



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA  
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI  
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI  
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea triennale

**Architettura, movimento e colore.  
La scenografia di Mischa Scandella**

Architecture, movement and color. Mischa Scandella's scenography

Relatrice: Prof.ssa Marzia Maino

Laureanda: Sara Padovan  
Matricola: 2004477

Anno Accademico 2022/2023





Si ringraziano la Professoressa Maria Ida Biggi e l'Istituto per il Teatro e  
il Melodramma di Fondazione Giorgio Cini per il generoso aiuto.  
Un ringraziamento speciale alla professoressa Marzia Maino per  
il costante e prezioso appoggio.



## INDICE

Introduzione	7
CAPITOLO 1 - Il teatro italiano del secondo dopoguerra	11
1.1 La nascita dei teatri stabili	11
1.2 La poetica registica dal secondo dopoguerra	15
1.3 Le innovazioni scenografiche	20
CAPITOLO 2 - La poetica teatrale di Mischa Scandella	24
2.1 Gli anni Quaranta e Cinquanta	24
2.2 Gli anni Sessanta e Settanta	30
CAPITOLO 3 - La collaborazione con Gianfranco de Bosio	36
3.1 Il rapporto tra regista e scenografo	36
3.2 La messinscena de <i>La Moscheta</i>	47
Nota biografica	55
Appendice iconografica	57
Bibliografia	67



## **Introduzione**

L'Italia, paese dalla ricchissima tradizione teatrale, vanta molteplici nomi di noti scenografi che grazie alle proprie capacità si sono fatti strada in ambito europeo o mondiale; proprio in relazione a questa qualità, il nostro paese cerca tutt'oggi d'incrementare quanto più possibile la ricerca sugli scenografi connazionali e sui loro lavori. Questi studi non si limitano all'analisi di un lontano passato ma si avvicinano alle più recenti vicende arrivando a perlustrare gli avvenimenti in ambito scenografico degli ultimi decenni; notevole è inoltre il livello di approfondimento di tali ricerche: ad una focalizzazione su grandi nomi come Giorgio Strehler, Pier Luigi Pizzi o Emanuele Luzzati, si aggiunge anche una parallela analisi condotta su figure meno note come quella di Mischa Scandella. L'analisi di tali personalità risulta essere particolarmente complessa a causa di una limitata quantità di materiale disponibile per la raccolta di dati, ma al contempo altrettanto preziosa poiché fornisce la possibilità di spiegare rapporti di collaborazioni e ricerche artistiche che accomunano diversi protagonisti del teatro italiano. Queste premesse sono rintracciabili nella ricerca che viene attualmente condotta su Mischa Scandella: essa costituisce un pregevole terreno di studio il quale però trova interesse da parte di un limitato numero di ricercatori che hanno la possibilità di affidarsi ad un unico ma accuratissimo fondo dedicato alla raccolta di documenti relativi alle vicende dello scenografo. Tuttavia, è importante segnalare come al contempo vi sia un nascente interesse nell'aumentare la notorietà di Scandella presso il grande pubblico: in relazione al centesimo anniversario della sua nascita è stata incrementata la divulgazione di materiale relativo alla carriera dell'artista tramite la creazione di due esposizioni e la redazione di un catalogo, i quali hanno certamente contribuito alla diffusione dell'opera dello scenografo veneziano.

In relazione al sempre maggior interesse nei confronti di Mischa Scandella questa tesi si propone di analizzare gli aspetti caratterizzanti della sua cifra stilistica conducendo un'analisi specifica sui suoi progetti, mettendoli in relazione al contesto in cui egli opera e alle personalità con cui collabora. Di essenziale importanza sono dunque i documenti d'archivio come articoli di giornale, interviste o lettere in cui la critica teatrale, i registi dell'epoca o addirittura lo stesso Scandella, descrivono gli apparati scenografici da lui realizzati in rapporto all'intera ricerca dell'artista e dei suoi collaboratori; al contempo, non è di minor valore la documentazione iconografica come bozzetti e immagini di scena, i quali permettono al lettore un confronto senza mediazione con il progetto in analisi.

Il primo capitolo della tesi è dedicato ad una ricognizione generale del contesto in cui Scandella opera. A partire dal secondo dopoguerra il teatro italiano ha subito notevoli modifiche: le novità istituzionali come la fondazione dei teatri stabili e quelle realizzative con l'affermazione della figura del regista, arrivano ad influenzare anche l'ambito scenografico dove le più recenti tecnologie si fondono ad innovativi metodi di produzione portando alla nascita di nuove pratiche per la realizzazione di allestimenti scenici. Particolarmente rilevante è la fondazione di uno specifico metodo di lavoro

basato sulla cooperazione tra regista e scenografo: diffusa nei teatri stabili, tale modalità permette di realizzare messinscene coerenti in cui vengono rispettate le volontà di entrambe le figure. L'esperienza di Scandella con molteplici registi costituisce una perfetta esemplificazione di come tale metodologia possa essere efficacemente applicata ottenendo riuscitissimi spettacoli elogiati dal pubblico e dalla critica.

All'interno del secondo capitolo l'attenzione si sposta sulla figura di Scandella e sulla sua poetica tramite una ricognizione delle principali collaborazioni che egli intrattiene e degli spettacoli che da esse scaturiscono. Tale ricerca è però circoscritta a due specifici periodi: l'arco comprendente gli anni Quaranta e Cinquanta e la fase relativa al ventennio successivo, tra gli anni Sessanta e Settanta, tralasciando dunque l'ultimo decennio di lavoro, quando Scandella si occupa anche di cinema e televisione. Grazie a questa chiara ed efficace suddivisione è semplice individuare quali elementi cambino durante la carriera dello scenografo e quali invece restino invariati.

L'attività di Scandella prende avvio nel 1946 a Venezia, città dove nasce e in cui si forma; qui si sviluppano anche i primi e più importanti sodalizi della sua carriera: inizia sin da subito a lavorare con Giovanni Poli, Arnaldo Momo e Gianfranco de Bosio determinando già dai primi spettacoli i punti principali della propria poetica: le sue scenografie uniscono realtà e fantasia cercando di sorprendere lo spettatore con mutamenti a vista della scena e l'uso di effetti cromatici in grado di caratterizzare emotivamente l'ambiente. A partire dagli anni Sessanta avvengono alcuni cambiamenti nella carriera di Scandella: egli inizia a lavorare nei più importanti enti lirici italiani dove, oltre a dare più spazio alla recente drammaturgia straniera, gli vengono fornite maggiori risorse per la realizzazione dei suoi allestimenti, questo grazie al contemporaneo miglioramento economico che investe anche in settore teatrale italiano. Parallelamente mantiene il legame con alcuni registi del passato come Poli e de Bosio e non varia nemmeno la propria linea di ricerca continuando ad ideare allestimenti in cui, mantenendo un assoluto rispetto del testo, le costruzioni architettoniche, i giochi di luce e di colore e il movimento della scena vengono utilizzati per creare immaginari ma realistici scenari.

Come si evince dal secondo capitolo, un elemento fondamentale nella carriera di Scandella è la collaborazione con noti registi grazie ai quali ha la possibilità di ottenere ingaggi importanti e di acquisire così notorietà a livello nazionale. Per questo il terzo ed ultimo capitolo è volto ad indagare specificatamente la più duratura e proficua collaborazione che Scandella intrattiene, ovvero quella con Gianfranco de Bosio. Ripercorrendo l'esperienza lavorativa del regista si citano e analizzano i principali spettacoli realizzati grazie a questo importante sodalizio, che tra i molteplici benefici consente ad entrambi di condurre interessanti riflessioni sulla drammaturgia veneta: Goldoni e Ruzante hanno infatti un ruolo rilevante nelle ricerche del regista e dello scenografo, che proprio su questi autori lavorano insieme in più occasioni, portando alla realizzazione di impegnate ed acclamate mes-

sinscene. Uno studio specifico è riservato ad un preciso titolo ruzantiano: *La Moscheta*. Questo spettacolo viene allestito più volte da de Bosio che per circa un trentennio prosegue la propria ricerca sul teatro di Angelo Beolco detto Ruzante. Le molteplici riprese di questo testo sono esemplificazione della validità del sodalizio con Scandella, il quale idea diversi allestimenti scenografici riuscendo sempre nel proprio intento: ritrarre con realismo uno scorcio della Padova cinquecentesca in cui è ambientata la vicenda.

In conclusione, grazie ad una ricerca approfondita che dal contesto storico ed artistico penetra sino all'analisi della singola messinscena, questa tesi è volta a dimostrare quali siano gli elementi fondanti della poetica teatrale di Mischa Scandella. Grazie ad un breve *excursus* tra gli anni Quaranta e Settanta il lettore ha la possibilità di conoscere i lavori realizzati dallo scenografo, mettendoli continuamente in rapporto con la ricerca condotta parallelamente dai contemporanei e arrivando ad individuare nell'architettura, nel colore e nel movimento i capisaldi della cifra stilistica di Scandella.





# CAPITOLO 1

## IL TEATRO ITALIANO DEL SECONDO DOPOGUERRA

### 1.1 La nascita dei teatri stabili

Mischa Scandella (Venezia, 5 dicembre 1921 - Roma, 31 marzo 1983) è uno scenografo e costumista di grande rilevanza nel panorama teatrale italiano del secondo dopoguerra e si inserisce perfettamente in tale contesto storico ed artistico, caratterizzato da fondamentali innovazioni. È infatti a partire dagli anni Quaranta che in Italia la pratica teatrale subisce degli irreversibili mutamenti: innanzitutto lo Stato acquisisce un ruolo centrale in quanto permette la fondazione dei primi teatri stabili, grazie ai quali le compagnie hanno la possibilità di stanziarsi e di dare vita a spettacoli di maggior qualità; fondamentali sono inoltre la diffusione e l'affermazione della pratica della regia, che unita ad una maggior autonomia nell'uso dei coefficienti scenici, permette un evidente avanzamento del operato teatrale italiano. Per studiare approfonditamente e correttamente la figura di Mischa Scandella risulta dunque indispensabile collocarla all'interno di questo vasto panorama contraddistinto da fermenti in ambito organizzativo, registico e scenografico, all'interno del quale egli opera sapientemente.

Le differenti novità di carattere amministrativo ed istituzionale che investono il teatro italiano nel secondo dopoguerra trovano origine nei cambiamenti messi in atto nel corso dei decenni precedenti; durante la dittatura fascista infatti, il regime sfrutta a proprio vantaggio il mezzo teatrale per le sue capacità propagandistiche, apportandovi alcune novità<sup>1</sup>. In primo luogo è importante notare come già nei primi decenni del XX secolo emerga una netta distinzione tra tre differenti tipologie di produzione: i teatri pubblici, quelli gestiti da privati e i teatri cooperativistici. In relazione a questa netta tripartizione i diversi settori teatrali ottengono differenti finanziamenti da parte dello Stato italiano, che durante il ventennio fascista predispone dei sussidi per sostenere le produzioni in tutto il Paese. La distribuzione di tali risorse (costituite da un insieme di sovvenzioni dirette, sgravi fiscali e altri sostegni più discriminatori come anticipi e premi) si fonda su un'effettiva ed evidente iniquità, la quale ha come conseguenza la cristallizzazione e messa in crisi dell'operato delle compagnie meno privilegiate, portando con sé la revisione degli equilibri nella produzione teatrale del nostro Paese<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Tra le attività del regime fascista in ambito teatrale si veda almeno l'esperienza del Carro di Tespi, ideata per portare il teatro anche nei luoghi decentrati d'Italia. Data la natura itinerante dell'attività, erano necessari dispositivi scenografici effimeri e mobili, per questo si opta per una scenografia di immediato allestimento come la cupola dell'artista spagnolo Mariano Fortuny, brevettata nel 1903 a Parigi, cfr. GIOVANNI ISGRÒ, *Fortuny e il teatro*, Palermo, Novecento, 1989 e MARZIA MAINO, *Con gli occhi della luce. Fonti di formazione, teoria e prassi nella poetica teatrale di Mariano Fortuny*, Padova, CLEUP, 2014, pp. 176-179.

<sup>2</sup> Cfr. FRANCO FERRARI, *Guida al teatro italiano contemporaneo*, Milano, Gamma, 1980, pp. 13-21.

Intorno agli anni Trenta le grandi imprese italiane hanno un incremento di circa il 50%, mentre più di 100.000 piccole imprese vanno in rovina<sup>3</sup>. Tali sovvenzioni continuano però ad essere erogate anche dopo la caduta del Fascismo.

Oltre all'introduzione della distribuzione di finanziamenti, il regime fascista è fautore di un decentramento delle decisioni in ambito teatrale, che dallo Stato passano ai differenti enti territoriali. Questo slittamento nei decenni successivi viene definitivamente sancito con il decreto del Presidente della Repubblica n° 616 (del 1977) il quale concede alle regioni e agli enti locali la possibilità di prendere delle decisioni economiche o organizzative per le attività culturali presenti sul proprio territorio. Ciò determina molteplici novità per le regioni italiane: avere tali responsabilità decisionali comporta infatti l'assunzione di differenti oneri come organizzare la produzione degli spettacoli su tutta l'area, gestire e mantenere gli edifici teatrali ad essi adibiti, sostenere le compagnie di giro e mediare nel complesso rapporto tra i singoli enti teatrali e la gestione statale<sup>4</sup>.

In relazione all'introduzione di tali cambiamenti, viene messa in atto quella che la contemporanea letteratura critica sul teatro definisce come una "crisi" tra teatri stabili e compagnie di "giro" d'impronta tipicamente ottocentesca. Quest'ultime, durante il Novecento continuano a sopravvivere ma affrontano diversi mutamenti: vicine alla tradizione teatrale italiana, le compagnie "a mattatore" continuano ad avere come "colonna portante" la figura del Capocomico, la quale fonde in sé il Primo Attore, il direttore artistico e l'amministratore della compagnia; evolvendosi tali compagnie danno vita a quelle di "complesso", caratterizzate dalla presenza di attori a cui è assegnato un preciso "ruolo". Parallelamente però vengono istituite le prime compagnie stabili le quali si affidano ad un direttore esterno al gruppo con la volontà di produrre messinscene di maggior spessore. Per creare infatti grandi spettacoli d'insieme si rendono necessari competenze, spazi, fondi economici e tempistiche che le compagnie soggette al nomadismo non posseggono e proprio per questo emerge l'ipotesi di creare dei teatri stabili<sup>5</sup>.

È però solo a partire dal secondo dopoguerra che nascono le prime industrie teatrali. Caratterizzate da produzioni di qualità per un pubblico vario, esse determinano un'epocale innovazione del panorama teatrale italiano ed europeo. Prima fra queste è il Piccolo Teatro di Milano, nato nel 1947 dalla volontà di Paolo Grassi e Giorgio Strehler di dare vita ad un teatro civico, ovvero uno strumento democraticamente attivo in cui il rapporto con il pubblico fosse contemporaneamente il mezzo e il fine ultimo del lavoro. Si tratta dunque di un "servizio pubblico" in quanto aperto ad una platea

---

<sup>3</sup> Cfr. ELVIRA GALBERO ZORZI (a cura di), *Scene e figure del teatro italiano*, Reggio Emilia, Il Mulino, 1985, p. 309.

<sup>4</sup> Cfr. FRANCO FERRARI, *Guida al teatro italiano contemporaneo*, cit., p. 18.

<sup>5</sup> Cfr. GIORGIO PULLINI, *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1971, p. 139.

interclassista, alla cui funzione sociale come luogo di incontro di diversi ceti si uniscono altre molteplici caratteristiche: la presenza di una compagnia stabile, una produzione di maggior qualità, una drammaturgia più ampia e l'idea che ogni spettacolo risponda ad un criterio di continuità progettuale<sup>6</sup>. Esplicativo è infatti il programma che inaugura la prima serata del Piccolo di Milano, in cui si evincono i capisaldi della sua missione:

Recluteremo i nostri spettatori, per quanto è possibile, tra i lavoratori e i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole, offrendo semplici e convenienti forme di abbonamento per meglio saldare i rapporti tra teatro e spettatori, offrendo comunque spettacoli di alto livello artistico a prezzi quanto più possibile ridotti<sup>7</sup>.

Elemento caratterizzante di questa nuova forma d'amministrazione teatrale è il fatto che per gli stabili si parli di "industria teatrale", per fare riferimento al valore che l'economia ha nelle scelte attuate da tali imprese. I finanziamenti e i guadagni diventano la base e l'obiettivo della produzione degli spettacoli, la quale è garantita dall'intervento pubblico-statale. Sono però tali sostegni a segnare la fondamentale differenza tra stabili e compagnie di "giro", che entrano in una crisi che le porterà in parte ad estinguendosi. Se da un lato infatti i piccoli teatri "fossilizzano" il proprio operato a causa di un repertorio di grande successo ma carente di novità e una sempre più invadente presenza del governo a livello decisionale, dall'altro lato le compagnie private più mediocri crollano sotto le ingenti spese effettuate per gli spostamenti, le quali portano con sé anche l'impossibilità di mettere in scena allestimenti di un'adeguata qualità rispetto alla concorrenza; a ciò si uniscono inoltre delle prove raffazzonate, un repertorio limitato e una tendenziale assenza di regia (fattore che orienta lo spettacolo verso una forma d'arte)<sup>8</sup>.

Come dimostrato dall'esempio di Milano, la produzione all'interno dei teatri stabili permette la realizzazione di spettacoli qualitativamente più elevati, il che dà avvio ad una riqualificazione dell'operato teatrale; si tratta di un'innovazione che non rimane confinata in ambito milanese ma che si estende a tutta la penisola, permettendo a registi e scenografi di lavorare con mezzi superiori rispetto a quelli messi a disposizione dai teatri non ufficiali. Un esempio è certamente Mischa Scandella, che opera soprattutto all'interno di teatri statali grazie alla collaborazione con grandi registi come Gianfranco de Bosio, il quale conduce la propria ricerca prima all'interno del Teatro dell'Università

---

<sup>6</sup> Cfr. GIORGIO GUAZZOTTI, *Teoria e realtà del Piccolo teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 159-161.

<sup>7</sup> PAOLO GRASSI, *Quarant'anni di palcoscenico*, Milano, Mursia, 1977, p. 178, in PAOLO PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Bari, Latenza, 1998, p. 92.

<sup>8</sup> Cfr. GIORGIO PULLINI, *Teatro italiano del Novecento*, cit., pp. 151-152.

di Padova (TUP) e poi nel Teatro Stabile di Torino ideando messinscene di grande qualità dal punto di vista registico, culturale ed infine estetico<sup>9</sup>.

Risulta essere dunque facilmente comprensibile come l'avvento dei teatri stabili determini la principale novità del secondo dopoguerra. Essi infatti, grazie alle sovvenzioni statali, danno la possibilità a registi, scenografi e attori di confrontare la propria ricerca con testi e allestimenti di spessore. Anche la produzione degli stabili, però, dimostra di possedere degli elementi passibili di critica: il sistema su cui essi poggiano trova un maggior interesse nei confronti del guadagno economico piuttosto che della resa artistica. I lavoratori in ambito teatrale si trovano a dover confrontare le proprie scelte estetiche con tempi, spazi, limiti burocratici e finanziari, regolati dall'obiettivo di una massima resa economica: ostacoli che anche Scandella incontra durante la propria carriera<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Cfr. FRANCO FERRARI, *Guida al teatro italiano contemporaneo*, cit., pp. 27-28.

<sup>10</sup> Cfr. ROBERTO TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 77.

## 1.2 La poetica registica del secondo dopoguerra

Insieme alla nascita dei teatri stabili, un ulteriore evento che segna la storia teatrale italiana del secondo dopoguerra è la diffusione della pratica della regia<sup>11</sup>. L'avvento di tale novità porta con sé un'alterazione dell'intero modo di fare teatro, definendo una revisione del rapporto tra i singoli coefficienti: evidente è in particolare la ricerca di un'unità della messinscena, dove i movimenti degli attori, l'impianto scenografico, le luci e la musica, possano esprimere il senso profondo del testo. Tale obiettivo interviene anche in ambito scenografico, guidando il lavoro di personalità come quella di Mischia Scandella verso la creazione di allestimenti coerenti con le volontà registiche. Sono inoltre gli anni Sessanta a determinare un'ulteriore svolta, quando in relazione ai fermenti europei, anche in Italia si diffonde una maggior attenzione al ruolo sociale del fare teatro.

Uno degli elementi su cui spesso si riflette pensando alla tradizione teatrale italiana è certamente il ritardo con cui la pratica della regia si è diffusa sul nostro territorio; quella che viene identificata come "anomalia italiana" si fonda su un rallentamento che non limita però la capacità della nuova pratica teatrale di dettare il coordinamento tra le singole personalità creatrici per la realizzazione di un prodotto stilisticamente unitario. L'arte della regia pone infatti le proprie fondamenta sull'affidare ad un'unica individualità il compito di interpretare globalmente il testo e derivarne un insieme di segni in cui si riconosca la firma del regista stesso. Per poter meglio analizzare come avviene tale innovazione, si rende però necessario guardare a ciò che accade nel resto d'Europa, dove emergono sperimentazioni che arrivano ad influenzare anche il contesto italiano<sup>12</sup>. Georg Fuchs ricerca un teatro non assoggettato al testo e che funga da esperienza rituale collettiva; Adolphe Appia recupera il principio del Wort-Ton-Drama di Richard Wagner e propone di creare messinscene capaci di esprimere una realtà universale tramite una loro unitarietà interna; Edward Gordon Craig promuove invece un teatro che tramite l'autonomia dal testo e dagli elementi pittorici raggiunga un alto livello estetico e dove ogni componente sia scelta e manipolata da un'unica figura: quella del regista, che regola l'intera realizzazione di spettacoli in cui non solo l'interprete umano perde la propria centralità ma anche dove luce, colore, architettura, movimento e musica sono gli ingredienti indispensabili per il raggiungimento di un'unità stilistica. Queste tre importanti personalità sono accomunate al ruolo delle loro teorie nel promuovere la "ritetralizzazione del teatro" ovvero la creazione di messinscene che siano slegate dalle arti che le costituiscono, come pittura e letteratura<sup>13</sup>. Tornando al contesto

---

<sup>11</sup> Su questo tema così ampio ed interessante per la cultura teatrale italiana ed europea si consultino almeno UMBERTO ARTIOLI (a cura di), *Il teatro di regia*, Roma, Carocci, 2004; MIRELLA SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Milano, Laterza, 2003; LORENZO MANGO, *Il Novecento a teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019.

<sup>12</sup> Cfr. UMBERTO ARTIOLI, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Il teatro di regia*, cit., pp. 11-17.

<sup>13</sup> Cfr. PAOLA DEGLI ESPOSTI, *I profeti della "riteatralizzazione": Fuchs, Appia, Craig*, in Umberto Artioli, *Il teatro di regia*, cit., pp. 69-81.

italiano, è solo dal secondo dopoguerra che la pratica registica si diffonde, soprattutto grazie appunto all'avvento dei teatri stabili ove, grazie alla stanzialità e ai fondi statali, si rende possibile la creazione di spettacoli di maggior livello, in cui non conta tanto la riuscita della singola messinscena quanto quella dell'intera produzione del teatro. La resistenza alla diffusione della figura del regista in Italia risulta essere soprattutto legata alla radicata pratica attoriale, ancora caratterizzata dall'utilizzo di uno specifico patrimonio di gesti ed espressioni vocali che posano sulla figura dell'attore. Fondamentale è dunque il 1929 quando il critico teatrale Silvio D'Amico pubblica il *Tramonto del grande attore*<sup>14</sup>, ove sostiene la nascita di una figura che guidi la creazione dello spettacolo in ogni sua parte, senza però promuovere un allontanamento dal testo letterario come avviene con i riteatralizzatori<sup>15</sup>. La definitiva affermazione della pratica registica avviene intorno agli anni Quaranta, senza però portare con sé un particolare rinnovamento: i nuovi registi, spesso attori o autori saturi del proprio mestiere e curiosi dello spazio scenico, sono comunque inizialmente costretti a lavorare con budget e tempistiche ridotti, non distaccandosi dalle passate maniere di fare teatro. Dunque gli sforzi d'innovazione all'interno del teatro di regia emergono grazie all'azione controcorrente portata avanti da alcune singole e rivoluzionarie figure del panorama teatrale italiano, come Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Giovanni Poli e Gianfranco de Bosio<sup>16</sup>.

Una delle personalità che hanno contribuito a tratteggiare lo specifico della regia italiana è proprio quella di Giorgio Strehler<sup>17</sup>, con il quale Scandella ha la possibilità di collaborare in diverse occasioni. Egli viene soprattutto ricordato come fondatore del Piccolo Teatro di Milano<sup>18</sup>, dove esercita il mestiere di regista. Appartenente alla generazione del 1945 (la quale unisce tutte quelle personalità che, con la fine della guerra, sentono il bisogno di tornare a sperimentare per portare delle novità nel teatro e nella società) egli fonda il suo operato su una scrittura registica in cui l'allestimento scenico sia in grado di esprimere il senso profondo del testo. Strehler ritiene infatti che la regia, tramite un lavoro collettivo, permetta di unire i differenti coefficienti a servizio della drammaturgia, vedendo nel regista una figura intermedia tra l'attore, lo spettatore e il critico<sup>19</sup>. Rispetto al proprio

---

<sup>14</sup> SILVIO D'AMICO, *Il tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929.

<sup>15</sup> Cfr. SIMONA BRUNETTI, *L'anomalia italiana*, in Umberto Artioli, *Il teatro di regia*, cit., pp. 173-178.

<sup>16</sup> Cfr. LUIGI ALLEGRI (a cura di), *Storia del Teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, Perugia, Carocci, 2020, p. 271.

<sup>17</sup> Per approfondire il lavoro condotto da Giorgio Strehler si consultino almeno GIORGIO STREHLER, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, Sinah Kessler (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1974 e UGO RONFANI, *Io, Strehler, conversazioni con Ugo Rondani*, Milano, Rusconi, 1986.

<sup>18</sup> Da quest'esperienza nasce la volontà di fare memoria dei lavori che essa permise di realizzare. È per questo stato creato un ampissimo archivio storico in cui è possibile consultare la documentazione relativa agli spettacoli prodotti dal Piccolo Teatro di Milano, correlato di fondi monografici relativi ai fondatori dell'Ente. È inoltre possibile visionare foto di scena, bozzetti, figurini, partiture musicali e riprese video al interno dell'Archivio Multimediale consultabile al sito <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>.

<sup>19</sup> Cfr. LUIGI ALLEGRI (a cura di), *Storia del Teatro [...]*, cit., p. 271.

ruolo, Strehler incarna la figura di un regista capace di concedere libertà ai propri attori, i quali hanno secondo lui il compito di fornire un corretto compromesso tra immagine, musica e testo. Il lavoro di collaborazione che egli mette in pratica all'interno del Piccolo di Milano, gli permette di entrare in contatto con moltissime personalità del mondo teatrale italiano: scenografi, pittori, costumisti, ognuno dei quali attraverso il proprio operato, influenza la ricerca del regista, spingendolo ad individuare sempre nuove soluzioni per i suoi spettacoli<sup>20</sup>.

Una messinscena strehleriana avvolta di particolare notorietà è *L'Arlecchino servitore di due padroni*<sup>21</sup> (1947): uno spettacolo che segna un punto di svolta nelle ricerche relative alle pratiche teatrali del passato. Per la sua realizzazione Strehler riprende le tecniche della Commedia dell'Arte, proponendo ai propri attori il recupero dell'uso della maschera e di specifici esercizi mimici per ritrovare l'espressività del gesto. Lo spettacolo viene replicato un numero considerevole di volte, ma importante fu la ripresa del 1956, quando Strehler crea un confronto tra vita quotidiana e vita artistica dei Comici dell'Arte, mostrando al pubblico i segreti del teatro "dietro le quinte" tramite un'indagine di tipo metateatrale<sup>22</sup>.

In piena opposizione alle politiche censorie del Ventennio fascista, un elemento che sembra accomunare gran parte degli operati del secondo dopoguerra, è il tentativo di definire un nuovo repertorio. Il recupero dei classici e l'apertura alla drammaturgia straniera segnano infatti uno degli aspetti che spesso vengono criticati alla regia di tale periodo. Lo stesso Giorgio Strehler dimostra una particolare attenzione per la letteratura teatrale estera sin dalla prima stagione del Piccolo di Milano (1947), la quale si inaugura con l'*Albergo dei poveri*<sup>23</sup> di Maksim Gorkij. Il lavoro di Strehler, durato diversi decenni, è connotato da un'ampissima sperimentazione attraverso testi drammaturgici estremamente diversificati: da Shakespeare a Goldoni, da Pirandello a Brecht<sup>24</sup>.

Un altro regista di forte spessore, che segna la storia teatrale italiana e che in più occasioni lavora con Mischa Scandella è Gianfranco de Bosio che scoprendo Ruzante durante gli anni giovanili ne apprezza la vicinanza al mondo contadino e la forza del linguaggio. All'interno del Teatro dell'Università di Padova (che gli stesso fonda) e successivamente al Teatro Stabile di Torino (di cui

---

<sup>20</sup> Cfr. MARIA GRAZIA GREGORI (a cura di), *Il piccolo teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo*, Milano, Leonardo Arte, 1997, p. 43.

<sup>21</sup> *Arlecchino servitore di due padroni*, regia di GIORGIO STREHLER, da Carlo Goldoni, produzione Piccolo Teatro di Milano, debutto Milano, Teatro Lirico, 1947. Cfr. il materiale raccolto nell'Archivio del Piccolo Teatro al sito <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=29>.

<sup>22</sup> Cfr. MARIA GRAZIA GREGORI (a cura di), *Il piccolo teatro di Milano [...]*, cit., pp. 72-85. Lo spettacolo è stato riproposto ogni anno e a tutt'oggi è presente nel cartellone del Piccolo.

<sup>23</sup> *L'albergo dei poveri*, regia di GIORGIO STREHLER, da Massimo Gorkij, produzione Piccolo Teatro di Milano, debutto Venezia, Teatro la Fenice (VIII festival internazionale del teatro, Biennale), 1947. Cfr. materiale raccolto nell'Archivio del Piccolo Teatro al sito [https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tab=1&sub\\_tab=2&title=Archivi+-+archivio+multimediale](https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tab=1&sub_tab=2&title=Archivi+-+archivio+multimediale).

<sup>24</sup> Cfr. ROBERTO TESSARI, *Teatro italiano del Novecento [...]*, cit., pp. 82-83.

ottiene la direzione nel 1955) dà vita ad un recupero della drammaturgia dell'autore veneto ritenendo che i suoi testi siano utili a far emergere le qualità attoriali degli interpreti. Attraverso le sue messinscene crea una rottura con il teatro contemporaneo portando sul palcoscenico il testo in lingua originaria (il dialetto pavano), la figura del contadino e degli aspetti meno raffinati della sua quotidianità, ben descritti dai testi di Ruzante<sup>25</sup>.

Vicino alle ricerche condotte nel Nord Italia da Strehler e da de Bosio è Giovanni Poli, anch'egli collaboratore di Scandella sin dai primi anni del proprio operato. Con la Compagnia del Teatro Universitario di Ca' Foscari a Venezia, Poli conduce delle sperimentazioni sul recupero e sulla valorizzazione dei testi goldoniani, fornendo un impulso allo studio della letteratura drammaturgica regionale. In un momento in cui i critici restano legati ad una fedeltà al testo, Poli avanza la proposta di vedere nel regista una figura che non si limiti ad un'umile riproduzione della drammaturgia e della realtà ma che sia in grado di far accedere il pubblico alle immagini poetiche create sul palcoscenico. Vedendo quindi il regista come intermediario tra scena e platea, non sorprende pensare che un elemento fondante all'interno della poetica di Poli trovi un rimando alle idee di Craig sul rapporto tra gli elementi che sono alla base della messinscena teatrale<sup>26</sup>.

Una svolta fondamentale è però dettata dall'avvento degli anni Sessanta quando si avvia un ulteriore ripensamento determinato da quello che la critica definisce Nuovo Teatro: una formula utilizzata per indicare un'aggiornata ricerca volta ad attuare una rifondazione della scrittura scenica tramite linguaggi e modalità innovative che generano una riforma del panorama teatrale internazionale<sup>27</sup>. Esplicativo è il manifesto per il Convegno di Ivrea<sup>28</sup> (1967) firmato da diverse figure celebri come Carlo Quartucci, Giuseppe Bartolucci, Carmelo Bene, Emanuele Luzzati, Luca Ronconi e Giuliano Scabia. All'interno del testo si propone la fondazione di un nuovo teatro ove ogni coefficiente possa essere sfruttato per la creazione di spettacoli di contestazione e sperimentazione, lontani da quelli mostrati nei teatri ufficiali, in grado di instaurare degli spunti di riflessione in chi vi assiste, basati sull'assenza di cesura tra vita quotidiana ed esperienza artistica<sup>29</sup>.

Se infatti fino a questo momento le esperienze effettuate dai registi all'interno degli stabili hanno mantenuto la propria egemonia nella produzione teatrale italiana, è all'interno di un circuito alternativo di sperimentazioni nelle periferie che vengono promosse nuove pratiche volte a recuperare il

---

<sup>25</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *La più bella regia. La mia vita*, Venezia, Neri Pozza, 2016.

<sup>26</sup> Cfr. GIULIA FILACANAPA, *Alla ricerca di un teatro perduto. Giovanni Poli e la neo-Commedia dell'Arte*, Pisa, Titivillus, 2019, pp. 27-52.

<sup>27</sup> Per avere una visione più completa di ciò che accade nel panorama teatrale nazionale si veda almeno VALENTINA VALENTINI, *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015.

<sup>28</sup> Il convegno è stato organizzato dal 10 al 12 giugno 1967 da Giuseppe Bartolucci, Edoardo Fadini, Ettore Capriolo e Franco Quadri. Il relativo manifesto è stato pubblicato nella rivista *Sipario* nel novembre del 1966. Cfr. <https://lucaronconi.it/scheda/extra/firma-il-manifesto-e-partecipa-al-convegno-di-ivrea-per-un-nuovo-teatro-1>.

<sup>29</sup> Cfr. PAOLO PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., pp. 222-223.



mandato sociale della scena. Sono in particolare il lavoro di gruppo, l'assenza di una gerarchia interna ad esso, l'uso del laboratorio come luogo di sperimentazione e la creazione di spettacoli basati sul montaggio, ad essere le caratteristiche del Nuovo Teatro tra gli anni Sessanta e Settanta. La capacità di queste pratiche è quella di dare nuova vita a cantine, scuole, fabbriche e carceri, dove si sono generate innovative forme di spettacolo alla base di un vero fenomeno d'avanguardia. Rispetto alle nuove ricerche però il teatro pubblico resta chiuso e per questo tali sperimentazioni sono relegate ai festival e alla clandestinità<sup>30</sup>. È vero infatti che, seppure l'innovazione apportata dal Nuovo Teatro sia degna di essere considerata dalla critica come fondamentale per la storia teatrale del nostro Paese, sia altrettanto importante ricordare come contemporaneamente continuino le produzioni interne ai teatri stabili, dove Mischa Scandella prosegue il proprio operato fino ai primi anni Ottanta.

---

<sup>30</sup> Cfr. VALENTINA VALENTINI, *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015. Per approfondire l'argomento ed avere la possibilità di accedere un'ampia quantità di materiale, si consulti il sito relativo al progetto Sciami (<https://sciami.com>), un network per la raccolta e l'utilizzo di materiale digitale relativo allo spettacolo dal vivo.

### 1.3 Le innovazioni scenografiche

Insieme all'ambito istituzionale e alla pratica della regia, un altro coefficiente che viene profondamente riformato nel corso del Novecento è quello scenografico. Parallelamente alle innovazioni in campo registico, anche quest'ambito assume autonomia nel linguaggio della scrittura scenica portando lo scenografo a divenire da mero artigiano a vero artista che lavora a contatto diretto con il regista intorno alla dimensione visiva dello spettacolo. Per analizzare appieno l'evoluzione che la scenografia segue nel secondo Novecento, risulta necessario retrocedere di alcuni decenni e prestare attenzione alle innovazioni introdotte all'estero da Edward Gordon Craig e Adolphe Appia<sup>31</sup>. Con la diffusione delle novità tecnologiche (come la luce elettrica) nella metà del XIX secolo, vengono messi in atto profondi ripensamenti: la scena dipinta, che fino a quel momento viene sfruttata per dilatare lo spazio scenico tramite le competenze prospettiche dei pittori, viene lentamente accantonata e sostituita da scenografie connotate da tridimensionalità e vitalità, che pionieri come Appia e Craig hanno intuito essere un'interessante via di sperimentazione per rompere con la barriera dell'illusione. I loro "spazi ritmici" infatti sono costituiti da puri solidi geometrici, lontani dal connotare naturalisticamente e soprattutto in modo mimetico la scena<sup>32</sup>.

A partire da tali sperimentazioni, anche in Italia si diffonde un forte interesse rivolto ai nuovi dispositivi tecnologici (e in particolare al loro utilizzo in relazione al coefficiente luminoso) che portano la scena ad assumere sempre più il compito di dare rappresentazione del senso profondo del dramma. In particolare in Italia nelle esperienze dell'avanguardia futurista si può leggere una chiara predilezione per una scena cinetica a carattere plastico-architettonico, in cui la tridimensionalità degli elementi assume piena centralità in quanto sottolineata e vivificata dagli effetti luminosi. Esemplicitativo è l'operato di Enrico Prampolini, che come si può evincere dal manifesto *Scenografia e coreografia futurista*<sup>33</sup>, è consapevole dell'arretratezza della scenotecnica in Italia e sostiene l'avvalersi di una scena dinamica che, con la capacità di tradurre in immagini la profondità psicologica del testo,

---

<sup>31</sup> Su questi autori fondamentali si vedano almeno: ADOLPHE APPIA, *Oeuvres complètes*, vol. I-II-III-IV, Lausanne, Edition d'Age d'Home, 1986, ADOLPHE APPIA, *Attore musica e scena*, (a cura di) Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 198, EDWARD GORDON CRAIG, *L'arte del teatro. Il mio teatro*, (a cura di) Ferruccio Marotti, Imola, Cue Press, 2016.

<sup>32</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI (a cura di), *L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dell'Archivio del Teatro La Fenice*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 6-7.

<sup>33</sup> Cfr. ENRICO PRAMPOLINI, *Scenografia e coreografia futurista*, in «La Blaza», 1915, citato in PAOLO FOSSATI, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 229-232.

possa facilmente sostituire la tradizionale scena dipinta. Propone l'allontanamento dalla finzione pittorica, prediligendo allestimenti antinaturalisti e astratti, in cui vi siano continue trasformazioni "a vista" della scena<sup>34</sup>.

È Prampolini a parlare di una

Scena illuminante: espressione luminosa che irradierà con tutta la sua potenza emotiva i colori richiesti dall'azione teatrale. In cui le architetture prendano vita grazie a guizzi di luce e a mutamenti cromatici<sup>35</sup>.

L'accantonamento del fondale pittorico e il sapiente impiego della luce elettrica sono intuizioni che maturano a livello europeo nel corso del secondo Novecento. Le esperienze di Appia e Craig tornano ad esempio in lavori come quelli di Josef Svoboda<sup>36</sup>. Le sue scene, in una perfetta osmosi tra passato e presente, sfruttano le novità tecnologiche per creare un legame tra pubblico e attori durante la messinscena di testi classici. Si faccia ad esempio riferimento a *La traviata*<sup>37</sup> per lo Sferisterio di Macerata (1992), in cui un gigantesco fondale specchiante si inclina fornendo diverse visioni durante l'intero spettacolo: prima il riflesso del colorato pavimento e poi l'immagine del pubblico stesso, il quale entra visivamente nella messinscena. Con Svoboda l'uso della luce elettrica, di proiezioni e di una scena dinamica raggiunge il suo apice attraverso un'assoluta innovazione che lo porta ad essere considerato una tra le figure più influenti nella scenografia europea della seconda metà del XX secolo.

Tornando al contesto italiano, con l'avvento del conflitto mondiale avvengono però profondi e disastrosi cambiamenti: i bombardamenti distruggono i magazzini contenenti gli apparati scenografici del passato e molti edifici teatrali. Il secondo dopoguerra è così un momento di ricostruzione e innovazione: oltre alla nascita degli stabili e l'affermazione della pratica registica, anche le sale teatrali si vedono rinnovate. Gli edifici esistenti vengono adeguati alle nuove esigenze, soprattutto in relazione alle novità tecnologiche (pavimenti con bande scorrevoli, schermi per le proiezioni, montacarichi nella soffitta) mentre le nuove sale rispecchiano la richiesta di un ritrovato rapporto con il pubblico, portando ad esempio alla diffusa pratica della scena circolare, superando quindi la tradizionale struttura a palchetti<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> Cfr. CARLO TITOMANLIO, *Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale*, Firenze, La casa Usher, 2019, pp. 292-294.

<sup>35</sup> SILVANA SINISI, *Variété. Prampolini e la scena*, Torino, Martano, 1974, citato in LIA LAPINI, *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia, 1998, p. 112.

<sup>36</sup> Per approfondire lo studio sul lavoro di Josef Svoboda si consulti almeno JOSEF SVOBODA, *I segreti dello spazio teatrale*, Milano, Ubulibri, 1997.

<sup>37</sup> *La traviata*, regia di HENNING BROCKHAUS, da Alexandre Dumas figlio, produzione Arena Sferisterio, debutto Macerata, Sferisterio, 1992. Cfr. <https://www.sferisterio.it/archivio-stagioni/edizione-1992b>. Cfr. anche JOSEF SVOBODA, *I segreti dello spazio teatrale*, Milano, Ubulibri, 1997, pp. 180-182.

<sup>38</sup> Cfr. CARLO TITOMANLIO, *Sul palco [...]*, cit., pp. 306-307.

La fondazione di istituzioni stabili avvia innovazioni dal punto di vista scenografico: i fondi emanati dagli enti statali e l'allontanamento dal nomadismo, permettono ai teatri di commissionare la realizzazione di apparati scenografici per la singola messinscena. Non si è più vincolati dunque a riutilizzare fondali o oggetti di scena per più opere ma si ha ora la possibilità di dare vita a scenografie appositamente progettate. La libertà creativa dello scenografo risulta ancora essere sempre e comunque limitata dalla necessità di rispettare tempistiche e accordi finanziari dettati dal teatro stesso. Vi è tuttavia un altro elemento a cui i progetti delle scene devono rispondere: la volontà del regista. Spesso infatti si è creato un forte sodalizio tra le due figure le quali, lavorando a stretto contatto, tentano di trovare delle soluzioni che contribuiscano al successo dell'intera messinscena<sup>39</sup>. Con il comune obiettivo di ottenere degli spettacoli unitari e coerenti, s'inizia a professare da questo momento in poi un'inscindibile quanto necessaria collaborazione tra regista, direttore d'orchestra, *light designer*, scenografo e costumista: solo così s'intuisce si potranno raggiungere i risultati ricercati<sup>40</sup>. Sono diversi gli esempi di durevole sodalizio tra regista e scenografo: Giorgio De Lullo e Pier Luigi Pizzi, Alessandro Fersen e Emanuele Luzzati, Gianfranco de Bosio e Mischa Scandella, sono tre sodalizi in cui nessuna delle due personalità ha cercato di prevalere sull'altra, apportando invece un sapiente e personale contributo ai progetti realizzati<sup>41</sup>.

Figura degna d'interesse è dunque quella di Pier Luigi Pizzi; inizialmente scenografo e costumista, collabora con noti registi come Giorgio De Lullo e Luca Ronconi. Pizzi inizia la propria attività contemporaneamente a Scandella, lavorando nei suoi stessi ambienti: i principali teatri stabili del Nord Italia. Le sue scene, spesso caratterizzate da un particolare naturalismo, non si legano ad una specifica linea drammaturgica ma spaziano tra generi differenti: dal melodramma alle opere barocche, fino ai classici. All'interno dei suoi lavori, ripetutamente basati sulla volontà di realizzare macchine scenografiche imponenti, emerge un connubio tra strutture architettoniche monocromatiche e costumi estremamente colorati, determinando così la realizzazione di immagini ordinate e bilanciate. Dopo diversi anni Pizzi passa però a dirigere autonomamente i propri spettacoli, restando ancor oggi uno dei più grandi registi e scenografi attivi in ambito mondiale<sup>42</sup>.

Altra figura importante nel panorama scenografico novecentesco è quella di Emanuele Luzzati<sup>43</sup>. Collaboratore di Alessandro Fersen e Aldo Trionfo, lavora a centinaia di allestimenti scenici

---

<sup>39</sup> Cfr. *ivi*, pp. 311-313.

<sup>40</sup> Cfr. NICOLA BENOIS, *L'allestitore teatrale*, in GUIDO FRETTE, *Scenografia teatrale*, Milano, Gorlich, 1955, pp. XIV-XV.

<sup>41</sup> Cfr. FRANCO MANCINI, *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Dedalo, 1980, pp. 54-55.

<sup>42</sup> Cfr. FRANCO MANCINI, *L'illusione alternativa [...] cit.*, p. 55.

<sup>43</sup> Una raccolta di materiale relativo alla biografia e alla poetica di Emanuele Luzzati è disponibile al pubblico presso Casa Luzzati a Genova: uno spazio di ricerca dedicato alla valorizzazione e diffusione del vasto lavoro del regista in collaborazione con la Lele Luzzati Foundation (cfr. l'archivio consultabile al sito <https://casaluzzati.it>).

per testi di differenti generi. In modo specifico però, i suoi progetti trovano un dato distintivo nell'uso espressivo del coefficiente luminoso per comunicare i cambi di atmosfera interni al testo, esattamente come accade nelle opere di Scandella<sup>44</sup>.

Tornando però ad una visione generale sulla scenografia della seconda metà del Novecento, come ben spiega Luzzati in un saggio scritto per l'autore ed architetto Guido Frette, si può notare come gli allestimenti teatrali, naturalistici o meno, rispondano in ogni caso alla ricerca di un "effetto sorpresa" per il pubblico; continui mutamenti e movimenti di scena vengono introdotti per rendere visivamente l'evoluzione del testo e per stupire e incantare gli spettatori con giochi resi grazie alle nuove tecnologie installate all'interno del teatro. Ad una scena che mostri i trucchi del palcoscenico e che sia stilisticamente unitaria, si aggiunge anche la preferenza verso allestimenti funzionali e anti-decorativi ovvero che non presentino elementi che inutilmente distraggano lo spettatore, alterando l'equilibrio dell'intero quadro scenico<sup>45</sup>. Sono questi tutti elementi che caratterizzano fortemente la poetica di Mischa Scandella che, delineatasi sin dalle prime messinscene, dimostra celermente il suo essere perfettamente collocata all'interno del contesto teatrale contemporaneo. La necessità di abbandonare la scena mimetica e illusoria, che emerge in pionieri come Appia e Craig, viene sperimentata durante il periodo delle Avanguardie storiche e trova poi maturazione in pieno Novecento quando viene abilmente impiegata da scenografi come Scandella che, senza abbandonare del tutto la scena dipinta, sfruttano le novità tecnologiche per sorprendere lo spettatore e guidare il suo sguardo all'interno di messinscene in cui ogni coefficiente è armonizzato.

---

<sup>44</sup> Cfr. CARLO TITOMANLIO, *Sul palco [...]*, cit., pp. 315-316.

<sup>45</sup> Cfr. EMANUELE LUZZATI, *Brevi appunti sulla scenografia*, in GUIDO FRETTE, *Scenografia teatrale*, cit., pp. XXI-XXV.

## CAPITOLO 2

### LA POETICA TEATRALE DI MISCHA SCANDELLA

#### 2.1 Gli anni Quaranta e Cinquanta

Il lavoro condotto da Mischa Scandella si inserisce perfettamente nel panorama teatrale del secondo dopoguerra del Nord Italia. Scenografo e costumista, egli lavora all'interno dei più importanti teatri italiani (ma ha la possibilità di portare le sue opere anche all'estero, ad esempio in Francia) dove entra in contatto con personalità di spicco dell'epoca, come Giovanni Poli, Arnaldo Momo, Gianfranco de Bosio, Carlo Lodovici, Giorgio Strehler e Anton Giulio Bragaglia. Pienamente inserito nelle vorticoshe novità della seconda metà del secolo, Scandella ne assorbe il carattere contestatario, proponendo una nuova visione dell'arte della scenografia, assolutamente coerente con la sempre più ingente necessità di creare degli spettacoli in cui i caratteri di unità e coerenza siano forniti da una cooperazione tra regista e scenografo<sup>46</sup>. È infatti la possibilità di collaborare con nomi di tale grandezza che gli permette, sin dagli inizi della sua carriera, di mettere in atto la propria poetica: le sue scene, rispondenti al senso interno del dramma, sfruttano la macchina teatrale per portare lo spettatore in uno spazio in continua mutazione.

L'esemplare lavoro condotto da Scandella in ambito scenografico trova manifestazione sin dalla sua prima opera. Nell'estate del 1946 egli collabora con Giovanni Poli<sup>47</sup> alla messinscena dell'*Antigone*<sup>48</sup> di Jean Anouilh al Teatro La Fenice di Venezia<sup>49</sup>. La cooperazione con Poli è tra le più durature e proficue per Scandella in quanto gli dà la possibilità di lavorare in contesti di grande rilevanza; operando insieme infatti, i due danno vita ad un gruppo di sperimentazione, L'Arco, che in piena coerenza con il proprio tempo, ha l'obiettivo di fornire ai giovani veneziani un ambiente interdisciplinare in cui cercare nuove possibilità d'espressione in ambito artistico e soprattutto teatrale. All'interno di tale ambiente Poli sviluppa un concetto di regia legato ad un forte senso di autonomia del linguaggio teatrale dal testo, principio che applica alla messinscena dell'*Antigone* e che trova però la disapprovazione da parte della critica dell'epoca, ancora legata alla fedele riproduzione delle volontà dell'autore<sup>50</sup>. Se quindi l'esperienza del 1946 alla Fenice è un fallimento dal punto di vista registico, differente invece è l'esito in campo scenografico. Il lavoro di Scandella viene ritenuto in

---

<sup>46</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella. La scena magica*, Milano, Silvana, 2022, pp.15-16.

<sup>47</sup> Per uno studio completo sulla ricerca condotta da Giovanni Poli si consulti per intero GIULIA FILACANAPA, *Alla ricerca di un teatro perduto [...]*, cit.

<sup>48</sup> *Antigone*, regia di GIOVANNI POLI, da Jean Anouilh, produzione Compagnia dell'Arco, debutto Venezia (Festival dell'Arco), Teatro La Fenice, 1946. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 177.

<sup>49</sup> In relazione alla vasta produzione effettuata dal Teatro nei suoi oltre duecento anni di attività, l'Ente ha dato vita ad un ricco Archivio Storico consultabile anche online al sito <https://archiviosoricolafenice.org/view/cronologia/ricerca.php>.

<sup>50</sup> Cfr. GIULIA FILACANAPA, *Alla ricerca di un teatro perduto [...]*, cit., pp. 27-33.

grado di creare un senso d'ideale eternità e di fondere l'antico con il moderno<sup>51</sup>. È in particolar modo osservando direttamente i bozzetti per l'allestimento che si può notare come il lavoro pensato dallo scenografo sia caratterizzato da un'estrema pulizia, elemento che torna poi nella maggior parte delle sue opere. Sul palcoscenico della Fenice egli pensa di posizionare un'ampia scalinata sopra la quale due mura chiudono lo spazio retrostante dando vita ad una scarna ma elegante sala di palazzo entro cui si erge una colonna ritta in posizione centrale, in grado di simboleggiare l'opposizione alla tirannia che si scaglia sulla protagonista del dramma (figg. 1-2)<sup>52</sup>. Il primo spettacolo a cui Scandella lavora presenta dunque già alcuni dei suoi connotati più identificativi, come uno stile essenziale e nitido, esente da elementi legati al decorativismo del passato<sup>53</sup>.

Il medesimo anno Scandella dà avvio ad un'altra importante collaborazione che segna la sua intera carriera: quella con il regista Gianfranco de Bosio. Esattamente come accade con Poli, i due si conoscono grazie al gruppo de L'Arco e il primo spettacolo in cui collaborano è *Le Coefore*<sup>54</sup> (1946). Per questo allestimento Scandella si confronta con il particolare spazio della Sala dei Giganti presso l'Università di Padova; egli progetta due gradinate per il pubblico e un palcoscenico dove vengono posizionate tre colonne e un timpano, a richiamo di una stilizzata facciata di un anonimo tempio greco. La scena, ridotta al massimo dell'essenzialità, ha un chiaro rimando ai costumi, anch'essi progettati da Scandella, di cui spicca il sobrio minimalismo (fig. 3)<sup>55</sup>. L'antillusionismo del lavoro viene apprezzato dallo stesso de Bosio che scrive:

I difficili problemi che il palcoscenico propone debbono a lui la soluzione: inserita e annullata nella vivezza della sua sensibilità d'artista. [...] La personalità artistica di Mischa mi si rivela nella ricerca della semplicità costruttiva e nella particolare tonalità dei colori. Quasi con acredine Mischa prosegue, in un seguito di esperienze dove la nota di rigore si accentua, l'essenza della costruzione scenica. Linee sottili e dritte, angoli aspri come un gomito d'un adolescente<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup> Cfr. GIACOMO CACCIAPAGLIA, ARNALDO MOMO, "Antigone" di Anouilh nella presentazione dell'Arco, in «Il Mattino del Popolo», Venezia, luglio 1946, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, MSCA\_C1\_1\_rs004copia, dossier I, cartella I, consultabile al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

<sup>52</sup> Cfr. ARNALDO MOMO, *La mia esperienza teatrale con Mischa*, 1971, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 67.

<sup>53</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 17.

<sup>54</sup> *Le Coefore*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Eschilo, produzione Teatro stabile dell'Università di Padova, debutto Padova, Sala dei Giganti di Palazzo Liviano, 1946. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 177.

<sup>55</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 15-26.

<sup>56</sup> GIANFRANCO DE BOSIO, Testo sul programma di sala pubblicato per una replica de *Le coefore* al Teatro Goldoni di Venezia, senza data, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Archivio Mischa Scandella, dossier 1, cartella 2, fascicolo 2.

La collaborazione tra Scandella e de Bosio prosegue proficuamente portando alla realizzazione di diversi spettacoli fino alla fine degli anni Sessanta, quando il regista si sposta a Verona (per il ruolo di sovrintendente dell'Ente Lirico Arena di Verona), dopo le importanti esperienze fatte a Padova e a Torino<sup>57</sup>.

I connotati emersi in questi due primi spettacoli tornano in scenografie che Scandella realizza durante altre importanti collaborazioni, come quella con Arnaldo Momo<sup>58</sup>, che trova compimento in diverse celebri messinscene, come *La Celestina*<sup>59</sup> nel 1948, rispetto la quale è interessante fare riferimento alla descrizione che lo stesso Momo fa del lavoro compiuto che permette di capire appieno l'ambiente in cui Scandella opera. Senza nemmeno la pretesa di farsi pagare, i due si gettano nell'impresa di mettere in piedi uno spettacolo con quasi nessun sostegno economico, guidati esclusivamente del proprio entusiasmo. È dunque la povertà dei mezzi a portare Scandella a compiere quella che Momo ironicamente definisce la sua unica scena autentica, in quanto lo scenografo non si occupa solamente di pensare e progettare l'allestimento ma lo realizza effettivamente, dipingendolo autonomamente. Oltre a dei vincoli economici, compaiono però anche dei limiti spaziali: il palcoscenico del Ridotto non dà la possibilità di utilizzare delle macchine teatrali che permettano di portare il movimento all'interno della scena. La soluzione dunque risulta essere ovvia: eliminare qualsiasi elemento mimetico e rendere la scena interamente praticabile. Sin qui appare evidente il rimando alla tradizione di Appia e il legame con l'esperienza di Prampolini in cui emerge il tentativo di rompere con la barriera dell'illusionismo eliminando inutili convenzionalità. Per rispondere dunque al limite imposto dalle dimensioni del palcoscenico, Scandella progetta tre differenti praticabili (le case di Melibrea, di Calisto e di Celestina) posti innanzi a tre fondali che a loro volta si posano su un panorama nero, creando così una scena unica. L'effetto ottenuto sfruttando la lanterna magica porta alla creazione di sorprendenti mutamenti cromatici a vista<sup>60</sup>.

Altrettanto interessante, rispetto alla cooperazione che Scandella intrattiene con Arnaldo Momo, è l'allestimento de *L'Amante militare*<sup>61</sup> di Carlo Goldoni al Teatro del Ridotto (1950). I bozzetti mostrano come Scandella abbia optato per ambientare la commedia goldoniana in uno spazio aperto, inserendo gli attori (che indossano i suoi elaborati costumi) in un cortile chiuso da elementi architettonici (fig. 4). La critica è entusiasta del lavoro condotto: «Miscia Scandella in un'unica scena

---

<sup>57</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *La più bella regia [...]*, cit., p. 60.

<sup>58</sup> Un'ampia raccolta di documentazione relativa al lavoro compiuto da Arnaldo Momo è presente a Venezia, presso la Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, consultabile al sito <http://www.archivioteatralemomo.it>.

<sup>59</sup> *La Celestina*, regia di ARNALDO MOMO, da Ferdinando de Rojas, debutto Venezia, Teatro del Ridotto, 1948. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 177.

<sup>60</sup> Cfr. ARNALDO MOMO, *La mia esperienza teatrale con Mischa*, cit. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 66-68.

<sup>61</sup> *L'Amante militare*, regia di ARNALDO MOMO, da Carlo Goldoni, produzione Piccolo Teatro di Venezia, debutto Venezia, Teatro del Ridotto, 1950. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 180.



riuscì a conciliare – con i mezzi modesti – le complesse situazioni contenute nel testo. Costruì una scena luminosa: una gioia d’aria e di cielo, una chiostra d’intimità e profili che si allontanano tra le nubi con ingenuo stupore»<sup>62</sup>. L’anno successivo la commedia viene ripresa da Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano e ancora una volta l’allestimento scenografico trova approvazione da parte degli intellettuali dell’epoca: è in particolare il drammaturgo e giornalista Carlo Terron a definirlo «ingegnoso, bellissimo e fantasioso»<sup>63</sup>.

Attraverso un’attenta analisi del repertorio affrontato da Mischa Scandella si può notare come in molteplici casi egli si occupa di progettare delle scenografie per la messinscena di testi di Carlo Goldoni, contribuendo così alla riscoperta dell’opera del drammaturgo veneziano. Oltre a *L’Amante militare*, degno di nota è infatti l’allestimento per *Le baruffe chiozzotte*<sup>64</sup>. Lo spettacolo va in scena nel luglio del 1954 al Teatro Verde di Venezia: uno spazio teatrale sull’Isola di San Giorgio Maggiore utilizzato per tutte e quattro le edizioni del Festival Internazionale del Teatro di prosa della Biennale di Venezia. Per sfruttare al meglio il grande palcoscenico del teatro, Scandella ricostruisce a grandezza quasi naturale un frammento della città di Chioggia. Osservando i bozzetti si distinguono diverse abitazioni che durante lo spettacolo vengono animate dal movimento degli attori sul palcoscenico e dalle gigantesche e autentiche vele di imbarcazioni che fanno da ulteriore sfondo all’allestimento. Quella di Scandella è certamente una Chioggia “inventata” ma che trova dei chiari elementi di rimando agli edifici che effettivamente si trovano sulle diverse isole lagunari, con sottoportici e camini “a campana”. È con grande capacità estetica e attenzione ai dettagli che porta a San Giorgio lo scorcio di una Chioggia vivace e festosa, che quindi ben interpreta il clima del testo goldoniano (fig. 5)<sup>65</sup>. Lo studio di questa scenografia è utile per capire come un elemento importante all’interno dei progetti di Scandella sia il dato architettonico. Egli infatti non si limita alla bidimensionalità ma la supera creando strutture praticabili che connotino in modo tridimensionale lo spazio in cui l’azione teatrale si svolge. Importante resta l’elemento pittorico: in ogni sua scenografia infatti Scandella lascia spazio al colore, che viene sapientemente impiegato per dare un effetto magico e gioioso all’allestimento. Sono quindi le linee architettoniche, la ricerca di movimento, i giochi di luce e i mutamenti

---

<sup>62</sup> A.Z., “*L’Amante Militare*” di Carlo Goldoni nell’edizione del Piccolo teatro di Venezia, in pubblicazione non identificata, 1950, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier I, cartella III, consultabile al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

<sup>63</sup> CARLO TERRON, *Arlecchino disertore e Sganarello finto medico*, in «Corriere lombardo», 1951, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier II, cartella IV, consultabile al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

<sup>64</sup> *Le baruffe chiozzotte*, regia di CARLO LODOVICI, da Carlo Goldoni, produzione Biennale di Venezia, debutto Venezia, Teatro Verde (XIII Festival del Teatro della Biennale), 1954. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 184.

<sup>65</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Scandella è sottile interprete delle ambientazioni goldoniane...*, in «Studi goldoniani. Quaderni annuali di storia del teatro e della letteratura veneziana del Settecento», 2022, n. 11, pp. 103-127.

cromatici gli elementi distintivi delle sue creazioni. È grazie al suo particolare linguaggio pittorico che riesce a rendere visivamente l'ironia dei testi di Goldoni in modo così efficace<sup>66</sup>. Ad elogiare le creazioni di Scandella è Arnaldo Momo che lo definisce «il miglior scenografo goldoniano che io conosca, il solo che sappia trovare il difficilissimo punto d'incontro fra la bonomia umana, il sorriso ironico e la “crudeltà” formale propria dei classici settecenteschi»<sup>67</sup>.

Sin dagli esordi della sua attività, Scandella avvia quelle che sono le più fruttuose collaborazioni del suo intero percorso d'arte: Giovanni Poli, Arnaldo Momo e Gianfranco de Bosio, sono personalità fondamentali nella sua carriera artistica tanto che lo stesso Scandella nel 1951 scrive: «lo scenografo non può nascere nel chiuso di uno studio, ma solo sulle tavole del palcoscenico, a stretto contatto con i registi, gli attori e i macchinisti che devono realizzare con le tele e le cantinelle i suoi bozzetti»<sup>68</sup>. Non sorprende dunque che un elemento centrale all'interno della sua poetica sia stato proprio la collaborazione con importanti registi, con i quali scambiava opinioni e ragionamenti per arrivare insieme alla creazione di una messinscena unitaria e in grado di concertare armoniosamente i coefficienti della scena<sup>69</sup>.

In questa sua prima fase Scandella dimostra già di aver delineato i tratti distintivi della propria poetica; in linea con le esperienze scenografiche del suo tempo egli mette in atto un recupero delle passate ricerche artistiche legate al colore, alla luce e al movimento, mantenendo però un distacco dal puro astrattismo. Al contrario è proprio il realismo a connotare sin dai primi anni la cifra stilistica dello scenografo, la quale emerge nelle ripetute restituzioni di esterni urbani. Cercando di rispondere alle necessità del drammaturgo e del regista, Scandella effettua un'importante operazione di mediazione: senza comportarsi come “un'artista puro” egli cerca di restituire alla platea le atmosfere evocate dal testo mantenendo però un'adesione ad esso e alla realtà effettiva, operando un intervento in sintonia con gli altri coefficienti della scena. Sapiente è dunque il suo accurato utilizzo del panorama e di prospettive aeree in cui la luce e il colore vivificano e connotano emotivamente le architetture praticabili che abitano la scena<sup>70</sup>. Un ulteriore elemento distintivo per il primo decennio di operato di Mischa Scandella riguarda il repertorio che egli affronta. Già a questa altezza cronologica infatti lo scenografo ha occasione di confrontarsi con testi di grande rilevanza per la drammaturgia italiana: in

---

<sup>66</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 39-41.

<sup>67</sup> ARNALDO MOMO, *Mischa Scandella uomo di teatro*, s.d., in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, consultabile al sito <http://www.archivioteatralemomo.it/SCRITTI/manoscritti/AM2222M67.pdf>.

<sup>68</sup> MISCHA SCANDELLA, «Teatro Scenario», 15 novembre 1951, p. 4. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 47.

<sup>69</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 15-16.

<sup>70</sup> Cfr. ARNALDO MOMO, *Mischa Scandella uomo di teatro*, cit., citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 73-75.

particolare si concentra sulle opere di Carlo Goldoni e Angelo Beolco detto Ruzante<sup>71</sup>. La realizzazione di apparati scenici per i testi dei due autori veneti inizia infatti nei primi anni di lavoro di Scandella grazie all'avvio di importanti sodalizi come quelli con Giovanni Poli e Gianfranco de Bosio; con loro tale ricerca continua nei decenni successivi quando Scandella viene ritenuto uno scenografo di successo, grande interprete della drammaturgia veneta passata<sup>72</sup>. Come accade infatti ne *L'amante militare* o ne *Le baruffe chiozzotte*, egli restituisce le ambientazioni goldoniane tramite un segno lieve e festoso, dove il realismo delle architetture si unisce ad un magico linguaggio pittorico<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> Per una visione completa degli allestimenti teatrali a cui Mischa Scandella collabora come scenografo e costumista negli anni Quaranta e Cinquanta si consulti la *Cronologia degli spettacoli* in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 177-189.

<sup>72</sup> Cfr. ARNALDO MOMO, *Mischa Scandella uomo di teatro*, cit., citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 75-76.

<sup>73</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 41.

## 2.2 Dagli anni Sessanta agli anni Settanta

Gli anni Sessanta determinano una svolta fondamentale nel nostro Paese e grazie ad un maggior dinamismo economico si verificano importanti cambiamenti: il “boom economico” non porta agli italiani solamente un benessere di carattere finanziario ma anche una spinta di tipo sociale e culturale. Oltre a sperimentazioni in ambito musicale, televisivo e cinematografico, anche la scena teatrale non resta esente di ripensamenti. Proprio a metà degli anni Sessanta si sviluppa il Nuovo Teatro, con il quale le maggiori personalità attive nell’ambito teatrale italiano incarnano il senso di contestazione portato avanti dalle agitazioni del Sessantotto<sup>74</sup>. In questo contesto, caratterizzato da favorevoli fermenti, continua a lavorare Mischa Scandella che all’interno dei più importanti teatri stabili italiani dà vita a scenografie sempre più imponenti. Gli anni Sessanta e Settanta risultano essere infatti il periodo più fertile dell’attività dello scenografo, il quale non limita il proprio repertorio ma al contrario si dedica alla progettazione di allestimenti di varia tipologia: dalla piazza veneta di fine Cinquecento, all’interno di ricchi palazzi rinascimentali, senza mai accantonare gli elementi caratterizzanti della sua poetica, come il confronto con spazi ampi, la presenza di imponenti elementi architettonici e un sapiente uso del colore<sup>75</sup>.

Con l’inizio degli anni Sessanta la notorietà di Mischa Scandella inizia ad aumentare e le importanti testate giornalistiche lasciano sempre più spazio alla sua immagine. È infatti in un’intervista fatta allo scenografo che si scrive:

Oggi è uno dei cinque o sei scenografi più importanti in Italia, il suo “realismo magico” (così un critico ha definito il suo stile) piace soprattutto ai registi più giovani e all’avanguardia che se lo contendono. Con fatica, poiché non è capace a parlare di sé, mi spiega come intende il suo lavoro «Secondo me la scenografia non è solo rappresentazione pittorica, ma anche scultura, architettura, movimento. Io lavoro su tre dimensioni e non su una sola. Mi servo di oggetti veri che hanno anche un valore di simboli. Non so se rendo l’idea, sono cose difficili da spiegare: io preferisco farle che parlarne»<sup>76</sup>.

Quest’estratto è parte di un articolo di giornale in cui si fa riferimento alla scenografia che Scandella elabora per *La cameriera brillante*<sup>77</sup> che Gianfranco de Bosio dirige nel 1961. Il progetto si basa sulla

---

<sup>74</sup> Cfr. VALENTINA VALENTINI, *Nuovo teatro made in Italy [...]*, cit., pp. 21-31.

<sup>75</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p.47.

<sup>76</sup> MIRELLA APPIOTTI, *Incontro con scenografo nel sottopalco del Carignano: Va in scena “La cameriera brillante”*, in «Stampa Sera», Torino, 23-24 settembre 1961, p. 11, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier VIII, cartella XIV, consultabile al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

<sup>77</sup> *La cameriera brillante*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Carlo Goldoni, produzione Teatro Stabile della Città di Torino, debutto Torino, Teatro Carignano, 1961. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 190.

presenza di un fondale fisso estremamente suggestivo: un cielo caratterizzato dalla prevalenza di colori caldi davanti al quale pendono dei rami con delle statue di putti. Il lavoro prevede la presenza di un piccolo palco in legno che viene costruito direttamente da mimi durante la messinscena. L'effetto è di grande dinamicità e dona alla scenografia una parte attiva nello spettacolo<sup>78</sup>. Questo lavoro è quindi esempio dell'importanza degli effetti coloristici nella poetica di Scandella; nei suoi progetti infatti, egli fa utilizzo di un colore che è in grado di assumere assoluto protagonismo all'interno della scena.

L'anno successivo Scandella e de Bosio lavorano insieme ad un'altra messinscena: *La Celestina*<sup>79</sup>. Il progetto costituisce un esempio perfetto del dinamismo che in quegli anni lo scenografo cerca di portare in scena: grazie alla presenza di elementi che si muovono "a vista" nasce la possibilità di creare spazi inusuali durante lo svolgimento dello spettacolo<sup>80</sup>. Osservandone i bozzetti è chiaro come oltre all'ingegno e alla funzionalità dell'allestimento, vi sia anche un carattere suggestivo: Scandella progetta di porre perennemente in scena una struttura ad arcate lignee che chiude lo spazio creando una sorta di antro entro cui avviene l'azione; è poi la presenza di pochi ma iconici oggetti di scena come un focolare, o vimini degli alberi, o un letto a determinare la natura dello specifico ambiente. Ancora una volta il compito di esplicitare l'atmosfera e il senso profondo del testo viene lasciato al colore: sul fondale avvengono giochi cromatici che contribuiscono a suggerire il passaggio ad un nuovo momento del racconto e a sottolinearne la drammaticità (figg. 6-7).

Un'altra importante collaborazione che Scandella porta avanti durante gli anni Sessanta e Settanta è quella con Giovanni Poli. Il regista continua il lavoro iniziato negli anni precedenti restando sempre immerso nella ricerca relativa a rievocare a Venezia il teatro perduto delle origini, quello della Commedia dell'Arte, attraverso il clima che la storia e l'architettura della laguna suggeriscono. Le sperimentazioni dei due, iniziate nel 1946, proseguono con l'obiettivo di individuare un teatro autentico e trovano una fonte di riflessione nell'*Amore delle tre melarance*<sup>81</sup> di Prokof'ev, testo che permette loro di mettere in pratica una polemica nei confronti del naturalismo. La scenografia progettata da Scandella prevede un boccascena che rimanda ad un teatro settecentesco nel quale viene posto un fondale color arancio; innanzi a quest'ultimo una serie di quinte e soffitti provvisti di ruote sono posizionati su una pedana inclinata, simile ai palchi in legno della Commedia dell'Arte. L'obiettivo di Scandella non è semplicemente, come nella maggior parte dei suoi progetti, quello di dar vita ad una scenografia con mutamenti a vista, ma guidato dalla poetica di Poli, immagina un allestimento in

---

<sup>78</sup> Cfr. *ivi*, pp. 34-35.

<sup>79</sup> *La Celestina*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Ferdinando de Rojas, produzione Teatro Stabile della Città di Torino, debutto Milano, Teatro Nuovo, 1962. Citato in *ivi*, pp. 190-191.

<sup>80</sup> Cfr. *ivi*, p. 36.

<sup>81</sup> *L'amore delle tre melarance*, regia di GIOVANNI POLI, da Sergej Prokof'ev, debutto Spoleto, Teatro Nuovo (V Festival dei Due Mondi), 1962. Citato in *ivi*, p. 191.

cui ogni sua parte sia un elemento scenico dichiarato. La sua volontà è infatti quella di rendere gli spettatori complici del gioco teatrale, mostrando loro la struttura della pedana praticabile, le botole del palcoscenico, le corde che reggono il sole (costituito da una tela dipinta che si muove per simulare il passare del tempo). La scena svela sé stessa ed è il tentativo di annullare gli elementi illusionistici a portare alla realizzazione di un ambiente che si allontana quanto più possibile dal naturalismo<sup>82</sup>. Contemporaneamente ne risulta anche un allestimento vivace e fantasioso, in cui i movimenti delle singole parti e i colori sgargianti rendono allegra la messinscena la quale appare tanto moderna quanto legata alla tradizione della Commedia dell'Arte (fig. 8). La bellezza dei bozzetti di Scandella viene apprezzata da diverse personalità italiane ed europee e vengono infatti utilizzati per differenti esposizioni e pubblicazioni (come testimonia una lettera che egli riceve nel 1970 dal teorico teatrale Denis Badlet per l'uso dei bozzetti e delle foto di scena de *L'amore delle tre melarance* per un testo sulla scenografia del XX secolo)<sup>83</sup>.

La collaborazione con Poli dà frutto ad altre messinscene avvolte da particolare notorietà, come è ad esempio *La Piovana*<sup>84</sup> del 1960, già andata in scena nel 1959 (con un diverso allestimento) e ripresa poi nel 1965. Dal punto di vista registico questo spettacolo rappresenta una vittoria per Poli che sin dalla prima edizione ne rielabora il testo alterando l'ordine delle scene e aggiungendone alcune, facendo emergere così i tratti più drammatici dell'opera; egli inoltre interviene dal punto di vista fonetico per rendere più semplice la comprensione delle parole pur mantenendo il suono tipico del dialetto pavano<sup>85</sup>. In relazione a quest'esperienza, la critica non resta esente dal sottolinearne la riuscita: «In una scena stupenda di Misha Scandella, dalla quale sembra salire l'odor marcio degli orti e delle acque chioggette, Giovanni Poli, esegeta espertissimo dell'antica letteratura drammatica veneta, ha composto uno spettacolo di ottimo livello, in cui il linguaggio ruzantiano attenua le sue asperità formali senza perdere la sua violenza popolare»<sup>86</sup>.

Per quanto riguarda invece l'allestimento, similmente a come già avvenuto con *Le baruffe chiozzotte*, lo scenografo cerca di ricostruire un angolo cinquecentesco della laguna veneziana, dando così coerente ambientazione al testo di Ruzante. In modo più specifico la scena si compone di un fondale con un cielo dipinto e degli edifici (delle case e la facciata di una chiesa) collegati da corridoi sopraelevati praticabili. Il progetto che Scandella elabora per quest'occasione appare dunque un connubio degli

---

<sup>82</sup> Cfr. GIULIA FILACANAPA, *Alla ricerca di un teatro perduto [...]*, cit., pp. 151-153.

<sup>83</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 17, 94.

<sup>84</sup> *La Piovana*, regia di GIOVANNI POLI, da Ruzante, produzione Teatro Ca' Foscari di Venezia, debutto Venezia, Teatro La Fenice (XXII Festival del Teatro della Biennale), 1963. Citato in ivi, pp. 191-192.

<sup>85</sup> Cfr. SIMONETTA BRUNETTI, MARZIA MAINO (a cura di), *Ruzante sulle scene del '900*, Padova, Esedra, 2006, pp. 43-49.

<sup>86</sup> V., "Piovana" al Durini: La commedia di Ruzante, in «Corriere della Sera», Milano, novembre 1963, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier IX, cartella XVI, consultabile al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

elementi caratterizzanti dei suoi lavori e al contempo, con grande capacità, assorbe il realismo di Ruzante e ritrae una Chioggia segnata dalla guerra e dalla miseria (fig. 9)<sup>87</sup>.

Centrale all'interno del lavoro condotto da Giovanni Poli è la messinscena della *Commedia degli Zanni*<sup>88</sup> (1964), ovvero quello che può essere considerato lo spettacolo manifesto del regista: per la sua realizzazione Poli e i suoi attori recuperano testi e iconografie del passato con l'obiettivo di rappresentare l'evoluzione delle principali maschere di un teatro ormai lontano. In piena coerenza con il titolo, lo spettacolo si divide in due parti: nella prima vengono presentate le diverse maschere e la figura dello Zanni, nella seconda emergono le espressioni sceniche tipiche della recitazione della Commedia dell'Arte<sup>89</sup>. Lo spettacolo rappresenta per Poli un punto di svolta fondamentale in quanto lo porta a concepire un teatro in cui non si predilige più un'interpretazione psicologica del personaggio, bensì una recitazione basata sulla maschera e sulla dimensione corale. Questa nuova concezione del lavoro dell'attore trova esplicitazione nella fondazione del Teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria nel 1968, dove Poli avvia un laboratorio in cui gli allievi possono sperimentare questo differente modo di fare teatro<sup>90</sup>. Tornando allo spettacolo alla *Commedia degli Zanni*, anche in questo caso la scenografia è opera di Mischa Scandella, il quale dopo un confronto con il regista capisce quanto sia necessario uno spazio in cui gli attori possano compiere le scene comiche che Poli ha immaginato. Scandella pensa quindi ad un ambiente funzionale per i movimenti degli attori in scena: un progetto semplice e privo di decorativismo dove ancora una volta l'uso del colore fornisce una grande suggestione (fig. 10)<sup>91</sup>.

Per terminare la breve digressione sulla collaborazione tra Giovanni Poli e Scandella, è utile riferire la messinscena de *Gli astrologi*<sup>92</sup>, per la quale viene realizzata un'insolita scenografia. Come una miscela tra una piazza e un laboratorio alchemico, il bozzetto per l'allestimento mostra un progetto che si scosta da quelli precedentemente pensati da Scandella; è forse il vario e caotico insieme di oggetti che rende la scena «eccessivamente carica»<sup>93</sup>. Più precisamente, come ben descritto da uno schizzo fatto dallo stesso Poli, la scena appare connotata da diversi elementi praticabili, come un

---

<sup>87</sup> Cfr. GIULIA FILACANAPA, *Alla ricerca di un teatro perduto [...]*, cit., pp. 88-93.

<sup>88</sup> *La commedia degli Zanni*, regia di GIOVANNI POLI, da Giovanni Poli, produzione Teatro Ca' Foscari, debutto Milano, Palazzo Durini, 1964. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 193.

<sup>89</sup> Cfr. GIULIA FILACANAPA, *Alla ricerca di un teatro perduto [...]*, cit., pp. 74-79.

<sup>90</sup> Cfr. *ivi*, pp. 125.

<sup>91</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 20.

<sup>92</sup> *Gli astrologi*, regia di GIOVANNI POLI, da Sandro Bajini e Giovanni Poli, da Giovan Battista della Porta, debutto Milano, Palazzo Durini, 1965. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 193.

<sup>93</sup> R.M., *Astrologi finti e imbroglioni veri: Maghi e streghe a Palazzo Durini*, in «La Notte», Milano, febbraio 1965, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier XI, cartella XVIII, consultabile al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

baldacchino e una sorta di ponte con “scalette” e finestre, che disponendosi a semicerchio sul palcoscenico permettono un ampio movimento degli attori verso il proscenio<sup>94</sup>. L’allestimento può però essere letto come un rispecchiamento del testo: Poli e Scandella creano una commistione di differenti scritti mettendo insieme una riduzione de *L’astrologo* di Giovan Battista Della Porta e una serie di testi di alchimia e astrologia, cogliendone i momenti più drammatici (fig. 11)<sup>95</sup>.

A chiusura dell’intensa collaborazione tra i due grandi artisti veneti, vi è nel 1978 una ripresa dell’*Amore delle tre melarance*<sup>96</sup>. L’assenza di variazione nell’apparato scenografico rispetto al primo allestimento del 1962 ne dimostra il valore funzionale ed estetico. Per questa ripresa anche la progettazione dei costumi e dell’attrezzatura viene affidata a Scandella che ancora una volta libera il proprio estro immaginando elementi estremamente particolari e creativi (figg. 12-13)<sup>97</sup>.

Grazie a questo breve excursus si è reso evidente come ogni lavoro condotto da Scandella sia sempre stato guidato da un forte legame con il testo teatrale, dalla predilezione per la tridimensionalità della scena e dalla volontà di suscitare stupore nello spettatore grazie ai movimenti e agli effetti cromatici dell’apparato scenografico. Non sorprende dunque che proprio nel 1966, durante un’intervista egli proponga la possibilità di realizzare non tanto un teatro ideale ma piuttosto un palcoscenico ideale, dove «la funzionalità delle macchine che la tecnica moderna mette a disposizione dello spettacolo, sia studiata tenendo conto in maniera approfondita e scientifica delle esigenze dello spettacolo d’oggi»<sup>98</sup>. Quella di Scandella è dunque un’invettiva contro l’arretratezza dei teatri italiani della sua epoca, non ancora adeguati alle novità tecnologiche moderne per quel tempo. Nonostante tutto in quegli stessi teatri ha la possibilità di incontrare personalità attive dell’ambito teatrale italiano, ed anche grazie ad esse a dar vita ad opere degne di riconoscimento.

Gli anni Sessanta e Settanta costituiscono una fase importante per Mischa Scandella. Un elemento di novità riguarda le collaborazioni che egli intrattiene: il lavoro con Arnaldo Momo termina negli anni Cinquanta mentre quello con Giovanni Poli e Gianfranco de Bosio prosegue pienamente, permettendogli di continuare la propria ricerca sulle ambientazioni goldoniane e ruzantiane. Il repertorio affrontato da Scandella durante questa sua seconda fase vede inoltre una maggior attenzione alla drammaturgia moderna ed internazionale, come le ricognizioni sui testi di Bertolt Brecht, di August Strindberg, di Vladmir Majakovkji e di Sergej Prokof’ev. Un ulteriore cambiamento nel lavoro dello

---

<sup>94</sup> Cfr. Lettera con schizzo di Giovanni Poli a Mischa Scandella con le indicazioni per le scene ed i costumi de *Gli astrologi*, Milano 1965, Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 88.

<sup>95</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 20.

<sup>96</sup> *L’amore delle tre melarance*, regia di GIOVANNI POLI, da Sergej Prokof’ev, debutto Torino, Teatro Regio, 1978. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 199.

<sup>97</sup> Cfr. *ivi*, pp. 22-23.

<sup>98</sup> Intervista a Mischa Scandella per la rivista «Casabella», 1966. Citata in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 58-61.



scenografo veneziano avviene in relazione al più generale contesto storico di quel tempo e dunque al miglioramento economico verificatosi negli anni Sessanta, poiché muta anche l'ambiente in cui egli opera: la povertà dei mezzi dei primi anni di ricerca viene sostituita dalla possibilità di lavorare nei più grandi enti lirici italiani (il Teatro La Fenice di Venezia, il Teatro Verdi di Trieste, l'Opera di Roma, il Teatro Regio di Torino) dove gli vengono forniti i mezzi per effettuare allestimenti sempre più imponenti<sup>99</sup>. Per quanto concerne invece la cifra stilistica di Scandella, essa rimane pressoché invariata; sebbene egli effettui alcune esperienze, come quella de *Gli Astrologi*, che in modo evidente si discostano dallo stile a lui consueto ad esempio attraverso un uso più fantasioso e meno realistico di forme e colori, nella maggior parte dei casi egli mantiene gli aspetti caratterizzanti della propria poetica. Negli allestimenti di questo periodo permane la presenza di strutture architettoniche, a richiamo di una forte esigenza di verticalità, gestita però con un accorto bilanciamento sulla scena tra parti costruite e parti dipinte. Al contempo Mischa Scandella non abbandona la propria indagine sul colore, sviluppando la capacità di effettuare accorti e sorprendenti cambiamenti cromatici e luminosi sul palcoscenico<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 15-16.

<sup>100</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 47.

## CAPITOLO 3

### LA COLLABORAZIONE CON GIANFRANCO DE BOSIO

#### 3.1 Il rapporto tra regista e scenografo

Gli sviluppi avvenuti in ambito scenografico nella seconda metà del Novecento risultano essere fortemente condizionati dal contemporaneo affermarsi della pratica registica, per questo un tema ampiamente discusso all'interno degli studi teatrali (contemporanei e passati) riguarda il rapporto tra scenografo e regista. Soprattutto a partire dalla nascita dei teatri stabili si delinea un ambiente favorevole allo sviluppo di tale collaborazione, la quale diviene celermente la prassi per la creazione di ogni spettacolo; si tratta di una modalità di lavoro basata soprattutto sulla comprensione: le due personalità devono necessariamente portare le proprie necessità ad un punto d'incontro, individuando possibili modi per soddisfare entrambe le parti. In relazione a questa forma di collaborazione sono diversi i pensatori che hanno espresso la propria posizione favorevole, molti dei quali sottolineano come la fusione di diverse arti e personalità possa dare origine alla rinuncia di qualche desiderio e a discordie a causa di metodi di lavoro e pensieri differenti ma, come al contempo sia un mezzo necessario per accedere alla possibilità di dar vita ad un'opera teatrale che sia effettivamente coerente in ogni suo coefficiente<sup>101</sup>.

Una limpida chiarificazione del ruolo che una tale forma di collaborazione ha nel teatro del secondo dopoguerra viene fornita dal regista Arnaldo Momo, che pensando al lavoro condotto da Mischa Scandella scrive:

Si può dire che il teatro moderno nasca con il ritrovato senso di unità dello spettacolo; e se il regista ne è il creatore, è altrettanto vero che lo scenografo crea gli spazi e i limiti dell'azione. [...] Non vorrei usar parole grosse ma è certo che una realizzazione teatrale è un fatto mistico, che nasce dall'intima unità di tre elementi fondamentali: regista, scenografo e attori. [...] Si richiede il sacrificio di ogni velleità individualistica all'amore per l'opera d'arte ed è forse interessante notare che in un'epoca in cui l'individualismo artistico trionfa spesso in forme esasperate, è solo lo spettacolo (cinema e teatro) che ritrova quel senso in certo modo collettivo che pareva perduto con le antiche maestranze medievali<sup>102</sup>.

In questo senso dunque appare chiaro come un lavoro di confronto tra regista e scenografo sia qualcosa di imprescindibile, il che viene ben dimostrato nelle creazioni di Mischa Scandella, che collabora con molti dei più importanti registi dell'epoca. Lavorando direttamente con chi mette in

---

<sup>101</sup> Cfr. GIANNI VAGNETTI, *Vocazione dello scenografo*, in GUIDO FRETTE, *Scenografia teatrale*, cit., p. XXXV.

<sup>102</sup> ARNALDO MOMO, *Scenografia*, 1948, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 63.

scena l'opera, i progetti di Scandella sono frutto del confronto con altre personalità artistiche: egli parla con i propri registi accettando i loro preziosi suggerimenti e spesso portando il rapporto di lavoro a divenire una vera e propria amicizia<sup>103</sup>. Esplicative sono le parole dello stesso scenografo: «Il rispetto di questo rapporto tra testo e scenografia è oggi praticamente possibile soltanto nei Teatri Stabili. Qui lo scenografo lavora in diretta collaborazione con il regista e nel quadro di un più vasto programma di attività, che permette l'articolazione di un percorso serio e continuo»<sup>104</sup>.

Tra le molteplici collaborazioni che Scandella intrattiene, un ruolo di assoluta rilevanza lo ebbe quella con Gianfranco de Bosio. Il loro sodalizio, iniziato nei primi anni Quaranta, prosegue intensamente per più di vent'anni, per poi dar vita a rari ma altrettanto impegnati allestimenti fino al 1980, quando il loro lavoro insieme si conclude definitivamente. L'importanza della ricerca condotta da Gianfranco de Bosio va però ben oltre alla collaborazione con il suo scenografo: egli è una figura di spicco all'interno della cultura italiana del secondo dopoguerra poiché tramite la carriera di regista e sceneggiatore porta avanti i propri principi politici di opposizione al nazifascismo. Per poter meglio descrivere però il lavoro di cooperazione tra Scandella e de Bosio, è necessario partire dagli esordi del regista. Il suo ingresso in ambito teatrale avviene in anni giovanili, quando esprime già un forte interesse nei confronti dello spettacolo dal vivo e in particolare per il teatro di Ruzante, il che lo guida durante la sua carriera all'Università di Padova nella fondazione del Teatro universitario (TUP) nel 1945<sup>105</sup>. Lavorando con giovani studenti interessanti al mondo teatrale, dà vita ad una serie di spettacoli di diverso genere ed è proprio in quest'ambiente che prende avvio la sua collaborazione con Mischa Scandella<sup>106</sup>. Ricordando il lavoro condotto insieme, lo stesso de Bosio scrive:

Era appena finita la guerra, c'era aria di novità. La mia collaborazione con Scandella inizia negli anni Quaranta e prosegue fino agli anni Sessanta. [...] Durante gli anni del Teatro dell'Università di Padova è stato il mio scenografo e costumista. Era molto diverso da Luzzati. Luzzati aveva una cultura di tipo ebraico laica, andava molto d'accordo con mia moglie. Scandella faceva parte di una sinistra popolare.

---

<sup>103</sup> Cfr. ARNALDO MOMO, *Mischa Scandella uomo di teatro*, cit., citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 74.

<sup>104</sup> Dattiloscritto senza data conservato a Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella. Pubblicato in GUIDO BALLO (a cura di), *Inchiesta: la parola agli scenografi*, in «Sipario», Milano, 1962, 200. Ora citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 61.

<sup>105</sup> Rispetto alle messinscene dei testi di Ruzante, è stato realizzato un sito veramente completo (<http://www.ruzante.it>) che ha l'obiettivo di fungere da strumento di studio per il vasto pubblico. Al suo interno sono presenti le schede di più di centoventi spettacoli, alcune delle quali presentano anche la locandina, una rassegna stampa, immagini o riprese video.

<sup>106</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *La più bella regia [...]*, cit., pp. 57-58.

I due erano entrambi artisti che amavano l'invenzione, ma poi nell'invenzione si differenziavano notevolmente. Io e Scandella abbiamo lavorato insieme in più di quaranta spettacoli nel corso di un ventennio di collaborazione<sup>107</sup>.

Il primo spettacolo a cui Scandella e de Bosio lavorano insieme è *Le Coefore* e ad alcuni mesi di distanza ricreano una messinscena dai tratti molto simili: *Il pellicano*<sup>108</sup> (1947). Allestita nella Sala dei Giganti presso il Palazzo Liviano di Padova, al suo interno Scandella predispone una costruzione praticabile per gli attori; questa volta però la visione del palcoscenico viene impedita al pubblico da dei paletti che ricostruiscono la stanza entro cui si svolge il racconto<sup>109</sup>. Questo spettacolo rappresenta in modo evidente il lavoro politico condotto dallo stesso de Bosio tramite il proprio teatro: mettere in scena Strindberg vuol dire aprire il pubblico italiano del dopoguerra ad una differente drammaturgia (il medesimo obiettivo della casa editrice Rosa&Ballo diretta da Paolo Grassi, che ne pubblica il testo per colmare le lacune culturali degli italiani volutamente lasciate dalla censura fascista)<sup>110</sup>.

Una volta rientrato in Italia da un apprendistato parigino, de Bosio decide di chiudere il primo anno del proprio lavoro sperimentale con la messinscena de *I pettegolezzi delle donne*<sup>111</sup> di Goldoni (concluso da una pantomima di Jacques Lecoq<sup>112</sup> per la quale vengono utilizzate le maschere create da Amleto Sartori, che successivamente viene ingaggiato da Paolo Grassi per la realizzazione di quelle per *l'Arlecchino servitore di due padroni* di Giorgio Strehler). La scelta del testo è esplicitiva: de Bosio dimostra sin da qui un chiaro interesse nei confronti della drammaturgia in lingua veneta, il che sfocia a tempo debito nella messinscena di testi di Ruzante, che per il linguaggio e le tematiche non poteva essere rappresentato ad un pubblico che lo stesso regista non riteneva essere ancora pronto; con il suo clima festoso dunque, Goldoni risulta essere la scelta migliore. Anche in questo caso il regista si avvale della collaborazione di Mischa Scandella, la cui scenografia, costituita da una serie

---

<sup>107</sup> GIANFRANCO DE BOSIO, *Ricordo di Mischa Scandella*, 2021, conservato in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 76-77.

<sup>108</sup> *Il pellicano*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da August Strindberg, produzione Teatro dell'Università di Padova, debutto Padova, Sala dei Giganti di Palazzo Liviano, 1947. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 177.

<sup>109</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *Programma di sala dell'anno comico 1950-51 del Teatro dell'Università di Padova*, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 28.

<sup>110</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *La più bella regia [...]*, cit., pp. 61-62.

<sup>111</sup> *I pettegolezzi delle donne*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Carlo Goldoni, produzione Teatro dell'Università di Padova, debutto Padova, Teatro Verdi, 1949. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 179.

<sup>112</sup> De Bosio incontra Jacques Lecoq durante il suo apprendistato presso la scuola parigina Éducation par le Jeu dramatique (EPJD) dove impara nuove tecniche relative alla presenza scenica e all'interpretazione. Lecoq segue poi de Bosio a Padova dove tiene un corso di educazione corporea e formazione al mimo. I due lavorano insieme fino al 1951, quando Lecoq si sposta al Piccolo Teatro di Milano. Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *La più bella regia [...]*, cit., pp. 69-77. Cfr. anche PAOLO PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., p. 202. Per un'analisi completa sul lavoro condotto da Jacques Lecoq si veda anche CLAUDIO MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione di registi*, Firenze, Sansoni, 1984.

di abitazioni viste dall'esterno, è definita dal critico Silvio d'Amico «una deliziosa scena unica»<sup>113</sup>; essa viene allestita al Teatro Verdi di Padova, sancendo una novità del lavoro di de Bosio. Lo spettacolo ottiene molti riconoscimenti, portando una notorietà di livello nazionale al teatro dell'Università di Padova<sup>114</sup>.

L'anno successivo va in scena *La cameriera brillante*<sup>115</sup>: un titolo che viene ripreso più volte dal regista durante la sua carriera. Lo spettacolo presenta i diversi personaggi della Commedia dell'Arte raccontando l'iniziativa della cameriera Argentina che, nel tentativo di sposare Pantalone, come un regista dei sentimenti cerca di combinare degli improbabili matrimoni per le figlie del suo padrone. La critica è entusiasta della spiritosa messinscena, ove «serietà d'intendimenti, scrupolosità di preparazione, studio del testo in riferimento a ciò ch'esso rappresenta nella produzione dell'autore. Sono i requisiti emanati anche nello spettacolo di stasera»<sup>116</sup>. Per questo allestimento Mischa Scandella conferma alcuni elementi costanti nella propria poetica e con grande gusto progetta nuovamente una scena che ritrae uno spazio esterno, ambientando le azioni del gioioso testo goldoniano in uno scorcio della città di Mestre (fig. 14). Lo spettacolo viene ripreso in tedesco l'estate successiva, quando il Teatro di de Bosio viene invitato ad un festival teatrale presso l'Università di Erlangen-Norimberga. Quest'episodio dà avvio ad un'importante tournée che il TUP effettua in diversi stati europei come Austria, Francia, Inghilterra; tra questi viaggi, è particolarmente rilevante il soggiorno che compie a Salisburgo, dove il regista e la sua compagnia incontrano Eric Bentley: critico teatrale e acuto conoscitore di Bertolt Brecht; con l'obiettivo di portare in Italia la riforma brechtiana, de Bosio convince Bentley a seguirlo a Padova dove i due avviano una proficua collaborazione. Frutto di tale lavoro è la messinscena di un *collage* intitolato *Dalle opere di Bertolt Brecht* comprendente tre ballate dell'*Opera da tre soldi*, due scene da *Terrore e miseria del Terzo Reich* e l'atto unico de *L'eccezione e la regola*<sup>117</sup>; per la realizzazione di questo spettacolo Bentley si occupa della regia, Scandella realizza la scenografia e i costumi e infine Jacques Lecoq idea le pantomime<sup>118</sup>. Entusiasta della riuscita dell'evento, Gianfranco de Bosio ricorda l'esperienza ammettendo come «la lezione del teatro epico di Bertolt Brecht, strettamente legata alla fondazione del Berliner Ensemble, rappresentò

---

<sup>113</sup> SILVIO D'AMICO, *Scuola D'Arte Drammatica al Festival della Biennale di Venezia*, in «Il Tempo», Milano, 1949.

<sup>114</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *La più bella regia [...]*, cit., pp. 68-81.

<sup>115</sup> *La cameriera brillante*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Carlo Goldoni, produzione Teatro dell'Università di Padova, debutto Verona, Teatro Nuovo, 1950. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 179.

<sup>116</sup> S.n., «*La cameriera brillante*» di Carlo Goldoni: *Teatro Nuovo*, in «Il Gazzettino», Venezia, 1950, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier I, cartella III, consultabile al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

<sup>117</sup> *L'eccezione e la regola*, regia di ERIC BENTLEY, da Bertolt Brecht, produzione Teatro dell'Università di Padova, debutto Padova, Teatro Ruzante, 1951. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 183.

<sup>118</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *La più bella regia [...]*, cit., pp. 84-88.

per la cultura italiana di quegli anni una fondamentale acquisizione, realizzata proprio del nostro Teatro dell'Università»<sup>119</sup>.

Parallelamente alla ricerca che la compagnia del Teatro dell'Università di Padova conduce con Bentley, la consueta produzione di spettacoli prosegue, fruttando ulteriori occasioni di collaborazione tra Mischa Scandella e Gianfranco de Bosio. Momentaneamente tralasciando la messinscena de *La Moscheta*<sup>120</sup> (che successivamente sarà oggetto di un'accurata analisi) un lavoro che riscuote ampio successo da parte della critica è l'allestimento di un altro testo di Carlo Goldoni: *Le smanie per la villeggiatura*<sup>121</sup>. Lo spettacolo è sicuramente apprezzato per l'estrema attualità del racconto, in cui si narra della frivola passione per la vita mondana di alcuni borghesi; elogiato è certamente il lavoro di de Bosio, che senza il vano tentativo di reinterpretare o rinnovare Goldoni, guida la propria compagnia ad una restituzione corretta ed al contempo vivace del testo. Parallelamente è altrettanto degna di nota la semplice ed aerea scenografia di Scandella, caratterizzata da efficaci giochi cromatici e fluidi movimenti degli elementi scenici. È inoltre con l'obiettivo di aderire quanto più possibile all'ambientazione livornese del racconto, che lo scenografo in persona realizza un siparietto ove raffigura la campagna toscana riprendendo una stampa del celebre Canaletto (pseudonimo di Giovanni Antonio Canal)<sup>122</sup>.

Un'ulteriore occasione di incontro tra Scandella e de Bosio è fornita dalla messa in scena di *Agamennone*<sup>123</sup>: con questo titolo, per la prima volta dopo il debutto con *Le Coefore*, il Teatro dell'Università di Padova recupera la tragica drammaturgia di Eschilo. Lo spettacolo riceve particolari complimenti per l'imponente lavoro di Scandella, che riproduce alcuni edifici della Grecia pre-ellenica attraverso la realizzazione di diversi apparati architettonici su differenti toni di bianco e grigio; assieme ad essi una serie di colossali ed imprevedute figure abitano la scena: dei totem monocromi vengono posizionati in primo piano a richiamo dell'ambiente "ancestrale" e "barbarico" in cui si svolge la tragedia (fig.15)<sup>124</sup>.

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 88.

<sup>120</sup> *La Moscheta*, GIANFRANCO DE BOSIO, da Ruzante, produzione Teatro dell'Università di Padova, debutto Rovigo, Teatro Sociale, 1950. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 180. Cfr. anche SIMONETTA BRUNETTI, MARZIA MAINO (a cura di), *Ruzante sulle scene del '900*, cit., pp. 28-32.

<sup>121</sup> *Le smanie per la villeggiatura*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Carlo Goldoni, produzione Teatro dell'Università di Padova, debutto Padova, Teatro Ruzante, 1952. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 181.

<sup>122</sup> Cfr. GASTONE GERON, *Goldoniano dei padovani di De Bosio*, in «Gazzettino sera», Venezia, 1952, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier II, cartella V e BERT, *Le smanie per la villeggiatura*, in pubblicazione non identificata, 1952, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier II, cartella V. Entrambi consultabili al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

<sup>123</sup> *Agamennone*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Eschilo, produzione Teatro dell'Università di Padova, debutto Padova, Teatro Ruzante, 1952. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 182.

<sup>124</sup> Cfr. G.D.S., *Incipit: Teatro esaurito ieri sera al nostro Ruzante per la prima di "Agamennone" di Eschilo*, in «Il Veneto», 1952, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella,

Durante la stagione successiva de Bosio decide di mettere in scena *L'albergo dei poveri*<sup>125</sup>. Per quanto concerne l'aspetto registico, è stata altamente apprezzata dalla critica la sua capacità di rendere efficacemente la nostalgia e il crudo realismo che emergono dal testo di Gorkij. Al contempo si possono leggere parole d'elogio nei confronti del lavoro condotto da Scandella:

Molto ha giovato alla felicità ambientale dell'opera la scenografia di Mischa Scandella. Una scenografia che nella produzione ormai vasta di questo attento, intelligente artista veneziano segna tappa singolare. Finora il suo estro pareva tutto rivolto alle invenzioni fiabesche della Commedia dell'Arte, dell'aggraziata ricreazione di costume, o all'ossessivo satanico di certo spirito marlowiano, setacciato dalle esperienze di un Bruegel, con qualche apertura episodica verso un classicismo esteriorizzante, ancorché ricco di una pennellata efficacissima. L'esperienza realistica, a quanto ci è dato ricordare, non lo ha mai impegnato soverchiamente, per una sua connaturale tendenza ad evadere dal cerchio chiuso con soluzioni simboliche o pretestuali. Qui invece Scandella ha affrontato in pieno il problema naturalistico e l'ha tradotto in un bozzetto - realizzato felicemente da Mario Ronchese - che ha colto l'essenza dell'atmosfera gorkijana, in una sapiente soluzione prospettica che ha persino creato l'illusione d'un palcoscenico moltiplicato<sup>126</sup>.

Il resoconto fatto dalla critica segnala dunque una novità nell'opera di Scandella, il che dimostra chiaramente come all'interno della sua produzione egli non si limiti a specifici generi o stili, bensì prediliga spaziare dando vita ad allestimenti di vario tipo. In particolar modo per questo spettacolo lo scenografo ricrea l'interno di un povero ambiente: una grande stanza spoglia dove tende scorrevoli e porte in legno aprono lo sguardo dello spettatore ad altri spazi più ristretti e dove a dominare è l'assoluto realismo<sup>127</sup>.

A chiusura della stagione Gianfranco de Bosio sceglie di tornare sulla drammaturgia di Bertolt Brecht e mettere in scena *Un uomo è un uomo*<sup>128</sup>. Lo stesso regista riconosce il successo ottenuto con questo spettacolo, soprattutto in relazione al suo ritenerlo particolarmente impegnativo poiché contrassegnato da musiche e canzoni espressioniste. La recitazione cruda, anti-naturalistica e allucinata

---

dossier II, cartella V e GASTONE GERON, *Deità in scena nella tragedia di "Agamennone"*, in «Gazzettino sera», Venezia, 1952, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier II, cartella V. Entrambi consultabili al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

<sup>125</sup> *L'albergo dei poveri*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Maksim Gor'kij, produzione Teatro dell'Università di Padova, debutto Padova, Teatro Ruzante, 1953. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 182.

<sup>126</sup> GASTONE GERON, *Con una tesi su Gorkij s'è laureato il Ruzante: Un felice incontro d'arte ha guidato De Bosio a firmare la sua più significativa regia, nella suggestione delle scena di Mischa Scandella e con l'apporto di attori bravissimi*, in pubblicazione non identificata, 1953, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier II, cartella VI, consultabile al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

<sup>127</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Un uomo è un uomo*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Bertolt Brecht, produzione Teatro dell'Università di Padova, debutto Padova, Teatro Ruzante, 1953. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 183.

degli interpreti, viene apprezzata quanto l'apparato scenografico; per questo allestimento Scandella idea una scena scarna costituita da pedane praticabili in legno, sfondi di juta e pochi ed essenziali elementi di attrezzeria, senza effetti di luce. Un «teatro da sala operatoria» in cui si mescolano simbolismo e crudo realismo e dove, con rimando a precedenti progetti dello scenografo, si svolgono correttamente diversi mutamenti della scena (fig. 16)<sup>129</sup>. Il successo ottenuto dallo spettacolo viene riconosciuto anche da Paolo Grassi, che invita la compagnia al Piccolo Teatro di Milano dove l'opera viene allestita nuovamente riscuotendo ulteriori riconoscimenti per la capacità di de Bosio di valorizzare la carica polemica di denuncia sociale contenuta nel testo tramite una regia geniale, poiché ricca di ritmi e d'intensità espressiva, e per la scena funzionale ma non freddamente astratta di Scandella<sup>130</sup>. Quest'esperienza è determinante all'interno del percorso di Gianfranco de Bosio in quanto il tentativo di avvicinare il pubblico italiano alla drammaturgia di Ruzante e Brecht porta la Democrazia Cristiana di Padova ad intraprendere la decisione di interrompere i finanziamenti per il Teatro dell'Università, che con quest'ultimo spettacolo termina la propria attività<sup>131</sup>.

Ciò nonostante, la collaborazione tra Scandella e de Bosio prosegue l'anno seguente con l'allestimento della commedia di Sidney Kingsley *Buio a mezzogiorno*<sup>132</sup>. Il racconto, con il suo carattere angosciante, viene efficacemente ambientato da Scandella in uno spazio quasi kafkiano: “una sorta di prigione senza sbarre” dove i piani spogli sono vivificati da forti passaggi chiaroscurali che creano un forte senso di oppressione<sup>133</sup>. La scena si innalza su quattro differenti livelli, raggiungibili con sottili scale, dove si aprono diverse stanze; evidenti e notevoli sono l'efficace gioco prospettico e il costante nonché greve uso della linea retta (fig. 17). Ricordando questo spettacolo, de Bosio racconta come la critica all'impero sovietico contenuta nel testo venga mal vista dal Partito Comunista che organizza degli interventi per disturbare la messinscena, provocando però così una maggior affluenza del pubblico<sup>134</sup>.

---

<sup>129</sup> Cfr. O.V., “*Un uomo è un uomo*” di Bertold Brecht: *Ieri sera al Piccolo Teatro*, in pubblicazione non identificata, 1953, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier II, cartella VI, consultabile al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>. Cfr. anche GIANFRANCO DE BOSIO, *La più bella regia [...]*, cit., pp. 99-102.

<sup>130</sup> Cfr. CARLO TERRON, *Parabola con metamorfosi: Novità di Brecht al Piccolo Teatro*, in «Corriere Lombardo», Milano, 1953, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier II, cartella VI, consultabile al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

<sup>131</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *La più bella regia [...]*, cit., pp. 93-94.

<sup>132</sup> *Buio a mezzogiorno*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Sidney Kingsley, produzione Teatro Nuovo, debutto Roma, Teatro Valle, 1954. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 184.

<sup>133</sup> Cfr. GIOVANNI CALENDOLI, *Vivo interesse di pubblico per “Buio a Mezzogiorno”*, in «La Fiera Letteraria», Roma, 1954, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier III, cartella VII, consultabile al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

<sup>134</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *La più bella regia [...]*, cit., p. 118.



A partire dal 1958 de Bosio intraprende un nuovo e fecondo percorso divenendo direttore del Teatro Gobetti di Torino, dove per undici anni continua la propria ricerca. Anche durante quest'esperienza il lavoro con Scandella prosegue, portando alla messinscena di *Angelica*<sup>135</sup>, un testo antifascista con cui il regista sceglie di avvicinarsi ancora una volta alla drammaturgia divenuta oggetto di censura da parte del regime. Lo spettacolo viene allestito al Teatro Verde di San Giorgio: uno spazio con cui Scandella si è già confrontato in precedenza. Per questo spettacolo, ambientato nel "mondo delle maschere", lo scenografo ricostruisce un immaginario paese creando uno scorcio costituito da colorati edifici (fig. 18)<sup>136</sup>.

Una tappa fondamentale nel lavoro di de Bosio è certamente costituita dalla messinscena de *La resistibile ascesa di Arturo Ui*<sup>137</sup> nel 1961: questo spettacolo dimostra la volontà del regista di proseguire con la propria indagine sul teatro di Bertolt Brecht. In particolare è la concomitanza con il centenario dell'Unità d'Italia ad attirare l'attenzione dei media, i quali ritraggono l'allestimento come un vero evento nazionale. Per questa messinscena de Bosio adatta il testo al proprio pubblico raccontando l'ascesa di Hitler in una storia di *gangsters* di Chicago, incontrando così i gusti del popolo italiano ancora legato al cinema commerciale americano. Per quanto concerne la scenografia l'illuminazione ha un ruolo importante in quanto è volta a connotare drammaticamente lo spazio attraverso netti contrasti chiaroscurali, determinando ancora una volta un richiamo dell'immagine cinematografica. La scena pensata da Scandella prevede la presenza di una piattaforma mobile che crea mutamenti e variazioni dell'ambiente; sono inoltre pochi gli elementi decorativi usati per rendere nota al pubblico la natura del luogo in cui si svolge l'azione (fig. 19)<sup>138</sup>. Questo impegnatissimo spettacolo trova degni riconoscimenti da parte della critica per il "luttuoso splendore" dell'allestimento scenografico<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> *Angelica*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Leo Ferrero, produzione Teatro Stabile di Torino, debutto Venezia, Teatro Verde (XVIII Festival del Teatro della Biennale), 1959. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 188.

<sup>136</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *La più bella regia [...]*, cit., pp. 129-130.

<sup>137</sup> *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Bertolt Brecht, produzione Teatro Stabile di Torino, debutto Torino, Teatro Carignano, 1961. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 191.

<sup>138</sup> Cfr. GUIDO MICHELONE, *Uomini e dittatori. Le linee brechtiane della regia di Gianfranco de Bosio*, in ALBERTO BENTOGGIO (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro. Settimana del teatro 26-30 aprile 1993*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 105-108.

<sup>139</sup> Cfr. MASSIMO DURSI, "La resistibile ascesa di Arturo Ui" tragica farsa di gangsters e nazisti: Brecht al Carignano di Torino, in «Il Resto del Carlino», Bologna, 1961, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier VIII, cartella XIV, consultabile al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

Durante la stagione successiva lo Stabile di Torino mette in scena *L'ufficiale reclutatore*<sup>140</sup>: un testo mai allestito prima in Italia, pubblicato quello stesso anno sulla rivista francese Théâtre Populaire e precedentemente messo in scena solamente dal Berliner Ensemble nel 1955. Non a caso infatti la critica rintraccia dei rimandi al teatro epico di Brecht dove il racconto satirico di Farquhar viene legato a temi di lotta politica contemporanea; nella regia di de Bosio il carattere beffardo sembra essere velato di eleganza e buon gusto. Tali connotati tornano anche nelle delicate scene di Scandella che per quest'opera sono ispirate alla pittura inglese settecentesca e al contempo non rinunciano alla presenza di elementi mobili sul palcoscenico in grado di attuare una variazione dello spazio a vista (fig. 20)<sup>141</sup>.

Dopo l'esperienza de *L'ufficiale reclutatore* la collaborazione tra de Bosio e Scandella va allentandosi; vi è però un altro interessante lavoro che i due svolgono insieme, ovvero le riprese per il film *Il terrorista* nel 1963, quando per la prima volta lo scenografo veneziano lavora per la cinepresa<sup>142</sup>. Anche per de Bosio si tratta di una prima sperimentazione nel mondo del cinema, occasione che ottiene grazie all'incontro con il critico, attore e sceneggiatore Tullio Kezisch, il quale dopo aver assistito alla messinscena dell'*Arturo Ui*, vede nel regista un possibile talento in ambito cinematografico e lo convince ad applicare le sue conoscenze al nuovo mezzo di comunicazione. Dopo aver scelto di basare il film su un tema tanto personale come quello della Resistenza, de Bosio dà il via alla realizzazione dell'opera facendosi affiancare da Mischa Scandella per le scenografie e i costumi. Il film esce nel maggio del 1965 ed è un successo: viene persino ammesso al Festival del Cinema di Venezia dove ottiene diversi riconoscimenti come il Premio della Critica Italiana<sup>143</sup>. Il film viene considerato ancora oggi un esempio riuscitissimo di pellicola neoresistenziale, ovvero appartenente ad un metagenere in cui si recuperano temi passati come appunto l'antifascismo e la lotta partigiana. La volontà di dar voce alle recenti vicende nazionali si affianca al tentativo del regista di condurre una profonda riflessione su di sé e sul proprio passato: de Bosio infatti aveva interrotto i propri studi per prendere personalmente parte alla Resistenza. Un ulteriore elemento di grande interesse è relativo alla possibilità di legare quest'opera alla generale ricerca teatrale del regista: all'interno del film non mancano rimandi a Carlo Goldoni poiché ne *Il terrorista* si mostrano le piazze, le calli e i monumenti

---

<sup>140</sup> *L'ufficiale reclutatore*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da George Farquhar, produzione Teatro Stabile di Torino, debutto Torino, Teatro Carignano, 1962. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 191.

<sup>141</sup> Cfr. GIAN MARIA GUGLIELMINO, "*L'ufficiale reclutatore*" di George Farquhar: *le prime del teatro a Torino*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 1962, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier IX, cartella XV e MASSIMO DURSI, "*L'ufficiale reclutatore*": *Un'opera di Farquhar al Carignano di Torino*, in «Il Resto del Carlino», Bologna, 1962, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier IX, cartella XV. Entrambi consultabili al sito <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

<sup>142</sup> *Il terrorista*, GIANFRANCO DE BOSIO, prodotto da Société cinématographique Lyre, att. Gian Maria Volonté, Philippe Leroy, Raffaella Carrà, distribuito da Titanus-Warner Bros, 1965.

<sup>143</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *La più bella regia [...]*, cit., pp. 143-147.

veneziani con uno sguardo profondamente nostalgico, creando così un omaggio agli scenari goldoniani<sup>144</sup>. La poetica di Scandella trova in realtà un semplice trasferimento nell'ambito cinematografico: il realismo che connota i suoi allestimenti è infatti una caratteristica fondamentale per la cinepresa. Scenografie e costumi, nel cinema così come già nel teatro, devono restituire in modo quanto più aderente possibile la realtà in cui si svolge l'azione e al contempo qualificare l'ambiente emotivamente<sup>145</sup>.

A chiusura dell'intensa collaborazione tra Mischa Scandella e Gianfranco de Bosio vi è infine l'allestimento di *Maria de Rudenz* al Teatro La Fenice di Venezia nel 1980<sup>146</sup>. Per questo spettacolo viene realizzata una scenografia imponente e monocromatica in cui i fondali ritraggono diversi elementi iconici: un castello, una cattedrale, una corona ed innanzi ad essi vengono dei siparietti con simboli orientaleggianti<sup>147</sup>.

Quello tra de Bosio e Scandella è un vero e proprio sodalizio: un'opportunità lavorativa che si traduce in una duratura amicizia. I due lavorano a più di una quarantina di allestimenti di grande successo, portando ad una fase avanzata l'intensa ricerca condotta dal regista: ricorrenti sono infatti i nomi di Ruzante e Goldoni all'interno della loro collaborazione. L'interesse nei confronti della drammaturgia veneta trova forse origine nell'apprezzamento per l'uso del dialetto che con de Bosio perde la propria carica satirica e giocosa e viene invece letto come vero e proprio linguaggio ricco di significati e musicalità. La volontà del regista risiede in particolare nell'incontro con l'ambientazione popolare in cui il racconto avviene, con l'obiettivo di rintracciare la visione del mondo e la cruda realtà quotidiana dei personaggi contadini<sup>148</sup>. All'interno di questa ricerca de Bosio trova in Scandella un sostegno importante: le sue scenografie sanno rendere in modo estremamente efficace le atmosfere che il regista cerca di esprimere al proprio pubblico. Lo stesso de Bosio ricorda il collaboratore come «un giovane pieno di fantasia e aggressività artistica [...] che ha realizzato quasi tutti gli spettacoli dell'Università di Padova ed alcuni allo Stabile di Trieste e di Torino. Il suo stile partiva dal costruttivismo sovietico, visto attraverso la grande cultura veneta. Scandella è stato un caro amico»<sup>149</sup>. È

---

<sup>144</sup> Cfr. GUIDO MICHELONE, *Il teatro della Nouvelle Vogue. A proposito del film Il terrorista*, in ALBERTO BENTOGGLIO (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro [...]*, cit., pp. 117-132.

<sup>145</sup> Cfr. ARNALDO MOMO, *Mischa Scandella uomo di teatro*, cit. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 74.

<sup>146</sup> *Maria de Rudenz*, regia di GIANFRANCO DE BOSIO, da Salvatore Cammarano, debutto Venezia, Teatro La Fenice, 1980. Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 199.

<sup>147</sup> Cfr. MARIO MESSINIS, *Maria de Rudenz ritrovata. Con una grande Katia Ricciarelli l'inaugurazione della Fenice*, in «Il Gazzettino», Venezia, 1980. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 37.

<sup>148</sup> Cfr. MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, *Goldoni secondo de Bosio*, in ALBERTO BENTOGGLIO (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro [...]*, cit., pp. 37-48.

<sup>149</sup> GIANFRANCO DE BOSIO, *Dibattito del 30 aprile*, in ALBERTO BENTOGGLIO (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro [...]*, cit., p. 236.

dunque chiaro come sopra i più celebri palcoscenici italiani ed europei, tra i due non nasca un semplice rapporto di lavoro ma bensì una stabile e stimata amicizia, la quale trova un'ulteriore chiara testimonianza in una lettera scritta dal regista:

Comunque, anche quest'anno farò il regista vagante; è ovvio che quanto più mi riuscirà, vorrò la tua collaborazione. Benché oramai il lavoro mi pare non manchi nemmeno a te... Ho visto che perfino Costa ti ha voluto. Ne sono davvero lieto, per te. Io ho tante idee, tante aspirazioni, quando avremo tanti soldi, ma li avremo? Credo che sì, fra una decina d'anni - io penso che faremo il nostro teatro, tu ed io. Mi piacerebbe: prima o poi ci si arriva, ma non ho fretta. Caro Mischa, un affettuoso abbraccio dell'amico vagante, ma sicuro Gianfranco<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> GIANFRANCO DE BOSIO, Lettera indirizzata a Mischa Scandella, Macugnaga-Monte Rosa, 1956, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 37-38.

### 3.2 La messinscena de *La Moscheta*

La collaborazione che Mischa Scandella intrattiene con Gianfranco de Bosio ha portato alla realizzazione di molte messinscene, ognuna delle quali ha giovato alla ricerca teatrale di ognuno. Grazie a queste occasioni d'incontro, Scandella ha la possibilità di ampliare il proprio repertorio confrontandosi con diversi generi e stili mentre al contempo de Bosio, insieme al suo scenografo, riesce a dare efficace restituzione dei testi drammaturgici di suo interesse; la ricerca condotta sul teatro di Ruzante costituisce infatti un *fil rouge* all'interno del lavoro dei due studiosi. L'interesse del regista rispetto ai testi del drammaturgo veneto è da rintracciare nella loro capacità di narrare «la presenza, quasi l'odore dei personaggi contadini, la loro forza istintuale»<sup>151</sup>. Per questa loro qualità, de Bosio si avvicina al repertorio ruzantiano sin dai primi anni di sperimentazione presso l'Università di Padova dove conosce Ludovico Zorzi, anch'egli interessato alla drammaturgia di Ruzante; i due instaurano così un rapporto di collaborazione fondato sulla condivisa convinzione che sia necessario un avvicinamento del pubblico ai testi in lingua originale, in quanto grazie ad essa viene garantita la potenza espressiva delle opere ruzantiane: il linguaggio pavano cinquecentesco, con tutta la sua crudeltà e violenza, colpisce il pubblico abituato ad un teatro che dalla dittatura fascista ritiene indiscutibilmente inferiore qualsiasi testo dialettale<sup>152</sup>. Lo studio che de Bosio conduce su Ruzante va ben oltre l'esperienza condotta a Padova proseguendo anche durante il periodo che trascorre presso lo Stabile di Torino dove amplia tale ricerca portando le messinscene di Ruzante al successo anche al di fuori dei confini nazionali. In particolare è il 1965 a fungere da punto di svolta nella ricerca che Zorzi e de Bosio portano avanti una volta ritrovatisi a Torino: a partire dalla messinscena dell'*Anconitana* i due spostano la propria indagine sul rapporto tra Beolco e Ruzante, ovvero tra autore-attore-personaggio. Successivamente sono i *Dialoghi* a determinare un ulteriore avanzamento in tale ricerca critico-filologica: con questo testo si propone infatti un confronto tra l'ambiente cortigiano in cui lavora Beolco e la realtà contadina dove colloca i suoi personaggi. Uno spettacolo che inoltre ottiene molteplici riconoscimenti è certamente la *Betia*: basato sulla trascrizione di Zorzi della prima stesura della commedia che Ruzante scrive in epoca giovanile. Infine *La recita fantastica del famosissimo Angelo Beolco detto il Ruzante alla corte dei Cardinali Marco e Francesco Cornaro* determina l'apertura di un'ultima fase della ricerca condotta da de Bosio sulla drammaturgia veneta. Per questa messinscena viene creato un montaggio in sequenza cronologica di testi ruzantiani con l'obiettivo di fornire al

---

<sup>151</sup> GIANFRANCO DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, in GIOVANNI CALENDOLI (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante*, Padova, Corbo e Fiore, 1983, p. 221.

<sup>152</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro [...]*, cit., pp. 221-224.

pubblico un'ampia panoramica sul personaggio di Ruzante e sulla sua continua evoluzione. Con questo allestimento si allenta l'intensa analisi che Gianfranco de Bosio conduce durante quasi un trentennio di lavoro in cui lo sforzo critico del regista porta il teatro di Ruzante ad assumere un ruolo di rilievo nella drammaturgia internazionale<sup>153</sup>.

Tra gli spettacoli, certamente la messinscena del *La Moscheta* (di cui avvengono diverse riprese) segna l'avvio dello studio su Ruzante e in particolare dimostra l'interesse di Zorzi e de Bosio nei confronti del dialetto pavano: per la rappresentazione scelgono infatti di utilizzare il testo originale mantenendone la forza linguistica<sup>154</sup>. Con una focalizzazione sul linguaggio e sulla gestualità, la Compagnia dell'Università di Padova compie differenti viaggi fra i colli euganei e l'area bergamasca con l'obiettivo di conoscere personalmente la realtà contadina in cui nascono i personaggi della commedia. Come in diversi altri titoli ruzantiani, anche i protagonisti di questa vicenda sono dei contadini inurbati inseriti in un intreccio drammatico; nel racconto Ruzante si confronta con Menato e con il soldato Tonin (amanti della moglie Betia) arrivando a travestirsi da cittadino ed utilizzare una lingua raffinata, la *moscheta* (da cui il titolo), per mettere alla prova la fedeltà della consorte. In questa commedia Beolco inserisce i propri personaggi in un universo di ancestrali bisogni umani: le loro azioni appaiono guidate da semplici necessità come il sesso e il denaro; si tratta dunque di un teatro autentico, volto a dare rappresentazione dell'istintivo comportamento umano allontanandosi da fronzoli e pure convenzionalità<sup>155</sup>. Un ulteriore elemento caratterizzante la drammaturgia di Ruzante è la sua particolare comicità, la quale emerge in specifiche situazioni in cui i personaggi sono inseriti. Ciò permette all'intera opera l'esonazione da una banale spettacolarità, caratteristica apprezzata da de Bosio in quanto per la sua messinscena elimina ogni elemento burlesco<sup>156</sup>. Come sottolinea Ludovico Zorzi, il regista non lascia spazio al divertimento del pubblico studiando «un'interpretazione tendenziosa: de Bosio aveva letto la commedia in chiave populistica e ne proponeva una regia impegnata, fondata sulla scoperta dell'antico mondo contadino italiano come mondo oppresso dalle classi dirigenti, storicamente succube e socialmente sfruttato»<sup>157</sup>. Questo interesse che il regista ha nei confronti della realtà contemporanea porta il suo teatro ad essere definito "popolare"; l'idea che gli spettacoli possano divenire uno strumento di educazione guida de Bosio a ritenere che sia essenziale un'attenta

---

<sup>153</sup> Cfr. LAURA COLOBO, *L'itinerario ruzantiano*, in ALBERTO BENTOGGLIO (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro [...]*, cit., pp. 53-58. Per una panoramica completa sulla produzione di spettacoli ruzantiani cfr. anche SIMONETTA BRUNETTI, MARZIA MAINO (a cura di), *Ruzante sulle scene del '900*, cit. All'interno del catalogo l'analisi delle messinscene ruzantiane (dal 1902 al 2003) è corredata da: una nota sulla produzione, materiali iconografici come locandine, bozzetti e foto di scena, documentazione critica e un'ampia bibliografia.

<sup>154</sup> Cfr. *ivi*, p. 50.

<sup>155</sup> Cfr. LUDOVICO ZORZI (a cura di), *Nota*, in Ruzante, *La Moscheta*, Torino, Giulio Einaudi, 1974, pp. IX-XII.

<sup>156</sup> Cfr. LAURA COLOBO, *L'itinerario ruzantiano*, cit., pp. 50-52.

<sup>157</sup> LUDOVICO ZORZI, *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 97.

redazione del repertorio, dove devono necessariamente essere presenti tre «pilastrini»: il teatro classico, testi con nuovi linguaggi e un teatro pensato per divertire il pubblico; è dunque chiaro come, riassumendo queste tre caratteristiche, la drammaturgia di Ruzante sia per de Bosio un punto di riferimento. Il teatro di Beolco infatti, oltre a riprendere alcuni testi classici e a far divertire gli spettatori, fornisce al regista la possibilità di condurre una raffinata contestazione della società borghese attraverso la riproposizione della cultura popolare<sup>158</sup>.

La messinscena de *La Moscheta* non rappresenta una tappa rilevante solamente per il repertorio di Gianfranco de Bosio<sup>159</sup> ma essa segna anche un'importante vittoria per il suo scenografo: Mischa Scandella. Tra le decine di allestimenti a cui lavorano insieme, questo titolo assume un ruolo significativo per il numero di edizioni e per il successo ottenuto<sup>160</sup>. Osservando i bozzetti, è chiaro come per questa prima edizione dello spettacolo (1950) Scandella elabori un apparato scenografico che può essere letto come iconico all'interno del suo percorso: oltre un'arcata in mattoni la scena mostra diversi edifici urbani tra i quali si incrociano vie e porticati (fig. 21). L'effetto ottenuto è di «suggerione ambientale, creata con una sobrietà efficacissima»<sup>161</sup>. Lo stesso de Bosio, descrivendo la scenografia, racconta come l'obiettivo fosse quello di restituire un ideale ma realistico borgo utilizzando un rialzo praticabile legato al proscenio da uno scivolo per dare rilievo plastico agli interpreti; ricorda inoltre i colori sobri delle scene, i quali vengono ripresi nei costumi realizzati con materiali poveri<sup>162</sup>. Con questo progetto Scandella riesce a restituire la Padova cinquecentesca in cui è ambientata la vicenda ed è proprio tale capacità a divenire tratto distintivo della sua poetica e a trovare richiamo in opere successive come *Le Baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni (1954), in cui ritrae un angolo di Chioggia tramite la ricostruzione di architetture cittadine<sup>163</sup>.

La scenografia ideata da Scandella viene utilizzata per un secondo allestimento de *La Moscheta* a Bologna nel marzo del 1951, che ottiene però un cattivo riconoscimento da parte del pubblico, costringendo de Bosio e Zorzi a fuggire dai fischi della platea usando la porta di servizio del teatro.

---

<sup>158</sup> Cfr. CLAUDIO BERNARDI, *Il teatro popolare di de Bosio*, in ALBERTO BENTOGGIO (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro [...]*, cit., pp. 155-162.

<sup>159</sup> Gianfranco de Bosio propone cinque diverse edizioni de *La Moscheta*, le quali avvengono rispettivamente nel 1950, nel 1956, nel 1960, nel 1970 e nel 1996. Cfr. SIMONETTA BRUNETTI, MARZIA MAINO (a cura di), *Ruzante sulle scene del '900*, cit. Per avere inoltre una visione completa della ricerca che de Bosio compì su questo spettacolo si veda CLAUDIO MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 430-442.

<sup>160</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 29.

<sup>161</sup> GASTONE GERON, *Il Teatro dell'Università di Padova ha inaugurato la sua nuova stagione con la "Moscheta" del Beolco*, 1950, in pubblicazione non identificata, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier I, cartella III, consultabile al sito: <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>.

<sup>162</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, cit., pp. 223-224, citato in SIMONETTA BRUNETTI, MARZIA MAINO (a cura di), *Ruzante sulle scene del '900*, cit., p. 28.

<sup>163</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 39-41.

Un ulteriore riscontro negativo viene raccolto con la terza ripresa del titolo, avvenuta nel cortile del Palazzo dei Diamanti a Ferrara nel 1956 in relazione al contemporaneo convegno dedicato al Teatro di Ruzante; quella sera il dissenso viene espresso da parte di personalità pubbliche come alcuni rappresentanti della Democrazia Cristiana non presentatisi a teatro, o il Vescovo locale, che fa affiggere dei cartelloni in cui minaccia di scomunicare i fedeli che avrebbero assistito allo spettacolo<sup>164</sup>. In occasione di questo nuovo allestimento ferrarese viene chiesto a Scandella di progettare differenti scenografie e costumi, dei quali però la critica è entusiasta:

La scena deve stabilire senza equivoci che l'azione si svolge "a Pava, su sto borgo"<sup>165</sup>, nella Padova stretta, chiusa dai portici e indicarne lo squallore e la miseria degli ambienti in cui si svolge l'azione. I bozzetti di Mischa Scandella per le scene risultano aderenti e di una bellezza totale. Forme e colori sono rigorosamente limitati all'espressione della realtà di questi ambienti e senza indugiare su toni pittoreschi, non presentano disarmonie. Ogni distanza risulta calcolata, ogni posizione fissata della dimensione del disegno. Era quanto di meglio si potesse fornire a una regia come quella di de Bosio a cui non difettano certo il metodo e l'attenzione. Nell'accostamento e nel taglio dei costumi, che devono limitarsi a vestire il personaggio e ad esprimere il quanto di povertà, non sono così felici come le scene<sup>166</sup>.

Sebbene questa volta lo spettacolo venga allestito all'aperto, la scenografia che Scandella progetta non varia molto dalla precedente: ancora una volta viene restituito un ambiente esterno, una piazza tra i cui edifici si individuano facilmente la casa di Ruzante e Betia; il realismo viene inoltre accentuato dalla presenza di animali sulla scena, come il pollaio annesso alla casa dei due sposi o la mula su cui il Soldato fa la propria entrata in scena<sup>167</sup>.

Sebbene l'esito dello spettacolo sia stato per lo più positivo, alcuni documenti raccontano di difficoltà avvenute durante la sua realizzazione: quando uno scenografo lavora ai propri bozzetti, oltre a tener conto delle indicazioni nel testo e delle volontà del regista, deve anche occuparsi di problemi più tecnici come quelli finanziari. È infatti in una lettera inviata dalla Segreteria dell'Ente per le Manifestazioni Culturali Ferraresi che viene comunicato a Scandella come le due torri praticabili su car-

---

<sup>164</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante e Ludovico Zorzi*, in GIOVANNI CALENDOLI (a cura di), *Convegno internazionale [...]*, cit., pp. 242-243.

<sup>165</sup> RUZANTE, *La Moscheta*, Ludovico Zorzi (a cura di), cit., p. 7.

<sup>166</sup> SERGIO BACIGALUPO, *Non conosce l'oltraggio del tempo l'arte del Ruzante ne "La Moscheta"*, in «Il lavoro nuovo», Genova, 1956. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 32.

<sup>167</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, cit., p. 225, citato in SIMONETTA BRUNETTI, MARZIA MAINO (a cura di), *Ruzante sulle scene del '900*, cit., p. 28.



rello, che egli aveva progettato, non sarebbero state costruite a causa delle elevate spese di realizzazione; nella lettera si prega inoltre lo scenografo di proporre ulteriori soluzioni che aggradino lui, il regista e che vadano incontro al bilancio dell'Ente<sup>168</sup>.

Le nuove scenografie pensate da Scandella vengono riutilizzate nel 1960, quando la commedia viene riallestita prima per una tournée nel Sud America e poi allo Stabile di Torino (di cui de Bosio ha assunto la direzione) divenendo un punto di forza nel repertorio del Teatro. Per questa riedizione avviene un importante cambiamento: il regista, aiutato dal collega Ludovico Zorzi, interviene sul testo attuando dei lievi mutamenti su sillabe o intere parole per rendere più comprensibili le battute in pavano. Per quanto concerne l'allestimento invece, esso rimane invariato ma ottiene ugualmente ulteriori lodi per la capacità dello scenografo di rendere con aria misteriosa delle immaginarie vie padovane caratterizzate da edifici e porticati cinquecenteschi<sup>169</sup>. Il successo è tale da convincere de Bosio a portare lo spettacolo prima a Bologna e successivamente in una tournée europea nel 1961, ottenendo così un rinnovato interesse internazionale nei confronti di Ruzante<sup>170</sup>. Lo spettacolo raggiunge così l'attenzione della critica estera che ne apprezza la sobrietà: «Gianfranco de Bosio ha evitato di sovrapporre all'opera qualsiasi elemento pittoresco. La scenografia scura e tetra e i costumi di Mischa Scandella sottolineavano questo giusto pregiudizio<sup>171</sup>».

Volendo analizzare più approfonditamente il lavoro compiuto da Scandella nei differenti allestimenti de *La Moscheta* si può certamente individuare un riferimento a progetti scenografici realizzati in un passato più lontano su diversi tesi ruzantiani. Il coevo Ludovico Zorzi, oltre ad aver lavorato con Scandella e de Bosio a questi spettacoli, si dedica alla stesura di testi critici di ambito teatrale; è in particolare in un trattato sulla scenografia cinquecentesca che egli spiega come in allestimenti passati sia possibile trovare un rimando innanzitutto alla cosiddetta “scena a portico”, ovvero degli apparati scenografici allestiti sotto una loggia e rappresentanti alcune case alle spalle degli attori, disposte parallelamente rispetto alla platea. La tipologia di allestimento appena descritta viene analizzata da Zorzi grazie al ritrovamento di un disegno presente nel Codice Marciano ed essa viene letta dallo studioso come esempio del momento di passaggio tra la scena medievale e quella rinascimentale

---

<sup>168</sup> Cfr. Lettera per l'allestimento del *La Moscheta*, su carta intestata “Città di Ferrara manifestazioni Culturali Ferraresi Comitato Cittadino”, firmata da Renzo Ragazzi, inviata a Mischa Scandella, Ferrara, 1956, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella. Citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., p. 81.

<sup>169</sup> Cfr. GIAN MARIA GUGLIELMINO, “*La Moscheta*” del Ruzante, in «La Gazzetta del Popolo», Torino, 1960, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Mischa Scandella.

<sup>170</sup> Cfr. GIANFRANCO DE BOSIO, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante e Ludovico Zorzi*, cit., p. 243.

<sup>171</sup> MARIO BARATTO, *La Moscheta, de Ruzante, mise en scène de Gianfranco De Bosio, avec la compagnie du «Teatro Stabile della Città di Torino», au Théâtre Sarah-Bernhardt*, in «théâtre populaire», n. 43, pp. 81-89, 1961, traduzione mia, citato in SIMONETTA BRUNETTI, MARZIA MAINO (a cura di), *Ruzante sulle scene del '900*, cit., pp. 53-54.

legata al tema della città<sup>172</sup>. Interessante è inoltre il fatto che la tesi di Zorzi sia avvalorata dalla riflessione che egli conduce sull'ambiente per cui Ruzante scrive i propri testi: Beolco infatti recitava sotto la Loggia Cornaro, la quale gli consentiva di installare semplici ma efficaci elementi costruttivi per ambientare le sue commedie<sup>173</sup>: l'attore si posizionava davanti a delle casupole praticabili inserite nella Loggia, la cui struttura richiamava il frontescena romano creando così un diretto punto d'incontro tra antico e moderno. Progetti come quelli di Mischa Scandella certamente costituiscono un ulteriore avanzamento della scenografia veneta e sebbene sfruttino l'illuminazione artificiale, grandiosi effetti cromatici e di movimento e ricreino eccellenti sfondamenti prospettici, mantengono ancora la presenza di simili strutture architettoniche in cui far vivere i personaggi di Ruzante<sup>174</sup>.

Il lavoro che Mischa Scandella effettua per le diverse edizioni de *La Moscheta* risulta essere innanzitutto importante per la fama che l'opera comporta non solo allo stesso scenografo o al regista dello spettacolo, ma anche all'intero repertorio teatrale di Ruzante. Gli apparati scenografici utilizzati da de Bosio favoriscono notevolmente il successo degli allestimenti, in quanto in grado di rendere efficacemente il clima in cui è ambientato il racconto di Beolco. Analizzare le differenti messinscena de *La Moscheta* consente inoltre di indagare il duraturo rapporto tra regista e scenografo; all'interno dell'intensa collaborazione con de Bosio Scandella segue il regista da Padova a Torino sostenendolo nella propria impegnata ricerca sul teatro ruzantiano. La ricorrenza del medesimo titolo nel repertorio di Scandella determina inoltre la rilevanza di questo spettacolo per la sua poetica<sup>175</sup>. Entrambe le scenografie da lui ideate presentano gli elementi identitari del suo operato: la presenza di architetture praticabili, un sapiente uso del colore per suggerire l'atmosfera del testo e l'utilizzo di elementi mobili, tornano in questi progetti sancendo definitivamente la cifra stilistica dello scenografo. È in particolare la sua capacità nel ritrarre con grande realismo degli immaginari scorci di città (che si tratti di Venezia, Padova o Chioggia) a determinare la notorietà che egli ottiene presso i propri contemporanei. Dunque di Mischa Scandella si ricorda soprattutto questo suo «realismo magico», indice dello sforzo immaginativo e al contempo di accorta adesione al testo; nelle sue opere architettura, colore e movimento

---

<sup>172</sup> Il passaggio tra la scenografia medievale e quella rinascimentale costituisce un importante tema per gli studi di ambito teatrale. Per un approfondimento appropriato si suggerisce dunque la completa consultazione di LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>173</sup> La Loggia, insieme all'Odeo, è quanto rimane di un complesso di edifici voluti da Alvise Cornaro, studioso e mecenate padovano. Le due strutture, utilizzate rispettivamente come luogo di teatro e per la musica, sono oggi aperte al pubblico. Cfr. le informazioni presenti sul sito dei Musei Civici della Città di Padova: <https://padovamusei.it/it/sedi-monumentali/loggia-odeo-cornaro/loggia-odeo-cornaro>.

<sup>174</sup> Cfr. LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 295-318.

<sup>175</sup> Per una visione completa degli allestimenti teatrali a cui Mischa Scandella collabora come scenografo e costumista dal 1946 al 1980 si consulti la *Cronologia degli spettacoli* in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 177-201.

si fondono in perfetta osmosi con gli altri coefficienti dello spettacolo, tramite un corretto connubio tra un magico linguaggio artistico e i fondamentali principi di coerenza e funzionalità<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> Cfr. ARNALDO MOMO, *Mischa Scandella uomo di teatro*, cit., citato in MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella [...]*, cit., pp. 73-76.



## Nota biografica

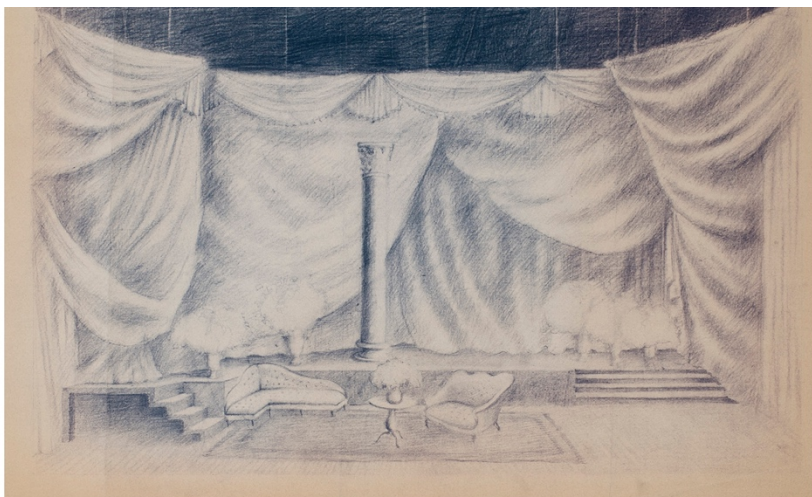
Mario Scandella, detto Mischa, nasce il 5 dicembre 1922 a Venezia; lì conduce la propria formazione presso la Scuola d'Arte dei Carmini, dove interrompe gli studi a causa della partecipazione alla Resistenza. Nel 1945 torna nella città natale dove insieme ad altri giovani intellettuali fonda un gruppo volto a riunire artisti e uomini di cultura vicini alla Sinistra politica: L'Arco. In questo ambiente Scandella inizia a dimostrare un profondo interesse nei confronti della scenografia e dà così avvio al proprio operato teatrale a partire dal 1946. La sua attività di scenografo e costumista si sviluppa innanzitutto in area veneta dove ha la possibilità di lavorare con figure di spicco come Gianfranco de Bosio, con cui collabora dal 1946 al 1980, Giovanni Poli, dal 1946 fino al 1978 e Arnaldo Momo, tra il 1948 e il 1950; a queste si aggiungono ulteriori importanti ma sporadiche collaborazioni come quella con Anton Giulio Bragaglia, Orazio Costa, Vittorio Gassman e Giorgio Strehler. Con questi noti registi Scandella ha la possibilità di lavorare nei più importanti teatri italiani ed europei e soprattutto di affrontare un vastissimo repertorio: da Eschilo a August Strindberg, da Giuseppe Dessì a Bertolt Brecht, confrontandosi specialmente con la drammaturgia veneta di Carlo Goldoni e Angelo Beolco detto Ruzante. Oltre al teatro, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta lo scenografo si dedica al cinema e alla televisione. Nel 1963 lavora al suo primo film, *Il terrorista*, diretto da Gianfranco de Bosio; contemporaneamente avvia una serie di collaborazioni con la Rai creando allestimenti e costumi per riprese effettuate da importanti registi come Michelangelo Antonioni. Grazie alle sue realizzazioni Scandella ottiene una fama a livello internazionale, la quale accresce con la vittoria di alcuni premi come il Nettuno d'oro nel 1959 per l'allestimento de *La giustizia* di Dessì. L'attività di Mischa Scandella termina con la sua morte, avvenuta a Roma nel marzo del 1983<sup>177</sup>.

---

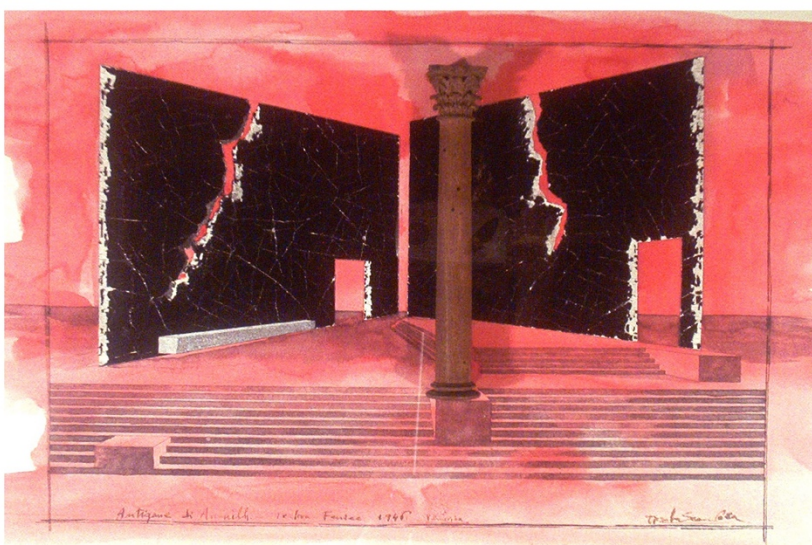
<sup>177</sup> Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Mischa Scandella* [...], cit., pp.15-17.



## Appendice iconografica<sup>178</sup>



1



2

Fig. 1. Mischa Scandella, Bozzetto per *Antigone*, regia di Giovanni Poli. Sala di palazzo con colonna centrale e salottino, 1946, matita su carta, 548x760 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, cartella 14, inv. MSCA\_001d\_1

Fig. 2. Mischa Scandella, Bozzetto per *Antigone*, regia di Giovanni Poli. Sala di palazzo con due porte, scalini e colonna centrale, 1946, tecnica mista, 570x830 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, I-Vgc, ITM, inv. MSCA\_001q\_1

<sup>178</sup> Le immagini presenti provengono dall'Archivio Scandella, facente parte dell'Istituto per il teatro e il melodramma di Fondazione Giorgio Cini; si ringrazia la Fondazione per la gentile concessione.





3



4



5

Fig. 3. Mischa Scandella, Figurino per *Le Coefore*, regia di Gianfranco de Bosio. Coefora, 1947, penna e acquerello su carta, 310x215 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, cartella 1, inv. MSCA\_002d\_1

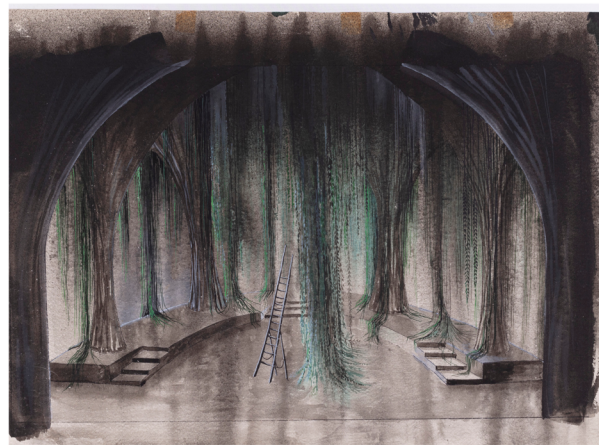
Fig. 4. Mischa Scandella, Bozzetto per *L'Amante militare*, regia di Arnaldo Momo. Veduta di cortile con torri, arcate e bandiera, 1950, matita e tempera su carta, 223x286 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, cartella 1, inv. MSCA\_004Bbisd\_1

Fig. 5. Mischa Scandella, Bozzetto per *Le baruffe chiozzotte*, regia di Carlo Lodovici. Veduta di Chioggia con abitazioni e barche sul fondo, 1954, tempera su tela, 600x1100 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, inv. MSCA\_009q\_1





6



7



8

Fig. 6. Mischa Scandella, Bozzetto per *La Celestina*, regia di Gianfranco de Bosio. Casa di Celestina, 1962, china su cartoncino, 435x630 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, cartella 18, inv. MSCA\_030d\_11

Fig. 7. Mischa Scandella, Bozzetto per *La Celestina*, regia di Gianfranco de Bosio. Il giardino di Pleberio, 1962, china e acquerello su cartoncino, 425x630 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, cartella 18, inv. MSCA\_030d\_13

Fig. 8. Mischa Scandella, Bozzetto per *L'amore delle tre melerance*, regia di Giovanni Poli. Scenario cabalistico, 1962, tempera su cartoncino, 430x550 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, cartella 17, inv. MSCA\_028d\_6



9



10



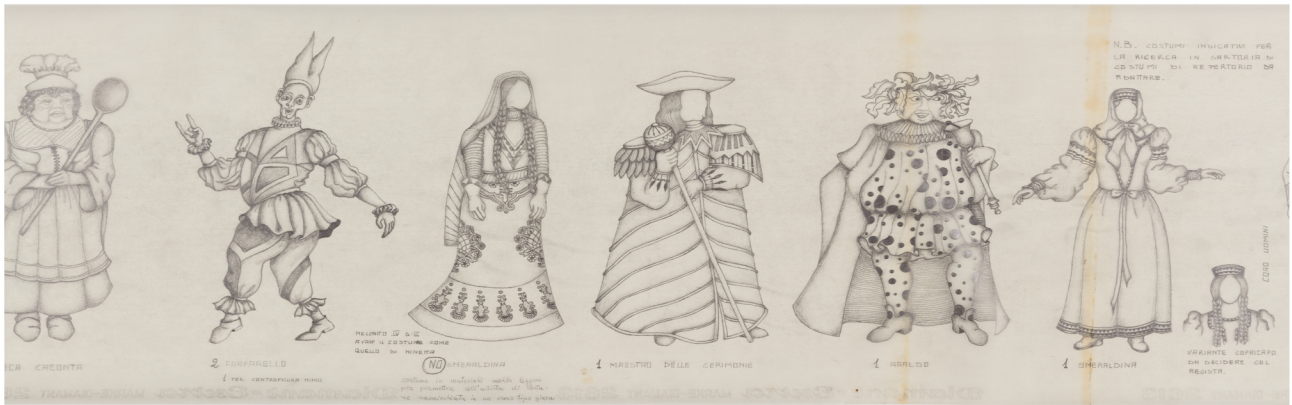
11

Fig. 9. Mischa Scandella, Bozzetto per *La Piovana*, regia di Giovanni Poli. Villaggio con ponti, 1963, carboncino su carta, 475x640 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, cartella 19, inv. MSCA\_032d\_2

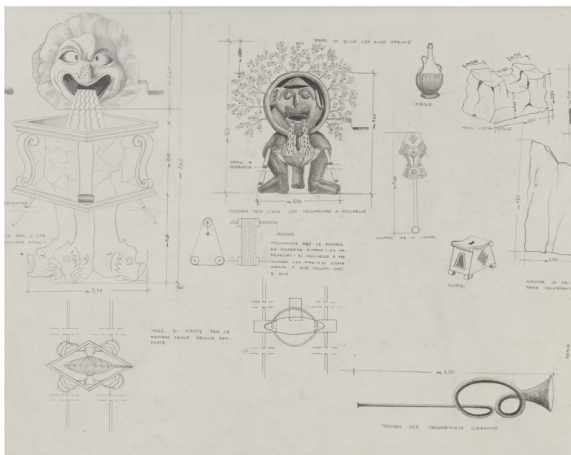
Fig. 10. Mischa Scandella, Bozzetto per *La commedia degli Zanni*, regia di Giovanni Poli. Scena con praticabili, 1964, chine su cartone pressato, 317x510 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, cartella 6, inv. MSCA\_039Bd\_1

Fig. 11. Mischa Scandella, Bozzetto per *Gli Astrologi*, regia di Giovanni Poli. Composizione fantastica con vasi e alambicchi, 1965, tempera, collage, spray argentato su cartoncino, 310x500 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, cartella 21, inv. MSCA\_041d\_5





12



13



14

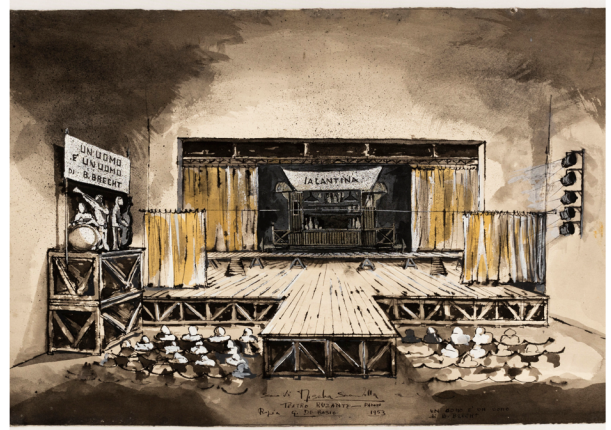
Fig. 12. Mischa Scandella, Figurini per *L'amore delle tre melarance*, regia di Giovanni Poli. Costumi per Cuoca Creonta, Farfarello, Smeraldina, Maestro delle cerimonie e Araldo, 1978, matita su carta da lucido, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, inv. MSCA\_028d\_10\_04

Fig. 13. Mischa Scandella, Bozzetto per *L'amore delle tre melarance*, regia di Giovanni Poli. Attrezzatura: portantina per il vino, fontana per l'acqua, piante per fontana, fiasca, meccanismo per azionare a mano la fontana, scettro, massi, trombe, torce, lastra di pietra, scanno, 1978, matita su carta da lucido, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, inv. MSCA\_028d\_9\_04

Fig. 14. Mischa Scandella, Bozzetto per *La cameriera brillante*, regia di Gianfranco de Bosio. Studio astratto: la scena si rappresenta nella terra di Mestre, 1950, acquerello su carta, 140x180 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, inv. MSCA\_004d\_1



15



16



17

Fig. 15. Mischa Scandella, Bozzetto per *Agamennone*, regia di Gianfranco de Bosio. Scena con totem ed elementi architettonici, 1952, tempera su cartone, 345x495 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, inv. MSCA\_004Cd\_1

Fig. 16. Mischa Scandella, Bozzetto per *Un uomo è un uomo*, regia di Gianfranco de Bosio. Teatro con impianto scenico e cantina sul fondo, 1953, acquerello e inchiostro su cartoncino, 315x515 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, inv. MSCA\_007d\_1

Fig. 17. Mischa Scandella, Bozzetto per *Buio a mezzogiorno*, regia di Gianfranco de Bosio. Atrio di casa popolare con scale e ballatoi, 1954, carboncino, inchiostro, acquerello e matita su cartoncino, 310x510 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, inv. MSCA\_010d\_1





18



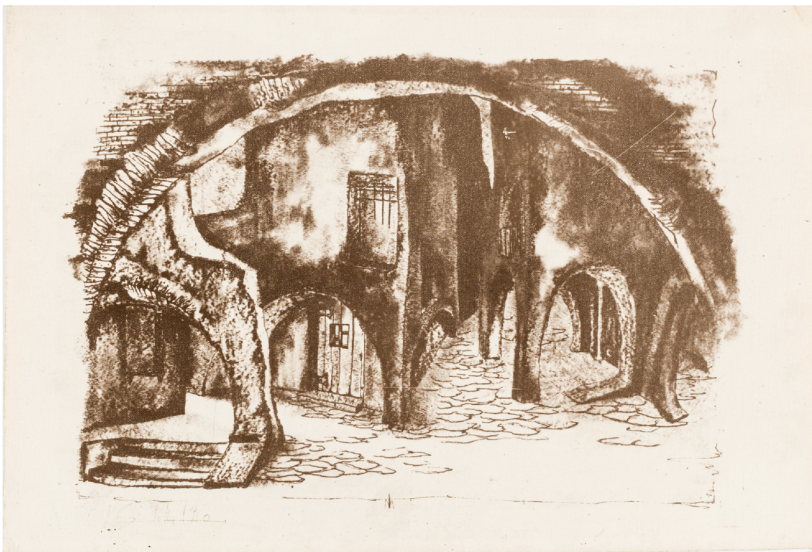
19

Fig. 18. Mischa Scandella, Bozzetto per *Angelica*, regia di Gianfranco de Bosio. Veduta di città con ingresso di locanda e polizia, 1959, matita, acquerello e tempera su tavola, 585x920 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, inv. MSCA\_016Bd\_1

Fig. 19. Mischa Scandella, Bozzetto per *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, regia di Gianfranco de Bosio. Aula di tribunale, 1961, matita su lucido, 520x695 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, inv. MSCA\_024d\_16



20



21

Fig. 20. Mischa Scandella, Bozzetto per *L'ufficiale reclutatore*. La piazza, 1962, acquerello e inchiostro su cartoncino, 345x500 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, inv. MSCA\_025d\_7

Fig. 21. Mischa Scandella, Bozzetto per *La Moscheta*. Un incrocio di vie della città con porticati e porte, 1960, stampa su stoffa, 310x430 mm, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, inv. MSCA\_017d\_2







## BIBLIOGRAFIA

### Su Mischa Scandella<sup>179</sup>

#### Testi a stampa

REBORA ROBERTO, *Scenografia in Italia oggi*, Milano, Görlich, 1974

ALBERTI CARMELO, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, Venezia, Marsilio, 1991

BIGGI MARIA IDA (a cura di), *L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dell'Archivio del Teatro La Fenice*, Venezia, Marsilio, 1992

GIRARDI MICHELE, ROSSI FRANCO, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1938-1991*, Venezia, Albrizzi, 1992

FILACANAPA GIULIA, *Alla ricerca di un teatro perduto. Giovanni Poli e la neo-Commedia dell'Arte*, Pisa, Titivillus, 2019

BIGGI MARIA IDA (a cura di), *Mischa Scandella. La scena magica*, catalogo della mostra, Venezia- Magazzini del sale, 10 marzo-18 aprile 2023, Milano, Silvana Editoriale, 2022

#### Articoli di giornale

CACCIAPAGLIA GIACOMO, MOMO ARNALDO, "Antigone" di Anouilh nella presentazione dell'Arco, in «Il Mattino del Popolo», Venezia, luglio 1946, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, MSCA\_C1\_1\_rs004copia, dossier I, cartella I

D'AMICO SILVIO, *Scuola D'Arte Drammatica al Festival della Biennale di Venezia*, in «Il Tempo», Milano, 1949

Z.A., "L'Amante Militare" di Carlo Goldoni nell'edizione del Piccolo teatro di Venezia, in pubblicazione non identificata, 1950, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier I, cartella III

GERON GASTONE, *Il Teatro dell'Università di Padova ha inaugurato la sua nuova stagione con la "Moscheta" del Beolco*, 1950, in pubblicazione non identificata, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Archivio Scandella, dossier I, cartella III

TERRON CARLO, *Arlecchino disertore e Sganarello finto medico*, in «Corriere lombardo», 1951, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier II, cartella IV

SCANDELLA MISCHA, «Teatro Scenario», 15 novembre 1951

---

<sup>179</sup> Qui di seguito una selezione di testi utili a delineare la figura di Mischa Scandella. Per una bibliografia ampia ed accurata sullo scenografo e costumista veneziano si veda l'Archivio della Fondazione Cini consultabile al sito <https://www.cini.it/wp-content/uploads/2022/05/Bibliografia-su-Mischa-Scandella.pdf>. Di recente il Comitato Nazionale per le Celebrazioni del centenario della nascita di Mischa Scandella, Fondazione Giorgio Cini-Istituto per Teatro e il Melodramma e l'Accademia di Belle Arti di Venezia hanno organizzato un'esposizione presso il Magazzino del Sale 3 a Venezia dal titolo *La scena magica. L'arte teatrale di Mischa Scandella* (10 marzo-18 aprile 2023), che ripercorre la vicenda artistica dello scenografo. Contemporaneamente presso le Sale Apollinee del Teatro la Fenice sono stati esposti alcuni documenti relativi ai lavori compiuti dallo scenografo conservati nell'Archivio Storico del Teatro. L'intero percorso espositivo, curato da Maria Ida Biggi (Fondazione Giorgio Cini, Università Ca' Foscari di Venezia), Nicola Buschi e Lorenzo Cutuli (entrambi Accademia di Bella Arti di Venezia) ha permesso ai visitatori di conoscere la poetica di Mischia Scandella osservando in prima persona bozzetti e figurini originali.

GERON GASTONE, *Goldoniano dei padovani di De Bosio*, in «Gazzettino sera», Venezia, 1952, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier II, cartella V

BERT, *Le smanie per la villeggiatura*, in pubblicazione non identificata, 1952, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Archivio Scandella, dossier II, cartella V

GERON GASTONE, *Deità in scena nella tragedia di "Agamennone"*, in «Gazzettino sera», Venezia, 1952, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Archivio Scandella, dossier II, cartella V

S.G.D., *Incipit: Teatro esaurito ieri sera al nostro Ruzante per la prima di "Agamennone" di Eschilo*, in «Il Veneto», 1952, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Archivio Scandella, dossier II, cartella V

GERON GASTONE, *Con una tesi su Gorkji s'è laureato il Ruzante: Un felice incontro d'arte ha guidato De Bosio a firmare la sua più significativa regia, nella suggestione della scena di Mischa Scandella e con l'apporto di attori bravissimi*, in pubblicazione non identificata, 1953, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier II, cartella VI

V.O., *"Un uomo è un uomo" di Bertold Brecht: Ieri sera al Piccolo Teatro*, in pubblicazione non identificata, 1953, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier II, cartella VI

TERRON CARLO, *Parabola con metamorfosi: Novità di Brecht al Piccolo Teatro*, in «Corriere Lombardo», Milano, 1953, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier II, cartella VI

CALENDOLI GIOVANNI, *Vivo interesse di pubblico per "Buio a Mezzogiorno"*, in «La Fiera Letteraria», Roma, 1954, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier III, cartella VII

BACIGALUPO SERGIO, *Non conosce l'oltraggio del tempo l'arte del Ruzante ne "La Moscheta"*, in «Il lavoro nuovo», Genova, 1956

GUGLIELMINO GIAN MARIA, *"La Moscheta" del Ruzante*, in «La Gazzetta del Popolo», Torino, 1960, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Archivio Mischa Scandella

APPIOTTI MIRELLA, *Incontro con scenografo nel sottopalco del Carignano: Va in scena «La cameriera brillante»*, in «Stampa Sera», Torino, settembre 1961, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier VIII, cartella XIV

DURSI MASSIMO, *"La resistibile ascesa di Arturo Ui" tragica farsa di gangsters e nazisti: Brecht al Carignano di Torino*, in «Il Resto del Carlino», Bologna, 1961, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier VIII, cartella XIV

GUGLIELMINO GIAN MARIA, *"L'ufficiale reclutatore" di George Farquhar: le prime del teatro a Torino*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 1962, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Archivio Scandella, dossier IX, cartella XV

V., *"Piovana" al Durini: La commedia di Ruzante*, in «Corriere della Sera», Milano, novembre 1963, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier IX, cartella XVI

M.R., *Astrologi finti e imbrogliatori veri: Maghi e streghe a Palazzo Durini*, in «La Notte», Milano, febbraio 1965, in Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella, dossier XI, cartella XVIII

MESSINIS MARIO, *Maria di Rudenz ritrovata. Con una grande Katia Ricciarelli l'inaugurazione della Fenice*, in «Il Gazzettino», Venezia, 1980

BIGGI MARIA IDA, *Scandella è sottile interprete delle ambientazioni goldoniane...*, in «Studi goldoniani. Quaderni annuali di storia del teatro e della letteratura veneziana del Settecento», 2022

### **Materiale miscelaneo**

MOMO ARNALDO, *Scenografia*, dattiloscritto, 1948, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella

MOMO ARNALDO, *La mia esperienza teatrale con Mischa*, dattiloscritto, 1971, in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella

MOMO ARNALDO, *Mischa Scandella uomo di teatro*, dattiloscritto, s.d., in Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Mischa Scandella

### **Sitografia**

Archivio Teatrale di Arnaldo Momo

<http://www.archivioteatraleмомo.it/SCRITTI/manoscritti.htm>

Archivio della Fondazione Cini su Mischa Scandella

<https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000056/mischa-scandella.html>

### **Gianfranco de Bosio e La Moscheta**

RUZANTE, *La Moscheta*, (a cura di) Zorzi Ludovico, Torino, Giulio Einaudi, 1974

ZORZI LUDOVICO, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977

CALENDOLI GIOVANNI (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante*, Padova, Corbo e Fiore, 1983

MELDOLESI CLAUDIO, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984

ZORZI LUDOVICO, *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990

RUZZANTE, *La Moscheta*, (a cura di) Lunari Luigi, Rizzoli, 1991

BENTOGLIO ALBERTO (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro. Settimana del teatro 26-30 aprile 1993*, Roma, Bulzoni, 1995

BRUNETTI SIMONETTA, MAINO MARZIA (a cura di), *Ruzante sulle scene del '900*, Padova, Esedra, 2006<sup>180</sup>

FERRONE SIRO, ZORZI LUDOVICO, INNAMORATI GIULIANO, *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori*, Perugia, Morlacchi, 2006

DE BOSIO GIANFRANCO, *La più bella regia. La mia vita*, Vicenza, Neri Pozza, 2016

---

<sup>180</sup> Presso la Biblioteca Beato Pellegrino degli studi Letterari, Linguistici, Pedagogici e dello Spettacolo, all'interno del Polo Umanistico dell'Università di Padova, è conservato un fondo di materiali su Ruzante i quali sono poi confluiti nel sito (<http://www.ruzante.it>) e nel catalogo cartaceo qui citato.

## Testi di carattere generale

### Testi a stampa

FRETTE GUIDO, *Scenografia teatrale*, Milano, Görlich, 1955

GUAZZOTTI GUIDO, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965

PULLINI GIORGIO, *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1971

STREHLER GIORGIO, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, (a cura di) Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974

MANCINI FRANCO, *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal Naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo libri, 1975

FOSSATI PAOLO, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977

FERRARI FRANCO, *Guida al teatro italiano contemporaneo*, Milano, Gamma libri, 1980

MANCINI FRANCO, *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi, 1980

APPIA ADOLPHE, *Attore musica e scena*, (a cura di) Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1981

GALBERO ZORZI ELVIRA, ROMAGNOLI SERGIO (a cura di), *Scene e figure del teatro italiano*, Reggio Emilia, Società editrice Il mulino, 1985

RONFANI UGO, *Io, Strehler, conversazioni con Ugo Rondani*, Milano, Rusconi, 1986

ISGRÒ GIOVANNINI, *Fortuny e il teatro*, Palermo, Novecento, 1989

SINISI SILVANA, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995

TESSARI ROBERTO, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996

GREGORI MARIA GRAZIA (a cura di), *Il piccolo teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo*, Milano, Leonardo Arte, 1997

SVOBODA JOSEF, *I segreti dello spazio teatrale*, Milano, Ubulibri, 1997

PAOLO PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Bari, Latenza, 1998

LAPINI LIA, *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia, 1998

MIRELLA SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Milano, Laterza, 2003

ARTIOLI UMBERTO (a cura di), *Il teatro di regia*, Roma, Carocci, 2004

TREZZINI LAMBERTO, *Una breve storia della Biennale Teatro 1934-1995*, Roma, Bulzoni, 2004

MAINO MARZIA, *Con gli occhi della luce. Fonti di formazione, teoria e prassi nella poetica teatrale di Mariano Fortuny*, Padova, CLEUP, 2014

VALENTINI VALENTINA, *Il nuovo teatro made in Italy (1963-2013)*, Roma, Bulzoni, 2015

GORDON CRAIG EDWARD, *L'arte del teatro. Il mio teatro*, (a cura di) Ferruccio Marotti, Imola, Cue Press, 2016

TITOMANLIO CARLO, *Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale*, Firenze, La casa Usher, 2019

ALLEGRI LUIGI (a cura di), *Storia del Teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, Perugia, Carocci, 2020

MANGO LORENZO, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Perugia, Carocci, 2020

### **Sitografia**

Archivio del Piccolo teatro di Milano

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>

Sito web di Casa Luzzati a Genova

<https://casaluzzati.it>