

aggi storico-critici, 13 testimonianze e 8 testi creativi inediti di studiosi, critici, attori, poeti, pittori di 7 diverse nazionalità riflettono bene l'estensione storica e geografica dell'omaggio a uno dei più colti e attivi drammaturghi italiani, Paolo Puppa, che fra l'aula e la pagina, fra il teatro raccontato e quello vissuto rappresenta oggi in Italia l'artista-studioso più "esperto" – in senso letterario – della drammaturgia teatrale, del suo significato e attualità, dei suoi intrecci e sviluppi contemporanei.

Lo studio sistematico della scrittura teatrale nel Novecento, tra *parola alta e voci basse*, fra *racconti di palcoscenico e lingue del teatro*, attraverso il confronto con le più grandi esperienze europee, ha ingenerato e alimentato in Puppa un'irriducibile senso di necessità di scrittura teatrale in prima persona, fino all'esito naturale, logico di diventare egli stesso portatore in scena delle proprie drammaturgie. Al di là dunque dei consueti riconoscimenti accademici e artistici, i 65 autori di questa miscellanea di intuizioni, testimonianze e creazioni teatrali intendono celebrare e festeggiare il suo esempio, così specifico e unico nel panorama teatrale: un crocicchio fra ineludibile consapevolezza dei *perché* e incontenibile fascinazione per *come*.

Roberto Cuppone

TRA VENEZIA E SATURNO
Storia, drammaturgia e poesia per Paolo Puppa

FONDAZIONE
"GIORGIO CINI"

TEA

X

1684

VENEZIA

ISBN 978-88-7218-419-6



9 788872 184196

€ 20,00

TRA VENEZIA E SATURNO
Storia, drammaturgia e poesia per Paolo Puppa

a cura di
Roberto Cuppone

Titivillus 

*Questo libro è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2017
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-419-6

Tra Venezia e Saturno

Storia, drammaturgia e poesia per Paolo Puppa

a cura di Roberto Cuppone

scritti di

*Stefano Adami, Carmelo Alberti, Anna Barsotti, Alberto Bentoglio, Maria Ida Biggi,
Francesca Bisutti, Fabrizio Borin, Giorgio Brianese, Cezary Bronowski, Simona
Brunetti, Elena Bucci, Dario Calimani, Alberto Camerotto, Roberto Canziani, Anna
Maria Carpi, Giovanna Caserta (Jana Balkan), Roberto Cuppone, Laura Curino,
Luciana d'Arcangeli, Marco De Marinis, Alessandra De Martino, Fausto De Michele,
Juan Carlos de Miguel y Canuto, Silvia De Min, Joseph Farrell, Franco Ferrari
Delfino, Denis Ferraris, Gaetano Fiore, Ilona Fried, Ester Fuoco, Paolo Furlani,
Marco Gambino, Maria Antonietta Grignani, Adriana Guarnieri Corazzol, Angela
Guidotti, Mario Isnenghi, Saverio La Ruina, Lorenzo Mango, Fernando Marchiori,
Laura Mariani, Sergio Marinelli, Gaetana Marrone, Paola Martinuzzi, Rossella
Mazzaglia, Italo Moscati, Fabio Nicolosi, Corrado Paina, Nicola Pasqualicchio,
Franco Perrelli, Armando Petrini, Marzia Pieri, Sandra Pietrini, Donato Santeramo,
José Sasportes, Giuliano Scabia, Daniele Seragnoli, Anna Sica, Simone Soriani,
Silvana Tamiozzo Goldmann, Cristina Terrile, Roberto Tessari, Gerardo Tocchini,
Dario Tomasello, Donatella Ventimiglia, Piermario Vescovo, Claudio Vicentini*



Titivillus

0571
18174

Indice

- p. 9 "Questo non è un libro"
di Roberto Cuppone

Drammaturgia e contemporaneità

- 13 L'infinita vitalità della memoria collettiva:
aspetti del teatro di Marco Paolini
di Carmelo Alberti
- 23 *Zingari* da Viviani a Servillo: testo, copione e messinscena
di Anna Barsotti
- 34 Per una Scala al servizio dei cittadini
di Alberto Bentoglio
- 41 Le scene di Enrico Paulucci per *La favola del figlio cambiato*
di Luigi Pirandello e Gian Francesco Malipiero
di Maria Ida Biggi
- 51 Note per un "Atlante della memoria" di Eleonora Duse
di Francesca Bisutti
- 62 Delitti senza castigo in alcuni film di Woody Allen
di Fabrizio Borin
- 76 Tra la terra e il mare: Michelstaedter e Ibsen
di Giorgio Brianese
- 88 Dal cielo ai bassifondi: il primo allestimento italiano del *Lucifer*
di Vondel per la regia di Antonio Syxty (1999)
di Simona Brunetti
- 98 *Il mercante di Venezia* e la chiave di Jessica
di Dario Calimani
- 108 Dioniso in scena per il teatro e per la città
di Alberto Camerotto
- 119 Il corpo dell'inchiesta: indagine giornalistica, drammaturgia,
performance (e uno zio prete) nel teatro di Giuliana Musso
di Roberto Canziani

- p. 129 Kleist questo sconosciuto
di Anna Maria Carpi
- 139 "Un attore che recita, ma che pensa anche sul recitare":
elogio di Carlo Cecchi
di Marco De Marinis
- 155 *Sei personaggi in cerca d'autore*: Pirandello sceneggiatore
di Fausto De Michele
- 170 Cronaca di una morte annunciata: *Corpo di Stato* di Marco Baliani,
il delitto Moro fra magia bianca e magia nera
di Juan Carlos de Miguel y Canuto
- 182 La poetica visiva di Samuel Beckett in *Fizzles*
di Silvia De Min
- 191 Dario Fo: anche romanziere?
di Joseph Farrell
- 201 Tabucchi: la mémoire et le témoignage
di Denis Ferraris
- 214 Pirandello a Parigi: *Va savoir* di Jacques Rivette (2001)
di Ilona Fried
- 225 La ricerca del *mot juste* nel linguaggio teatrale di Jean-Luc Lagarce
di Ester Fuoco
- 232 L'autore, i filologi, gli editori, la ricezione: schegge di riflessioni
di Maria Antonietta Grignani
- 241 Azione scenica e passioni nella *Tosca* di Sardou, Illica, Giacosa e Puccini
di Adriana Guarnieri Corazzol
- 251 Metateatro nel Novecento: teoria e prassi nell'ultimo Pirandello
di Angela Guidotti
- 263 Teatri della storia: il *Risorgimento* di Domenico Tumiati (1908-1918)
di Mario Isnenghi
- 275 La parola nelle drammaturgie sceniche del Novecento
di Lorenzo Mango
- 285 Traduzione e scrittura di scena: l'esperienza dell'*Iliade*
di César Brie e del Teatro de los Andes
di Fernando Marchiori
- 297 Teatri femminili della memoria e "bisogno di supercomunicare"
con alcune note di Claudio Meldolesi sul Teatro di massa
di Laura Mariani
- 308 Negli *agrément*s, la critica sociale: le *comédies-ballets* di Moliere
di Paola Martinuzzi
- 318 *Re Lear* secondo Strindberg
di Franco Perrelli
- 324 Zacconi, Cavour e *Il tessitore*: un episodio di censura
alla vigilia della Grande guerra
di Armando Petrini

- p. 337 Lo spettacolo della sofferenza: appunti per una storia della ricezione
fra teatro, cinema e arti figurative
di Sandra Pietrini
- 357 La danza nel 'teatro totale' di Beaumarchais
di José Sasportes
- 366 Il conte a teatro: Carlo Ritorni "protoregista"?
di Daniele Seragnoli
- 380 Testo e contesto: Fo, i narratori e il teatro politico
di Simone Soriani
- 390 Sul teatro hyperipotesico di Manganelli
di Cristina Terrile
- 400 Tra le remote radici laiche della scenicità monologica moderna
di Roberto Tessari
- 411 Teatro e echi della Rivoluzione: il censore al lavoro, Cremona 1793
di Gerardo Tocchini
- 429 Catherine Morland in *the Cage*: oscillazioni tra romanzo e scena
in *Northanger Abbey* di Jane Austen
di Donatella Ventimiglia
- 437 Il linguaggio del testo e il linguaggio dell'attore.
Il caso Shakespeare: Fitzgerald e Maeterlinck leggono Charles Lamb
di Claudio Vicentini

P.P.

Saggi

- 453 Incontri con P.P., ossia tre voci di dentro
di Cezary Bronowski
- 458 P.P. e Pirandello: passione e dialettica di un grande affabulatore della
scena pirandelliana
di Fabio Nicolosi
- 478 Le cloache dell'Olimpo: il degrado dei miti nei monologhi di P.P.
di Nicola Pasqualicchio
- 491 Shedding Some Light on P.P.'s *Words in the Dark*
di Donato Santeramo
- 497 Didattica del teatro come performance: breve studio testimoniale
di Dario Tomasello

Memorie

- 505 Non ero mai stato a Venezia...
di Stefano Adami
- 507 Unico e molteplice, l'arte del professore: una lettera per P. P.
di Elena Bucci
- 510 Omaggio a P.P.
di Giovanna Caserta (Jana Balkan)

- p. 511 La grande bellezza
di *Luciana d'Arcangeli*
- 513 Il teatro che va oltre i confini
di *Alessandra De Martino*
- 520 Inesauribili suggestioni
di *Gaetano Fiore*
- 525 Il canto, i suoni e... *Le parole al buio*
di *Paolo Furlani*
- 532 L'imbarazzo della scelta: pensando a P.P.
di *Marco Gambino*
- 534 In un bar sotto il sole incontro un 'bambino' erudito
di *Saverio La Ruina*
- 536 Le fughe di P.P.
di *Gaetana Marrone*
- 539 Epistola sulla cenere della parola, in risposta alle *Lettere impossibili*
di *Rossella Mazzaglia*
- 546 Adriatico Grande: lettera a P.P., tra i dolori di Ca' Foscari
di *Italo Moscati*
- 550 P.P., ovvero del 'teatro totale'
di *Marzia Pieri*
- 554 Per P.P.: preterizione e cronaca
di *Silvana Tamiozzo Goldmann*
- Creazioni**
- 559 La diva della scala
di *Laura Curino*
- 588 El cuor no se vende (ma se fitta)
di *Franco Ferrari Delfino*
- 590 Sei pezzi teatrali (via Carpaccio...)
di *Sergio Marinelli*
- 594 Cibo per le masse
di *Corrado Paina*
- 604 Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & La Grande Mam
alle prese con la società contemporanea (*prima versione inedita*)
di *Giuliano Scabia*
- 612 Anatomie della recitazione I. Il gabbiano e la rosa
di *Anna Sica*
- 614 Scaraboci shakespeareiani
di *Piermario Vescovo*
- 625 Tabula gratulatoria

“QUESTO NON È UN LIBRO”

Caro Paolo, a libro grande, prefazione *piccola*.

Perché appunto qui tutto parla già per sé, nomi, titoli, valore artistico e perfino storico di alcune creazioni che ti vengono dedicate. E io cosa mi metto a fare? A cercare di classificarli, di arrampicarmi sugli specchi del mio antisapere di teatrante, a far finta, magari, con faccia di bronzo, che è venuto *così* perché l'avevo pensato *cosà*?

Beh, quanto a questo, è proprio *cosà*: libero e festoso, anarchico e generoso. Come sei tu. Risonante di voci internazionali, scientifiche e poetiche; tenere testimonianze e cavallereschi onori. Ecco perché neanche di un tuo profilo biografico mi pareva ci fosse bisogno: lo è già questa risulta di tutti i terreni in cui scavi – dalla storia al teatro alla letteratura – che qui ora germogliano infiorescenze curiose, interdisciplinari, creative, irriverenti... Ecco perché resta poco altro da dire: “a rose is a rose is a rose”.

Se non che “ceci n'est pas une pipe” – questo non è un libro.

Sarà perché è la prima (unica?) volta che “curo” un *percorso* di questo genere, ma sono ancora *perturbato* dall'addensarsi di approcci, richieste, offerte, ringraziamenti, scuse, confidenze, scoperte, precisazioni, *souvenirs*, *madeleines*, *amarcord*; insomma da questa specie di anticiclone che è poi quello che fa la differenza fra il bello o cattivo Tempo – forse anche più della natura delle precipitazioni finali. Che questa fantastica meteorologia, fra isobare e tempeste, tra cartografie e oroscopi, fra ricordi e auguri, ti accompagni nel tuo nuovo viaggio dall'ecosistema quotidiano agli spazi ulteriori della tua ricerca.

Da Venezia a Saturno.

Roberto Cuppone

(da 21 a 30,3 milioni), leggera riduzione del costo del personale. Il dato più interessante è che sui 117 milioni di budget, 43 arrivano dai privati, 30 appunto dalla vendita dei biglietti, e solo 40 dal finanziamento pubblico, di cui meno di 29 dallo Stato. Insomma, il 63% del bilancio della Scala non grava sul contribuente. “Proprio per questo – osserva il sovrintendente prima di lasciare la Scala, chiamato a dirigere l’*Opéra* di Parigi – posso difendere con forza l’idea di un teatro pubblico, una Scala per tutti”. Dal 1 settembre 2014, la Scala è guidata da Alexander Pereira che riveste il doppio ruolo di Sovrintendente e Direttore artistico. Al suo fianco, Riccardo Chailly, Direttore musicale. Spetta loro ora il compito di confermare che la Scala non è solo “il tempio della lirica”, ma anche un grande teatro al servizio di tutti i cittadini.

LE SCENE DI ENRICO PAULUCCI
 PER *LA FAVOLA DEL FIGLIO CAMBIATO*
 DI LUIGI PIRANDELLO E GIAN FRANCESCO MALIPIERO
 di Maria Ida Biggi

Com'è noto *La favola del figlio cambiato*, opera con libretto di Luigi Pirandello e musiche di Gian Francesco Malipiero, ha avuto vicende compositive complesse e molto studiate¹. Il lavoro, tratto dalla novella *Il figlio cambiato* rielaborata dal drammaturgo siciliano a partire dal 1930, è andato in scena per la prima volta a Braunschweig, nel Hessisches Landestheater, il 13 gennaio 1934, con successo. Poi è stato eseguito con la direzione del Maestro Gino Martinuzzi, il 24 marzo 1934, al Teatro dell'Opera di Roma, con un esito negativo e discusso. Dopo 18 anni, per il XV Festival Internazionale di Musica Contemporanea de La Biennale di Venezia con il IV Autunno Musicale Italiano, il maestro Mario Labroca decide di presentare una nuova produzione di questo titolo con la regia di Giorgio Strehler. La partecipazione del pittore Enrico Paulucci a questa iniziativa è stata proposta dallo storico dell'arte Rodolfo Pallucchini, Segretario Generale della Biennale dal 1948 al 1957. Paulucci è un artista d'avanguardia,

¹ Luigi Pirandello, *La favola del figlio cambiato*, tre atti in cinque quadri per la musica di Gian Francesco Malipiero, Ricordi, Milano, 1934. Molti sono gli studi, sia su Pirandello che su Malipiero, che affrontano questo titolo; per brevità qui si citano soltanto quelli che sono più strettamente legati: Enrica Bojan, «*La favola del figlio cambiato*»: *Lettere di Pirandello a Malipiero* in «Rassegna Veneta di Studi Musicali», V-VI (1989/90), pp. 301-330; John C. G. Waterhouse, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Torino, Nuova Eri, 1990, pp. 118-123; Laura Zanella, *Dopo la Favola del figlio cambiato. Come rinasce una creatura innocente*, Firenze, Olschki, 2002. Si vedano anche Francesca Cutulo, *La favola pirandelliana dalla novella alla scena*, tesi di laurea in Lettere all'Università di Venezia Ca' Foscari, relatore Paolo Puppa, AA. 1991-1992 e Giuseppina Arena, *La favola del figlio cambiato di Gian Francesco Malipiero*, tesi di laurea in Storia della musica, DAMS all'Università di Bologna, relatore Giuseppina La Face, AA. 1998-1999.

legato alla pittura astratta e alla sperimentazione del Gruppo dei Sei di Torino².

La sua attività scenografica è occasionale e strettamente legata alla sua ricerca pittorica; ha qualche esperienza nel cinema, dove lavora con Carlo Levi nel 1931 per *Patatrac*, poi, nel 1937, per *Contessa di Parma*. Più tardi si dedica, con maggior soddisfazione, ad impegni teatrali da cui riceve considerevoli riconoscimenti. In teatro, Paulucci crea uno spazio scenico fondato sull'applicazione della sua esperienza pittorica e rivolto ad ottenere sul palcoscenico una scena ampia, libera, essenziale nelle linee compositive e colorata in maniera vivace. Nel 1936 collabora con il regista Corrado Pavolini al Politeama Margherita di Genova, dove disegna le scene per la commedia *Il mondo della noia* di Edouard Pailleron. Per la Biennale di Venezia, Paulucci aveva disegnato la scena per *Les Malheurs d'Orphée*, di Darius Milhaud, regia e coreografia Aurel Milloss, nel 1948. In seguito, dopo l'esperienza qui presa in esame, tra gli spettacoli che più hanno dato risalto alla sua pittura scenica, si trova *La zitella* di Carlo Bertolazzi, al Teatro Stabile di Torino, nella stagione 1955-1956, con la regia di Lucio Chiavarelli e nel 1959 *Il ballo dei ladri* di Jean Anouilh, con la regia di Gianfranco De Bosio. Sicuramente la sua partecipazione alla difficile e importante ripresa del titolo pirandelliano con le musiche di Malipiero ha contribuito ad affermare la sua capacità di inserirsi nella produzione di uno spettacolo, contribuendo in maniera determinante a definirne la cifra stilistica e interpretativa.

² Enrico Paulucci delle Roncole nasce a Genova nel 1901, vive a Torino, dove inizia la propria attività artistica, dopo due lauree, in scienze economiche e in legge, e qui si spegne nel 1995. Dopo aver coltivato la passione per la pittura negli anni dell'università, esordisce nel 1923, avvicinandosi al gruppo futurista torinese. Si lega presto all'ambiente pittorico più vivace e spregiudicato, da Felice Casorati a Gigi Chessa e Carlo Levi. Soggiorna per un certo periodo a Parigi, lavorando e aggiornandosi su le opere più recenti degli artisti parigini, quali Pablo Picasso, Henri Matisse, George Braque. Al suo ritorno, sotto la tutela di Lionello Venturi, espone con il Gruppo dei Sei Pittori: Gigi Chessa, Nicola Galante, Carlo Levi, Francesco Manzio, Jessie Boswell. Dal 1939, è insegnante all'Accademia Albertina di Belle Arti, nella capitale piemontese, ne diviene direttore dal 1955 e presidente nel 1973; traghetta l'istituzione verso le nuove correnti artistiche e porta un'apertura verso gli orizzonti europei. Durante la Seconda Guerra Mondiale si trasferisce temporaneamente a Rapallo, dove inizia la produzione di paesaggi di chiara ispirazione cezanniana. Notevole è stata la sua attività di promotore culturale insieme a Casorati nello studio di via Barolo, con la vicinanza di Giulio Carlo Argan e del Centro delle Arti. Negli anni seguenti, numerosissime sono le sue mostre monografiche e collettive: in particolare alla Biennale d'Arte di Venezia del 1954, ci sarà una sala personale a lui dedicata presentata dal critico Giuseppe Marchiori. Molti sono i viaggi e i soggiorni all'estero, come a Malta nel 1932, dove partecipa alla mostra *Paesaggio Maltese*; spesso Paulucci si muove con Carlo Levi, Alberto Moravia, Nello Rosselli, Mino Maccari e Luigi Carluccio.

I primi contatti di Paulucci con la Biennale di Venezia risalgono al giugno del 1952, come si legge nella lettera di Alessandro Piovesan, datata 6 giugno:

Il XV Festival Internazionale della Musica comprenderà due rappresentazioni [...] della *Favola* di G.F. Malipiero – Regista dell'opera sarà Giorgio Strehler.

Il prof. Pallucchini, considerando quel particolare clima mediterraneo immaginato da Pirandello per l'opera di Malipiero, ha fatto il suo nome a me, perché a mia volta lo facessi a Strehler.

L'altro giorno mi sono incontrato a Milano con Strehler.

Benché il problema scenografico sia interamente affidato al regista dell'opera, ho potuto rendermi conto che Strehler non ha individuato il suo collaboratore.

Ho fatto il suo nome; e mi sono convinto che Strehler sarebbe lieto di vederla, di avere con Lei uno scambio di idee su tale soggetto.

Vorrebbe, caro professore, andare a Milano, incontrarsi con Strehler, dedicare insomma una giornata a questo nostro problema che speriamo di vedere al più presto risolto secondo le nostre aspirazioni.

Il segretario del Festival Internazionale di Musica
Alessandro Piovesan

Poco dopo, Paulucci risponde a Piovesan:

Ho incontrato Strehler a Milano mercoledì scorso: e di nuovo, sempre a Milano, ieri. Giovedì torno ancora a trovarlo al Piccolo Teatro e con il lavoro procederà. Ho l'impressione che stiamo intendendoci: le prime due scene (tenda e interno con camino) sono a posto. Ora cerco un tono più metafisico per quelle del giardino e meno balneare per l'osteria. [...] Oggi comincio a lavorare per i costumi e le maschere, di cui però non abbiamo ancora definito con Strehler che a parole. Sarà un lavoro piuttosto impegnativo, spero tanto di poter realizzare una buona messa in scena; la collaborazione con Strehler è quanto di meglio si possa desiderare e perciò il mio compito è confortato e reso anche più interessante.

Dopo pochi giorni, Paulucci scrive ancora a Piovesan chiedendo le misure precise del palcoscenico del Teatro la Fenice, larghezza, altezza, profondità del boccascena, per poterne tener conto nel fare i bozzetti definitivi e per poter realizzare anche qualche modellino tridimensionale. E inoltre scrive: "questa scenografia è piuttosto una sudata [...] ma le difficoltà sono il lievito del nostro lavoro".

Il 2 luglio seguente, Paulucci, scrivendo di nuovo a Piovesan, insiste sull'idea della gran fatica per realizzare le scene della *Favola*:

Che sudata! Ieri sono stato per la quarta e credo terzultima volta, a Milano, e oggi comincio la stesura definitiva delle scene. È stato un lavoro piuttosto intenso; Strehler è molto acuto e penetrante e lavorare però con lui è di molta soddisfazione. Sono contento. Dovremo poi ancora incontrarci con Bruno Montonati³ che dipingerà le scene per accordarci sugli artifici scenici. Ho ricevuto lo spartito che mi sono fatto suonare al conservatorio e che mi è stato molto utile per il "tono" anche coloristico delle scene. Ora ho bisogno subito della pianta del teatro per poter sistemare le piante a mia volta delle scene.

Aggiunge poi:

Mi è costata una certa fatica, tutto questo lavoro, perché con Strehler abbiamo cercato di non lasciare nulla al caso, e così sarei contento che tutto andasse bene – proprio da pignoli – sino in fondo. Quanto ai costumi, mi sono fatto documentare da una mia già allieva Giovanna Lanza [...] Strehler ed io stesso siamo stati molto contenti del suo lavoro, perché lei stessa ha fatto dei figurini molto chiari ed efficaci e inerenti alla vicenda. Penso perciò che dovrà essere lei a figurare come costumista.

Dopo un soggiorno romano in cui spera inutilmente di ottenere maggiori finanziamenti per il Festival, Piovesan risponde:

Sono assai lieto che Lei abbia potuto lavorare in perfetto accordo con Strehler. Mi illudevo di poter far realizzare le scene a Venezia da Orlandini convinto che la spesa sarebbe stata più modesta. Non posso comunque contrariarvi: sarei molto mortificato se poi la realizzazione non fosse aderente al suo spirito pittorico.

Il 12 luglio, Paulucci si dice soddisfatto della decisione di far realizzare le scene a Bruno Montonati, poiché così potrà seguire direttamente i lavori di realizzazione a Venezia:

³ In un'altra lettera, probabilmente del 9 luglio, Paulucci chiede a Piovesan di poter utilizzare come scenografo realizzatore Bruno Montonati che già aveva dipinto le tele per *Orphée* dai suoi bozzetti con soddisfazione.

perché desidero per parte mia 'darcela tutta'. [...] Per i costumi la Lanza ne ha disegnati più di 60. Molti si faranno ricavando il possibile da cose esistenti alla sartoria del Piccolo Teatro.

Poco più tardi, da Rapallo, Paulucci scrive di nuovo a Piovesan:

Sono in contatto con lo scenografo (realizzatore Montonati) e andrò per portargli la II scena che ho rifatto – e di cui attendo ora la approvazione di Strehler, perché non ero contento della prima soluzione. Ora ho pensato una specie di imbarcadero con grandi voli di reti nel cielo, giardino, pompa, porticato e tutto quel che ci vuole.

Segue un periodo di silenzio, fino al 26 agosto, quando Piovesan scrive a Paulucci che si trova ancora a Rapallo:

Caro Paulucci, domenica sera portai ad Asolo i bozzetti della *Favola*. Malipiero che vede l'opera attraverso la visione originale, nell'ideazione che aveva assunto durante i colloqui con Pirandello, ha trovato troppo estranea alla realtà scenica del libretto l'ultima scena: il paese anziché il giardino, un cancello che non definisce l'immagine della villa sontuosa, ecc.

In sostanza, Le devo dire francamente che rifiuta questa interpretazione. Oggi ha scritto anche al Presidente della Biennale, sottolineando le sue osservazioni e pregando che possa essere mutata. Forse corretta. O ideata secondo la didascalia librettistica? Ho scritto a Strehler pressappoco ciò che ora scrivo a Lei. Spero che si possa trovare rapidamente un punto di conciliazione. Tra parentesi, Le dirò che anche la penultima scena non piace a Malipiero. Osserva che non è ambientata e che genericamente si potrebbe adattare a qualsiasi paesaggio marino. Sono costretto a tradurle queste opposizioni. Mi scriva subito ciò che pensa di tutto ciò e frattanto, fiducioso che questi problemi possano essere rapidamente superati, le invio i miei migliori saluti,

Sandro Piovesan

Paulucci risponde il 30 agosto, di ritorno da Milano:

Io personalmente sono del parere che la soluzione di Strehler era più aderente al testo che non le didascalie pirandelliane. Sono passati anni, il gusto è cambiato, quella è in breve una vicenda di povera gente, non di palazzi sontuosi: nell'ultimo atto è il figlio che torna alla madre, alla sua gente povera, al suo paese dunque.

Perché viali, statue, cancelli monumentali? Forse sbaglio. Comunque, ho subito fatto una nuova V scena che ho spedito a Milano [...] con preghiera di farla proseguire subito se mai per Venezia per l'approvazione di Strehler. Siamo maledettamente in ritardo: Montonati l'ho trovato con le mani nei capelli, senza bozzetti, fermo. Per fortuna gli ho potuto dar subito qualcosa da fare e ora penso stia tirando a perdifiato per arrivare in tempo. La nuova scena (che in certo modo continua la precedente) a me pare dovrebbe andare: c'è una apertura finale verso quel "mare, cielo, verde azzurro" che è nella didascalia Pirandelliana. Dio ci salvi! Perché le assicuro che ce l'ho messa tutta, con Strehler e le scene che ho fatto per prime (con statue, giardini, tendoni, ecc.) sono state rifatte venti volte perché mai ci accontentavano. Dovremo dunque dar poi cattiva prova? Dico di no, ma certo che si è perduto un tempo prezioso.

Molto cordialmente e sempre suo Paulucci.

Già, il 30 giugno, Malipiero, in una lettera a Piovesan⁴, aveva espresso alcune idee a proposito della messa in scena; oltre all'esplicito desiderio che Strehler si recasse a casa sua ad Asolo scrive infatti:

A scanso di equivoci e perché mi piacerebbe finalmente di poter collaborare col regista *che stimo di più*, desidererei che venisse fissato il termine massimo del 1 agosto per una vista dello Strehler a me ad Asolo. Io, quando scrivo per teatro *vedo* la scena, perciò non posso ammettere che si muti ciò che io ho visto, ché qualora si cambi qualcosa io dovrei cambiar la musica, ma non volendola cambiare, bisogna mettersi d'accordo tanto più che Luigi Pirandello *ha stabilito ogni particolare* della messa in scena, *basta eseguire*. Più intelligente sarà il regista (e lo Strehler è l'ideale) e più rispetterà la volontà di due collaboratori quali il sottoscritto e Pirandello che sono andati veramente d'accordo. Il Padre e il Figliolo aspettano lo Spirito Santo, spero che questa parte la vorrà fare Giorgio Strehler e che il diavolo non ci metta la coda. Conto sulla sua abilità diplomatica e la ringrazio. Suo aff.mo G. Francesco Malipiero.

Purtroppo Strehler non va ad Asolo e nemmeno cercherà un incontro con l'anziano maestro. Tralasciando la pesante polemica con il regista, finalmente il 24 agosto, come si capisce dalla lettera di Piovesan, Malipiero riesce a vedere i bozzetti scenici di Enrico Paulucci, si infuria e scrive diret-

⁴ Lettera conservata all'ASAC, cartella *Favola*.

tamente alla Presidenza della Biennale una lettera in cui commenta, una per una, le cinque scene⁵:

La prima è un'offesa alla volontà dell'autore (Pirandello) ma si può rimediare sostituendola con *la voluta tela nera*, indispensabile.

La seconda è brutta, ma per non fare difficoltà esigo che si ritiri il letto di ferro, il lavandino (manca solo il vaso da notte) osceni.

La terza non è Sicilia, siamo nei bassi fondi di Montmartre. Si può correggere con le luci.

La quarta è brutta: siamo a Ostenda (non in Sicilia) con un baracchino per la vendita delle limonate. Dove è la villa sul mare Mediterraneo?

La quinta *la protesto*. È inaccettabile. Tutto è fissato dall'autore, così come sono, non posso permettere l'andata in scena. Non accetto discussioni umilianti. Non si ha il diritto di assassinare in questo modo. Sicuro di ottenere la protezione della Biennale, saluto e ringrazio. G. F. M.

In risposta a questa lettera infuriata, Rodolfo Pallucchini scrive direttamente a Malipiero, dicendosi dispiaciuto dell'accaduto e affermando che "il Paulucci, oltre a essere uno dei migliori pittori d'oggi, ha una lunga esperienza di scenografia (sue furono le scene di un'opera di Milhaud data al Festival veneziano qualche anno fa), ed è un uomo civilissimo".

Al di là del giudizio di Malipiero, i documenti che permettono di conoscere la forma delle scene disegnate da Paulucci per *La favola del figlio cambiato* sono i bozzetti⁶.

Qui di seguito si riportano le didascalie sceniche che servono per la loro lettura.

Atto I – Quadro Primo: *Si apre il sipario. Si vede una gran tenda nera, di là dalla quale è la vita, che la Madre, cieca nel suo dolore, non può più vedere. La tenda si potrà*

⁵ Lettera conservata in originale all'ASAC, cartella *Favola* e in copia all'archivio Malipiero e pubblicata da L. Zanella, *Dopo la Favola...*, cit., p. 79.

⁶ All'ASAC sono conservati 5 bozzetti di scena di Enrico Paulucci con numero di inventario 8000103-8000104-8000105-8000106-8000107: si tratta di disegni a matita, penna e acquerello o tempera su carta, cm 30x45, 31x49, 30x45, 34x47 e 31x46. Sono parzialmente visibili in http://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2015/11/Le_scene1.pdf. Altri studi per le scenografie sono pubblicati in *Enrico Paulucci* a cura di Marco Rosci, Torino, Stabilimento Grafico Impronta, 1979, pp. 178-179.

aprire nel mezzo e facilmente tirare quando occorrerà, ai luoghi indicati, per mostrare le scene e parti di esse, già preparate dietro, ciascuna con le sue luci particolari. Ora, sul fondo nero di questa grande tenda, lei sola, la Madre, che vi sta davanti, piccola e sperduta, sarà illuminata dall'alto, da un lume quasi spettrale. Dopo un momento di pausa, la Madre, senza muoversi, si metterà a parlare con sconsolata umiltà.

Atto I – Quadro Secondo: *Appare l'interno dell'abitazione di Vanna Scoma. È Vanna Scoma una vecchia fattucchiera, che ha fama d'essere in misteriosi commerci con le "Donne". Vive in una casupola quasi in campagna. Non si vedrà dell'interno altro che un rustico camino in fondo, con una grande cappa; a destra, la sola porta d'un verde chiaro, mezz'aperta; a sinistra, una sola cassapanca, lunga e stretta come una bara, su cui è buttato, non disteso, un pezzo di stoffa rossa. Tutto il resto è nero. Vanna Scoma è seduta davanti al camino. Immobile, con le mani posate sulle gambe, non par vera. Avrà sul volto, dapprima una maschera, per dar questa impressione di fantoccio, lì posato sulla seggiola, con le sue vesti e le sue grosse scarpe. Entrano dalla porta mezz'aperta nella notte la Madre e le due donne che l'accompagnano.*

Atto Secondo – Quadro Terzo: *Caffeuccio a terreno. Porto di mare. Finestra in fondo, aperta, da cui si scorge il porto con le alberature delle navi ormeggiate e la torretta bianca con la lanterna rossa, piccole per la lontananza. Una leggera tendina azzurra un po' unta è alla finestra e svolazza alla brezza marina. Da fuori, lontani, arrivano suoni, canti, voci. La porta è a destra sul davanti: e, subito dopo, una scaletta che conduce a un usciuolo a vetri con tendina verde, illuminato dal di dentro. Sotto la scaletta, su questa parete, è un pianoforte sgangherato, su cui pesta un vecchietto capelluto e sonnolento. Una sciantosa tutta ritinta, con sottanella a ombrello di tutti i colori, canta e balla. Il banco di mescita è dirimpetto, davanti la parete sinistra, su cui è la scaffalatura con le bottiglie dei liquori. Siede al banco una femmina di rubiconda grassazza, burbera e bafuta. Buttata a terra a sedere sotto la finestra, con le gambe aperte e i piedi nudi, sporchi di sabbia bagnata e rappresa, è una giovane scema e muta, cenciosa, sempre ingravidata, non sa mai da chi; ma questa volta, sì, pare che lo sappia: dal "Figlio di re", per cui la chiamano ormai "la Regina". Scarmigliata, ha la faccia della voluttà, pallida e tiene gli occhi chiusi; quando li apre, imbambolati, ride stupidamente d'un riso vano: largo e senza suono, da maschera. Attorno ai tavolini seggono gli avventori, gente del porto, qualche impiegato di dogana che viene a prendere il suo caffè e a leggere il giornale, tre squaldrinelle; e si beve, si ciarla, si giuoca a dadi, a carte.*

Atto Terzo – Quadro Quarto: *Giardino della villa sul mare, la terrazza. Ajuole, statue, sedili di marmo. Il giovane principe è sdraiato su uno dei sedili; i due Ministri*

sono dietro la spalliera, che si guardano tra loro, perplessi nella contrarietà in cui si trovano. Fulgido mattino. Silenzio di paradiso.

Atto Terzo – Quadro Quinto: *Lato opposto del giardino, verso l'entrata della villa. Sul davanti è il viale che porta al cancello. In fondo è una proda in pendio, con una fontanella e un sedile di marmo. La proda è cinta da un'alta siepe, in cui si vede uno sforo. Appare in esso, tra qualche foglia pendula, il viso della Madre che spia. Il giovane Principe è seduto sul sedile assorto. Poco dopo si alza, smanioso.*

I costumi sono realizzati dall'assistente di Paulucci, Gianna Lanza, anche se i figurini conservati all'Archivio della Biennale di Venezia sono attribuiti al pittore torinese⁷. I costumi sono attentamente descritti nel testo del libretto e identificano i singoli personaggi attraverso dettagli che sono riscontrabili nei disegni. A scopo esemplificativo, si riporta la descrizione di tre campioni:

Madri: son tutte un po' sbigottite e scontrose: popolane d'aspetto vario, segnate dai patimenti e dalla miseria: alcune in capelli, lisciate troppo o tutte arruffate, altre con fazzoletti in capo di vivaci colori e con scialli: due o tre con in braccio un fagotto che finge un bambino, la testa di cera.

Figlio di Re zampettando sulle gambe sbieche stirate e tutto in preda a una continua convulsione di nervi che non gli lascia fermo un momento alcun membro appare "Figlio di Re", con una corona di cartone dorato di traverso sul capo e un mantello sulle spalle: mostro allegro, esultante che stenta a parlare.

L'uomo saputo buffo, panciuto, con bombetta in capo, mazzetta in mano, farsetto risicato, calzoni a tubo corti, da lasciargli scoperte le caviglie. Si muove a modo d'un burattino.

Le reazioni, almeno da parte della stampa, sono state quasi tutte positive, relativamente alla regia, alla scenografia e ai costumi. Sulla «Stampa» il giorno dopo la prima rappresentazione, Andrea Della Corte scrive:

Il pittore Enrico Paulucci è stato riguardosissimo delle didascalie di Pirandello nel disegnare adeguati e vivaci bozzetti. Con lui ben s'è accordata Gianna Lanza provvedendo ai costumi⁸.

⁷ All'ASAC sono conservati ben 53 figurini attribuiti ad Enrico Paulucci con numero di inventario da 8000040 a 8000102: si tratta di disegni a penna nera e acquerello su carta, cm. 28x22.

⁸ Andrea Della Corte, "La favola del figlio cambiato" di L. Pirandello e G. F. Malipiero, in «La Stampa», 11 settembre 1952.

Massimo Mila, sull'«Unità», dopo aver lodato la messa in scena in generale e la regia di Strehler che è riuscito a far stare in scena i numerosi interpreti “con una naturalezza insolita nel teatro d'opera, senza gesti enfatici e convenzionali”, scrive:

Le scene dipinte da Enrico Paulucci ed i costumi disegnati da Gianna Lanza hanno efficacemente contribuito alla riuscita dello spettacolo, rendendo all'occhio e quindi all'intuizione del pubblico il senso generale della favola, che è il passaggio graduale da un'oscurità di lutto ad una crescente gioia luminosa in seno all'innocenza primitiva della natura.

Riccardo Malipiero su «Il Popolo» di Milano esprime un grande apprezzamento alla musica ma è piuttosto critico verso la realizzazione scenica:

Le scene di Enrico Paulucci buone, ma senza particolare personalità. I costumi erano di Gianna Lanza e ci hanno disturbato: quel fissare il dramma ad un periodo che è stato una breve stagione (la stagione del *charleston*, per intenderci) ha sminuito a parer nostro la grandezza del dramma: grave sempre il dissidio tra costume e vestito! E difficile da colmare tra mito e verità⁹.

⁹ Riccardo Malipiero, *Riabilitazione alla Fenice della “Favola del figlio cambiato”*, in «Il Popolo», 11 settembre 1952: “Risentendo ora quest'opera si ha veramente la sensazione che miglior connubio non potesse uscirne, che la poliedricità di pensiero del poeta [...] non potesse trovare migliore soluzione della poliedricità di questo musicista [...] La musica dunque segue e potenzia, sottolinea e magnifica il testo creando un'opera d'arte viva e vitale”.

NOTE PER UN “ATLANTE DELLA MEMORIA”
DI ELEONORA DUSE
di Francesca Bisutti

Era questo il suo mestiere, cancellare tutte le precedenti caratteristiche di aspetto e portamento e diventare una tabula rasa. Una lastra corporea libera da ogni passata sembianza¹.

Lavorava duramente sul proprio corpo, un giorno dopo l'altro. C'erano sempre stati fisici da raggiungere che superavano precedenti stati estremi. Lei sapeva portare una cosa a estremi insopportabili [...] e poi decidere di superarli, quei limiti².

La donna ritratta qui sopra non è Eleonora Duse, e non è nemmeno una persona reale. È la *body artist* protagonista del romanzo omonimo di Don DeLillo, un'enigmatica figura fittizia che tuttavia potrebbe aiutarci ad avvicinare l'enigma Duse, il segreto del suo corpo di artista. Ma prima di provare a leggere quel corpo attraverso l'immaginazione di uno scrittore contemporaneo, è necessario affidarsi agli occhi di coloro che lo hanno visto allora – testimoni diretti – e ne hanno scritto, evocandolo o magari anche equivocandolo.

È il 1882 e Sarah Bernhardt – l'attrice divenuta il termine di paragone sul quale si misurano tutte le altre – sta trionfando al Carignano, tra colpi di scena e clamorose eccentricità da diva. Eleonora Duse, ventiquattrenne, da poco prima donna della Compagnia Città di Torino di Cesare Rossi, assiste fervidamente ogni sera alle rappresentazioni, a sua volta osservata da

¹ Don DeLillo, *Body Art*, trad. di Marisa Caramella, Torino, Einaudi, 2001 [*The Body Artist*, New York, Scribner's, 2001], p. 69.

² Ivi, p. 45.