

Alessandro Tinterri
«L'ALBA APPARÌ»¹ (FIRENZE 1933)

Una delle maggiori conquiste del teatro moderno
è di aver attirato a sé i migliori pittori.
Alberto Savinio

1. Tra il 1910 e il 1920, nella più generale crisi del teatro naturalista borghese, le avanguardie artistiche intervennero anche in campo scenografico con il loro contributo innovativo: spazio, luce e movimento, le tre direttrici della ricerca artistica del Novecento, trovarono nel teatro un campo naturale di sperimentazione, in un rapporto di così stretta e feconda collaborazione, quale si era dato solo in epoca barocca, nel periodo storico che aveva segnato il trionfo della pratica illusionistica nella scenografia.

Sulla scena italiana l'avanguardia pittorica oscillò tra le sperimentazioni futuriste di Balla, Prampolini e Depero, sempre più radicati nel terreno scenografico, e il figurativismo di quanti si limitarono a vedere nel palcoscenico l'occasione per una pittura pantografata, trasferita, cioè, dal quadro al fondale:

Pochi pittori di cavalletto sanno – osserva Anton Giulio Bragaglia, propugnatore del rinnovamento scenografico – che il problema del colore e quello della luce, nella mobile realtà del quadro scenico, sono tutt'altra cosa che nel quadro statico della pittura; e pochi sospettano che i piccoli segreti dei quali si forma l'arte plastica scenica, non possono essere intuiti da un artista senza lunghe e ripetute esperienze che lo muteranno da pittore in artista scenoplastico [...] ².

¹ *I Puritani*, melodramma serio in tre parti di Carlo Pepoli, musica di Vincenzo Bellini, prima rappresentazione Parigi, Théâtre Royal des Italiens, 24 gennaio 1835, Parte Prima, Scena Prima.

² Anton Giulio Bragaglia, *Scenografia del Novecento*, in A. Hyatt Mayor, Mercedes Viale, A. Della Corte, Anton Giulio Bragaglia, *Tempi e aspetti della scenografia*, Torino, E.R.I., 1954, pp. 191-95. Con il suo Teatro degli Indipendenti (1923-1931), Anton Giulio Bragaglia fu senza dubbio uno sperimentatore dei più attivi in campo scenografico nell'Italia degli anni Venti. Al di là dei risultati conseguiti nella realizzazione pratica degli spettacoli, la cui valutazione in sede storica è tuttora

L'appello ai pittori venne lanciato soprattutto per opera dei Balletti Russi di Sergej Diaghilev, che sin dal primo numero della rivista «*Mir Iskusstva*» («Il mondo dell'arte»), da lui fondata, apparso il 10 novembre 1908, si era schierato contro gli allestimenti dei teatri imperiali, per dare vita nel 1911 alla Compagnia dei Balletti Russi, con Alexandre Benois e Léon Bakst scenografi. Dopo essere stato ambasciatore dell'arte russa all'estero, all'indomani dei successi parigini, Diaghilev volle adeguarsi al gusto della capitale francese invitando a collaborare le firme più prestigiose dell'arte contemporanea, da Pablo Picasso a Georges Braque, da André Derain a Maurice Utrillo, da Henri Matisse a Joan Miró, da Giorgio de Chirico e Georges Rouault.

Una tale apertura, se da un lato contribuì ad accrescere il successo dei Balletti Russi, dall'altro non andò esente dai limiti che spesso accompagnano le prove dei pittori-scenografi:

le scene di questo secondo periodo, risolte con estrema semplificazione scenotecnica mediante fondali pittorici inquadrati da quinte e spezzati, nulla aggiunsero a quanto era stato attuato in precedenza con in più una raffinata caratterizzazione del mondo russo che così, ad opera dei pittori del *Mir Iskusstva*, era espatriato forse per la prima volta. Certamente, l'uso di scene ridotte al minimo ingombro – non esiste un elemento meno voluminoso di un fondale – era in parte dettato dal particolare genere di spettacolo, e cioè il balletto, il quale per la sua stessa natura, richiede spazi liberi che favoriscano in ogni modo il libero movimento dei danzatori³.

A Diaghilev va riconosciuto il merito di avere intuito quale fecondo rapporto potesse instaurarsi tra il mondo della scena e le avanguardie artistiche novecentesche. Ne scaturì una corrente di scambio che contribuì ad alimentare filoni di ricerca della danza moderna tuttora attivi. Tale collaborazione si diffuse e durò al di là dei Balletti Russi, attraverso i Ballets Suédois di Rolf de Maré e i Ballets de Montecarlo, per estendersi, quindi, al teatro lirico. All'insegna dei pittori scenografi ebbe luogo, infatti, nel 1933, la prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, che inaugurò anche in Italia una tendenza da allora sempre più invalsa nei teatri lirici, primo fra tutti la Scala⁴.

controversa, resta il significato del suo contributo teorico, condensato principalmente nel saggio *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Tiber, 1929.

³ Franco Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico*, Bari, Dedalo, 1975, p. 87.

⁴ Da quel fatidico 1933 non si contano più le collaborazioni degli artisti sceno-

Non che negli anni precedenti non si fossero avuti anche in Italia dei segnali in questo senso. Si è detto, infatti, del contributo innovativo del Futurismo anche in questo campo, dove la scenografia diventa protagonista come nel caso emblematico di *Feu d'artifice*, elaborazione scenografica di Balla su musica di Igor Stravinskij, in scena il 30 aprile 1917 al Teatro Costanzi di Roma per opera dei Balletti Russi. In questo caso si trattava, com'era nello spirito futurista, di uno spettacolo sperimentale e di una provocazione radicale. L'evento spettacolare, della durata di pochi minuti, non prevedeva ballerini in scena: abolita la presenza umana, la coreografia era, infatti, affidata completamente alle luci e agli elementi scenici in movimento. Léonide Massine ricorda «lo scenario cubista con delle strutture trasparenti coniche e rettangolari. Dipinte in rosso vivo e in blu, e illuminate da dietro, queste strutture si accendevano e si spegnevano a tempo di musica. Balla ci spiegò che questi elementi rappresentavano “gli stati d'animo dei fuochi artificiali” che la musica gli aveva suggerito»⁵.

Tra gli spettatori presenti quella sera in teatro, vi era un giovane

grafi con i maggiori enti lirici italiani, al punto che negli archivi di quei teatri col tempo si sono venute costituendo vere e proprie raccolte d'arte contemporanea applicata allo spettacolo. Alla mostra *Visualità del Maggio*, tenutasi al Forte di Belvedere di Firenze nel 1979, e al suo curatore Raffaele Monti (Monti seppe catalizzare attorno a sé un team di studiosi, giovani e meno, per un'impresa collettiva, sfociata nel monumentale catalogo, edito dall'editore romano De Luca, in cui figura tutta una generazione di storici del teatro accanto a storici dell'arte, da Ludovico Zorzi a Maurizio Fagiolo dell'Arco, per ricordare solo i nomi di due studiosi prematuramente scomparsi) va ascritto il merito di aver segnalato un patrimonio sepolto nei depositi dei teatri, tuttora in attesa di essere adeguatamente inventariato, catalogato, restaurato e conservato. Due anni dopo, nel 1981, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma è seguita l'esposizione *Artisti scenografi italiani 1915-1930*. Resta, infine, da segnalare l'iniziativa dell'Associazione Amici della Scala, che, con il supporto scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e il sostegno finanziario della Mercedes Benz, ha avviato il recupero delle collezioni scaligere, dando luogo a dieci mostre nell'arco di cinque anni, dal 1988 al 1992, corredate di altrettanti cataloghi illustrati dedicati a: 1. Alberto Savinio e Giorgio de Chirico; 2. i Benois; 3. Felice Casorati; 4. Mario Vellani Marchi; 5. Luciano Damiani; 6. Mino Maccari e Dino Buzzati; 7. Fabrizio Clerici; 8. Lucio Fontana, Luigi Veronesi e Piero Dorazio; 9. Renato Guttuso; 10. Carlo Carrà, Mario Sironi e Cipriano Efisio Oppo. Occorre, tuttavia, osservare come sia indicativo della poca sensibilità e scarsa tutela da parte dei teatri nei confronti di questo genere di documentazione delle arti applicate, il fatto che si sia dovuto attendere l'intervento privato per mettere ordine negli archivi del nostro maggiore ente lirico.

⁵ Léonide Massine, *My Life in Ballet*, Londra 1968, cit. in *Sipario/Staged Art*, catalogo di mostra a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Ida Gianelli, Milano, Charta, 1997, p. 59.

militare in libera uscita, l'architetto Virgilio Marchi, destinato di lì a qualche anno a debuttare come scenografo accanto a Bragaglia, per poi diventare stretto collaboratore di Pirandello durante tutta l'avventura del Teatro d'Arte di Roma. Futurista militante, mentre era ancora viva in lui l'impressione della gazzarra che aveva accompagnato l'esecuzione, Marchi ne fissò a caldo la cronaca su due fogli di carta. Li trascriviamo integralmente perché, anche grazie all'immediatezza della composizione grafica, rendono al meglio il clima della serata⁶. Si legge sul recto:

3 minuti di fuoco d'artificio!

Bastò che il sipario del Costanzi si spalancasse appena per incandescere un fuoco violentissimo di prevista battaglia di passatisti > contro < futuristi. I primi erano già in sollucchero per la *Reverie* romantica di Chopin e per le *Donne di buon umore* di Scarlatti anche se nelle seconde, sceneggiate da Bakst intravedevano un futurismo che non esiste in lui, affatto. I secondi erano impazienti di decretare un successo clamoroso a Balla, pittore, architetto, plasticomane, elettricoforo, musicofago... Astermens dà le prime battute enarmoniche. Silenzio – Buio pesto – Alle seconde un fuoco multicolore sfuma crescendo a poco a poco. Si spezza. Mormorio – Terza battuta: Lo stesso fuoco ed altri due ai lati. Si spegne. Mormorio². Battute enarmoniche: 7-8-10 fuochi violenti, rossi, violetti, gialli, verdi. Mormorio³. Tutto si incendia riflettendosi. Urto di luci dinamiche, animazione di Coni plastici. Gli occhi nostri ne godono molto! Bello! bello! Gli altri ne soffrono. Lampi, lampi. Scroscio intenso d'applausi. Vocio – Mormorio – Brusio – Si ride in platea. Palco di Fokine.

[Inscritta in un triangolo, la sintesi delle voci della platea:] Buffoni! Bello! Bello! (ironico).

[In un altro triangolo, la sintesi delle voci favorevoli allo spettacolo:] Vili passatisti; W il futurismo vigliacchi!

[In un disegno che sintetizza un palchetto:] De Pero Folgore Semenoff e Signora – 11 2° ordine.

Segue sul verso, in una sezione triangolare a sinistra:

PASSATISTI DEL PARTITO PRESO

Basta!... (minoranza cretina) ma che è questa roba?... Buffone! – Si fischia con chiavi. Un idiota, in platea, è scalmanatissimo. Un maggiore dei granatieri ride a dentiera e baffi spalancati. Comitiva di camorristi. Papini. Tozzi ecc... Claque di professori e impiegati al ministero.

⁶ Il foglio manoscritto sul recto e sul verso reca la data del 30 aprile ed è riprodotto nel catalogo Electa (Milano 1977) *Virgilio Marchi architetto scenografo futurista*, a cura di Alessandro d'Amico e Silvia Danesi.

[In una sezione triangolare a destra] FUTURISTI E SIMPATIZZANTI
 Applausi violentissimi. Scrosci fragorosi. La maggioranza si attacca agli applausi: Imbecille! Non capisce niente di futurismo lei!... Ma allora... Stia zitto!... Idioti! Fuori Ballaaaaaa... tutti – tutti grandi e piccoli.

[Al centro, in una spirale con freccia, stretta tra i due paragrafi sopra trascritti] Indecisione di un gruppo di spauriti esterrefatti fra tanta novità.

[In basso] La confusione è al colmo e sopraffà la musica. Non è più possibile percepire l'accordo sinfonico tra musica e colore. Solo un acuto ritornello ritmico s'innalza fino al lucernario. Un soldato d'artiglieria (imboscato alla fabbrica d'ami) con una grossa chiave (quella di un ripostiglio?) ripete il ritmo più volte. Contro se stesso contribuisce a dare maggior colore ai lumi. Ma Balla si accende di nuovi artifici pirotecnici e gli applausi sconfinano ogni previsione.

BALLA

Esce dai suoi volumi caotici e saluta con amplissimo gesto. Di nuovo è acclamato alla ribalta. Poi, lentamente, un tappo di borborigmi scende sulla platea, sfumando tutto... Le discussioni si rinnovano nel foyer. Io scappo perché ho il permesso sino alle 10 e $\frac{1}{2}$ e sono le 11 e $\frac{3}{4}$ ».

Anche il teatro di prosa, sia pure marginalmente, venne lambito da questa tendenza a un coinvolgimento degli artisti nella messinscena di spettacoli d'eccezione. È quel che accadde al Teatro d'Arte di Roma, diretto da Luigi Pirandello, che vide il pittore Cipriano Efisio Oppo e lo scultore Alfredo Biagini partecipare alla serata inaugurale, il 2 aprile 1925, chiamati entrambi a contribuire all'accadimento teatrale, il primo con la scena dell'atto unico pirandelliano *Sagra del Signore della Nave*, mentre al secondo, artista romano specializzato nell'iconografia religiosa, si deve il crocefisso portato in processione al termine dello spettacolo. Il 14 maggio successivo, nello stesso teatro, ebbe luogo l'unica rappresentazione della «tragedia mimica in un atto» di Alberto Savinio *La morte di Niobe*, per la quale il fratello Giorgio de Chirico aveva disegnato la scena e i costumi:

Il metafisico pittore Giorgio de Chirico – si legge nella cronaca di Alberto Cecchi, uno dei più fini cronisti teatrali del tempo, prematuramente scomparso – ha realizzato una sorta di mondo mitologico trasportato in Levante e più che altro a Salonico, con una soddisfazione fra marinaresca e collegiale, con in fondo piroscafi dai colori divertenti e tutto ciò che ci vuole per cacciare nella testa degli spettatori il solletico della parola *bazar*⁷.

⁷ Alberto Cecchi, «Il Tevere», 15 maggio 1925.

Serata movimentata:

L'ironico «divertimento» sul mito di Niobe scandalizzò i colti e mise a disagio gli ignari, tutti muovendo a rumorose proteste che i pochi favorevoli non riuscirono a quietare. Il pubblico, riferì Guido Sommi, «ha riso ed ha zittito per darsi un contegno» durante tutti i quaranta minuti della rappresentazione. Al termine della quale l'autore, che aveva diretto l'orchestra accogliendo con aria divertita e provocatoria le reazioni negative della platea, posata la bacchetta, salì sul palcoscenico, invitò gli spettatori alla calma e disse: «Tranquilli, signori, dopo tutto non c'è nulla di male»⁸.

E ricordiamo ancora i figurini di Enrico Sacchetti, illustratore di vaglia, per i costumi di *Bellinda e il Mostro*, «fiaba di tutti i tempi e di tutti i luoghi in sei episodi» di Bruno Cicognani, che la Compagnia di Pirandello rappresentò al Teatro Argentina di Roma il 23 marzo 1927. Ma una menzione particolare meritano, infine, le scenografie di Enrico Prampolini per *Il vulcano*, «otto sintesi incatenate» di Filippo Tommaso Marinetti, che la Compagnia del Teatro d'Arte di Pirandello mise in scena al Teatro Valle di Roma il 31 marzo 1926:

Il vulcano sarà ricordato da Prampolini tra quelle opere che, dopo l'epoca iniziale di esperimenti condotti attraverso le «sintesi», avevano consentito, per la loro maggiore complessità, una più articolata applicazione dei principi scenotecnici enunciati nei due «manifesti tecnici», rispettivamente del 1915 e del 1924: *Scenografia e coreografia futurista* e *L'atmosfera scenica futurista*.

Vi sono, infatti, nel testo di Marinetti, momenti di autentica suggestione scenografica, come nella quinta sintesi, la scena dell'eruzione dell'Etna, dove al dialogo dei due protagonisti in scena, fanno da contrappunto, fuori scena, la processione e le ombre dei pastori e dei cani, proiettate sulla tela bianca, che chiude la breccia aperta nella baita diroccata, in cui hanno trovato riparo Mario ed Eugenia⁹.

Una partecipazione, dunque, quella degli artisti alla vicenda capocomica di Pirandello, tutt'altro che occasionale, legata al progetto complessivo del Teatro d'Arte e tale da far dire a Prampolini: «Pirandello – nel 1925 – con il *Teatro degli Undici*, all'*Odescalchi* di Roma, aveva contribuito per la sua parte a quella rinascita, iniziando

⁸ Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 127.

⁹ *Ivi*, pp. 191-92.

una serie di spettacoli d'eccezione, di prosa e di musica, con intendimenti scenotecnici tutti particolari»¹⁰. La considerazione è tanto più vera e può essere estesa all'intero triennio di vita della Compagnia, ove si consideri la presenza al fianco di Pirandello, lungo tutto l'arco di quell'esperienza, di Virgilio Marchi, esponente di punta di quella categoria di architetti scenografi che, per il contributo dato al rinnovamento della scenografia italiana tra le due guerre, meritano a tutti gli effetti di essere ricordati accanto agli artisti scenografi¹¹. E ritroviamo ancora Marchi tra i protagonisti della tournée rossiniana del Teatro di Torino a Parigi, episodio da molti annoverato tra i prodromi del Maggio Musicale Fiorentino.

La storia inizia il 28 marzo 1929, quando Virgilio Marchi ricevette un telegramma da Guido Salvini, che lo invitava a recarsi il lunedì seguente a Sestri Levante per un incontro della massima importanza. Lo stesso giorno, questa volta per lettera, Salvini confermava il contenuto del telegramma, invitando l'amico a non diffidare: l'appuntamento sarebbe caduto, infatti, il 1° di aprile. Quel giorno Marchi s'incontrò con l'industriale e mecenate Riccardo Gualino, creatore del Teatro di Torino, Guido M. Gatti, che ne era il direttore, Lionello Venturi, consigliere artistico, oltre, naturalmente, a Guido Salvini¹². Gli venne annunciata la prossima tournée parigina del Teatro di Torino con un repertorio tutto rossiniano: *L'Italiana in Algeri*, *Cenerentola* e *Il Barbiere di Siviglia*, regista Guido Salvini, direttore d'orchestra il Maestro Tullio Serafin. La messa in scena del *Barbiere* era affidata allo stesso Salvini, per la *Cenerentola* era stato interpellato Mario Vellani Marchi, scenografo della Scala, e per *L'Italiana in Al-*

¹⁰ Enrico Prampolini, *L'evoluzione della scenotecnica*, in *Cinquant'anni di Teatro in Italia*, a cura del Centro di Ricerche Teatrali, Roma, Bestetti, 1954, pp. 104-105.

¹¹ Marchi amava rifarsi al Rinascimento, a Brunelleschi e alla grande pratica scenografica fondativa del teatro moderno, che per oltre due secoli era stata prerogativa degli architetti. Accanto a Marchi si possono citare altri nomi di architetti attivi sul piano scenografico, da Duilio Cambellotti ad Antonio Valente, da Vinicio Paladini a Luciano Baldessari, per arrivare a Pietro Aschieri, cui si devono le scene per il *Nabucco* di Verdi al I Maggio Musicale Fiorentino.

¹² Attivo dall'aprile 1925, quando riaprì i battenti dell'ottocentesco Teatro Scribe, sino al dicembre 1930 (il 19 gennaio 1931 viene arrestato Riccardo Gualino, industriale e mecenate, avverso al fascismo), il Teatro di Torino, nato per iniziativa di un gruppo di amici (accanto a Gualino, Lionello Venturi, Gigi Chessa, Guido M. Gatti), oltre a un'intensa attività musicale ospitò compagnie di prosa straniere di alto livello artistico (Pitoëff, Baty, Copeau, Xavier de Courville, Tairov, l'ebraico Teatro Habima).

geri Salvini aveva fatto il nome di Virgilio Marchi, scartando la candidatura di Anton Giulio Bragaglia.

Tornato a Roma, Marchi si mise al lavoro e in capo a una settimana consegnò quattro quadri a tempera, apprezzati a tal punto che gli vennero aggiudicate anche le scene per la *Cenerentola*. Per entrambe le opere lo scenografo disegnò anche i costumi, realizzati dalla sartoria Caramba (per i figurini de *L'Italiana in Algeri* dirà di essersi ispirato agli affreschi di Domenico di Bartolo nel Pellegrinaio dello Spedale della Scala di Siena). Soprattutto nei quattro quadri de *L'Italiana in Algeri* Marchi dà prova di fantasia e, al tempo stesso, di sapienza tecnica. Le scene, infatti, sono concepite una dentro l'altra, come scatole cinesi, secondo un crescendo di spazi destinato a culminare nell'effetto finale: dalla prima, poco profonda, alla seconda, che arriva a metà palcoscenico, alla terza, dietro cui si intravede lo scenario seguente, sino all'ultima scena, costituita da un ampio colonnato, dalla prospettiva azzardata, destinata a mozzare il fiato del pubblico parigino la sera della «prima». Si trattava di scenografie insolite per il teatro lirico, anche d'Oltralpe: il primo scenario rappresentava l'harem di Mustafà, una scena intima, un angolo appartato nel palazzo del bey, efficace nella sua semplicità, costituito da quattro principali ad arco moresco, digradanti verso un fondino in oro, traforato con un motivo di mezzelune; cuscini e stoffe a mo' di sofà completavano l'effetto, rafforzato dall'illuminazione. Il secondo quadro aveva, come si è detto, profondità maggiore. È il momento del naufragio della nave di Taddeo e Isabella: sullo sfondo il relitto del vascello, dall'alberatura spezzata e inclinato su uno scoglio, sovrastato da un fulmine, in primo piano il mare in tempesta, realizzato con sei ordini di rivette. Placatasi la tempesta, la nave dei corsari, montata naturalmente su un carrello, veniva a catturare i naufraghi. Il quadro seguente, l'appartamento magnifico del bey, era caratterizzato dalla presenza, sulla destra del palcoscenico, di un grande sofà sovrastato da un baldacchino. Nell'ultima scena si vedeva l'ampia scalinata del palazzo, che correva verso la terrazza di fondo, affacciata sul mare, fiancheggiata sui lati da un ampio intercolumnio: l'originalità della scenografia risiede nella suggestione prospettica, per ottenere la quale Marchi aveva adottato un ardito punto di vista dal basso, che inclinava visibilmente l'intero colonnato, ottenendo così un effetto di rapida distanza e di notevole profondità.

Al momento delle prove lo scenografo si trovò a far fronte alle rimostranze dei cantanti, primo fra tutti quello che impersonava Lindoro, il quale non intendeva rinunciare alla corsa sulla scalinata del

finale, quando fugge a imbarcarsi sulla nave che lo attende, cosa impossibile a realizzarsi, pena la distruzione dell'illusione prospettica: alla fine Marchi lo persuase a uscire in quinta per ricomparire a mezzo busto dietro la sagoma della nave. Un praticabile dal quale si affacciavano i cantanti, inclinandosi per assecondare la fuga prospettica, percorreva l'intercolumnio e la scalinata di fondo.

La prima de *L'Italiana in Algeri*, spettacolo di apertura del ciclo rossiniano proposto dal Teatro di Torino, ebbe luogo il 18 maggio 1929, e, anche per la presenza del presidente della Repubblica Francese, la serata assunse carattere di avvenimento ufficiale:

Fu un trionfo – ricorda Gualino. – Il successo artistico superò ogni aspettativa. Giornali e riviste, a centinaia, cantarono le laudi, scrivendo chiaro e tondo che il Governo francese, il quale spende denari per i teatri sovvenzionati, avrebbe dovuto mandare qualcuno al Théâtre des Champs-Élysées, a imparare come si presenta un'opera¹³.

Se ci siamo soffermati su questo episodio non è solo perché vi figurano personalità quali Riccardo Gualino e Guido M. Gatti, chiamati qualche anno dopo a dare un contributo decisivo nella fondazione del Maggio Musicale Fiorentino, ma anche perché poco noto e strettamente connesso a uno scenografo come Virgilio Marchi, rappresentativo dell'opzione «architettonica» in scenografia, alternativa a quella pittorica. Ha osservato in proposito Alessandro d'Amico:

Un rinnovamento della scena lirica si avvierà com'è noto, di lì a poco con gli spettacoli del maggio fiorentino. Ma sarà opera – sull'esempio dei Ballets Russes e, se volessimo cercare in casa nostra, del Teatro dei Piccoli di Podrecca – di pittori-scenografi piuttosto che di «architetti di scena». *L'Italiana in Algeri* immaginata da Marchi partiva da tutt'altra concezione. La sua idea di «architettura scenica» non ebbe, al momento, seguaci. Ridiverrà feconda solo in tempi a noi assai più vicini¹⁴.

2. Si dice sia stato lo stesso Mussolini a suggerirne il nome, di fatto il Maggio Musicale Fiorentino s'inquadra nella strategia concepita dal giovane e ambizioso Alessandro Pavolini¹⁵, che il 10 aprile 1929

¹³ Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, Famija Pemon-tèjsa, 1966.

¹⁴ Alessandro d'Amico, *Virgilio Marchi architetto di scena*, in *Virgilio Marchi. «L'Italiana in Algeri». «Cenerentola» (1929)*, catalogo di mostra a cura di Franca Mancini, Pesaro 1986.

¹⁵ Nato a Firenze il 27 novembre 1903, figlio di Paolo Emilio Pavolini, docente

era stato nominato segretario federale di Firenze del PNF. È dalle colonne del «Bargello», organo settimanale del partito locale da lui fondato e diretto nel novembre 1929, stampato negli stabilimenti tipografici Vallecchi, che Pavolini lanciò la sua battaglia per il rilancio turistico e culturale di Firenze, già a partire dall'editoriale con cui si apriva il primo numero della rivista:

c'è un problema di Firenze «capitale dell'intelligenza italiana»: ha conservato Firenze questo rango di capitale? O lo deve riconquistare? Come va che le sue manifestazioni culturali, le sue mostre, ad esempio – anche se di importanza altissima – hanno una così scarsa eco in Europa, mentre Parigi sa creare un rumore mondiale intorno all'infima delle sue esposizioni?¹⁶

Con grande lucidità il neosegretario scelse di mettere in relazione turismo, cultura e artigianato per promuovere quell'immagine della città rinnovata, capace di conciliare tradizione e modernità, che nell'ottobre 1935 avrebbe trovato la sua rappresentazione plastica nella nuova stazione progettata dall'architetto Giovanni Michelucci. Nel 1932 venne creata l'Azienda autonoma di turismo, e primo presidente ne fu nominato Alessandro Pavolini, che solo un anno prima aveva scritto sul «Bargello»: «adoperare la stampa e la fotografia e il cinema non come uno specchio in cui rimirare compiacentemente, noi, quel che abbiamo fatto, ma come un megafono in cui ripetere al mondo: Firenze, Firenze, Firenze»¹⁷.

Sono anni di crescita turistica per l'intero paese. Il numero dei turisti stranieri cresce dalle 300.000 unità del 1920 sino a toccare quota 1.000.000 nel 1924, per superare 2.000.000 nel 1931 e raggiungere nel 1933 i 2.500.000 circa. Anche Firenze beneficia, naturalmente, di tale crescita, registrando 78.764 turisti nel 1928, che, a conferma del tentati-

universitario, studioso di lingue nord-orientali europee, Alessandro Pavolini fece una rapida e brillante carriera nel PNF sino a diventare ministro della Cultura e Propaganda. Irriducibile, seguì Mussolini nell'infame avventura della Repubblica di Salò e morì nel 1945. Testimone dell'aggressione del gruppo di studenti universitari fascisti alla Facoltà di Lettere, che volevano impedire a Gaetano Salvemini di tenere lezione, Piero Calamandrei scriverà: «Soprattutto mi restarono impressi, nei cento volti di quella canea urlante, gli occhi di Alessandro Pavolini, allora studente di legge, che capeggiava l'impresa: egli mi guardava senza parlare con occhi così pieni di acuminato odio, che quasi ne rimasi affascinato come se fossero occhi di un rettile» (cit. in Marco Palla, *Firenze nel regime fascista [1929-1934]*, Firenze, Olschki, 1978, p. 174).

¹⁶ *Ivi*, p. 234.

¹⁷ *Ivi*, p. 248.

vo riuscito di intercettare il flusso turistico crescente a livello nazionale, sono cresciuti nel 1933 sino a 160.221 unità¹⁸.

Mussolini intervenne personalmente al concerto della Stabile Orchestrale, diretta da Vittorio Gui, il 17 maggio 1930, e in quell'occasione suggerì il nome della nuova manifestazione fiorentina. Lo ricorderà Pavolini alla vigilia dell'apertura della prima edizione del Maggio, quando scriverà, senza piaggeria e, probabilmente, non tanto per porre l'iniziativa sotto la protezione del Duce, quanto per un moto di genuina devozione verso il capo: «Firenze sta tenendo fede, e terrà fede in futuro, contro ogni ostacolo e contro ogni grettezza di mentalità, alla consegna che il Duce dette quando alla casa del Fascio "nell'indimenticabile maggio dell'anno VIII" ideò il Maggio, il suo nome e i suoi lineamenti»¹⁹.

Fondata nel 1928 per iniziativa dello stesso Gui, che la dirigeva, la Stabile Orchestrale costituì il banco di prova da cui sarebbe germinato il futuro Maggio Musicale Fiorentino. Essa intendeva colmare una lacuna nel prestigio culturale di una città che, malgrado potesse vantare nell'oramai lontano passato la Camerata de' Bardi, vedeva il prevalere di una vocazione letteraria e pittorica, piuttosto che un'anima musicale:

Nel clima italiano degli anni Venti la nascita a Firenze della Stabile Orchestrale fu un atto di grande coraggio, specialmente in una città dove la cultura ufficiale e quella dei caffè e delle riviste letterarie erano andate quasi teorizzando, negli anni a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento, l'esistenza di una civiltà fiorentina fatta essenzialmente di visivi e di pochi e mediocri musicisti. In alcune cerchie di intellettuali la musica appariva per lo più sotto un aspetto decadente e salottiero, passatempo di famiglie arroccate sulle pendici di Fiesole e nei bei palazzi sui lungarni²⁰.

Un romano giunto a Firenze passando dal Nord (dove era stato tra i creatori del Teatro di Torino), così Leonardo Pinzauti ebbe a definire Vittorio Gui, che, nato a Roma nel 1885 (morirà a Firenze nel 1975), nel 1908 aveva diretto all'Augusteo di Roma le musiche di scena di Ildebrando Pizzetti per *La nave dannunziana*, ma a Torino aveva incontrato Debussy, che in una lettera lo aveva definito «un

¹⁸ I dati sono riportati nel libro citato di Marco Palla.

¹⁹ Alessandro Pavolini, *Importanza del Maggio*, «Il Bargello», 30 aprile 1933.

²⁰ Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, p. 3.

chef d'orchestre de tout premier ordre», un direttore d'orchestra di prim'ordine. Dopo la guerra direttore di teatro a Lisbona, Toscanini lo chiamò alla Scala per inaugurare la stagione 1923-24 con la *Salome* di Strauss, ma già nel 1924 fondava il Teatro di Torino. Al suo arrivo a Firenze, Gui, che si era già segnalato come uno degli interpreti più sensibili e rigorosi della musica del primo Novecento (da Debussy a Ravel a Busoni), nonché del melodramma italiano di Sette e Ottocento, dichiarò di non voler cedere ad alcuno il podio della direzione dell'orchestra finché essa non fosse stata definitivamente affiatata:

Saggia considerazione, anche questa, di un artista che non solo presterà la sua opera assidua di «allenatore» dell'orchestra fiorentina, portandola in breve tempo ad un livello che suscitò l'ammirazione dei più grandi direttori (da De Sabata a Walter a Furtwaengler), ma che si impegnerà perfino nella compilazione degli anonimi programmi di sala (anche oggi un modello di competenza e di chiarezza), oltre al principale lavoro di direttore artistico e di organizzatore²¹.

Il concerto inaugurale della Stabile Orchestrale Fiorentina ebbe luogo il 9 dicembre 1928 al Regio Politeama e comprendeva un programma che variava dal classico, con il *Concerto Grosso in fa n. 2 op. 6* di Corelli e la *Settima Sinfonia* di Beethoven, al moderno, con il poema sinfonico *Fontane di Roma* di Ottorino Respighi e *Nuages e Fêtes* dai *Nocturnes* di Debussy, per concludersi con l'*Ouverture del Tannhäuser* di Wagner. Il «programma educativo» concepito da Gui proseguì nei concerti successivi, sino a culminare, il 3 febbraio 1929, nell'esecuzione de *L'uccello di fuoco* di Stravinskij. Iniziava, dunque, così la rapida marcia di avvicinamento, ulteriore tappa intermedia della quale fu la collaborazione con la stagione lirica primaverile, destinata a essere coronata dal festival internazionale.

A coronamento dell'iniziativa, che aveva dato vita all'Ente morale Stabile Orchestra Fiorentina, già nell'ottobre 1931 questa venne eretta in Ente Autonomo del Regio Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele II, retto da un comitato presieduto dall'on. Carlo Delcroix, mutilato di guerra e scrittore, garante dell'appoggio del regime. Nel percorso sin qui descritto ebbe parte pure la Società Amici della Musica, creata e diretta da Alberto Passigli nel 1920, il cui ruolo nella nascita prima della Stabile Orchestrale Fiorentina e poi del

²¹ *Ivi*, p. 6.

Maggio Musicale Fiorentino è stato rivendicato da Johannes U. Müller nel suo intervento al Convegno tenutosi nel 2003 al Gabinetto G.P. Vieusseux²².

Pur non essendo ancora in presenza di un turismo di massa, il flusso turistico si era fatto vieppiù consistente e Pavolini, pienamente consapevole del contributo economico che il turismo internazionale poteva offrire al rilancio della città, puntò a candidare Firenze accanto a Venezia come meta imprescindibile del «viaggio in Italia». Sostenne, pertanto, con convinzione quel complesso di manifestazioni che andavano sotto il nome di Primavera fiorentine, estremamente variegate, come si può vedere a titolo esemplificativo dal programma della Primavera 1932, comprendente concerti di musica sinfonica e una stagione lirica al Politeama Fiorentino, la commemorazione di Haydn e altri concerti della Società Amici della Musica, la Settimana internazionale di cultura e il Convegno degli scrittori italiani, la Fiera dell'artigianato e l'Esposizione regionale di arte toscana, una manifestazione internazionale di moda e una visita alle ville toscane, il Concorso ippico internazionale alle Cascine e la II Mostra internazionale canina, il Circuito automobilistico del Mugello e la partita di calcio Italia-Ungheria allo stadio Berta. Un insieme, dunque, di istanze locali e di aspirazioni internazionali, destinate queste ultime a prevalere e caratterizzare l'anno successivo la prima edizione del Maggio.

Non sarebbero mancate, naturalmente, le critiche in nome di un malinteso nazionalismo, prontamente rintuzzate da Pavolini:

²² La relazione è riportata in «Antologia Vieusseux», Nuova serie, Anno X, n. 28, gennaio-aprile 2004, numero monografico contenente gli atti del Convegno a cura di Moreno Bucci e Giovanni Vitali, tenutosi al Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze il 10-11 maggio 2003, dal titolo *1933-2003. Le ragioni di un Festival. Nascita e ambiente culturale del Maggio Musicale Fiorentino*. Dopo i saluti rituali delle autorità e una *Prolusione* di Suso Cecchi d'Amico, il volume è articolato nei seguenti interventi: Marco Palla, *Firenze dalla prima guerra mondiale al fascismo: contesto storico della nascita del Maggio Musicale*; Harvey Sachs, *I Festivals degli anni Trenta: le ragioni del regime*; Fiamma Nicolodi, *Il Maggio ed i Festivals musicali italiani fra le due guerre*; Francesco Ermini Polacci, *Firenze capitale della musica: il Primo Congresso Internazionale e il Maggio Musicale*; Johannes U. Müller, *Alberto Passigli, la Stabile Orchestrale e la nascita del Maggio Musicale Fiorentino*; Ester Coen, *La scena dei pittori al Maggio Musicale Fiorentino*; Quirino Principe, *Sull'Arno e sulla Salzach: due itinerari in armonia*; Patrizia Veroli, *Sperimentazioni moderniste e conformismi ideologici. Il Maggio e la politica della danza 1933-1944*; Alessandro d'Amico, *Il mago e l'asceta*; Marcello De Angelis, *Letterati e letteratura al Maggio '33, quale rapporto?*.

una Firenze in fiore esercita sui forestieri una più forte attrazione. E noi non abbiamo mai trovato vergognoso riconoscere che all'attuale economia fiorentina i forestieri forniscono grande apporto. Si tratta di una città, nel suo piccolo, cosmopolita: il che è, né più né meno, un portato della sua universalità, cioè del suo più bel titolo nel quadro della civiltà nostra²³.

In questo clima si arrivò alla creazione del Maggio Musicale Fiorentino, inizialmente previsto come manifestazione triennale (Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 28-12-1931, n. 1709), la cui prima edizione avrebbe dovuto avere luogo nel 1932 e venne rinviata di un anno, per consentire i lavori necessari all'ammodernamento del teatro che avrebbe dovuto ospitarla. In un articolo sul «Bargello», Pavolini sottolineava la novità dell'iniziativa e la particolarità del suo programma, che avrebbero dovuto garantirle sin dal suo nascere un posto di spicco nel cartellone internazionale degli appuntamenti del teatro musicale:

I motivi del suo primato: anzitutto la varietà e complessità della manifestazione, non limitata ad un solo autore per quanto eccelsa come a Bayreuth, né limitata alla musica moderna e modernissima come in altri festival: retrospettiva ed attualissima insieme, internazionale nei limiti e nella portata, alternante le rappresentazioni liriche al chiuso e all'aperto con le esecuzioni sinfoniche, con i concerti da camera e con i dibattiti e le conferenze di musica per intervento di uomini come Hindemith, Bloch, Pizzetti, Casella, Strauss, Strawinskij ... in secondo luogo il teatro non è solo ... uno dei più moderni, comodi, scenicamente attrezzati, che non è solo il più vasto d'Italia e uno dei maggiori d'Europa, ma è anche il più conforme alle esigenze di oggi sia per ciò che concerne il pubblico locale, sia per ciò che concerne il pubblico turistico, sempre meno di «lusso» ... incomparabili scenari di pietra e di verde che Salisburgo non può vantare ad esempio ... Infine la possibilità, e la volontà di seguire, nella messinscena, una linea di eclettismo largo, ardito, documentario e ricercatore ad un tempo: il *Falstaff* che avrà per regista Forzano, costituirà quanto alla messinscena un campione del tradizionalismo «scaligero» ma oltre quattro opere allineeranno scene dell'architetto Aschieri e dei pittori Casorati, Sironi, De Chirico; il Maggio figurerà quindi da palestra rinnovatrice della scenografia europea, dando modo per la prima volta a elementi nuovi e geniali di esprimersi nei suoi benemeriti ma insufficienti palcoscenici «sperimentali», sebbene in un grande e aggiornato teatro²⁴.

²³ Alessandro Pavolini, *Per il fiore*, «Il Bargello», 11 marzo 1934.

²⁴ Alessandro Pavolini, *Importanza del Maggio*, «Il Bargello», 30 aprile 1933, cit. in Moreno Bucci, *Le prime stagioni del «Maggio Fiorentino» (1933-34). Appunti per una ricerca*, in *Visualità del «Maggio»*, catalogo di mostra, cit., p. 18.

Malgrado ad alcuni la manifestazione fosse apparsa eccessivamente snob ed elitaria, e nonostante le resistenze di quanti a livello governativo temevano potesse configgere con la Biennale di Venezia, il bilancio della prima edizione fu tale che al Maggio venne concessa la biennialità già a partire dal 1934.

3. Il cartellone del I Maggio Musicale Fiorentino comprendeva: *Falstaff* di Giuseppe Verdi, regia di Gioacchino Forzano, scene e costumi di Antonio Valente; *La vestale* di Gaspard Spontini, regia di Carl Ebert, scene e costumi di Felice Casorati; *Lucrezia Borgia* di Gaetano Donizetti, regia di Guido Salvini, scene e costumi di Mario Sironi; *I Puritani* di Vincenzo Bellini, regia di Guido Salvini, scene e costumi di Giorgio de Chirico. Nel cartellone della prosa figuravano, invece, Max Reinhardt, con il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare al Giardino di Boboli, e Jacques Copeau, con *La rappresentazione di Santa Uliva* nel Chiostro di Santa Croce («Il primo Maggio Musicale Fiorentino – nota Carla Lonzi – fu esplicitamente attento alla messinscena, come si legge in ogni giornale dell'epoca a tal punto che chiamò, dando l'esempio, Reinhardt e Copeau a offrire dimostrazione sul suolo italiano di quale fosse il livello della regia all'estero»²⁵).

Ma fu la scenografia concepita da Giorgio de Chirico per *I Puritani*²⁶ a destare scalpore:

Malgrado il fiasco dell'esecuzione – commenta Raffaele Monti – bisogna pur dire che la scelta di quel «personaggio» che era già De Chirico fu il vero asso nella manica degli organizzatori fiorentini. Il pittore era infatti fresco dell'esperienza santificante compiuta per i Ballets Russes di Diaghilev; era stato dunque uno dei protagonisti di quella riforma in senso pittorico della scenografia (soprattutto di balletto) che ancor dopo non pochi anni scandalizzava l'Europa di uno scandalo molto «à la page». Le discussioni

²⁵ Carla Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, a cura di Moreno Bucci, Firenze, Olschki, 1995, p. 86. Si tratta della tesi di laurea che Carla Lonzi discusse a Firenze con Roberto Longhi, nell'ormai lontano 1956, rimasta inedita sino al 1995, anno in cui Moreno Bucci assai opportunamente ne ha curato la pubblicazione.

²⁶ *I Puritani*, melodramma serio in tre parti di Carlo Pepoli, musica di Vincenzo Bellini, Firenze, Teatro Comunale, 25 maggio 1933, I Maggio Musicale Fiorentino, direzione di Tullio Serafin, regia di Guido Salvini. Personaggi e interpreti: Carlo Scattola, Lord Gualtiero Valton; Ezio Pinza, Sir Giorgio; Giacomo Lauri Volpi, Lord Arturo Talbo; Mario Basiola, Sir Riccardo Forth; Adrasto Simonti, Sir Bruno Robertson; Nadia Kovaceva, Enrichetta di Francia; Mercedes Capsir, Elvira.

sopra la legittimità della scena pittorica non si erano ancora sopite, anzi ebbero nuova esca da questo episodio fiorentino: l'anno dopo, infatti, Anton Giulio Bragaglia su «Emporium» riaccenderà la polemica.

In effetti il pubblico fiorentino e la critica (esemplare la stroncatura di Aniceto del Massa su «La Nazione») rifiutarono soprattutto la provocazione iconografica del pittore, la sua esibizione di inconvenzionali immagini e dettagli scenici. Bragaglia invece si rese conto di come essa nascondesse una spavalda e quasi «nonchalante» riproposta dello spazio teatrale a scatola e fondali secondo le convenzioni della routine ottocentesca, e, aggiungeremo noi, del teatro dei Pupi.

Ma lo scandalo di questa «metafisicheria» attardata di De Chirico, portava nel cuore del festival benvenuti sentori parigini e internazionalisti. De Chirico infatti, quattro anni dopo la sua esperienza ai Ballets Russes ripete – volutamente e forse d'accordo con gli organizzatori – la struttura del bozzetto e dei costumi eseguiti per Parigi; ne definisce maggiormente il senso formale e ne fa i suoi capolavori teatrali²⁷.

Così nelle sue memorie de Chirico rievoca l'episodio, con una punta di compiaciuto fastidio, in cui la stizza, che riaffiora di là dal tempo, si stempera nell'ironia:

Nel 1933 fui invitato a Firenze ad eseguire costumi e scenari per l'opera *I Puritani* di Vincenzo Bellini, che doveva andare in scena durante il Maggio musicale. Al primo spettacolo successe un putiferio. Durante questo periodo del Maggio musicale io volli fare a Firenze un'esposizione delle mie opere più recenti. Il direttore del giornale *La Nazione* aveva allora una sala, nei locali del giornale, che destinava a mostre di pittura e mi propose di fare la mostra nella sua sala. Io, però, preferii esporre al Palazzo Ferroni, poiché quella galleria apparteneva ad un mio buon amico, l'antiquario Luigi Bellini, di cui ero anche ospite. Per vendicarsi del fatto che non avevo esposto nella sala del suo giornale, il direttore impartì ordini perché i miei scenari ed i miei costumi fossero fischiati durante lo spettacolo ed in seguito derisi e vituperati sul giornale per opera del critico ufficiale; naturalmente, grosse frotte di volenterosi, composte di pittori e d'intellettuali, si offrirono spontaneamente ad aiutare il direttore nella sua nobile vendetta. Malgrado tutta questa organizzata ostilità il mio lavoro piacque molto e suscitò grande interesse. Max Reinhardt, il famoso regista tedesco, che era presente alla prima de *I Puritani*, si entusiasmò talmente per le mie scene ed i miei costumi, che mi propose di andare il mese seguente con lui a Londra ad eseguire scenari e costumi per spettacoli con opere di Shakespeare che egli doveva allestire nella capitale inglese. Io però declinai gentilmente l'invito poiché, e sia det-

²⁷ Raffaele Monti, *Visualità del Maggio*, cit., pp. 10-11.

to *inter nos* tutta questa roba non mi andava e continua più che mai a non andarmi²⁸.

Vale la pena di riportare un ampio stralcio dell'articolo di Bruno Barilli, il più anomalo dei critici musicali del tempo, per la sua capacità di restituire il clima e la dimensione visiva dello spettacolo in una chiave impressionistica e critica al tempo stesso. L'autore de *Il paese del melodramma* definì «una rivelazione» la messinscena di de Chirico e adoperò termini forti per descrivere le reazioni del pubblico («si gridò allo scandalo, al trucco, al tradimento»), quasi a restaurare un'atmosfera da serata futurista:

Scene, costumi, ambiente costituivano una vera mostra del bianco. Ma non di biancheria, come quella della Rinascente – intendiamo del bianco pittorico.

Una sinfonia, una scala di toni candidi – la tastiera in do maggiore. Dia-tonismo assorbente, che assorbiva la vista, intontiva.

Bianco azzurro, bianco biondo, sgargiante chiaro scuro, tutta la gamma dei bianchi distesa sapientemente per dare l'impressione di un bassorilievo neoclassico, o meglio d'un Foro monumentale, anzi d'una foresta scolpita squillante e travolta in un pandemonio di bianco cloroformio.

Nel pallore spettrale e violento, dame e cavalieri lunari, soldati al bortalco, corpi di garza, infarinati guerrieri senza peso in lunghe camicie da ospedale, migravano tra velature e trasparenze da zanzariere.

«All'armi – Su, maschere di chinino, all'armi – Suona la tromba, intrepidi...».

Vedevo i personaggi sorgere da un vero bagno di calce ed essiccare d'un subito in mezzo a quello sterminato chiarore.

Su tutto, la cipria a sacchi – o la farina del diavolo.

Le parrucche aderenti e rigide, vere cuffie di gesso, con l'ondulazione permanente.

Le mani, le braccia delle nobildonne parevano inguantate di biacca asciutta fino alle ascelle.

Non si doveva vedere nessun pezzo di pelle scoperta: né le orecchie rosse né il collo dei coristi. – Facce di magnesia – criniere dipinte, cimieri e piume di naftalina.

Costumi saldati all'amido, con delle striature serpeggianti e sottili di colori rosa e grigi, e qualche toppa verde, d'un verde radioso e chiaro.

Puritani grecizzati, sorpresi in gruppi plastici, sulla linea dell'Equatore.

Tutto rifuggiva dal vero.

Armi, attrezzi, cannoni di cartapesta sugli spalti del castello. E statuoni

²⁸ Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Rizzoli, 1962 (I ed.: Roma, Astrolabio, 1945), p. 140.

di antenati con una testa d'uovo, disegnati entro nicchie colossali a fondo rosso-grigio.

E dalle arcate aperte ampie e alte quanto la scena si vedeva un cielo levigato gonfiarsi d'azzurro spumoso e leggero sulle bianche e acuminata tende del campo militare.

Euforia dell'etere – Colori puri – Ostentata liberazione – grandiosità dello spazio – le figure umane isolate diventavan piccine piccine.

Non c'era la folla immensa delle comparse – le miriadi di coristi che potevan riempire il quadro.

Sul pavimento intonato anche esso a righe bianche e nere, tutte quelle figure che avevan la tremarella crocchiavano a suon di musica come i pezzi d'un giuoco dei tarocchi.

Insomma una meraviglia riuscita dell'effetto. Quanta ironia e fantasia sprofondante con una sonorità secca in quel baratro scenico.

Sembrava una scarica di confettura contro il vetro che copre una reliquia autentica: il Melodramma.

S'interrompe qui la descrizione della messinscena, per cedere il passo all'enunciato della concezione scenografica che vi presiede. Barilli dà la parola direttamente a de Chirico e gli strappa una dichiarazione sulla sua predilezione per la chiarezza, che avrebbe potuto essere sottoscritta da Picasso:

Il pittore era in teatro, durante la prova. Volli avere un suo parere sull'illuminazione. «Quello della luce non è un problema – mi dice de Chirico, guardando la cupola Fortuny. – Datemi un milione di candele. Molta luce ci vuole – sempre tutta la luce, e basta. Le ombre, l'oscurità, il mistero, guastano e confondono tutto. Mi piaccion le cose chiare, fatte bene, eroiche, allegre».

De Chirico non pensa al cielo d'Inghilterra, né alle spese dell'amministrazione del teatro; egli sa quel che vuole.

Quale rapporto ha questa messinscena con la musica di Bellini?

L'ho detto. Un rapporto audace, netto, brillante – senza orgoglio ma senza umiltà, con la bravura di un combattente. Il rapporto scandaloso che corre fra la pittura moderna e la vecchia musica d'opera.

Del resto, la tradizione qualche volta bisogna tradirla per ritornare a riprenderla e a riamarla. È inutile nascondere: la musica dei *Puritani* è per tre quarti perduta. Il bello dello spartito convive col brutto e ne è imbruttito: un corpo che non può più sopravvivere senza un'operazione gravissima.

La messinscena di de Chirico è valsa a galvanizzarlo. L'opera è quel che è. Ci voleva questa mitraglia di bianco incandescente.

Finalmente s'è visto alla ribalta splendere vertiginoso questo concetto metafisico, come un mondo nuovo sotto una folgore sospesa – o se meglio v'aggrada s'è vista la messinscena di un pittore di genio.

Il musicologo chiude la sua cronaca – scritta, si badi bene, non a caldo, ma a distanza di quasi due mesi, in grado, dunque, di tentare un primo bilancio dell'intera faccenda – accennando alle reazioni degli spettatori:

Durante la rappresentazione la gente si chiedeva esterrefatta: ma questi costumi: e la melodia del cigno di Catania e la verità storica?...

...Ebbene sì, la fantasia del pittore passa sopra, lontana, oltre questi quesiti – alta nella sua traiettoria.

De Chirico non è un sarto, è un maestro del colore.

Come ho detto, il pubblico fischiò la prima sera, la seconda sera fischiò e fischiò anche alla terza, e scoppiarono molte polemiche.

Allora il direttore locale Vittorio Gui, intervenuto come Salomone, disse che il pubblico aveva ragione²⁹.

Ma veramente de Chirico aveva pensato solo alla sua pittura, piuttosto che all'opera da illustrare, oppure in quel clima fiabesco non era forse contenuto il senso di una proposta più vasta sulle finalità stesse del teatro? Teatro che per de Chirico aveva il compito di introdurre gli spettatori in un'altra atmosfera, fantastica, alta, di evasione nel meraviglioso. Quello stesso pubblico veniva chiamato in causa da Nicola Chiaromonte in un'appassionata difesa dell'operato del pittore («uno dei capolavori della scenografia moderna»), significativamente intitolata *Lode del teatro*, per avanzare il dubbio sulle capacità d'intendere la novità della proposta dechirichiana:

Quella folla era così colpita, sconcertata, eccitata, da alcune luci intense, da alcuni candidissimi bianchi, da alcuni accordi vivaci e forme nette, che non riusciva a tradurre il suo giudizio in altro linguaggio che quello convenzionale della disapprovazione chiassosa: con la quale voleva significare che quelle scene la meravigliavano troppo bruscamente, luci davanti ai suoi occhi assuefatti al pompierismo ampolloso e sgrammaticato [...]. Quei cannoni bianchi e neri, quei candidi drappelli d'alabardieri che sembravano ordinati a seguire un qualche fiabesco Boiardo, quei tenori, baritoni, soprano insigniti di costumi di così altera eleganza, quei cori sollevati dall'abituale straccioneria a insuperata dignità, prima di essere belli in sé, eran parti di un bello e incantevole mondo scenico³⁰.

Ora, senza voler qui entrare nel dettaglio della polemica, basterà accennare che la disputa fu innescata da un attacco da parte del criti-

²⁹ Bruno Barilli, *I puritani di de Chirico*, «Il Lavoro Fascista», 19 luglio 1933.

³⁰ Nicola Chiaromonte, *Lode del teatro*, «L'Italia Letteraria», 18 giugno 1933.

co de «La Nazione», il quale rimproverava al pittore di aver tenuto in scarsa considerazione le ragioni scenografiche e gli rinfacciava «un certo abbandono e un vuoto interiore», quanto a dire il ricorso al mestiere per supplire all'inacidimento della vena creativa. Comparve, tra gli altri, anche un comunicato anonimo che accostava la moderna sensibilità di de Chirico alla nuova stazione di Firenze in costruzione per trarne auspici antitradizionalisti³¹.

Come si è visto, il direttore d'orchestra Vittorio Gui si schierò dalla parte degli spettatori, facendosi interprete del disorientamento di chi non riusciva a far collimare il «dramma a tinte fosche, scure, romantico sino nella midolla» dei *Puritani* con la solarità dell'ambientazione ideata dal pittore.

Lo storico dell'arte Giorgio Castelfranco invitò a guardarsi dal troppo facile consenso di un pubblico spesso tradizionalmente incline alla pigrizia intellettuale e al conformismo, e a rivolgersi piuttosto ai giovani. E si disse certo che sarebbero rimaste impresse nel loro ricordo «alcune visioni sceniche de *I Puritani*, quale quella in cui Elvira dall'aperta loggia guarda verso la valle donde è fuggito il suo sposo; o l'altra, in cui le prime pattuglie di soldati sfilano al canto di guerra tra le tende multicolori». Una previsione che troverà eco nelle parole di un Alessandro Bonsanti non ancora trentenne: «non abbiamo ancora dimenticato l'interpretazione a bianchi e neri che De Chirico ci dette nell'opera affidatagli e la consideriamo a tutt'oggi il più audace e insieme serio tentativo di adattare la messinscena allo spirito di un'opera»³².

Si legga, infine, l'articolato *Rapporto conclusivo sulla scenografia del Maggio* di Elio Vittorini, apparso a puntate sul «Bargello», fra giugno e luglio 1933, in cui venivano tacciati di «vigili urbani» quanti avevano obiettato che il sole nascente del primo quadro restava tale per tutta la durata del primo atto, senza, peraltro, avvertire nella stessa misura tutto il paradosso del recitar cantando. Vittorini contestò anche gli argomenti portati a difesa, che, a suo parere, avevano il torto di insistere sull'eccellenza del pittore e di sottovalutare l'operato dello scenografo:

³¹ Una ricca rassegna stampa, dalla quale, salvo diversa indicazione, abbiamo tratto le citazioni qui riportate, si può trovare nel contributo di Maria Alberti, alle pp. 157-74 nel programma di sala che accompagnò la riedizione dello spettacolo nel 1989, nell'allestimento dechirichiano.

³² Carla Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, cit., p. 84.

Ma de Chirico non è stato il bel pittore di quattro quadri e di una serie di costumi, è stato anche qualcosa di più di un semplice scenografo [...]. Sulla traccia della musica belliniana (e niente affatto fuori di essa) egli ha dipinto scenario per scenario e costume per costume in corrispondenza sempre a un ideale *movimento*, cioè al susseguirsi della vicenda e al gestire dei personaggi. [...] Che poi dalla *moltiplicazione* della musica di Bellini per la pittura di de Chirico sia risultato uno spettacolo piuttosto dechirichiano che belliniano, che cosa dimostra contro de Chirico?

Sono polemiche che possono far sorridere l'osservatore odierno, abituato a ben altri arbitrii registici, ma all'epoca dei fatti, quando ancora timidamente e con qualche ritardo in Italia si affermava la figura del regista (vocabolo coniato da Bruno Migliorini solo nel 1932), erano in pochi a concepire o accettare senza obiezioni l'idea che lo scenografo potesse essere autore dello spettacolo per la parte teatrale, non meno del direttore d'orchestra per quella musicale.

Cinquantasei anni più tardi, in occasione della citata ripresa, nessuno avrebbe contestato la legittimità dell'invenzione scenografica, vera protagonista dello spettacolo. Anzi, paradossalmente, nella valutazione del critico de «La Stampa» ritroviamo ribaltati gli argomenti incontrati nelle cronache sin qui esaminate. Viene così elogiata proprio la staticità di quel sole raggianti, «splendidamente immobile», per quel «senso di vitalità bloccata, di fantasia cristallizzata in un tempo che non scorre. Come non scorre il tempo di Bellini, dilatato nella fissità della sua contemplazione lirica». Per una sorta di contrappasso si parla di «accordo tra il pittore, la sua modernità e la musica ottocentesca di Bellini», anche a proposito di altri particolari, per quelle «comparse dal volto cieco, manichini viventi», che circondano i protagonisti come la «presenza misteriosa del destino»³³.

E veniamo, finalmente, alla ricca documentazione iconografica, composta dai bozzetti delle scene, i figurini dei costumi, particolari dell'attrezzatura di scena, per la gran parte conservata negli archivi del Maggio. Quattro dei sei bozzetti conosciuti descrivono scene d'interno, con ampi squarci sull'esterno, in cui la dominante chiara dei colori a tempera e le trasparenze dell'acquarello concorrono a creare un'impressione di solarità, in apparente contrasto con la drammaticità della vicenda (drammaticità che il pittore riserva ai quadri coevi che hanno per tema i «Puritani»).

Alcuni elementi ricorrenti nell'iconografia dechirichiana – quali

³³ Paolo Gallarati, *E De Chirico riscatta Bellini dallo sciopero*, «La Stampa», 27 maggio 1989.

l'unicorno della scena V del primo atto (si veda per tutti il cavallo di *Le bal*, scenografia realizzata da de Chirico nel 1929 per i Balletti di Montecarlo), il sole raggiante del primo atto (si ricordino le litografie per i *Calligrammes* di Apollinaire), le torri, apparentabili ad altre torri ferraresi – costituiscono altrettante prove «di come, già in epoca antica, de Chirico non tema di ricalcare liberamente i temi di sua invenzione»³⁴.

Colori e temi ripresi nei figurini, nelle serpentine e nei richiami araldici che decorano i costumi e che nel loro insieme descrivono un'umanità stilizzata ed elegante, improntata a una certa fissità di atteggiamenti, che gli interpreti, destinati a indossarli, erano chiamati a condividere, non senza qualche perplessità:

Un esempio di scene e costumi «nostri» – scrisse Savinio – lo ha dato Giorgio de Chirico nelle scene e nei costumi dei *Puritani* (primo Maggio Fiorentino). Il tenore Lauri Volpi si rifiutò di indossare il costume disegnato dal pittore, ed entrò in scena nel vecchio costume tirato fuori dal magazzino del teatro, ossia in *borgnese*. Non continuate a domandare perché il teatro langue e si spegne. Che segno è la fine del carnevale? L'uomo non ha più voglia di indiarci, d'indivolarci, d'insovranirsi, d'insignorirsi?³⁵

³⁴ Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. «I puritani» – Firenze 1933*, catalogo di mostra (Galleria Ferretti, Viareggio, estate 1981), Viareggio 1981, p. 7.

³⁵ Alberto Savinio, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, alla voce «Travestimento».