

VALERIA MANARI: L'ARCHITETTO DEI SOGNI

VALERIA MANARI: ARCHITECT OF DREAMS

Roberto Trovato
Università di Genova

RIASSUNTO

Percorso critico sull'attività di costumista e scenografa di Valeria Manari (1960-2008) dal debutto nel 1980 con il centro universitario teatrale a quello dell'impegno con il Teatro Stabile di Genova, dall'inizio nel 1985 al 1999, e della collaborazione con altri teatri in quegli anni.

Parole chiave: Inventiva, movimento, conoscenza, duttilità.

ABSTRACT

Critical review on the activity of Valeria Manari (1960-2008) as set and costume designer from her debut in 1980 with the University Theatre Company (CUT) until the commitment with the "Teatro Stabile di Genova" (Repertory Theatre of Genoa) from early 1985 till 1999, and the cooperation with other theatres in those years.

Key words: Invention, movement, knowledge, flexibility.

In questo contributo delinea un profilo critico dell'attività di costumista e scenografa della genovese Valeria Manari¹ (24 marzo 1960 -17 novembre 2008) dal debutto nel 1980 con il Centro Universitario Teatrale (Cut)² ad una parte consistente della quasi

¹ Dopo l'uscita, all'indomani della prematura scomparsa, di sette articoli su quotidiani liguri (*E' morta la scenografa Manari* di Giuliana Manganelli; *Teatro, addio a Valeria Manari* di Stefano Bigazzi e quella redazionale intitolata *E' morta Valeria Manari*, rispettivamente su "Il secolo XIX", "La Repubblica" e il "Corriere Mercantile", 18 novembre 2008, cui vanno aggiunti il giorno successivo, sempre sul "Mercantile", a firma di Eliana Quattrini, *L'addio a Valeria Manari, lo Stabile perde l'artista delle scene* e sul "Secolo XIX" *Le meraviglie in scena* di Silvana Zanovello, il 21 e il 23 escono un ricordo della sopra ricordata Quattrini ancora sul "Corriere mercantile" e un lucido articolo di Margherita Rubino, *Valeria Manari. L'immaginazione in scena*, su "La Repubblica"). Va poi segnalata l'inaugurazione nel foyer del Teatro della Corte il 9 febbraio 2010 della mostra, a cura di Guido Fiorato, organizzata in collaborazione con l'Accademia Ligustica di Belle Arti, con l'esposizione di una scelta di bozzetti e disegni della Manari tra il 1981 e il 2008. In quell'occasione è stampato un opuscolo di 8 pagine con brevi testimonianze di Carlo Repetti, allora Direttore del Teatro Stabile di Genova, Emilia Marasco, Direttrice dell'Accademia Ligustica e Guido Fiorato.

² Francesco Della Corte e Walter Binni, titolari delle cattedre di *Letteratura latina* e *Letteratura italiana* all'Università di Genova, sono stati animatori, dal '52 agli anni '60, del Centro Teatrale Universitario del capoluogo ligure. Su questa originaria realtà da cui nascerà alcuni anni dopo il Cut si vedano C. Viazzi, *Teatro Universitario. Il Centro per il Teatro dell'Università di Genova*, su "Ridotto", 1957, pp. 59-61 e M. Paternostro, *Dalla "Stalingrado del teatro" agli anni Ottanta. Il teatro a Genova nel dopoguerra*, in M. Bottaro-M. Paternostro, *Storia del teatro a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1982, vol. II, pp. 11-15. Il Centro è stato diretto dal '52 al marzo '55 da Mauro Mancioffi, dal '55 al '58 da Cesare Viazzi, dal '59-60 da Aldo Canevaro e Aldo Rossi, dal '61-62 da Salvatore Di Meglio e Pier Paolo Puliafito, dal '63 dal solo Puliafito, dal '75-78 da Patrizia Monaco e da Marco Salotti. Nel gennaio '81 Roberto Tomaello (nato a Genova nel 1957), attore di prosa formatosi all'Accademia dei Filodrammatici di Milano e perfezionatosi alla bottega teatrale di Firenze, insegnante di educazione al teatro e organizzatore teatrale, ricostruisce nel 1981 il Cut-Teatro dell'Ateneo di Genova, promovendo una serie di iniziative tese a valorizzare la presenza giovanile in campo teatrale e nel contempo a divulgare presso le nuove generazioni

venticinquennale operosità al Teatro Stabile di Genova, iniziata nell'85 e conclusasi a soli quarantotto anni per un male incurabile nel 2008. Con questo teatro è stata per ventitre anni scenografa e/ o costumista, collaborando a spettacoli della stagione ufficiale, a saggi annuali della scuola di recitazione³ e alle proposte delle feste di Natale della stessa Scuola dello Stabile, con un impegno professionale e artistico crescente. Collaborerà assieme al marito anche a molte rappresentazioni, come scenografa e/o costumista anche per realtà e compagnie esterne allo Stabile genovese. In un successivo saggio invece mi soffermerò sugli spettacoli conclusivi del suo percorso artistico che l'hanno vista prevalentemente collaborare con il Teatro genovese ad allestimenti sempre più impegnativi e maturi. Dal 2000 al 2008 questa originale artista, la cui operosità è stata caratterizzata costantemente dall'ingegnosità e dal rigore delle soluzioni, ha offerto il meglio di sé disegnando e realizzando scenografie e costumi pressoché unanimemente apprezzati dalla critica per l'alta qualità artistica dei risultati e la piena sintonia con il lavoro del regista, dei tecnici delle luci, degli autori delle partiture musicali, nonché delle esigenze degli attori.

Dopo aver conseguito nel 1979 la maturità classica al Liceo D'Oria di Genova, compie una prima lunga e proficua formazione professionale sul campo dapprima con Lele Luzzati⁴, che la porterà a lavorare alla Tosse, teatro di cui ha sempre conservato un

aspetti educativi e tendenze originali della cultura dello spettacolo, sostenendo la realizzazione di testi poco conosciuti, favorendo l'attività di studio, informazione e formazione professionale, nonché organizzando convegni e rassegne. Il Cut, collegato all'Università di Genova, opera per statuto, in accordo con dirigenze scolastiche, enti locali, operatori turistici e religiosi, per diffondere in Liguria il teatro di prosa nei suoi aspetti pedagogici, culturali e sociali. Nell'85-86 il Cut inizia a proporre i risultati dei laboratori universitari tenuti nelle scuole superiori, embrione di ciò che sarà l'insegnamento del linguaggio teatrale nei licei. Su questa realtà, che nel 1994 diventa "Teatro Ateneo", si veda R Trovato, *Compagnie e gruppi teatrali genovesi*, in *La scena e la platea. Pubblico e offerta nello spettacolo di prosa a Genova e in Liguria* (Atti del convegno tenuto a Genova il 16 dicembre 1994, Genova, Istituto Gramsci e Regione Liguria, 1995, 54-56.

³. A proposito della scuola richiamo i punti salienti del paragrafo (pp. 88-90 di un mio contributo recente: *Ivo Chiesa e le attività culturali del Teatro Stabile*, nel numero monografico dedicato Chiesa, uscito su "La riviera ligure" nel numero di settembre 2014 e aprile 2015). Un *dépliant* del 23 giugno 1964, ci informa che lo Stabile, in collaborazione con il Centro Teatrale della città, nel dicembre dell'anno prima aveva fondato nei locali del Centro Teatrale, sottostanti al negozio di "Mondadori per voi", in via Carducci 5, una *Scuola d'Arte Drammatica*, che disponeva di un teatrino di un centinaio di posti dove si svolgevano esercitazioni di allievi e varie manifestazioni culturali. Alla conclusione del corso, allora diretto da Cattanei, venne allestito un saggio pubblico, costituito da una sequenza di scene e poesie. La scuola, a cui si affiancherà presto la gestione di un laboratorio di scenografia, ebbe sede dapprima all'Auditorium della Fiera del Mare dove furono allestiti molti spettacoli per ragazzi di elementari e medie, nel '66 nel teatrino di Piazza Marsala, alla fine degli anni '70 in un appartamento di Palazzo Cybo in Via del Campo, e dal '92 nel complesso di Corte Lambruschini. In una relazione datata 18 settembre '73 Chiesa scrive: "La scuola di teatro [...], è una struttura di cui una grande città come Genova non può privarsi, pena veder continuare ed accrescersi l'esodo di tanti giovani nel pieno fiore della loro formazione. D'altronde, lo Stabile vuole e deve attingere di preferenza a forze locali, in modo da incrementare ancora i posti lavoro che offre a elementi genovesi; e per far questo ha bisogno di poter selezionare e formare questi elementi". Nell'81 Chiesa fa ritornare a Genova la Messeri, che in precedenza aveva collaborato con lo Stabile. Grazie al suo lavoro rigoroso, appassionato e generoso la *Scuola* diventa nel giro di poco tempo stabile sotto l'egida della Regione e della Provincia di Genova, orientata alla formazione professionale di quanti intendono lavorare nel teatro.

⁴. Luzzati (1921-2007) è stato uno dei rari scenografi e costumisti che possano definirsi a pieno titolo co-autori dello spettacolo al quale ha collaborato collaborano. Il debutto avviene a Losanna nel 1944 con Alessandro Fersen in

ricordo molto forte, e successivamente come assistente di scenografi di assoluto rilievo, quali l'italiano Gianni Polidori⁵, l'inglese Hayden Griffin⁶, il francese Guy- Claude François⁷ e il costumista Jan Skalicky⁸, questi ultimi impegnati in alcuni spettacoli dello Stabile, La Manari esordisce a teatro all'età di soli ventuno anni nel 1981 in due messe in scena per il Cut di Genova. In quell'anno nasce l'amore per il regista Marco Sciacaluga⁹, con cui condivide fino alla morte un profondo sodalizio affettivo, umano ed artistico¹⁰. Per lunghi anni affianca all'attività teatrale l'impegno di docente di *Elementi di scenografia* e di *Storia del costume* presso due istituti genovesi, il Politecnico George Byron, dove la volle nel 1982 Polidori e il Duchessa di Galliera. Successivamente insegnerà *Scenografia teatrale* e *Storia e tecnica del costume* all'Accademia Ligustica di Belle Arti del capoluogo Ligure, chiamata da Emilia Marasco e Raimondo Sirotti.

Salomone e la regina di Saba, nel '48 lavora al Teatro "Eleonora Duse" con Ettore Gaipa e Giannino Galloni, nel '49 è al Postelegrafonico con Enrico Ribulsi e ai Parchi di Nervi con Fersen. Pur lavorando molto, a partire dagli anni Sessanta, in Italia e all'estero, Luzzati non interromperà mai il rapporto con Genova. Uno studioso, Enrico Baiardo (*Il ritorno di Giano, Cultura e politica nella Genova di Finenovocento*, Genova, Erga, 2002, p. 305), ha individuato tre momenti significativi nella sua carriera che lo ha visto collaborare come scenografo e costumista ad oltre quattrocentocinquanta spettacoli. Il primo momento inizia con *Lea Lebowitz* di Fersen, il secondo è segnato da *Il flauto magico*, '63, che lo introduce nel mondo dell'opera, il terzo è costituito da *La donna serpente* di Gozzi ('79). Nel '68 aveva iniziato a lavorare con Tonino Conte. Su di lui si vedano tre volumi: S. Carandini e M. Fazio, *Il sipario magico di Emanuele Luzzati*, Roma, Officina edizioni, 1980 e *Emanuele Luzzati scenografo*, Genova, Tormena, 1996 e E. Luzzati, *Dipingere il teatro. Intervista di Rita Cirio su sessant'anni di scene, costumi, incontri*, Bari, Laterza, 2000.

⁵. Scenografo, costumista teatrale e cinematografico (1923-1992), collabora con Luzzati nel 1950 all'allestimento per il Piccolo di Genova di *Cristina*, di Schnitzler, diretto da Gaipa. Realizzerà altri spettacoli per lo Stabile di Genova: nel '56 *Liola*, a fianco di Fersen, cui seguirà l'anno successivo *Ricorda con rabbia* e *I demoni*, rispettivamente per la regia di Giancarlo Sbragia e Luigi Squarzina. Tra il 1970 e l'86 insegna *Elementi di scenografia* al Dams di Bologna. Nei primi anni '80 Polidori si trasferì a Genova, dove collaborerà col regista Marco Sciacaluga per lo Stabile, dirigendo dall'80 all'82 l'allestimento di tre spettacoli: *Lupi e pecore* di Ostrovskij (novembre '80), *E lei per conquistar si sottomette* di Goldsmith (novembre '81) e *I due gemelli rivali* di Farquhar (aprile '82). Nell'84 fonda a Genova presso l'Istituto Byron la scuola di Comunicazione Visiva, in collaborazione con Luzzati e Raimondo Sirotti. Ha donato al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova il materiale di lavoro archiviato durante la sua lunga carriera. Su di lui si veda AA. VV., *Gianni Polidori scenografo e pittore*, Torino, Lindau, 2000.

⁶. Lo scenografo inglese (morto a 70 anni nel 2013), fondatore con Laurence Olivier del National Theater, regista di punta della Royal Shakespeare Company e direttore della Royal Court Theater, lavora per lo Stabile in tredici spettacoli: *Pericle, principe di Tiro* di Shakespeare (aprile '82), *La brocca rotta* di von Kleist (novembre '82), *Il padre* di Strindberg (ottobre '83), *Rosmersholm* di Ibsen (aprile '84), *L'onesto Jago* di Augias (ottobre '84), *L'Alcade di Zalamea* di Calderon de la Barca (marzo '85) *La putta onorata* e *La buona moglie* di Goldoni (marzo e aprile '87), *Roberto Zucco* di Koltès (maggio '92), *Ivanov* di Cechov (maggio '96), *Un mese in campagna* di Turgenev (novembre '96), *Le false confidenze* di Marivaux (marzo '98), e *Il ventaglio di Lady Windermere* di Wilde (ottobre '98).

⁷. Lo scenografo francese, morto a 73 anni nel 2014, direttore per anni del Théâtre du Soleil, collabora per la regia di Krejca all'allestimento di *Letre sorelle* di Cechov (febbraio '84), *Terra sconosciuta* di Schnitzler (gennaio '85) e *La contessina Julie* di Strindberg (marzo '86).

⁸. Il costumista slovacco lavora allo Stabile, assieme allo scenografo francese, solamente ne *Letre sorelle* di Cechov e in *Terra sconosciuta*.

⁹. Su Sciacaluga (classe 1953), il cui debutto avviene nel 1975, si veda Maurizio Giammusso, *Il teatro di Genova. Una biografia*, Milano, Leonardo Arte, 2001, pp. 219-233.

¹⁰. Dalla loro unione sono nati tre figli: il 4 gennaio 1987 Carlo, oggi attore e regista; il 29 gennaio 1990 Giovanni, dottore di ricerca triennale a *Scienze politiche* presso l'Ateneo genovese, e il 28 aprile 2000 Caterina, studentessa liceale. L'adesione alla Chiesa Valdese, che deriva dalla famiglia materna del marito, ha dato a lei, pur non credente, un amore per l'uomo che prescindeva dalle radici religiose.

Il primo spettacolo che vede la Manari nella duplice veste di scenografa e costumista è la tragedia di Eschilo *Supplici*, nella innovativa ma fedele traduzione di Fulvio Barberis, uno dei migliori allievi dell'autorevole grecista dell'Università di Genova, Umberto Albini. L'opera venne allestita agli inizi di maggio 1981 nello spazio di ciò che restava del Teatro del Falcone a Palazzo Reale di via Balbi da Roberto Tomaello, nel duplice ruolo di regista e riduttore-adattatore della *pièce*, di fronte a circa trecento spettatori. Tomaello ha definito di recente con commozione la Manari "gran lavoratrice barocca e meticolosissima". Sempre Tomaello sottolinea la genialità della scenografa che, pur dovendo far fronte ad un *budget* decisamente limitato e ad attori non professionisti, si mostra capace di utilizzare al meglio alcuni sacchetti lucidi dell'immondizia, rivoltati per accentuare l'opacità della scena in cui la vicenda si dipana. Per quanto concerne i costumi delle donne, potenzialmente assassine, che danno il titolo al lavoro, la scelta di far prevalere il bianco, sottolinea la sostanziale innocenza delle cinquanta figlie di Danao che odiano i cugini a cui erano destinate in matrimonio. Ad impersonarle sono unicamente sette danzatrici-attrici. La critica apprezza unanimemente l'essenzialità del suo apparato scenico. Un notista che si sigla m.b. sul "Corriere Mercantile" del 2 aprile 1981 definisce "aeree" le sue scenografie. Tullio Ciccirelli su "Il lavoro" del 3 maggio scrive: "Le maschere, i costumi e la preparazione scenica curata da Valeria Manari" conferiscono "snellezza e immediatezza allo spettacolo", caratterizzato da un suggestivo incontro tra il mitico e il sacro. Non a caso questa tragedia, che unisce in un felice amalgama recitazione, musica e danza, ottiene un lusinghiero successo di pubblico e di critica, come comprovano parecchi allestimenti, dapprima nella Riviera ligure, da Finale Ligure a Chiavari, per toccare l'Aquila, dove partecipa alla rassegna delle compagnie universitarie, e poi altre località italiane

Del 24 novembre di quello stesso 1981 è poi il debutto della farsa in tre atti, *Magia rossa* del drammaturgo fiammingo Michel de Ghelderode, presentato per la convincente regia di Franco Famà all'Oratorio di San Filippo di Genova. La parte del protagonista, l'avaro e avido Geronimo, un borghese benestante, ossessionato dalla passione per l'oro alla quale sacrifica la moglie e l'anima, è interpretata da Tomaello, capace di rendere un personaggio stralunato, sensuale e folle. La scenografia della giovanissima Manari viene ancora una volta apprezzata. Dario G. Martini sul "Corriere Mercantile" del 25 novembre la giudica "ottima". Aldo Viganò su "Il secolo XIX" del giorno successivo afferma che la "scenografia intelligentemente ideata dalla Manari" contribuisce a evidenziare il "clima sfatto" in cui l'azione si svolge. Anche Etta Cascini sul n. 409 di

“Sipario” del febbraio 1982 definisce “bella” ed essenziale la scena della Manari. A lei si devono anche gli abiti di scena, anche se questa volta è coadiuvata da Walter Azzini, oggi costumista affermato nel cinema e nelle *fictions* televisive. Anche questo spettacolo è più volte replicato in diverse piazze liguri del levante e del ponente, a cura dell’Ente Decentramento.

Esaurita l’esperienza con il Cut, il 10 gennaio 1985 la Manari cura la scenografia di *Borges, autoritratto del mondo*, intelligente montaggio di materiali tratti da varie opere dello scrittore argentino, dovuto alla penna di Carlo Repetti¹¹. Diretto da Sciacaluga, lo spettacolo, annota Giorgio Prosperi nella recensione comparsa il 14 febbraio sulle colonne de ‘Il tempo’, è suddiviso “in due parti: una prima [...] autobiografica, una seconda parte lirico-fantastica”. A parte alcuni generici riferimenti, riportati in molte recensioni, alla validità della scenografia, vanno segnalate le notazioni di Silvana Zanovello. La giornalista il 10 gennaio sul “Secolo XIX”, il giorno stesso del debutto, dopo aver assistito alla prova generale, descrive in maniera dettagliata l’apparato scenico, intrecciando considerazioni sulla scenografia e sui giochi di luce dovuti a Sergio Rossi e Stefano Ciraulo:

De Ceresa (l’attore protagonista) comincia ad ambientarsi fra gli oggetti sagomati, contrastati o sfumati da luci ambra e acciaio. Quella che ad un primo sguardo può apparire una fiera di Sant’Agata di sapore retrò, è invece una minuziosa ricerca filologica sull’ambiente che teneva davvero compagnia alle meditazioni del grande scrittore argentino.

L’armadio in legno biondo, ricostruito da Valeria Manari in fedelissimo stile amburghese degli anni Dieci, la stampa di Piranesi sulla parete e l’Enciclopedia Britannica negli scaffali, ora non sono più corpi estranei, ma testimoni di un mondo. Solo sul leggio che sta sul punto più avanzato del palcoscenico, a destra per gli spettatori, l’attore accenna ad una contestazione. Perché un leggio così scarno, provvisorio, fatto di essenziali e povere sbarrette di ferro che sembrano stonare con tutto il resto? Il regista risponde che l’essenzialità di questo oggetto in primo piano deve richiamare la continuità con l’attrezzatura sulla quale sfonda la stanzetta e, questa volta, non ci sono obiezioni.

Soltanto gli specchi dell’armadio e la lanterna magica restano ancora oggetti misteriosi. I primi (croce e delizia di Borges fin dall’infanzia, perché l’autore immaginava che potessero un giorno ribellarsi al loro eterno destino di riflettere il mondo senza mutamenti, senza poter restituire immagini diverse) dovranno generare, nel secondo tempo del recital, figure ignote all’ambiente che hanno intorno; la lanterna magica invece dovrà proiettare nel primo tempo animali fantastici, di un giardino zoologico che appartiene all’infanzia di Borges.

L’effetto “specchi riflettenti- vetri trasparenti” è ottenuto “applicando ai vetri una tela nera che può essere variamente *perforata* dalle luci; per la lanterna magica si sono seguiti i vecchi modelli (se ne trova un esempio anche nell’ultimo film di Bergman, *Fanny e Alexander*)”.

La scenografia – dichiarerà anni dopo Carlo Repetti, autore del copione –“evocava la stanza nella quale era immerso Borges”.

¹¹ . Per raggugli su Repetti si veda M. Giannusso, cit., pp. 285-293.

Il 27 marzo di quello stesso anno al Duse, sala di circa 600 posti, la cui inaugurazione era avvenuta il 5 gennaio 1955, va in scena, per la regia di Sciacaluga, *L'alcade di Zalamea* di Calderon de la Barca, drammatizzazione della vendetta di Pedro Crespo, contadino benestante ferito nell'onore per la violenza subita dalla figlia Isabella ad opera di un capitano di Filippo II. La Manari firma i costumi assieme al regista- scenografo e costumista inglese Hayden Griffin. Due critici, Marcello Turchi e Aldo Viganò, il primo su "Il lavoro" e il secondo su "Il secolo XIX" del 29 marzo, definiscono i costumi "buoni" e "belli". Un altro recensore, Dario G. Martini, nell'articolo apparso il giorno prima sul "Corriere Mercantile", aveva criticato con severità il regista per non aver avuto "il coraggio di essere coerente, senza ricorrere a espedienti scenici in contrasto, oltre tutto, con i costumi".

Sempre sua è l'ideazione dei costumi di *Retrò* di Galin. La novità del giovane drammaturgo russo contemporaneo, Aleksandr Galin è in equilibrio tra ironia e malinconia, comico e patetico. In quell'occasione rientra sulle scene, dopo dodici anni di assenza, Elsa Albani, una delle maggiori attrici italiane del periodo, nuovamente a fianco del marito, Ferruccio De Ceresa. L'anno successivo al Valle di Roma un recensore che non si firma, ma che quasi sicuramente è Prospero, apprezza sulle pagine de "Il tempo" del 4 dicembre 1986 "l'armonia dell'insieme" dello spettacolo, che mette in luce vari temi: la solitudine degli anziani, lo scontro generazionale ed esistenziale fra padri e figli nella Mosca della metà degli anni Ottanta del secolo scorso e l'antitesi fra vita in città e in campagna. Tutto ciò per il merito "dell'attenta regia, del gusto e del garbo della scenografia di Gianfranco Padovani e dei costumi di Valeria Manari".

Prima di parlare dei saggi scolastici presentati per dieci anni assieme a Anna Laura Messeri, per molti anni anima e guida della Scuola di Recitazione dello Stabile, riprendo alcune riflessioni inviatemi cortesemente dalla stessa direttrice:

Per quanto riguarda i saggi, la nostra idea era di presentare dei veri e propri spettacoli a tutti gli effetti, praticamente ogni anno ci consultavamo e inventavamo come risolvere scene e costumi nel modo più economico possibile (si sa cosa sono i bilanci di una scuola) ma anche più suggestivo e completo. In quelle occasioni emergeva la bella duttilità di Valeria a utilizzare le risorse dal teatro- ideava scene dipinte quando il teatro aveva sotto contratto il bravissimo pittore/scenografo Giorgio Marini, mentre per i costumi attingeva a un vecchio deposito di costumi smessi e spesso malridotti che modificava, adattava, trasformava. Era divertente vedere come la fantasia riusciva a risolvere piccole o grandi difficoltà. La stessa Valeria si era impegnata a curare e ordinare con tanto amore e precisione il deposito dei costumi creando un fondo che tuttora esiste e anzi si è ingrandito nel tempo.

Per i quattro spettacoli in cartellone la disponibilità economica era maggiore e Valeria poteva creare appositi bozzetti che poi venivano realizzati, ma non direi che si notava la differenza fra questi allestimenti e quelli della Scuola, appunto perché la dedizione era sempre la stessa.

Del maggio 1985 è il primo spettacolo a cui collabora per il saggio annuale degli allievi dello Stabile. La regista, Anna Laura Messeri¹², con cui lavorerà moltissime volte negli anni successivi, mette in scena *Quattro tradimenti*, collage di quattro diversi pezzi, che richiamano immediatamente l'attenzione del pubblico sugli eccellenti risultati espressi dalla Scuola di Recitazione, allora diretta da Carlo Repetti. Nel primo tempo tre lavori furono drammatizzati dal binomio Messeri- Repetti: *Fu già in Venezia un moro...* di Giraldi Cinzio, che ispirò l'*Otello* di Shakespeare; *Dalle Lettere persiane* di Montesquieu e *Mozart e Salieri* di Puskin. Il secondo tempo vede invece l'allestimento dell' unico lavoro specificatamente drammaturgico, *La collezione* di Pinter. A quanto riporta la locandina, sono della Manari le scene, i costumi e i burattini. Come mi ha testimoniato la regista, l'allestimento scenografico venne risolto

per Giraldi Cinzio con burattini che Valeria costruì apposta (Otello, Jago, Desdemona) e il relativo *castello* (la tenda dietro cui lavorano gli attori), per il Montesquieu [...] con le ombre cinesi, per il Puskin con appena un tavolino d'epoca). Il Pinter invece richiese una vera e propria ambientazione realistica per cui il palco fu diviso in due (la casa della coppia marito-moglie e della coppia *gay*) e nel mezzo uno spicchio destinato alla cabina telefonica in strada. Per i costumi, quelli dei burattini erano molto fantasiosi, per Montesquieu tutto si risolveva con sagome dietro la tenda, per Puskin i costumi erano pieno Settecento, per Pinter vestiti d'oggi.

A quanto puntualizza la Messeri nella presentazione, lei e Repetti erano stati stimolati “dal tema del tradimento trattato da Augias nel suo *Onesto Jago* in cartellone al Teatro di Genova” nella stagione 1984-85. Poco dopo la regista aggiunge:

E' una proposta che allo stesso tempo spazia fra diverse nazionalità (gli autori sono un italiano, un francese, un russo e un inglese), e soprattutto fra diversi stili, la narrativa, la lettera, il dramma in versi, il dialogo realistico tutti al servizio di vari generi di tradimento: d'amore, d'amicizia, politico, fino al tradimento per eccellenza, quello assoluto di ogni verità.

Di questo spettacolo abbiamo tre recensioni favorevoli, una redazionale, una di un critico che si sigla s.p. e una a firma di Dario G. Martini.

Alla fine del maggio 1986 la Manari contribuisce con le scene e i costumi alla realizzazione di *Omnibus "Courteline" 14*, raccolta di quattordici scene brillanti di Georges Courteline. Su molti quotidiani alla Manari è riconosciuto il merito di avere

¹² Anna Laura Messeri, nata a Roma nel 1929, laureata in Lettere all'Università di Firenze, diplomata in regia all'Accademia Nazionale “Silvio d'Amico”, per decenni è insegnante di *Recitazione* presso la Scuola del Teatro Stabile di Genova per cui ha curato l'allestimento di tutti i saggi di diploma. Ne è direttrice dal 1997. Ha svolto attività didattica anche in ambito universitario come *Lettrice di italiano* presso il Trinity College di Dublino e come incaricata di esercitazioni di *Storia del teatro* presso la facoltà di Magistero dell'Aquila dove, insieme a Nicola Ciarletta, ha fondato e diretto il Teatro Universitario. Nel campo dello spettacolo, oltre a una settantina di regie, ha al suo attivo un'importante esperienza di burattinaia presso l'*Opera dei Burattini* di Maria Signorelli. Ha tradotto vari testi teatrali che ha poi messo in scena. Su di lei si veda R. Trotta, *Non volevo fare la maestra: conversazioni con Anna Laura Messeri*, Noli, Nastrusso Communication, 2008.

“arricchito e vivacizzato lo spettacolo” come attestano due critiche del 29 maggio 1986: la prima siglata con la sola p. compare su “Il giornale”, la seconda redazionale è pubblicata su “Il secolo XIX”. In quest’ultima si legge che “con l’appoggio degli agili elementi scenografici di Valeria Manari” lo spettacolo ottiene “un risultato di simpatico entusiasmo e di vivacissima generosità”. Nel giugno ’87 l’artista ligure è impegnata come scenografa e costumista in *Quel ragazzaccio dell’Ovest* di Synge, diretto dalla Messeri. L’11 giugno sul “Corriere mercantile” Clara Rubbi, osserva “i costumi e la scena hanno contribuito a ricostruire l’ambiente, i colori, l’atmosfera di un’osteria nella selvaggia regione occidentale dell’Irlanda ai primi del secolo” in cui la vicenda è collocata. Aldo Viganò quello stesso giorno sulle colonne de “Il secolo XIX” afferma che i giovani attori della scuola interagiscono molto bene con la “funzionale scenografia” e i “bellissimi costumi”.

Tra il marzo e il giugno dell’88 la Manari lavora ancora nel duplice impegno di scenografa e costumista in due lavori: *Inverni*, felice adattamento di due racconti di Silvio d’Arzo firmato da Carlo Repetti, e *L’opera del mendicante* di John Gay per la regia nell’ordine di Sciacaluga e della Messeri. Nel primo caso Paolo Lucchesi su “La nazione” del 22 marzo definisce “semplici ed efficaci le scenografie, costituite da una parete squarciata da una granata per *Casa d’altri*; e da un interno ovattato, borghese, ma spoglio, con un’unica porta in *Due vecchi*. Osvaldo Guerrieri su “La stampa” del giorno successivo annota: “nello spazio ideato da Valeria Manari, una volta bianco e un’altra nero, attraversato dall’elemento sonoro della pioggia, De Ceresa e la Albani” (per la cronaca i due protagonisti) “hanno offerto una prova altissima della loro arte”. Maricla Boggio su “L’Avanti” del 28 aprile dell’anno successivo loda in maniera convinta le scene e i costumi della Manari, capaci di imprimere “allo spettacolo cadenze da incisioni” in stretto rapporto con le luci, le musiche e la sapiente orchestrazione della regia. Paolo Mattei e Lucio Romeo, su “Il giornale d’Italia e “Il tempo” del 3 maggio 1989, in occasione di una replica al teatro Giulio Cesare di Roma, concordano nel giudicare in termini lusinghieri il lavoro dell’artista ligure. Il primo definisce lo spettacolo “Un trionfo del teatro di parola in cui le suggestioni della prosa aumentano vertiginosamente grazie all’attualizzazione in quel luogo onirico, reso allusivo dalla bella scenografia di Valeria Manari, chiamata sul palcoscenico”. Il secondo annota “Le scene e i costumi [...] davano, tra le righe, il sapore dell’epoca [...] a mezzo fra realtà e memoria”.

Nel caso dello spettacolo della Scuola, vale a dire *L'opera del mendicante*, il cui debutto avviene l'8 giugno 1988 Attilio Lugli sul "Corriere Mercantile" e Mauro Mancioti sul "Secolo XIX" lodano il 9 di quel mese lo spettacolo. Il primo scrive:

La scena di Valeria Manari riproduce la casa-antro del ricettatore Peachum privilegiando gli oggetti, piuttosto che il loro contenitore. Rimane così uno sfondo nero, da caverna indecifrabile, che mette un po' di paura, ma che fa anche capire come al di là dei muri possano trovarsi moltissimi altri piacevoli oggetti, tutti rubati ai ricchi, ed anche un'atmosfera di calda sensualità da taverna frequentata da banditi e prostitute.

Nella cronaca del secondo si legge: "quel palcoscenico vuoto, che finisce sul fondo in un'oscurità di antro e sul quale calano gli scenari della prigione, della bottega di Peachum e della taverna con un semplice ed esibito gioco di corde, trovata inventiva (insieme ai costumi) di Valeria Manari, è un'ottima soluzione per delimitare lo spazio scenico dell'opera".

Nel giugno '89 a lei si deve la firma di scene e costumi della *pochade* dell'austriaco Johan Nestroy, *Per togliersi un capriccio*, interpretata dagli allievi dello Stabile guidati con grande piglio dalla Messeri. La Rubbi sul "Corriere Mercantile" del 9 giugno è positivamente colpita dalla "garbata ironia" con cui i giovani interpreti si muovono sulla bella scena e sul modo di indossare i costumi disegnati dalla Manari. Paolo Lingua su "La stampa" di quello stesso giorno annota: "La direttrice è stata coadiuvata dalla felicissima scenografia di Valeria Manari, che si è divertita, con un gusto svagato a riprodurre siparietti, fondalini, paraventi, recuperando forme, colori e segni della metà dell'Ottocento, cari all'Austria *felix*". Lo stesso giorno Dario G. Martini, su "Il giornale" loda "le povere, ma intelligenti scene" della Manari.

Nell'ottobre '89 a lei è affidata l'ideazione e i disegni dei costumi de *I fisici* di Dürrenmatt, dati al Duse per la regia di Sciacaluga. Un recensore, Lugli, coglie le peculiarità del lavoro della costumista che è in piena consonanza con il lavoro dello scenografo Ezio Frigerio, del regista e dell'autore della *pièce*. In effetti sul "Mercantile" del 20 ottobre Lugli osserva che i costumi "assecondano" le scelte dei primi due, chiudendo contemporaneamente "il simbolico cerchio fra irrealtà e ragione prospettato" dell'autore del testo. Gli altri recensori si limitano a pochi e neutri accenni ai costumi. L'unico recensore che li definisca "discutibili" è Dario G. Martini su "Il giornale" del 21 ottobre.

Del maggio '91 è poi la messa in scena al Duse di *Re cervo* di Carlo Gozzi con Franco Carli affiancato da alcuni giovani diretti con abilità da Sciacaluga. Della Manari sono questa volta sia le scene e sia i costumi. Un critico autorevole, Franco

Quadri, sulle colonne de “La Repubblica” del 12 maggio osserva che il regista comprime sapientemente “la scenografia” con “le vicende” drammatizzate. Queste ultime sono in maniera del tutto funzionale collocate

in kafkiane cellette senza spessore, loculi claustrofobici ritagliati a varie altezze nella nera parete, come *strip* su una pagina e la foresta per la caccia al cervo (ridimensionata in una caccia all'insetto per catturare dei cervi volanti) è un paesaggio di tubi industriali o da fogna, in un sottosuolo memore della *Pazza di Chaillot* ronconiana. Alla fine [...] si delinea sul grande schermo un fungo atomico, a chiarire a chi ancora aveva dubbi che ci troviamo in una situazione post-nucleare, tale da consentire di riassaporare una favola come documento della fantasia umana o di raccontarla un'ultima volta.

Se però il narratore stenta a crederci, può capitarci di vedere quel che vediamo effettivamente sulla scena, cioè una serie di forzature, di citazione appiccicate, di lezioni scolastiche, di trovate smarrite, con qualche isola d'immediatezza corrispondente perlopiù al gusto recitativo dei due protagonisti (che preciso io sono Franco Carli e il giovane e promettente Valerio Binasco).

Un critico, Dario G. Martini, su “Il giornale” di quello stesso giorno, pur mostrando molte perplessità per “la tetraggine” delle scene e dei costumi della Manari e per lo spettacolo che fonde, a suo parere, in maniera poco convincente elementi disparati: fumetti, fantascienza e televisione, è ammirato in particolare dall'interpretazione di Enrico Bonavera e di Carli, rispettivamente impegnati nei ruoli di Truffaldino e Cigolotti-Durandarte. Sebbene ritenga discutibile l'allestimento, Paolo Lingua su “La stampa” lo stesso 12 maggio fa la sotto riportata postilla, riconoscendo alla Manari il merito di avere

disegnato scene e costumi plumbei e ferrigni. Nel primo e nel terzo atto ha inglobato lo spazio del palcoscenico in una sorta di scatola a tre piani, apribile, o meglio squarciabile per suggerire più piani di lettura della fiaba, disegnando costumi modi molto moderni, spaziali, espressionisti e dotando i protagonisti di *metal detector*, schermi televisivi giganti, pulsantiere. Nel secondo tempo la scena appare nel suo scheletro reggente: un vecchio stabilimento tutto scale metalliche e tubi, simulando così una foresta dove dovrebbe svolgersi la caccia.

Il cervo di Gozzi, animale nel quale viene trasformato il re dal ministro Tartaglia, malvagio e invidioso [...] diventa un cervo volante. Spazzatura, sangue, sacchi, bidoni arrugginiti, costumi *punk* che rendono le donne- che pure sono le *belle* in corsa per sposare il re- ripugnanti e non desiderabili, rendono greve l'atmosfera.

La Rubbi sul “Mercantile” valuta per contro “bella con tutti i suoi marchingegni la scena della Manari, specialmente nel secondo tempo con la foresta di tubi e scale di ferro”. Viganò, lo stesso 12 maggio, su “Il secolo XIX” rileva che nella “scenografia post-atomica ideata” dalla scenografa si colgono evocazioni visive “di certo cinema fantastico inglese degli anni Ottanta, lasciando spesso intravedere citazioni più o meno dirette da *Rockt Horror Picture Show* o da quel bazar del gusto post-moderno che è stato *Brazil* di Terry Gilliam”. Il 18 maggio Masolino d'Amico osserva con acume:

la scena della Manari si presenta all'inizio come un sipario metallico che, dopo essere stato parzialmente sfondato dal cantastorie Cigolotti [...] rivela mediante altri squarci operati dall'interno spazi praticabili a varie quote: il loculo dice un bieco Tartaglia [...] vestito un po' da gangster tenta di convincere la figlia Clarice [...] a candidarsi per la mano del re, infilandole un miniabito nero e minacciandola con una sega a motore; il riquadro e il vicolo buio fra le scorie fanno lo stesso un abbietto Pantalone [...] e un Brighella magnaccia. [...] I pretendenti ora in bilico tentano il suicidio, Leandro giocando alla roulette russa, Truffaldino infilando la testa in un sacchetto per le immondizie. Poi il sovrano Deramo conduce il suo test in uno studio dominato da un maxischermo televisivo composto da venti *monitor*, che a volte trasmettono la stessa immagine (un volto da gaudente da film muto), e a volte la frantumano in varie componenti. Nel secondo atto la scena si unifica in un complesso tubolare; qui la caccia non ha per oggetto mammiferi, ma insetti – il cervo è un cervo volante – e Tartaglia insidia il re con armi di vario genere, dalla cerbottana al sublimato corrosivo e alle bome, oltre che con la surricordata sega elettrica.

Odoardo Bertani infine su “L'avvenire” del 22 maggio annota laconico: “Importante la scena e acutamente radunati i pezzi dei costumi”.

Alla fine del giugno '91 viene allestito sullo sfondo delle sue scene il convincente saggio degli allievi del Teatro di Genova guidati dalla Messeri, *La fantesca* commedia cinquecentesca di Giovan Battista Della Porta, che il 7 maggio 1966 era andato in scena nella stagione ufficiale del teatro in una versione profondamente diversa, adattata da Vico Faggi, con la regia di Carlo Quartucci e le scene e i costumi del binomio Quartucci e Giancarlo Bignardi. Aldo Viganò nella parte conclusiva della sua recensione uscita il 30 giugno del '91 su “Il secolo XIX” precisa che tutti gli attori, “agendo sullo sfondo della bella scenografia” della Manari hanno tutti indistintamente “meritato i calorosi applausi del pubblico”. Anche la Rubino su “Il lavoro” di quello stesso giorno nota che la scenografia “ha certo realizzato con poca spesa le belle scene di apertura”.

Nel maggio '92 debutta al Teatro della Corte, che era stato inaugurato nel giugno dell'anno precedente, *Roberto Zucco*, opera postuma di Koltès, autore maledetto come Genet. I costumi per gli interpreti di questa vicenda *noir* ispirata ad un fatto realmente accaduto, sono della Manari. Le convincenti scenografie di Griffin hanno però l'effetto di dare poco risalto ai costumi. Dario G. Martini e Ugo Ronfani definiscono l'uno su “Il giornale” del 12 maggio i costumi della Manari “opinabili”, e l'altro su “Il giorno” del 15 maggio “casual da banlieu”.

Il saggio finale della scuola, per la regia della Messeri e le scene della Manari, vede l'allestimento nel luglio 1992 di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* di Dario Fo al Teatro della Corte. In quello spettacolo recitano Federico Vanni, Antonio Zavattieri e Jurij Ferrini, il primo allora allievo del terzo anno della Scuola, e gli altri due del primo. Un critico attento come Gianni Poli scrive “le didascalie dell'autore scatenano l'invenzione [...] scenografica. Basata su un semplice impalcato che da patibolo diventa

sala da bagno, podio del trono e soprattutto nave caravella che, a vele spiegate, è pavesata per un viaggio fantasioso, fra ilarità e venti di tempesta". Su "Letture" del dicembre '92 lo stesso Poli definisce il saggio di "un livello encomiabile di efficacia rappresentativa". Su "Il secolo XIX" del 14 luglio Viganò aveva scritto che "la nave di legno, un po' caravella e un po' mitico carro di Tespi" costituisce il "funzionale spazio scenico" disegnato dalla Manari.

Il saggio dell'anno seguente, sempre per la regia della Messeri, vede la messinscena nel giugno '93 de *La sorpresa dell'amore*, commedia dei primi del Settecento di Marivaux. Aldo Viganò il 12 giugno '93 sul "secolo XIX" riconosce alla scenografacostumista "una grande cura professionale". Anche in questo spettacolo recita il giovane Ferrini, destinato anni dopo a firmare due regie in cui sarà impegnata la Manari.

Nel febbraio '94 debutta alla Corte *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Brecht. Questa volta l'impianto scenico ideato assieme a Giorgio Bianchi, a quanto scrive la Rubbi sul "Mercantile" il 23 febbraio,

sottolinea la stilizzazione di questa messinscena con un gioco compositivo reso possibile dai perfetti macchinari del Teatro della Corte: poltrone che scendono dall'alto, come scende dall'alto una piattaforma, una specie di ring, su cui sorge in miniatura la città di Chicago. [...] Dall'alto scendono anche fiori dai vivaci colori e alla fine piovono sugli spettatori [...] centinaia di volantini lanciati da un aereo invisibile, sui quali sta scritto l'epilogo della commedia, che è anche un monito da rileggere e portarsi a casa.

Aldo Viganò, Marcello Turchi, Paolo Lingua, rispettivamente sul "Secolo XIX", "Il lavoro" e "La stampa" del 24 febbraio osservano il primo che la scena "nella sua semplicità" diventa nello spettacolo "determinante", il secondo che a prevalere è

una grande economia di mezzi scenici, una stilizzazione estrema di scene e costumi. Giorgio Bianchi e Valeria Manari, autrice da sola dei costumi, ricostruiscono una Chicago in miniatura su una piattaforma che diverrà di volta in volta luogo della passeggiata di Ui o tribunale kafkiano. Tre pareti a pennelli chiudono lo spazio di una rappresentazione volutamente aspra e disorganica, paradossale nei toni da tragicommedia, magari con alcuni alti e bassi nella tensione e nell'interesse.

Il terzo critico riconosce al regista il merito di aver "inventato grazie alla fantasia" dei due scenografi "uno spazio geometrico con cui ha lastricato la scena, giocando su specchi e caselle rettangolari, facendo piovere dal cielo una massiccia piattaforma sulla quale ha adagiato il plastico d'una città avveniristica tutta grattacieli". In un'intervista rilasciata a Marco Ferrari, riportata su "L'Unità" del 27 febbraio alla domanda se le scenografie tengano conto dell'attualizzazione del testo il regista, replica:

Abbiamo ricercato uno spazio metafisico e lo abbiamo posto al centro della scena: un plastico di Chicago con grattacieli, strade, attracchi e magazzini, un po' come nel film di Francesco Rosi *Le mani sulla città*. Rispetto allo spazio scenico, Brecht fornisce un'ampia libertà ai suoi futuri interpreti. Per questo, la grande tavola con il piano regolatore diventa a un certo punto il palcoscenico di un teatro e resta tale durante il processo in tribunale per tornare, nel finale, come tavola imbandita, con sopra una torta gigante.

Altre tre recensori, Masolino d'Amico, Gastone Geron e Rita Sala, il primo su "La Stampa", il secondo su "Il giornale" e la terza su "Il messaggero" del 27 febbraio, convengono sulla bontà delle sue realizzazioni. D'Amico apprezza la scenografia e i "piacevoli costumi" della Manari. Gli altri due attribuiscono il successo dello spettacolo anche ai "costumi "congrui" e all'"ingegnoso impianto scenico" e l'altra all'impianto scenico, congelato e funzionale" e ai "costumi giusti" della Manari ideati "per gli anni Quaranta" in cui la regia colloca la vicenda, "come per l'*hic et nunc*". Quello stesso giorno sul "Corriere della Sera" anche Giovanni Raboni giudica "molto appropriato e suggestivo" l'impianto scenico. Di analogo parere è Franco Quadri. L'autorevole critico, su "La Repubblica" del 2 marzo analizza in maniera puntigliosa la scenografia, scrivendo che il regista, a differenza di altre messinscene:

punta sull'esposizione pedissequa della trama, quasi si trattasse appunto di una cronaca elisabettiana da fare scorrere, magari con tagli e ritocchi drammaturgici, nel suo plumbeo alveo, e specialmente dentro un contenitore asettico di piastrelloni azzurrognoli, dai pannelli sollevabili: Giorgio Bianchi dal cielo Valeria Manari, gli scenografi, vi fanno poi calare dal cielo, assieme alle poltrone coi boss, un enorme tavolo, su cui campeggiano i grattacieli in miniatura della città da raziare, quindi svuotato come un ring destinato all'azione.

In questo spazio [...] Ui perde i baffetti hitleriani che furono cari a Franco Parenti e a Ekkehard Schall, mentre spariscono i gessati anni trenta della fonte cinematografica, per immettere carrellate di riferimenti più vicini a noi: caricature di ex ministri socialisti, rampanti trentenni avidi di tangenti, scambi di garofani bianchi e rossi strappati a una corona funebre. Quando infine decide di *scendere in campo* per le elezioni, davanti a un enorme cartellone che riproduce il suo ghignante sorriso di plastica accanto a un emblema col cavolfiore del *trust*, il rozzo Arturo si sceglie un modello più attuale di imprenditore convertito alla politica: e mentre i mafiosi con puntuale trasformismo s'adattano all'abito scuro della convention il bravissimo Eros Pagni diviene un *eroe del cavolo* perfetto nel rendere melliflui e accattivanti i sommessi toni della sua *chiamata alle armi*.

Ma si verifica anche una duplice sorpresa: una donna insanguinata esce dalla torta multipiano per additare all'adunanza i mostri da fermare; e poi, nel pieno degli applausi, piovono i manifestini sul pubblico da un'immaginaria incursione aerea: sopra vi è stampato l'epilogo del testo, con l'invito a non cantare vittoria se il mostro è stato sconfitto dalla storia, perché *il grembo da cui nacque è ancora fecondo*.

Per parte sua Ronfani su "Il giorno" del 4 marzo definisce la scena di uno "spazialismo astratto" e i costumi privi di "connotazioni d'epoca".

Nel giugno dell'anno dopo la Manari idea e disegna scene e costumi de *Il suicida* di Erdman, diretto dalla Messeri. L'azione di questa farsa, che travolge nel grottesco tutto

il sistema economico e ideologico della società nata dalla Rivoluzione d'Ottobre, si svolge per intero, rileva Viganò su "Il secolo XIX" dell'8 giugno "sullo sfondo della *povera* ma molto funzionale scenografia di Valeria Manari (suoi anche i costumi)".Questi ultimi, scrive Dario Vassallo, contribuiscono alla felice caratterizzazione di alcuni personaggi.

Del giugno '95 è il debutto di un nuovo spettacolo-saggio della Scuola con il brillante *Amore per amore* di Congreve diretto con estrema bravura e intelligenza dalla Messeri. Fulvio Barberis su "Il lavoro" del 9 giugno 1995 osserva che la costumista e scenografa è stata capace di corrispondere alle richieste della Messeri "di situare il vorticoso incalzarsi delle scene in ambienti dal semplice disegno classicheggiante fra uomini in frac e signore in abito da signora ottocentesco con concessioni ironiche al caricaturale". In quella stessa data la Zanovello su "Il secolo XIX" apprezza "lo spiritoso eclettismo nelle scene e nei costumi della Manari che, come la regista, non ha l'ansia di attualizzare ma si diverte a rintracciare in questo predecessore di Defoe tipologie destinate a ripresentarsi in epoche successive".

Qualche mese dopo, e precisamente il 20 dicembre debutta al Duse, per la regia della Messeri, la tradizionale rappresentazione del periodo natalizio degli allievi della Scuola di recitazione. L'opera allestita è *Sir Galvano e il cavaliere verde* di Dennis Scott. Le scene e i costumi della Manari sono definiti dalla Zanovello sul "Secolo XIX" favolosamente poveri". Quello stesso giorno Marcello Turchi su "Il lavoro" annota "La scena è costituita da un piano inclinato battuto all'inizio dalla tempesta e gli ambienti prendono vita in modo assai semplice: un panno si srotola ad ospitare la sala della reggia, un altro si solleva a far forma a una grotta. Ai piccoli piaceranno i due cavalli, uno altissimo, mentre sullo sfondo si proiettano la sagoma del castello e suggestive scene di caccia". Clara Rubbi sul "Mercantile" del 28 dicembre definisce scene e costumi "educativi" in quanto "risultano coloratissimi e simbolici nella loro *poverà* che si contrappone agli sforzi indecenti di certi programmi televisivi".

Nel dicembre '96 debutta *L'asino ballerino*, un quasi- *musical* dell'olandese di Erik Vos, per la regia della Messeri, destinato ai bambini delle elementari, con scene e costumi della Manari. Nella recensione di Eliana Quattrini sul "Mercantile" del 21 dicembre si legge: "Le scene [...] sono disegnate su legno ed introducono in un'atmosfera da fiaba, così come i costumi, [...], molto colorati e allegri". La Rubino su "Il lavoro" di quello stesso giorno così conclude la recensione:

L'intero spettacolo non sarebbe quello senza la splendida, allegra, ingenua maschera dell'asino realizzata da Valeria Manari. Alla Manari si devono pure le scene ariose, *naif*, e i costumi *parlanti* di ragazze e ladroni". Il 24 dicembre su "Il secolo XIX" Giuliana Manganelli giudica "funzionale e magica, insieme, la scenografia [...] che rappresenta un bosco dai colori molto vivaci, come del resto sono decisi i costumi ispirati alle tavole dei libri di fiabe. Acclamatissimo *costume* quello di Nèspolo, l'asino grigio e bianco dai grandi orecchioni languidi.

Ivanov, opera giovanile di Cechov, che ha per protagonista un Amleto russo, "mediocre, istrionico e ridicolo, un eroe senza qualità", per riprendere il parere espresso dalla Cirio su "L'espresso" del 13 giugno 1996, viene allestita nel maggio '96 al Teatro della Corte per la regia di Sciacaluga. Gli "splendidi" costumi "suntuosi e ironici nel contempo, fra i quali va notato un abito da sposa d'insolita perfezione" della Manari, rileva la Rubbi sul "Mercantile" del 7 maggio, sono in accordo con le ingegnose soluzioni scenografiche di Hayden Griffin che mostrano una Russia agricol-aristocratica, lontana dal quella cechoviana tradizionale del salotto mondano un po' decaduto, disegna. Anche Lingua, su "La stampa" dell'8 maggio, definisce lapidariamente "eleganti" i costumi.

Rapimento a Natale dell'inglese Willis Hall va in scena al Duse nel dicembre '97 per la direzione della Messeri che guida i ragazzi della Scuola di Recitazione. Vengono apprezzati in questo giallo comico per bambini, le scene e i costumi della Manari. Su "Il lavoro" del 24 dicembre Resi Romeo annota che i costumi e le scene sono fantasiosi, "in carattere col Natale e con il titolo dello spettacolo". La Rubbi sul "Mercantile" di quello stesso giorno definisce a sua volta "spiritose e ben congegnate le scene".

Sempre al Duse viene allestita nel dicembre '98 per la regia Messeri e l'interpretazione della Compagnia Giovani del Teatro di Genova, *La dodicesima notte*, commedia romantica scritta da Shakespeare intorno al 1600. La Romeo, su "Il lavoro" dell'11 dicembre, loda scene e costumi. Significativamente afferma che la Manari

esibisce la ben nota vena coloristica piuttosto sui costumi che sugli arredi. Scenografia minimale, risolta con un piano inclinato lungo quanto il palcoscenico con tre grandi pannelli scorrevoli, corretta citazione delle *tre porte* della scena greco-romana a fare da sfondo. Splendidi tutti i costumi, disegnati sull'epoca, come è raro vedere oggi: più facile aggiornare, trasferire, semplificare Shakespeare. Un vero piacere, assistere a *quel che volete* (è il titolo in uso a fianco de la dodicesima notte) giocato con le vesti, i collari, le *clownerie* dell'epoca.

Roberto Iovino, su "La stampa" di quello stesso giorno, riconosce alla scenografa e costumista il grande merito di aver saputo creare "un'ambientazione semplice ma funzionale basata solo su sipari scorrevoli che consentono continui cambi, senza alcun rischio di compromettere il ritmo dell'azione" che costituisce "la peculiarità dello spettacolo".

La bella regina di Leenane, commedia tragica e grottesca del poco meno che trentenne drammaturgo anglo-irlandese Martin McDonagh, a conclusione di una stagione di eccellente livello, debutta al Duse nell'aprile '98, con la regia di Valerio Binasco e le scene e i costumi della Manari. A quanto puntualizza la Rubbi il 17 aprile sul "Mercantile", la scena "riproduce con accurato realismo la cucina ingombra e disordinata di una modesta casa di campagna irlandese, ma nello stesso tempo la isola dal palcoscenico collocandola come su un set cinematografico o, comunque, su uno spazio convenzionale". Nella parte finale della critica di Lingua, su "La stampa" del 18 aprile, la scena è definita "efficace e allusiva". Per parte sua Masolino d'Amico sulle colonne de "La stampa" del 26 scrive che la scena è "semplice quanto efficace" per un testo che vede il trionfo dell'egoismo in uno scontro fra una madre tagliente, acida ed aggressiva, la settantenne Mag, e la di lei figlia quarantenne Maureen, donna volitiva ed energica, disperata, confusa e spietata per le sofferenze troppo a lungo patite, che è innamorata di Pato, fratello del violento e vacuo Ray. Ne risulta una *pièce* dai toni ironici e grotteschi. La Cirio, su "L'espresso" del 27 maggio 1999, in occasione di una replica al Teatro Quirino di Roma, commenta: "In una scenografia iperrealistica ma come negata da un fondale troppo neutro e inerte interagiscono i quattro protagonisti".

Lo storpio di Inishmaan, nuova godibilissima commedia di McDonagh, folta di tecniche teatrali e seduzioni cinematografiche, nasce da una vicenda collocata nel 1933 in cui comico e patetico si intrecciano di continuo. La *pièce*, diretta e tradotta da Sciacaluga, debutta nel novembre '99. A quanto precisa la Rubbi sul "Mercantile" del 24 novembre, la scena e i costumi della Manari contribuiscono a risolvere "uno dei rompicapi scenografici più intricati della sua carriera incrociando le scene teatrali con quelle cinematografiche, utilizzando valori e suggestioni di luci e di ombre, nonché il gioco ripetitivo del carrello che fa avanzare e scomparire la scena del negozio, covo di tutte le passioni". Ancora una volta la scenografa e costumista è in sintonia con la "scelta registica d'impaginare lo spettacolo tra immagini cinematografiche [...] in quanto non solo crea effetti insoliti di accostamento fra tecniche teatrali e seduzioni cinematografiche, ma rende visibile il gioco d'interferenze che esiste nel teatro fra *Lo storpio di Inishmaan* e *L'uomo di Aran*, il film *cult* politico ed estetico di Robert Flaherty che divenne subito una bandiera del movimento independentista irlandese. In effetti, come scrive la Zanovello sul "Secolo XIX" del giorno successivo, dal "mare del film, affiora [...], come in una dissolvenza incrociata, l'interno teatrale" della scenografa, indicando "attraverso pochi oggetti al tempo stesso realistici e simbolici, la quotidianità paesana. Siamo in un microcosmo crudele dove alla menomazione dello storpio non si concede nessuna indulgenza, dove tutti vivono la pietà, perfino verso se

stessi, come un sentimento sconveniente”. Quello stesso giorno Lingua, su “La stampa”, definisce “eccellenti i costumi” e “geniale” la scenografia della Manari. Su “Il lavoro” del 27 novembre Mancioti, mettendo in relazione il lavoro del regista e della scenografa, chiosa:

Il clima de *Lo storpio di Inishmaan* è quello di un'ironia grottesca, di un'anarchia assordante e scombinata, talvolta di non decifrabile salute comica e poetica. Una sfida per una messa in scena di coerente segno critico.

Una sfida che Marco Sciaccaluga può incamerare complessivamente all'attivo. Intanto, con la resa precisa in termini di spettacolo della molteplicità spaziale e temporale del testo. Con l'ausilio di un'ingegnosa scenografia di Valeria Manari che trasporta in primo piano l'emporio delle sorelle Kate e Eileen, relegandolo sullo sfondo quando un gioco di lenzuola in primo piano funge da oceano, e di tanto in tanto vi compaiono le immagini dell'*Uomo di Aran* di Flaherty. Ancora sovrapposizioni filmiche, per accompagnare il viaggio dello storpio a Broadway, con alcuni spezzoni di celluloidi di titoli ancora in proiezione nel 1934: da *King Kong* a *Frà Diavolo*, da *Scarface* a *42 strada*.

Anche Quadri su “La repubblica” del 3 gennaio 2000 e la Cirio su “L'Espresso” del 6 gennaio, sono di opinione analoga. Il primo scrive:

Sciaccaluga trae profitto dal cambio di ambienti e dal richiamo filmico per giocare sulla spettacolarità; e lo sorreggono le scene di Valeria Mari che contrappongono al bar-teatrino posto al centro della vicenda una serie di drappi trasparenti con funzione di sipari, di vele scosse dalla tempesta, di schermi per proiettarvi spezzoni di Flaherty da confondere con la realtà scenica.

La seconda postilla: che la seconda parte del testo “più prevedibile”, la regia “cerca di sopperire con l'aiuto della scenografia, un succedersi di schermi su cui scorre anche un brano dell'*Uomo di Aran*”.

Per quanto concerne gli spettacoli esterni alla Stabile a cui ha collaborato nell'arco di tempo oggetto del presente intervento, ne riporto qui di seguito i titoli: con la regia del marito cura nell'86 i costumi di *Esuli* di Joyce per la compagnia Tieri-Lojodice, de *Il figliuol prodigo* di Britten per il Teatro Comunale dell'Opera di Genova, nel '90 di *Come vi piace* di Shakespeare al Teatro Romano di Verona per l'Estate teatrale veronese, e nel '91 di *Cyrano di Bergerac* di Rostand per la Compagnia degli Incamminati. Sue sono nell'88 le scene e i costumi per *Pane altrui* di Turgenev per la compagnia Carlo Giuffré, nel '93 di *Giù dal monte Morgan* di Miller per la compagine Pagliai-Gassmann e nel '99 de *Le tigri* di Bona per lo Stabile di Torino. Nel '87 a cura i costumi per *Il malloppo* di Orton, allestito dal Teatro dell'Archivolto, per la regia di Giorgio Gallione. Nel '98 poi firma, su commissione della Fox & Gould, le scene di due testi di Frayn, *Alarms* per la regia di Brambilla e *Rumori fuori scena* con quella del marito Negli anni successivi, che saranno oggetto del prossimo saggio la Manari

lavorerà due volte con il giovane regista e attore Jurij Ferrini, per le scene nel giugno 2001 di *Schweyk nella seconda guerra mondiale* di Brecht e nel maggio 2004 dell'*Alchimista* di Ben Jonson, e una con Matthias Langhoff, nel maggio 2003, per la messa in scena del *Filottete* di Sofocle. Tutti gli altri spettacoli la vedranno nuovamente al fianco del marito: nel 2001 curerà le scene di *The Blue Room* di Hare per la Fox & Gould e nel 2007 i costumi de la *Fedra* di Racine, allestita dal Teatro Nazionale di Spalato (unici spettacoli del periodo esterni allo Stabile); *Un nemico del popolo* di Ibsen nell'aprile 2002; *Elena* di Euripide, settembre 2003; *L'illusione comica* di Pierre Corneille e *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller, aprile e ottobre 2005; *Mandragola* di Machiavelli, ottobre 2006 e *L'agente segreto* di Conrad e *Re Lear* di Shakespeare nel gennaio e nell'ottobre 2008.

La Manari “è stata un'artista artigiana, ha osservato lo stesso Repetti, dotata di fantasia e creatività che sapeva mettere al servizio dello spettacolo. Nelle sue scene e nei suoi costumi gli attori vivevano benissimo”.

A quanto osserva Bigazzi nell'articolo ricordato nella prima nota dell'articolo questa donna, capace di curare allo stesso modo lavoro e famiglia, ha “rappresentato per lo Stabile una figura artistica e professionale importante, centrale, accanto alla regia, con cui dialogare nell'allestimento”. Per parte sua la Rubino nel ricordo citato nella prima nota puntualizza: “la Manari non ha mai deviato dalla sua rotta: rispetto per il testo e sintonia con le scelte di regia. In ogni sua rielaborazione fantastica c'è un *perché* che spesso e giocoforza si allontana dal naturalismo ma che lo spettatore può sempre codificare”.

Nella sua intensa carriera di scenografa e/o costumista, durata soli ventotto anni, ha partecipato all'allestimento di oltre cinquanta spettacoli: due con la Cut, dodici per compagini esterne e trentotto con lo Stabile, di cui dodici nei saggi della scuola di recitazione della Scuola e quattro negli spettacoli per i ragazzi in cartellone nelle vacanze di Natale. Tra gli altri meriti che ha, le va riconosciuto quello di aver saputo adattarsi ai diversi spazi in cui ha operato, risolvendo ogni volta difficoltà che per altri non sarebbero state facilmente superabili.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

Giammusso M., *Il teatro di Genova. Una biografia*, Milano, Leonardo Arte, 2001, pp. 219-233 e 285-293.

Paternostro M., *Dalla "Stalingrado del teatro" agli anni Ottanta. Il teatro a Genova nel dopoguerra*, in Bottaro M. –Paternostro M., *Storia del teatro a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1982, vol. II, pp. 11-15.

Trovato R., *Compagnie e gruppi teatrali genovesi*, in *La scena e la platea. Pubblico e offerta nello spettacolo di prosa a Genova e in Liguria* (Atti del convegno tenuto a Genova il 16 dicembre 1994, Genova, Istituto Gramsci e Regione Liguria, 1995, pp. 54-56).

Viazzi C., "Teatro Universitario. Il Centro per il Teatro dell'Università di Genova", su *Ridotto*, 1957, pp. 59-61.