

Da: *Sipario / staged art: Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco e I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 20 febbraio – 25 maggio 1997), Charta, Milano 1997, pp. 70-88.

De Chirico e lo spettacolo

Elena Gigli

Nel 1947 Giorgio de Chirico, condannando lo spettacolo all'aperto come un "nonsenso", parla del teatro unicamente dal punto di vista teatrale, cioè dello "spettacolo" e non dal punto di vista letterario: "Partendo da questo punto di vista, che lo spettacolo deve liberarci dalla realtà e darci il modo di immergerci, se non in un mondo differente, almeno in una vita differente, partendo, dico, da questo punto di vista 'io nego tutto il realismo, tutte le tendenze realistiche' per quanto riguarda lo spettacolo teatrale" ("Il dramma", 15 maggio 1947).

I ventisei spettacoli realizzati in mezzo secolo di lavoro dal Grande Metafisico su tutti i palcoscenici europei (da Parigi a Berlino, da Londra ad Atene, da Roma a Firenze a Milano) ci portano in una atmosfera del tutto nuova, in quello spazio "metafisico" che affiora fin dalle tele degli anni Dieci. Non a caso, come ha già notato Fagiolo dell'Arco, nel sipario con i due colossali gladiatori di *Le Bal* De Chirico pone la sua firma accanto alla data 1929: chiudendo il sipario, riapre la pittura.

Nel 1910 il fratello Alberto Savinio è a Parigi: gli scrive comunicandogli la nuova atmosfera teatrale che si andava respirando intorno ai Balletti Russi di Serge de Diaghilev. Nel 1911 De Chirico lo raggiunge. Dal 1920 arriva anche Rolf de Maré con i Ballets Suédois. Intorno a questi crogiuoli di novità gravitano vari personaggi: da Guillaume Apollinaire a Jean Cocteau, da André Breton a Erik Satie, da Igor Stravinskij a Vittorio Rieti... Non mancano gli artisti: da Depero a Prampolini, da Picasso a Braque, dalla Gontcharova a Larionov, da Léger a Picabia...

La prima messinscena teatrale di Giorgio de Chirico risale al 19 novembre 1924: *La Giara* di Alfredo Casella messa in scena dai Ballets Suédois con la coreografia di Jean Borlin. Una scena italiana, non troppo spettacolare.

Sei mesi dopo (14 maggio 1925) troviamo i Dioscuri lavorare insieme al Teatro d'Arte, per la Compagnia del Teatro di Roma: Giorgio realizza il bozzetto scenografico per la tragedia *La morte di Niobe* di Alberto Savinio. Alfredo Cecchi così descrive la scenografia dechirichiana: "Il metafisico pittore Giorgio de Chirico 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 si vuole per cacciare nella testa degli spettatori il solletico della parola bazar. Dentro queste tele maliziose si sono svolti avvenimenti piuttosto ermetici, nei quali la leggenda di Niobe aveva la funzione della tela bianca contro cui si proiettano le ombre cinesi" ("Il Tevere", 15 maggio 1925).

Sempre per la Compagnia del Teatro di Roma, De Chirico realizza cinque bozzetti per *Capitano Ulisse* di Savinio, che tuttavia non andrà in scena (sono pubblicati nella rivista "Colonna" del fratello Savinio nel 1934 e più tardi nella rivista "Scenario", febbraio 1938).

Nell'ambito della compagnia di Luigi Pirandello, i Dioscuri, anche in ambito personale, agiscono parallelamente: Giorgio conosce la ballerina russa Raissa Gurievich compagna del coreografo Giorgio Kroll (diventerà la sua prima moglie), Alberto incontra la sua compagna Maria Morino, anche lei attrice.

Nel dicembre 1928 va in scena al Théâtre Alfred Jarry di Antonin Artaud, l'opera di Roger Vitrac *Victor ou les enfants au pouvoir* (*Vittorio o i bambini al potere*): le scene (per le quali De Chirico può aver dato dei suggerimenti) raffigurano cornici vuote, specchi sul cavalletto, *Les arbres dans la chambre* (*Gli alberi nella stanza*), temi delle tele dechirichiane. Si colloca in questo periodo l'ultimo progetto per i Balletti Russi: una nuova edizione de *La morte di Niobe* di Savinio, per la quale si conoscono nove bozzetti di costumi (nel retro di uno si legge: "Mon. Ant. Shakewitch Ballets Russes 16 Rue de Graman Paris").

Nel maggio del 1929 con la realizzazione del balletto in due quadri *Le Bal* di Boris Kochno, e la prematura scomparsa in terra veneziana di Serge de Diaghilev (19 agosto), De Chirico chiude il sipario dei Balletti Russi. È forse il suo più alto raggiungimento in campo teatrale.

Il tema mitologico torna nelle successive scenografie degli anni Trenta: da *Das Leben des Orest* (*La vita di Oreste*), di Ernst Krenek (Berlino, Staatsoper, ottobre 1930) a *Bacchus et Ariane* (*Bacco e Arianna*) di Abel Hermat per la coreografia di Serge Lifar (Parigi, Théâtre de l'Opéra, 22 maggio 1931). I bozzetti di scena per Berlino presentano il sole inventato per i *Calligrammes* di Apollinaire e le cabine dei *Bagni Misteriosi*; i figurini per Parigi sono ancora legati a quelli de *Le Bal*.

Ancora incerto tra Parigi e l'Italia, De Chirico realizza nel 1931 cinque bozzetti per *Polichinelle* (*Pulcinella*) di Igor Stravinskij (che rielabora l'antica musica di G. B. Pergolesi): va in scena in aprile per il Ballet de l'Opéra Russe a Monte-Carlo (poi Londra, Lyceum Theatre, 27 maggio 1931). Si conosce una lettera di Giorgio de Chirico a Jean Cocteau del 1° aprile 1931 (pubblicata da Fagiolo dell'Arco nel 1981): "C'est le Pulcinelle déjà illustré par Picasso; j'espère que le maître ne sera pas fâché". (È il Pulcinella già illustrato da Picasso; spero che il maestro non si arrabbi).

Viene poi, finalmente, una importante commissione in Italia: *I Puritani* di Vincenzo Bellini per il primo Maggio Musicale Fiorentino (Firenze, Teatro Comunale, 25 maggio 1933). È l'occasione per Firenze di risorgere da quella "morte culturale" denunciata da Soffici nel 1929 su "La Nazione"; è l'appropriarsi, da parte di De Chirico, di un momento positivo all'interno del ricco e vivace clima culturale fiorentino.

Probabilmente sarà stato Luigi Pirandello, regista dello spettacolo, a chiamare nel 1934 De Chirico per la messinscena della tragedia pastorale dannunziana *La figlia di Iorio* (Roma, Teatro Argentina, 12 ottobre). Esiste un carteggio tra D'Annunzio e Pirandello che testimonia l'accuratezza nella preparazione dello spettacolo (la rappresentazione, però, sarà un fiasco). Tre bozzetti di scena, sette fogli di figurini e uno per l'attrezzatura scenica sono conservati presso il Vittoriale degli Italiani a Gardone Riviera. Immagini di scena un po' rustiche e pastorali: solo nel bozzetto dell'atto I si apre sullo sfondo una "metafisica" piazza d'Italia con le due figure unite alla loro ombra.

Tra New York e Parigi, De Chirico lavora a scene e costumi per una trilogia per il Teatro d'Atene, 1937: le opere da rappresentare sono le due tragedie greche, *Oresteia* di Eschilo e *Le Baccanti* di Euripide, unita a *Le Minotaure* di Louis Gauthier-Vignal. A causa della guerra, il fantasioso spettacolo progettato da De Chirico non va in scena.

Il 20 gennaio 1938 al Covent Garden di Londra viene realizzato il balletto *Prothée* (*Proteo*) su musica di Claude Debussy per i balletti del colonnello De Basil. Di passaggio a Londra, Giorgio de Chirico è finalmente testimone di un suo successo teatrale: "Il balletto al Covent Garden ottenne un grande successo e io dovetti, come tanti anni prima a Parigi al Teatro Sarah Bernhardt, venire sulla scena per ringraziare, stringendo con la destra la mano bagnata alla prima ballerina e con la sinistra la mano, non meno bagnata, del primo ballerino" (De Chirico, 1945). Mentre le scene sono ancora tipologicamente legate ai motivi dei *Calligrammes* e dei *Bagni Misteriosi*, i costumi anticipano il periodo "barocco" dell'arte dechirichiana. Ricco impasto pittorico, scenografia barocca sono le caratteristiche delle tele eseguite dopo il gennaio 1938, quando ritorna in Italia. Tempietti, figure stilizzate a colonne, costumi costruiti con i ritagli archeologici, insiemi cromatici costruiti su fondi

grumosi come di sabbia, l'abbondanza narrativa, il desiderio di affastellare diversi elementi come in una chiesa barocca: tutto questo significa la negazione di se stesso per tornare antico. Rinascimentale e Barocco, questa volta. Abbandona la tempera (la tecnica resta solo per i figurini) per il tubetto dell'olio spalmato sul cartoncino telato.

Il coreografo Aurel M. Milloss, in una intervista (in Fagiolo dell'Arco, 1983, pp. 105-107), così ricorda la vicenda di *Amphion (Anfione)*: "Lo spettacolo *Amphion* fu chiesto da Ida Rubinstein a Paul Valery e Arthur Honegger e rappresentato nel 1942. [...] Nel 1941 ebbi l'invito da Carlo Gatti, sovrintendente della Scala, a collaborare alla stagione 1942-43. [...] Gatti accettò il nome di De Chirico. [...] Lo spettacolo di quella sera, composto di tre pezzi, ebbe un buon successo, alcune repliche e molti articoli sui giornali, non tutti intelligenti".

Sempre con la coreografia di Aurel M. Milloss, il 14 ottobre 1944, viene rappresentato al Teatro dell'Opera di Roma il *Don Giovanni*, balletto su musica di Richard Strauss. L'anno dopo, 20 dicembre 1945, il Teatro Adriano di Roma ospita le *Danze di Galanta* con musica di Kodály e coreografia di Milloss.

L'opera *Orfeo*, favola su musica di Claudio Monteverdi viene commissionata a De Chirico per il XII Maggio Musicale Fiorentino, 4 maggio 1949. Per la compagnia di Tatiana Pavlova, mette in scena, riutilizzando un bozzetto ideato nel 1937 per il Teatro di Atene, *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro (Milano, Teatro Nuovo, 11 luglio 1949).

Colonne tortili che sorreggono un loggiato (memoria del Baldacchino berniniano?) sono le definizioni spaziali nel siparietto e nella scena seconda dello spettacolo *La leggenda di Giuseppe* di Richard Strauss (Milano, Teatro alla Scala, 5 maggio 1951). Negli anni Cinquanta Giorgio de Chirico alterna il suo lavoro per la scena tra Firenze (Teatro Comunale) e Milano (Teatro alla Scala). Il 9 maggio mette in scena a Firenze *Ifigenia* di Ildebrando Pizzetti; nel 1952 realizza per Milano il *Mefistofele* di Arrigo Boito (12 aprile) e per Firenze il *Don Chisciotte* di Vito Frazzi (27 aprile). Si alternano alla ribalta il mito greco e l'incubo romantico.

L'anno dopo (15 maggio 1953) lavora a Roma per il Teatro dei Satiri: *La coda santa*, commedia in tre atti di Dino Terra. Il siparietto di *Apollo Musagete* (Milano, Piccola Scala, 10 marzo 1956) è più un quadro che un bozzetto: seduto, con lo sguardo rivolto al cielo, Apollo tiene in mano la cetra; a destra, in un impasto pittorico unico con la natura, il cavallo alato cerca di alzarsi (è qui che De Chirico ha posto la sua firma); a sinistra le nove Muse danzano e suonano.

Anni Sessanta. 31 marzo 1964, Roma Teatro dell'Opera, *Otello*. È un voler restituire "l'atmosfera passionale e ardente del teatro intorno al 1830, quando l'*Otello* si impose ai pubblici d'Europa attraverso le grandi interpretazioni di una Malibran, di una Pasta, di un Rubini, padre dell'ottocentesco melodramma italiano da Donizetti al primo Verdi. Una regia 'all'italiana' quindi, basata su una tradizione da conoscere e da rispettare, anche se da rinnovare alla luce del gusto critico contemporaneo" (dal programma di sala scritto dal regista Sandro Sequi).

E infine, ricordiamo due rappresentazioni tratte dai suoi bozzetti: *L'Estasi* di Aleksandre N. Skriabin e *Orfeo e Euridice* di Christoph Willibald Gluck. La prima viene rappresentata a Milano al Teatro alla Scala il 17 settembre 1968: Rudolf Nureyev è il primo ballerino. Nel bozzetto di scena, Giorgio de Chirico stende il colore in larghe campiture e riutilizza i motivi figurativi dei *Calligrammes* (il sole, la porta che si apre). La seconda viene eseguita al Teatro Nazionale d'Atene nel 1971.

Nato in terra greca più di ottant'anni prima, il Grande Metafisico vuole chiudere il sipario ritornando alle sue origini: i bozzetti per *Orfeo e Euridice* sono caratterizzati dal motivo boeckliniano dell'*Isola dei Morti*. E siamo tornati al principio della nostra storia: l'eterno errante trova finalmente pace nella sua terra natia, Ulisse è tornato a Itaca.

La Giara, 1924

Théâtre des Champs Elysées, Parigi, 19 novembre

Testo: Luigi Pirandello

Musica: Alfredo Casella

Scene e costumi: Giorgio de Chirico

Coreografia: Jean Börlin

Direzione artistica: Rolf de Maré

Nella primavera del 1924, il musicista Alfredo Casella (Torino 1883 - Roma 1947), chiede aiuto al Grande Metafisico (De Chirico gli sta dipingendo un ritratto) per realizzare una "commedia coreografica". Casella sceglie, come testo, una novella di Luigi Pirandello e per scene e costumi, l'arte di Giorgio de Chirico. Così ricorda la commissione: "Nella primavera del 1924 venne a Roma una nostra amica di New York, Miss Wiborg, con una singolare ambasciata di Erik Satie, [...] scrivere un balletto per la prossima stagione dei 'Ballets Suédois' di Rolf de Maré.[...] De Maré desiderava un balletto tipicamente italiano, qualcosa da contrapporre al *Tricorno* di De Falla. E voleva che, oltre al poeta, anche lo scenografo fosse italiano. La cosa era interessante, perché Diaghilev non aveva mai fatto nulla di simile. Ebbi subito l'idea di cercare l'argomento nella vasta produzione novellistica di Luigi Pirandello, idea che piacque moltissimo a De Maré. Come pure gli piacque il nome che gli feci di De Chirico per le scene e i costumi" (*I segreti della Giara*, Firenze 1941). La commedia viene presentata a Parigi, al Théâtre des Champs Elysées la sera del 19 novembre 1924.

Il programma dello spettacolo, disegnato da Picabia, prevede, tra l'altro, alcune pagine con i ritratti di De Chirico, Casella, Pirandello (realizzati da De Chirico stesso). Scrive De Chirico, sotto il suo autoritratto: "Le mie opinioni sui balletti? Io trovo che quando saranno liberati completamente da un certo estetismo che ancora li corrompe e si saranno arricchiti di elementi nuovi, essi potranno, con il cinema, sostituire il teatro di prosa e d'opera" (in Fagiolo dell'Arco, Baldacci, 1982, p.149).

La trama parla di una giara, di proprietà di un collerico contadino, che gli viene rotta dai dipendenti. Durante il tentativo di aggiustarla, un operaio rimane imprigionato dentro. Il padrone, dapprima non contento di rompere la giara, accetta, infine, un terzo del valore della somma originaria per rompere la giara. L'operaio rifiuta di pagare e invita i contadini a bere alla sua salute. Il proprietario, infastidito dal troppo clamore, rompe la giara, e ridà la libertà al prigioniero.

Sono quattro, abbastanza simili tra loro, le versioni del bozzetto di scena. Domina la scena la fattoria rossa con la scala che viene a trovarsi al centro della scena. È la stessa costruzione prospettica di opere esposte a Torino e a Roma nel 1923, da *Ottobrata* alla *La partenza del cavaliere errante*. Davanti al palcoscenico il sipario-tenda definisce, ai lati della scena, lo spazio scenico. È simile al sipario metafisico che inquadra, nello stesso anno, il suo volto nell'*Autoritratto* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna); è il velario mosso dal vento nello sfondo della tempera *Mercurio e i metafisici* del 1920, o quello chiuso (e poi aperto a sinistra) nella tela del 1910, *L'enigma dell'oracolo*. Non è un puro espediente teatrale, ma lo scoprire (o il velare) quello che avviene sulla scena della vita.

De Chirico coglie l'occasione della messinscena de *La Giara* per tornare a Parigi dove stringe i contatti con il nascente gruppo dei Surrealisti: De Chirico viene immortalato da Man Ray in tre fotografie pubblicate sulla copertina del primo numero de "La Révolution Surréaliste", 1 dicembre 1924 (Fagiolo dell'Arco, Baldacci, 1982, p.152).

Al Museo della Danza di Stoccolma, oltre alla scena, sono conservati i bozzetti per i dodici costumi: si va dal gobbo alla contadina, dal padrone di casa alla figlia del padrone. In questi figurini si ritrova tutta l'aria della paterna Sicilia: De Chirico ricrea, da una parte, il costume regionale,

dall'altra ripropone il modello stilimorfo con tunica a pieghe, già usato nelle figure di alcuni quadri come *La partenza degli argonauti* (1909-10), *Il saluto degli argonauti partenti* (1920), *La partenza del cavaliere errante* (1923-24).

I Puritani, 1933

Melodramma serio in tre parti

Teatro Comunale, Firenze, 25 maggio 1933, I Maggio Musicale Fiorentino

Libretto: Carlo Pepoli da *Têtes rondes et Cavaliers* di Jacques Ancelot e Joseph Saintine

Musica: Vincenzo Bellini

Direttore: Tullio Serafin

Scene e costumi: Giorgio de Chirico

Regia: Guido Salvini

Interpreti: Carlo Scattala, Ezio Pinza, Giacomo Lauri Volpi, Mario Basiola, Adrasto Simonti, Nadia Kovaceva, Mercedes Capsir

10 agosto 1932, da Firenze, Giorgio de Chirico risponde al presidente del Maggio Fiorentino Carlo Delcroix: "Ho ricevuto la di Lei lettera in data 6 corrente, riguardo ai costumi di scena che mi chiede di eseguire per l'opera *I Puritani*, e dichiaro di accettare quanto in tale lettera mi si propone" (lettera conservata nell'archivio del Teatro Comunale, Firenze). Ricorda più tardi il Pictor Optimus (1945): "Nel 1933 fui invitato a Firenze a eseguire dei costumi e degli scenari per l'opera *I Puritani* di Vincenzo Bellini, che dovevano andare in scena durante il Maggio musicale. Alla prima rappresentazione successe un putiferio. [...] Malgrado tutta questa organizzata ostilità [dal direttore del giornale 'La Nazione', nata in seguito al rifiuto di De Chirico di esporre nella sede del giornale] il mio lavoro piacque molto e suscitò grande interesse".

Contemporaneamente lavora alla Triennale di Milano; accanto a Sironi e Severini realizza la pittura murale *Cultura italiana* nel fondo del Salone d'Onore.

Bruno Barilli, amico musicologo, recensisce sul "Tevere" l'evento teatrale: "Scene, costumi, ambiente costituivano una vera mostra del bianco. [...] Bianco azzurro, bianco biondo, sgargiante chiaro scuro, tutta la gamma dei bianchi distesa sapientemente per dare l'impressione di un bassorilievo neoclassico. [...] Nel pallore spettrale e violento, dame e cavalieri lunari, soldati al borotalco, corpi di garza, infarinati guerrieri senza peso in lunghe camicie da ospedale, migravano tra velature e trasparenze da zanzariere. [...] Tutto rifuggiva dal vero. Il pittore era in teatro, durante la prova. Volli avere un suo parere sull'illuminazione. 'Quello della luce non è un problema' - dice De Chirico, guardando la cupola Fortuny -. 'Datemi un milione di candele. Molta luce ci vuole, sempre tutta la luce, e basta. Mi piacciono le cose chiare, fatte bene, erotiche, allegre. [...] 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 nuovo mondo sotto una folgore sospesa - o se meglio v'aggrada s'è vista la mess'in scena di un pittore di genio" (la recensione completa è in Fagiolo dell'Arco, 1995, pp. 127-128).

Sono sei (uno in collezione privata) i bozzetti di scena esposti a Rivoli vicino ai costumi e all'attrezzatura scenica (conservati presso il Teatro Comunale di Firenze). La scena seconda dell'atto primo rappresenta un interno. Due finestre nella parete di fondo si aprono su un cielo ricco di nuvole (dechirichiane) e di architetture tremolanti. A sinistra, nell'angolo, un telo-sipario è trattenuto da un cordone che non si vede. Porte scure a destra e sinistra danno l'unica macchia scura a tutta la scena. La terza scena precede aperture a destra e sinistra, sullo sfondo due manichini-corazze sono incastonate come le sculture nelle nicchie di Orsanmichele a Firenze. "Sala con

porte laterali, parte seconda scena prima" è la scritta posta da De Chirico sotto il bozzetto della scena prima dell'atto secondo. Sullo sfondo un velario copre il nulla (potrebbe coprire una finestra, un quadro, ma De Chirico non ci dà nessun aiuto). A destra la porta è aperta sui relitti medievali (Ferrara?). La prima scena dell'atto terzo si apre su una quinta prospettica costruita da due edifici in primo piano con un fondale naturale con un castello arroccato. I figurini, dalla damigella al soldato di Cromwell, dal castellano al paggio, dallo scudiero a lord Gualtiero Valton, da Enrichetta ad Arnaldo, sono realizzati con un colore alternato tra positivo e negativo, con freddi motivi geometrici vicino ai caldi elementi organici. Eroine greche si avvicinano a torri e a colonne; copricapi dai colori bizzarri si avvicinano a stemmi araldici, a blasoni in movimento. Infine l'attrezzeria: differenti segni grafici delimitano il tavolo, la sedia (i mobili nella valle?); le albarde e le spade ricordano quelle del Calcio in costume fiorentino.