ingombrante e più prosaico forno elettrico.

Dopo mangiato riprendeva il lavoro. Luzzati completava quel che c'era da fare, poi prendeva accordi con il Bianco, il quale doveva preparare il lavoro per la volta seguente: cuocere quello che era stato plasmato o dipinto, oppure dare la prima forma a vasi e formelle, che sarebbero serviti da base per le future creazioni. Si tornava sempre prima del tramonto, in modo che lui potesse cenare con la madre all'ora consueta.

Nonostante la mole di lavoro, non dava particolari segni di stanchezza. Si parlava serenamente del più e del meno. Sapevo che quella notte, come lui usava dire al modo ebraico, avrebbe dormito 'il sonno dei giusti'.





Cinema d'animazione

Emanuele Luzzati e Giulio Gianini, maestri di ritaglio

Giannalberto Bendazzi

*In apertura di capitolo: bozzetto
per il film d'animazione
Jerusalem, 1990*

Emanuele Luzzati, scenografo, illustratore, ceramista, cineasta d'animazione, acquafortista; e sempre fresco, inventivo, policromo, allegro, facile; e poi mago dell'assemblage e del collage; e poi Chagall italiano...

Luzzati ha molte anime e si misura in molte discipline, e sovente noi abbiamo la sbrigativa propensione a definire ogni sua sfaccettatura come complementare alle altre. Ma sarebbe proprio lui a contraddire:

Cominciavo a costruire una scena a Genova, disegnavo il bozzetto, poi andavo ad Albisola per la ceramica, poi se c'erano da fare i disegni animati andavo a Roma, poi ritornavo a Genova e intanto già vedevo la scena un pochino più da lontano. Praticare tanti mestieri contemporaneamente mi ha dato un certo distacco.

Sul finire degli anni '50 Giulio Gianini era un promettente direttore della fotografia e documentarista, che aveva nel sangue il virus dell'animazione. I due fecero coppia. Per più di trent'anni, essi rappresentarono un pilastro portante

dell'esile ma rispettata animazione italiana in un contesto globale. Il mondo era ancora grande, allora, il ritmo del lavoro meno ossessivo, e i pochi professionisti che operavano nella pubblicità o nelle serie televisive spesso trovavano il tempo per autofinanziarsi, ed esprimersi con film di valore che andavano ai pochi festival per incontrare i loro omologhi americani, asiatici ed europei.

Tutti sperimentavano. Alexeieff usava lo schermo di spilli, Norman McLaren dipingeva su pellicola, Trnka narrava storie lussuose con i pupazzi, gli artisti dell'Europa dell'Est inventavano il film 'esopico' per deridere il potere. Mentre nel mondo dorato del 'cinema dal vero' Hitchcock concludeva una gloriosa carriera (*Gli Uccelli*, 1963), Kubrick diventava sempre più estetizzante, Tarkovskij diventava ermetico dopo aver realizzato *Lo specchio*, Fellini dava il suo colpo d'ala con *Amarcord*, per poi scrivere (1974) a Gianini e Luzzati

Cari amici, ho visto il vostro *Pulcinella*. Beh, voi vi ricordate quanto mi era piaciuta *La gazza ladra* [...] non credevo avreste

potuto fare di meglio. Con gioia, invece, vi dico che ci siete riusciti. Pulcinella è più bello. [...] Si riferisce a un sentimento dell'umano, della sofferenza, del bisogno insopprimibile della giustizia. [...] Il vostro Pulcinella racconta soprattutto il dramma grottesco e straziante di un uomo che vuole con tutte le sue forze essere libero.

Gianini e Luzzati furono sovrani nell'arte di assemblare e far muovere pezzi di cartoncino, stagnola spiegazzata o frammenti di qualunque materiale: si chiamò fare animazione di ritagli o *cut-outs*.

Il limite dell'animazione di ritagli è la rigidità. Invece le sfavillanti tinte di Luzzati si articolano, distendono, rattrappiscono come danzatrici classiche sotto il delicato obiettivo di Gianini. Un altro limite è la scarsa mimica dei personaggi. Invece guardiamo Lindoro nell'*Italiana in Algeri*: ha movenze che un solo altro grande animatore di ritagli oggi saprebbe pareggiare, il russo Jurij Norštejn.

Nello schizzo teatrale come nel manifesto, come nel personaggio per l'animazione, l'invenzione fondamentale di Luzzati è quella della maschera. Una grande maschera del mondo; una suprema pratica della caricatura che si applica a tutto ciò che può essere detto e rappresentato. Questa creazione sa giungere con pochi tratti all'essenza delle cose, ma in più viene coniugata assieme al colore.

Luzzati e Gianini, dunque, sono maestri concertatori. La grande maschera



*Bozzetto casa di Pulcinella
cinema d'animazione, 1973*

dello spettacolo si applica a Rossini non diversamente che a Mozart, alle favole scritte da Rodari, a quelle di Carlo Gozzi e a quelle di Luzzati stesso.

Si pensi al *Flauto magico*. Luzzati si misura per la prima volta con l'opera nel 1963, al festival inglese di Glyndebourne, creando scene e costumi per un allestimento di Franco Enriequez. Improvvisamente si rivela per lui il mondo della musica:

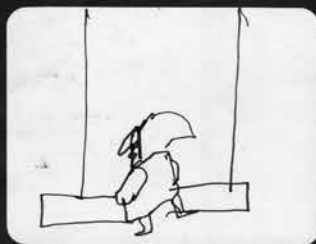
Prima vedevo le opere come spettacoli di prosa. Con *Il flauto magico* ho capito le esigenze anche musicali dei diversi personaggi, ho capito che una scena può cambiare a tempo di musica, che è la musica a dettare il ritmo dei movimenti, delle immagini, dei colori.

Dal Flauto magico discendono immediatamente le coreografie cinematografiche della *Gazza ladra*, dell'*Italiana in Algeri*, del *Turco in Italia* trasfuso nel primo, magnifico, *Pulcinella*. Per toccare

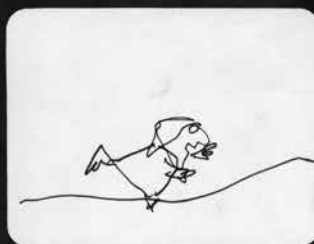
1



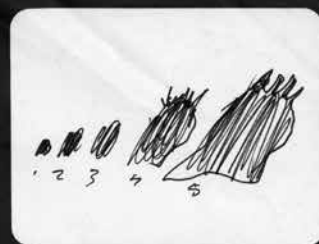
Primo momento:
panorama in basso



si vede Pulcinella che
piscia - quando a sinistra,
quando a destra -
Scappa di campo a destra



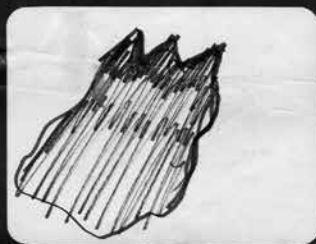
Attacca la musica.
Parso di Pulcinella



Macchie nere che si
ingrandisce e che corre



ciclo di
Pulcinella che corre



ciclo
e macchia che corre



allungo il braccio destro
" " " " " " " " " " " "
finano fuori le testa
e poi viene la scritta -



Compare Pulcinella e
mangia una lettera "tre
tre
tre
tre"

poi esce di campo

l'apice nel 1978 con il quasi-lungometraggio *Il Flauto Magico* (appuntamento). E la critica? Citiamo un fatto per dire quanto possano essere perspicaci (qualche volta) i critici cinematografici e quanto potessero rappresentare i nostri due cineasti nelle capitali più raffinate. *Viva Maria!* fu diretto da Louis Malle e interpretato da

Jeanne Moreau e Brigitte Bardot. Nomi che riempivano le sale nel 1965. In Gran Bretagna fu distribuito assieme alla *Gazza Ladra* come complemento di programma. Il critico del «Sunday Times» scrisse una lusinghiera recensione del film dei nostri due animatori, lasciando al colossal divistico poche righe distratte.

Story board Pulcinella film d'animazione, 1971

Bozzetto casa di Pulcinella cinema d'animazione, 1973







Illustrazione

Confesso che mi diverto*

Lele Luzzati

Credo che il mestiere dell'illustratore sia il più antico del mondo: già nell'età della pietra gli uomini delle caverne graffiavano sui muri storie di caccia e di guerra; poi tutte le grandi civiltà hanno avuto i loro pittori, i loro scultori, per raccontare storie di dèi, di eroi, leggende, epopee, fino al Rinascimento, dove gli ultimi grandi narratori si chiamavano Giotto, Beato Angelico, Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca, Carpaccio, ecc.

Poi a un certo punto, credo soprattutto a causa dell'invenzione della stampa, il pittore ha cessato di raccontare storie per raccontare di più se stesso, mentre l'illustratore si è dedicato soprattutto alla pagina per commentare col disegno un testo scritto.

Per quello che mi riguarda io mi sono sempre sentito illustratore e non pittore; ho sempre cercato di raccontare storie o commentarle con tutti i mezzi che oggi abbiamo a disposizione; quando sono

scenografo, non faccio altro che aiutare il pubblico a capire uno spettacolo con colori, forme, spazi ecc.; quando giro un film di animazione cerco di sfruttare al massimo questo recente mezzo di comunicazione col movimento, col ritmo, con l'assurdo; così come quando illustro un libro, oltre che a commentare un testo con tratti e colori, cerco anche di avere un rapporto con la pagina scritta, dare un ritmo al volume stesso.

Naturalmente in questo senso la massima libertà la trovo quando scrivo io stesso una storia e posso meglio dosare scritto e immagine. Però spesso l'editore mi lascia anche carta bianca nell'impaginare testi altrui. In altri casi mi limito ad illustrazioni a pagina piena da inserire a piacimento nel volume.

Io credo che illustrare con il teatro, col cartone animato, col manifesto, col murale, con i libri ecc. mi sia molto di aiuto per capire meglio l'essenza di

Parete a collage con le illustrazioni eseguite nel 2004 per la 1ª pagina del Corriere della Sera che hanno accompagnato gli articoli scritti da importanti personaggi della cultura sui Canti della Divina Commedia

.....

* Emanuele Luzzati, *Lele Luzzati: Figure incrociate*, Casa Usher 1985

*Allestimento mostra Labirinto
sala illustrazione, 2019*



ognuna di queste materie, captarne le differenze e comunicare più chiaramente col pubblico, tanto più se (e questo succede spesso) lo stesso racconto lo porto sul palcoscenico, poi lo proietto su uno schermo, lo appiattisco in seguito sulle pagine di un libro, oppure disegno in presa diretta per la televisione.

C'è però anche chi dice che le mie illustrazioni sono sempre molto teatrali, che

le mie scenografie sono troppo illustrative, che nei miei film d'animazione si vedono troppi sipari e troppi palcoscenici.

Non sta a me giudicare: io racconto come posso e come mi piace e confesso che mi diverto. Se poi riesco a comunicare anche col pubblico, a divertirlo, tanto meglio; se no... pazienza! L'importante è essere se stessi.

Illustrazione: la sorella separata*

Raffaele De Grada

È incredibile la prestigiosa abilità di Luzzati nel cambiare stile per piegarlo ai veri contenuti dell'illustrazione. Sembra assolutamente un artista nordico quando illustra le fiabe dei fratelli Grimm: l'immane Re Rospo che ha l'*enflure* degli illustratori inglesi dell'Ottocento, le segrete malizie del linguaggio degli uccelli di Jorinda e Jorinhello, la prosopopea di Barbablù.

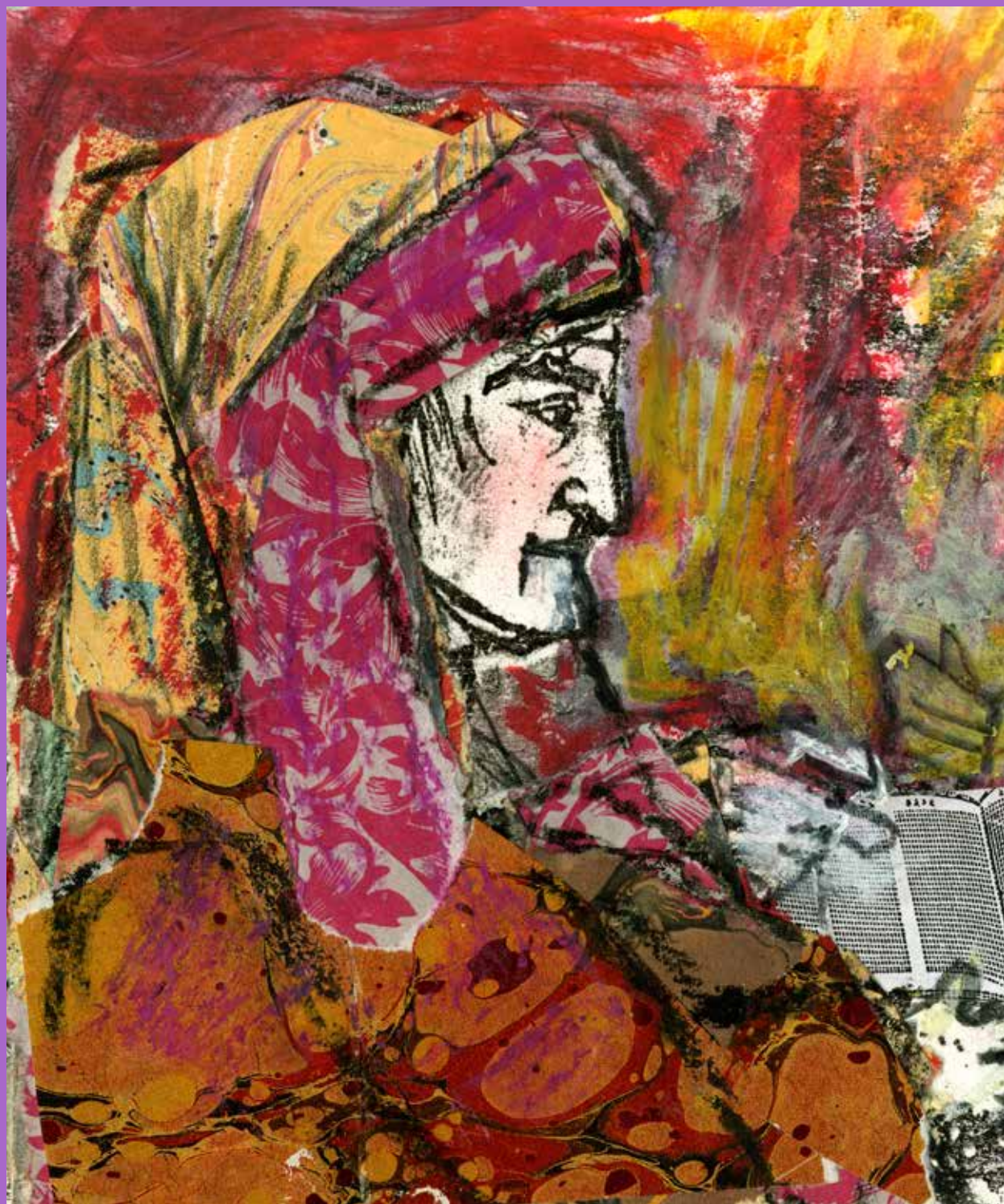
La prospettiva rovesciata, da incubo, in cui sono immerse le donne di Bar-

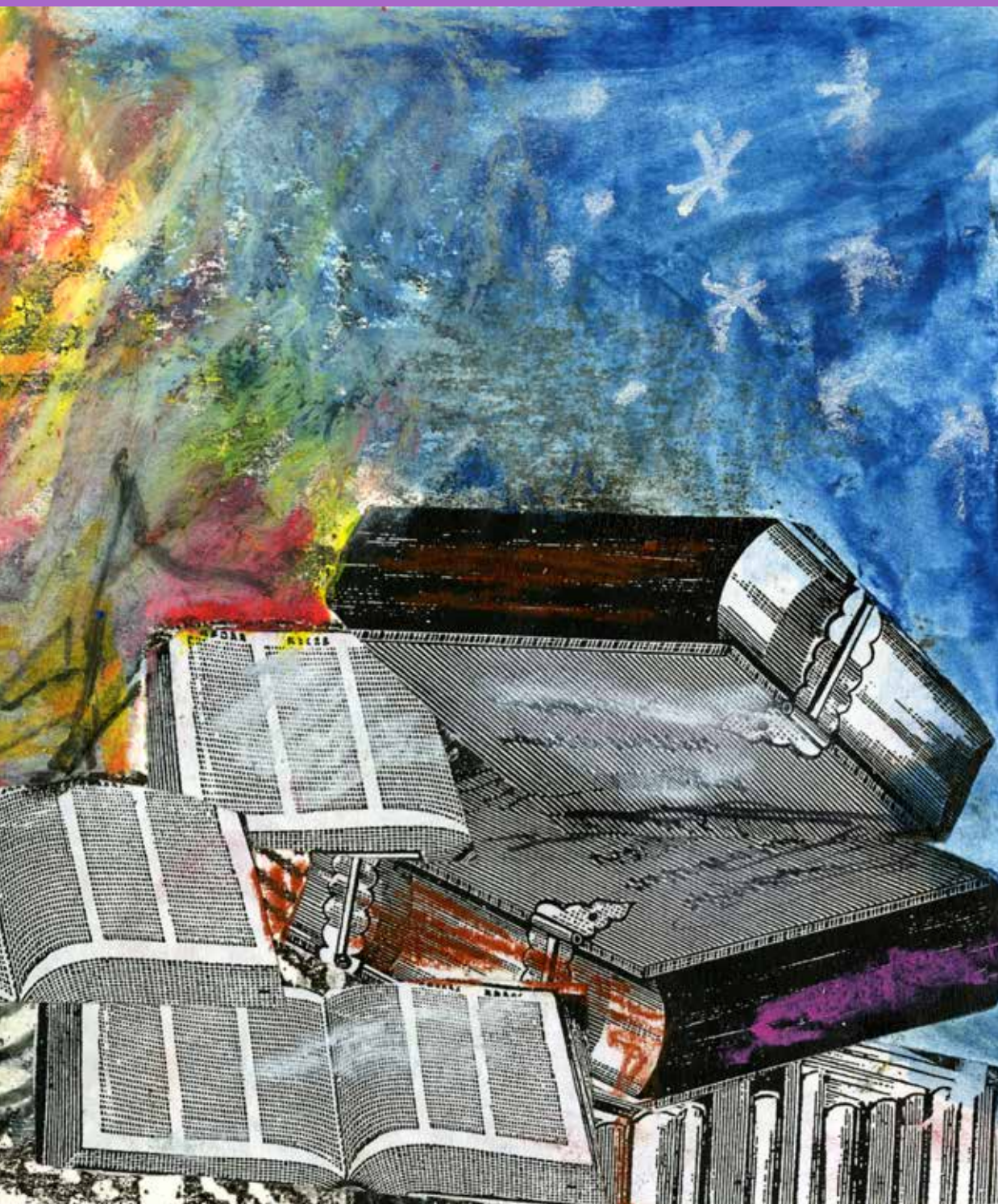
bablù ci riporta ad angosce medievali sentite con lo spirito di un narratore critico del Settecento, pervaso di convinzioni illuministe. Ancor più che nel racconto de *Lo Gnomo*, Luzzati in queste immagini, va oltre la pur densa satira dell'interpretazione illuminista del testo. Il segno raffigurante si fa, nei volti, implacabile angoscia, non lieve racconto per i minori – com'è nella tradizione delle illustrazioni dai Grimm – drammatica istanza per la lettura intellettuale alle soglie della tragedia e della morte.

*Bozzetto sui Canti della
Divina Commedia*

*Tavola illustrazione per le
Fiabe scelte dei Fratelli Grimm,
Edizioni Olivetti 1988*

.....
* Mario Quesada, Paola Pallottino, Renato Barilli, Giovanni Baule, Raffaele De Grada, Marco Magnani, *Da Multipli Forti* (rif. 200 pag. 22), Edizioni Carte Segrete 1990







Bibliografia

- FAZIO M., CARANDINI S., *Il sipario magico*, Officina Edizioni, Roma, 1980.
- FOCHESSATI M., Lele Luzzati e le arti applicate tra artigianato e progetto globale, in F. Danovaro e M. Fochessati, *Emanuele Luzzati: Fantasie*, Nugae, Genova, 2009, pp. 103-124.
- PULITZER N., *Emanuele Luzzati Cantastorie*, Tassotti, Bassano del Grappa, 1994.
- RAUCH A., *I Pulcinella di Luzzati*, Prìncipi e Prìncipi, Firenze, 2011.
- TAVERNA C., *Graffi, sbagli, ritagli. Le acqueforti e acquetinte*, Nuages, Milano, 2003.
- LUZZATI E., CONTE T., *Facciamo insieme teatro*, Einaudi, Torino, 1997.
- NOBERINI S., GALLERIA IL VICOLO, *Figure Incrociate. L'opera completa di un protagonista della grafica*, La Casa Usher, Firenze, 1985.
- FOCHESATO W., illustrazioni di Luzzati E., *Dell'amore. Dell'avventura. L'Orlando Innamorato*, Interlinea, Novara, 2005.
- MONTECCHI F., *Luzzati e le ombre*, Tormena, Genova, 2003.
- REZZA GIANINI C., BASTIANCICH A., *Gianini e Luzzati: cartoni animati*, Silvana editoriale, Milano, 2013.
- URSINI URŠIČ G., RAUCH A., *Emanuele Luzzati scénographe*, Union des théâtres de l'Europe, 1993.
- CIRIO R., *Dipingere il teatro*, Laterza, Roma-Bari, 2000.
- FOCHESSATI M., L'arazzo del Flauto magico, in S. Noberini e F. Danovaro, *Emanuele Luzzati. Incontri con Mozart*, Nugae, Genova, 2003, 156-157.
- GIUBBINI G., SBORGI F., *Emanuele Luzzati: le ceramiche (1950/1970)*, Costa & Nolan, Genova, 1991.
- GRIMM J., GRIMM W., *Fiabe scelte per i fanciulli e la famiglia*, illustrate da E. Luzzati, Olivetti, Ivrea, 1988.
- LUZZATI E., *Lele Luzzati: Figure incrociate*, La Casa Usher, Firenze, 1985.
- CORTESOGNO S., TOSI M., *In campo*, Nuages, Milano, 2004.
- NOBERINI S., *Viaggio nel mondo ebraico di Emanuele Luzzati*, Tormena, Genova, 2000.
- QUESADA M., PALLOTTINO P., BARILLI R., BAULE G., DE GRADA R., MAGNANI M., *Multipli Forti. Sei illustratori contemporanei in Italia Altan-Costantini-Innocenti-Lionni-Luzzati-Testa*, Carte Segrete, Roma, 1990.

Collana Rappresentazione e comunicazione
Quaderni di Casa Luzzati

01. *Labirinto Luzzati. Un percorso biografico*, a cura di Sergio
Noberini, 2022 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-117-9;
ISBN versione eBook: 978-88-3618-118-6)

Sergio Noberini è curatore dell'opera di Emanuele Luzzati fin dagli anni '80 e da allora organizza le sue mostre in giro per il mondo. L'esperienza ventennale come responsabile del Museo Luzzati è confluita nel 2017 nella Lele Luzzati Foundation e nell'apertura di Casa Luzzati, spazio dedicato all'artista e, come da volontà di Luzzati, ad altri artisti e alla didattica d'illustrazione, scenografia, fumetto, ceramica, cinema d'animazione.

Il volume è la testimonianza della mostra omonima voluta dal Comune di Genova nel 2019 per ricordare Emanuele Luzzati a dieci anni dalla sua scomparsa. Il testo vuole documentare i criteri e i materiali dell'allestimento espositivo per sezioni corredate di testi e testimonianze. Luzzati, insieme a Paolo Poli, Aldo Trionfo, Alessandro Fersen e altri, è stato uno dei protagonisti della cultura del '900, operando nel mondo del teatro, dell'illustrazione e del cinema d'animazione.

La mostra è nata come traccia per un ciclo di esposizioni tematiche con approfondimenti e ulteriori materiali originali. La pubblicazione costituisce il primo appuntamento per documentare le numerose discipline ed esperienze artistiche di Emanuele Luzzati. Le cinque sezioni ripercorrono la carriera di Luzzati dalla formazione presso l'École des Beaux Arts di Losanne e le prime opere realizzate con la tecnica dell'incisione, per continuare con l'esperienza teatrale e la lunga attività nel campo dell'illustrazione e concludendo con la produzione ceramica, gli arredi urbani e navali e il cinema d'animazione.

ISBN: 978-88-3618-118-6



9

788836

181186

In copertina:
Emanuele Luzzati

dettaglio del disegno dal libro *Storia del teatro*