

Andrea Scappa
BERYL HIGHT
ARTISTA TRASVERSALE NEL TEATRO ITALIANO*

Beryl Hight (1890-1970) è acquerellista, pittrice, scenografa, costumista, creatrice di pupazzi e illustratrice. Si avvicina alle scene dopo aver sposato l'attore Gualtiero Tumiati, con cui arriva a condividere la direzione artistica di più compagnie. Il suo nome è annodato a una singola esperienza, quella della Sala azzurra, un piccolo teatro d'arte che rimane in vita per qualche mese, tra la fine del 1924 e l'inizio del 1925. Un'esperienza di rilievo nella stagione dei teatrini milanesi, ma non ancora indagata rispetto alla temperie culturale e artistica in cui fiorisce e all'attività teatrale di Giuseppe Fanciulli, che ne prepara il terreno.

Negli studi, quando si parla di Hight, tutto quello che sta prima e dopo la Sala azzurra pare non esistere. Ma dal 1924 al 1934, Hight attraversa vari strati sociali, diversi generi spettacolari, contesti teatrali ed extra-teatrali, e indagare il profilo di questa donna inglese, naturalizzata in Italia, fautrice di un rinnovamento dello spazio scenico, vuol dire approfondire una serie di ambienti e di situazioni: il modo in cui si sedimenta in Italia il lavoro di Craig scenografo; il teatro per l'infanzia; il problema della regia; quello di una nuova scenografia; i legami con le istituzioni caritatevoli, i circoli culturali, le gallerie d'arte, l'editoria, gli attori bambini e il teatro d'arte. Attraverso la sua storia e la sua influenza si comincia a mettere a fuoco un fitto reticolato di persone, collaborazioni, competenze, micro-ambienti, che riguardano soprattutto (ma non solo) la città di Milano¹. Infine, occorre riconsiderare Beryl

* Questo saggio è uno dei risultati della ricerca svolta nell'ambito del progetto PRIN *Donne, teatro, fascismo* diretto da Mirella Schino e finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU – PNRR Missione 4 - Componente 2 - Investimento 1.1 (Codice CUP F53D23007540006).

¹ Sulle situazioni artistiche ibride e di amatorialità a Milano negli stessi anni si vedano i saggi di Aldo Roma, Giulia Taddeo e Raffaele Rezzonico in questo Dossier.

Hight nel suo ruolo di pioniera. È stata la prima scenografa italiana, precede altre figure importanti, come Rosetta Tofano e Maria Signorelli. Ed è stata anche qualcosa di più di una semplice scenografa. In quel disavanzo, in quello sconfinamento si colloca l'incisività del suo operato.

La formazione e l'ingresso nel teatro

Beryl Hight nasce il 16 giugno 1890 nella provincia di Bombay, da Arthur Edward Hight, un ingegnere del genio civile per la corona britannica, e da Violet Amy Cottrell, figlia maggiore del conte Cottrell, ciambellano del duca di Lucca. Dall'India, ancora bambina, arriva a Londra. Studia alla Slade School University College², un'accademia d'arte fondata nel 1871 e caratterizzata da un approccio liberale, dove le ragazze ricevono un'istruzione pari a quella dei ragazzi. Completa la sua formazione a Parigi, frequentando per un anno la Scuola della Grande Chaumière, in cui Lucien Simon, pittore, acquarellista e disegnatore, dal 1904 tiene due corsi seguiti soprattutto dagli studenti stranieri, tra cui uno di composizione di bozzetti e cartoni. Terminati gli studi, raggiunge la famiglia, trasferitasi nel frattempo a Firenze. Vivono nel quartiere degli artisti, tra piazza Donatello e via Masaccio. Condivide con il padre la passione per l'acquarello. Nel 1914, insieme a lui, crea uno spettacolo con il teatro delle ombre, che rappresentano per alcuni amici nella loro casa³. Testo e musiche composti dal padre, sulla base di una storia recitata da un vecchio indù, scenari e figure di Beryl Hight⁴. Di passaggio a Firenze, Maurice Browne⁵, il proprietario

² Alberto De Angelis, *Scenografi di ieri e di oggi*, Roma, Cremonese, 1938, pp. 229-230: 229.

³ *Notes from Florence*, «The New York Herald», edizione europea, 23 novembre 1914, p. 2.

⁴ Sul Bollettino della proprietà intellettuale (Ministero di agricoltura, industria e commercio, Bollettino della proprietà intellettuale, a. XIV, 1915, Fasc. 9° e 10°, Parte terza. Proprietà letteraria ed artistica. Elenchi delle registrazioni eseguite dall'Ufficio, p. 118) risulta depositata presso la tipografia Giulio Cappelletti, l'11 febbraio 1915 l'opera *The ancient Gods* di Arthur Edward Hight, un racconto indù con le ombre di Beryl Hight, indicata come mai recitata in pubblico.

⁵ Maurice Browne probabilmente conosce già da qualche anno gli Hight, forse

del Little Theatre di Chicago, lo compra per inserirlo nella sua programmazione⁶.

Beryl Hight vive con l'attore Gualtiero Tumiati, che ha sposato all'inizio degli anni Dieci⁷. Tumiati ha appena debuttato come capocomico, dopo essersi affermato in *Orione*, tragicommedia di Ercole Luigi Morselli, *L'amore dei tre re* di Sem Benelli e soprattutto nel *Cyrano de Bergerac*, che diventa un suo cavallo di battaglia. Intanto le opere di Hight cominciano a essere apprezzate. Nel 1913 espone in Inghilterra. L'anno dopo presenta litografie a colori del *Cyrano de Bergerac*, nei cui panni è riconoscibile Tumiati, in una mostra riservata alle artiste locali, nella sede fiorentina del Lyceum⁸, e al Salon des Beaux Arts di Parigi⁹. In questo periodo Hight, pur proseguendo nella sua carriera di pittrice, inizia ad affiancare Tumiati, progettando e realizzando gli spazi scenici dei suoi spettacoli.

Nel 1918, con la messinscena de *La dodicesima notte*, per la prima volta rappresentata in Italia, comincia ad avere qualche considerazione. Due articoli, a distanza di poco più di un mese, parlano di lei e delle sue scene. Il primo di Giuseppe Fanciulli, pubblicato su «Il giornalino della Domenica» del 13 luglio 1919, è un ritratto del percorso artistico di Hight, dagli inizi fino al suo emergere in teatro, scritto in gran parte con informazioni che l'autore ha ricevuto da lei¹⁰. L'altro a firma di Eligio Possenti, uscito il 24 agosto su «Il mondo», si concentra sulla sua attività di scenografa, a partire dal titolo in cui compare il nome d'arte, Beryllo, che adotta in questo periodo per le sue creazioni tea-

da quando, durante un viaggio in Italia, ha conosciuto e sposato nel 1912 l'attrice Ellen Van Volkenburg, che viveva a Firenze.

⁶ *Notes from Florence*, cit., p. 2.

⁷ Non si conosce la data certa del matrimonio, che dovrebbe essere avvenuto tra la fine del 1911 e l'inizio del 1912. È possibile ipotizzarlo perché sul quotidiano «The New York Herald», il 25 ottobre 1911, compare l'annuncio del loro fidanzamento e si dice che a brevissimo convoleranno a nozze.

⁸ N. T., *Marginalia*, «Il Marzocco», a. XVIII, n. 23, 8 giugno 1913, p. 5.

⁹ De Angelis, *Scenografi di ieri e di oggi*, cit., p. 229.

¹⁰ Giuseppe Fanciulli, *Beryl Tumiati*, «Il giornalino della Domenica», a. VII, n. 30, 13 luglio 1919, pp. 4-8. Il rapporto professionale tra Hight e Fanciulli, che si intensifica dal 1919, inizia almeno nel 1918, con la pubblicazione del libro di Giuseppe Fanciulli, *Creature. Quadri di vita per la gioventù*, Torino, Libreria Editrice internazionale, in cui Hight realizza le illustrazioni.

trali¹¹. Nell'articolo, montato con i suoi bozzetti per alcuni spettacoli, Hight è inserita tra i principali esponenti della scena moderna. Lontana dagli scenografi italiani a lei contemporanei che puntano al verismo¹². Distante dagli scenografi che sovraccaricano gli spazi e si mettono a gareggiare con i costumisti, schiacciando il dramma, ma pure dalle compagnie che ancora usano lo stesso apparato scenico buono per tutte le rappresentazioni. Infatti, Hight ha studiato e ha appreso la lezione di Gordon Craig, dei russi, dei francesi e dei tedeschi, prima di trovare una propria cifra¹³. Il suo metodo di lavoro parte da una conoscenza approfondita del testo, non si accontenta delle didascalie, lo sviscera, associa agli ambienti un particolare stato d'animo, come se fossero personaggi. Solo in questo modo la scena, attivata dalla presenza dell'attore, può farsi rivelazione del testo. Con le sue ideazioni, Hight vuole suggerire la scena più che ricostruirla.

Per *La dodicesima notte*, il cui modellino è esposto alla Mostra Italo-Britannica di Roma, Hight individua pochi e marcati elementi, tende alle linee spesse ed espressive della caricatura. Qualche esempio. Dai tendaggi giallo-grigi che cadono morbidi nella camera di Olivia, la protagonista del testo di Shakespeare, passando per le linee bianche e nere della casa, fino ai due cespugli, visibili oltre una tenda semiaperta, per significare il giardino. I costumi si accordano con le scene (le scarpe degli attori, tutte rigorosamente bianche, vengono dipinte da Hight un'ora prima del debutto al teatro Manzoni di Milano perché il calzolaio non le aveva consegnate in tempo). Quando *La dodicesima notte*, qualche mese dopo, è rappresentata da Tumiatei, all'aperto, nel teatro romano di Fiesole, Hight adotta una geniale soluzione, che verrà ricordata per anni: sostituire le scene con dei cartelli indicatori¹⁴.

Altre immagini che aiutano a comprendere il suo lavoro fino a quel momento sono le scene concepite per l'*Edipo* e per *Fonte lucente* di Fanciulli. Nel primo, in un ambiente blu, Edipo sale su una scala bianca, messa di profilo, e lascia cadere il suo mantello rosso, che

¹¹ Eligio Possenti, *Le scene di "Beryllo"*, «Il mondo», a. V, n. 34, 24 agosto 1919, pp. 18-21.

¹² Ivi, p. 19.

¹³ Ivi, p. 18.

¹⁴ Ne dà conto anche Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli, 1939, pp. 112-113.

sembra così un fiotto di sangue¹⁵. Nel secondo, le scene si configurano come miniature: due massi enormi e uno schizzo per un ruscello che sgorga dalla montagna o una croce allungata e distorta a simboleggiare il martirio delle anime¹⁶. Infine, per *La morte di Ivan il terribile* di Tolstoj Hight inventa un dispositivo particolare per il cambio delle scene. Avviata al teatro, con Tumiatei si trasferisce a Milano.

Il Teatro dei fanciulli

A partire dall'inizio degli anni Venti, nel centro di Milano, si sviluppa un fitto reticolato in cui si coagulano una serie di attività letterarie, culturali e artistiche, con una vocazione sperimentale, che guardano all'estero e si fanno culla o megafono dell'avanguardia. In uno stesso quadrante cittadino, tra via Montenapoleone, via Borgospesso e via Manzoni, vicino allo storico caffè "Cova", ci sono la galleria d'arte del collezionista Lino Pesaro, le sedi della rivista e del circolo "Il Convegno" e della libreria-galleria d'arte-casa editrice "Bottega di Poesia"¹⁷.

La storia artistica di Hight si incrocia con alcuni di questi ambienti o con le persone che li frequentano. Alla Galleria Pesaro, nel suo primo anno di vita, tra il maggio e giugno 1917, partecipa alla VI Esposizione Annuale dell'Associazione degli Acquerellisti Lombardi. Due anni dopo torna ad esporre all'appuntamento annuale degli Acquerellisti Lombardi. Meno opere, ma scelte e organizzate con più criterio. Accanto alla generazione di affermati acquarellisti, spuntano pittori più giovani che, come Hight, si cimentano anche in questa tecnica: Guido Marussig, Giuseppe Biasi, Raoul Viviani e Isabella Pirovano.

Nello stesso periodo Giuseppe Fanciulli¹⁸, per una riunione degli

¹⁵ Possenti, *Le scene di "Beryllo"*, cit., p. 21.

¹⁶ Ivi, p. 20.

¹⁷ Per una panoramica su alcuni di questi spazi cfr. *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, a cura di Patrizia Caccia, Milano, Franco Angeli, 2013.

¹⁸ Sulla figura di Giuseppe Fanciulli si veda Enzo Petrini, *Fanciulli*, Brescia, La Scuola, 1963; Daniele Giancane, *Giuseppe Fanciulli, maestro della letteratura per l'infanzia. Una monografia*, Bari, Levante, 1994, che dedica il terzo capitolo al suo teatro; Davide Montino, *Le tre Italie di Giuseppe Fanciulli. Educazione e letteratura infantile nel primo Novecento*, Torino, Società editrice internazionale, 2009.

abbonati milanesi de «Il giornalino della Domenica» (settimanale per lettori dai sette ai quindici anni, figli della borghesia), vuole rappresentare “una fiaba in azione” e Hight gli propone di riportare in vita i suoi fantocci cinesi, fabbricati qualche anno prima e con cui aveva dato rappresentazioni nel suo studio fiorentino¹⁹. L’esperimento avviene nella vasta sala di un circolo privato in piazza San Sepolcro ed è accolto dai giovani spettatori, ma anche dai loro genitori con entusiasmo²⁰. Così Fanciulli e Hight decidono di strutturare quella situazione un po’ improvvisata nell’associazione “Arte per infanzia”²¹.

Nel corso dell’estate si costruiscono due teatrini²², si scrivono altri testi, si confezionano nuovi burattini e si reclutano persone per le musiche e la recitazione.

Il Teatro dei fanciulli debutta con poche recite all’Esposizione regionale lombarda d’arte decorativa dell’Umanitaria, prosegue con una fortunata tournée in Veneto per poi realizzare nella Galleria Centrale d’Arte, al piano superiore del “Cova”, una stagione dal 15 dicembre 1919 al 31 gennaio 1920, prorogata per la straordinaria accoglienza fino al 28 marzo²³. Nella sala, decorata insieme all’artista Edoardo Mattoi (le pareti

¹⁹ *I burattini e le marionette*, in *Annali del teatro italiano, volume primo 1901-1920*, Milano, Casa editrice Carlo Aliprandi, 1921, pp. 107-113: 111.

²⁰ Elisabetta Sulli Oddone, *Arte piccina - Il teatro dei bambini*, «Lidel», a. II, n. 8, agosto 1920, pp. 38-39: 38.

²¹ *Ibidem*.

²² I teatrini di Hight sono menzionati nell’elenco delle creazioni d’arte, accanto a bambole, pupi e fantocci: «[...] le simpatiche bambole di pezza (Florindo e Rosaura) del marchese Gian Felice Ponti; le contadinotte della signorina Memmi; i Pierrots del Peri; i teatrini del pittore Montedoro; i cani di stoffa, bellissimi, di Isabella Trewella; i pupi, in pelle di guanto, di Adele Vianello; le bambole eseguite dai mutilati su disegni della marchesa Menni, delle signore Paltrinieri e d’Anna; le bambole infrangibili della principessa di Poggio Suasa; i pupi (pescivendola, venditrice di castagne, giornalista) che la signorina Gabriella Giusti confeziona in pezza, e poi dipinge, elevandoli a vera dignità di arte e facendone molto meno e molto più di un giocattolo; i teatrini a libretto della signora Tumiaty; le bambole raffiguranti le regine d’Inghilterra, confezionate da un gruppo di signore; infine i giocattoli varii di Maria Pezzè Pascolato, di donna Bettina Casanova, della signorina Elisa Boschetti, del pittore Duilio Cambellotti, e di qualche altro, esposti qua e là anche al Lyceum ed alla Mostra Italo-Britannica di Roma [...]» (Arturo Lancellotti, *Il giocattolo italiano*, «Almanacco italiano», vol. XXV per l’anno 1920, Firenze, Bemporad & figlio, 1919, p. 370).

²³ Nella sala accanto a quella con il teatrino trova spazio l’Esposizione artistica internazionale della bambola, organizzata sempre da Fanciulli e da Hight

e i posti del teatrino coperti con stoffe, il boccascena adornato con mazzi di fiori e immagini per bambini appese alle pareti), oltre alle avventure del fantoccio cinese, che ora ha un nome, Takiù, vengono proposte *La testa di Spinacino*, *Il principe Azzurro* e una novità che si differenzia dalle altre fiabe sceniche, *Flemma e Furia*. I primi testi concepiti da Maestro Sapone (così si fa chiamare Fanciulli, riprendendo lo pseudonimo con cui firma da anni alcuni suoi scritti de «Il giornalino della Domenica»), intramezzati da canti popolari e dal pianoforte, sono da lui recitati per lo più insieme a Efis, sua moglie, l'insegnante Marilù Cadeddu. Con *Flemma e Furia* si fa un passo in avanti. Scritta da Fanciulli e messa in scena da Hight, con musiche e canzoni appositamente composte da Elisabetta Oddone²⁴, presenta un gran numero di personaggi, si struttura in cinque quadri ed è più complessa a livello scenico.

Il Teatro dei fanciulli, uscito dal "Cova", porta le sue rappresentazioni nelle scuole e negli asili milanesi, anche nelle zone più popolari della città, prima di fare per tutto il 1920, un lungo giro in Italia, con tappe a Novara, Lecco, Firenze, Genova, Trieste e Fiume²⁵. Il repertorio si amplia. Tra le nuove opere c'è *La Tana ed il Nido*. Takiù, il piccolo personaggio cinese con cappellino verde e voce nasale inventato da Fanciulli, conquista tutto un ciclo a lui dedicato, con almeno altre due fiabe sceniche, *Le nozze di Takiù* e *Takiù a corte*. Allo sviluppo della saga di Takiù contribuisce Valentino Piccoli, che si unisce a Fanciulli. Anche Edoardo Mattoi ormai fa parte dell'impresa. Marco Praga assiste a un loro spettacolo, mentre si trova a San Pellegrino²⁶, e ne

e inaugurata il 20 dicembre. La mostra, che riunisce bambole di tutti i tipi, provenienti da ogni parte del mondo, è completata da una collezione di giocattoli meccanici e dalla presenza dello stesso teatrino. Cfr. *L'Esposizione d'arte della bambola*, «Corriere della Sera», 21 dicembre 1919.

²⁴ Sull'importanza dei brani, strumentali e cantati, scritti per gli spettacoli dei burattini si veda Elisabetta Sulli Oddone, *Ancora musica e bambini*, «Musica d'oggi», a. I, n. 2, settembre 1919, pp. 5-6. Le canzoni del Teatro dei Fanciulli cominciano a essere richieste pure fuori dalla dimensione dello spettacolo.

²⁵ *Altri teatri di burattini*, in *Annali del teatro italiano, volume primo 1901-1920*, Milano, Casa editrice Carlo Aliprandi, 1921, pp. 111-112.

²⁶ Presenti nella stagione estiva del comune termale, fanno rappresentazioni nelle ultime settimane di agosto nel teatro del Grande Casino, dalle 17.00 alle 18.30, richiamando flotte di bambini. Cfr. *Il Teatro dei bambini*, «Giornale di S. Pellegrino», a. XVIII, n. 4, 22-29 agosto 1920, p. 2.

scrive entusiasta. Nota l'intesa tra Fanciulli e Piccoli, che manovrano i burattini realizzati da Hight «con rara eleganza e con una buffoneria gustosa»²⁷. Accompagnati al piano da Marilù Fanciulli, passano da un personaggio all'altro, parlano in falsetto, improvvisano le battute a ogni recita sulla base di una traccia. Questo, sottolinea Praga, conferisce agli spettacoli freschezza, spontaneità, sorprese a ogni replica, un'agilità di comprensione per i fanciulli e non come nel teatrino romano di Vittorio Podrecca, dove le marionette «forse troppo complicate, e recitano e cantano della roba troppo difficile»²⁸.

Intanto il 5 febbraio 1920, e nelle successive due sere, arriva sul palcoscenico del Filodrammatici di Milano *Il sole di Occhiverdi*, fiaba in tre atti di Fanciulli, con musiche del maestro Mario Pieraccini²⁹. È un racconto alla Maeterlinck, il riferimento a *L'uccellino azzurro* e pure al *Peter Pan* di Barrie ricorre nelle recensioni. La fiaba è messa in scena da Hight e Tumiatì, che vi recita. Sembra essere una delle loro prime esperienze, se non la prima, di direzione di un gruppo di attori, adulti e bambini, in gran parte non professionisti. È un tentativo non molto riuscito. Simoni e Praga, oltre a rilevare un po' di ripetitività nel meccanismo drammaturgico e la mancanza della nota comica, parlano di un'esecuzione imprecisa e senza gusto³⁰. Se Simoni apprezza le creazioni di Hight, Praga afferma in senso dispregiativo che i costumi, le scene e le luci risultano «roba da burattini»³¹. Se Simoni consiglia a Tumiatì di tentare per il futuro con qualche fiaba di Carlo Gozzi, Praga sostiene che è meglio rinunciare in partenza a proposte realizzate in questo modo. Passeranno tre anni e, nel gennaio del 1923, *Il sole di Occhiverdi*, sarà ripresentato da Fanciulli alla Sala azzurra, da poco inaugurata. Questa volta andrà diversamente.

²⁷ Marco Praga, *Cronache*, 28 agosto 1920, in Marco Praga, *Cronache teatrali*, Milano, Fratelli Treves, 1921, p. 167.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ c. s., *Cronache del mese. Drammatica*, «Ardita: rivista mensile del giornale Il popolo d'Italia», a. II, n. 3, marzo 1920, pp. 185-189: 185. Lo spettacolo è replicato da Tumiatì al Lirico.

³⁰ Cfr. r. s., *Corriere teatrale. Filodrammatici. Il sole di occhiverdi*, «Corriere della Sera», 6 febbraio 1920; Marco Praga, *Cronache*, 10 febbraio 1920, in Marco Praga, *Cronache teatrali 1920*, Milano, Fratelli Treves, 1921, pp. 40-48: 48.

³¹ *Ibidem*.

La Sala azzurra di Giuseppe Fanciulli

Prima di parlare della Sala azzurra, in cui si ha, sul finire del 1924, una tappa fondamentale del percorso professionale di Hight, occorre ritornare al nodo di vie milanesi in cui l'arte, l'editoria e il teatro, nel corso degli anni Venti, dialogano tra loro per concentrarsi su "Bottega di Poesia".

"Bottega di poesia", fondata dal conte Emanuele Castelbarco, Walter Toscanini, Sandro Piantanida, con la collaborazione di Carlo Valcarenghi e Luigi Adone Scopinich, nasce all'inizio degli anni Venti come casa d'arte e galleria. Diventa poco dopo anche una libreria, dove si possono acquistare novità italiane e straniere, e una casa editrice. Realizza due importanti collane: "I Fascicoli di Bottega di Poesia", scelti da Emanuele Castelbarco, in cui sono pubblicati ad esempio gli inediti scritti di Alessandro Manzoni su questioni linguistiche, e i "Fascicoli musicali", curati da Giovanni da Nova, che si configurano come guide per l'ascolto delle opere date alla Scala. "Bottega di poesia" pubblica anche il bollettino bibliografico "I libri da leggere", la rivista «L'Esame artistico e letterario» dal 1922 e «Il giornalino della Domenica», per due anni, dal 1923. Inoltre, stampa piccoli cataloghi d'arte e monografie di arti applicate presso le più prestigiose tipografie. Nella sua galleria espongono, non ancora famosi in Italia e a volte in Europa, Medardo Rosso, Tamara de Lempicka, Alberto Martini.

Castelbarco, insieme ai soci di "Bottega di poesia", avvia all'inizio del 1923 l'attività della Sala azzurra, che si affaccia nel chiostro dell'Orfanotrofio delle Stelline, in corso Magenta 63. È un momento di ripresa per questi istituti caritatevoli milanesi, dopo una grave crisi d'identità ed economica che aveva investito soprattutto l'Ospedale Maggiore (Ca' Granda), ma in misura minore anche il Pio Albergo Trivulzio (I Vecchioni), l'Orfanotrofio maschile dei Martinitt e quello femminile delle Stelline. Ora questi ultimi tre istituti sono finalmente tornati nelle loro sedi originarie, requisite durante la Prima guerra mondiale, per diventare succursali dell'Ospedale Militare Principale.

La Sala azzurra nasce, nelle intenzioni di Castelbarco, come luogo per spettacoli con e per bambini, i cui proventi sono destinati a scopi benefici, talvolta facendo recitare le bambine dell'orfanotrofio. A Milano c'era una lunga tradizione di rappresentazioni organizzate e realizzate da signori e dame dell'aristocrazia all'interno del proprio

mondo con risultati considerevoli. Già solo guardando quello che aveva fatto Castelbarco in passato, si riesce a comprendere la diffusione e la frequenza di queste iniziative, in cui il livello è molto alto, vicino a chi lo fa per professione³². Infatti, Castelbarco, spesso con la moglie Lina Erba, recita negli spettacoli allestiti dal conte Giuseppe Visconti di Modrone, con cui è imparentato, nel teatrino del suo palazzo di via Cerva. Nel giugno 1909 Castelbarco interpreta Don Roberto ne *La gelosia di Lindoro* di Goldoni a favore del Patronato delle giovani operaie. Nel gennaio dell'anno dopo sono costretti a fare più repliche, per la richiesta continua di biglietti, della rivista *Il polo si popola* a beneficio dell'istituto Fanciullezza Abbandonata e dell'Asilo "Regina Elena" per le madri povere legittime. Sempre nello stesso teatrino, durante il carnevale del 1913, Castelbarco recita nella rivista *Un po' d'amore*, scritta da Giuseppe Visconti di Modrone, che sbeffeggia fatti e personaggi politici del 1912, con costumi di Caramba. Stavolta gli incassi sono finalizzati tra gli altri all'Opera di assistenza agli operai italiani emigrati in Europa e in Oriente e all'Opera pia per la cura balneare degli scrofolosi poveri. Nel maggio del 1914 recita in due atti unici, *Gladiola*, fiaba di Carlo Emanuele Basile, e *Per una donna...* di Carlo Basilini, in commedie di Scribe e Feydeau, messi in scena da Visconti di Modrone, di nuovo nella sua casa, sempre per beneficenza. E in questa dimensione dell'amatorialità si inserisce pure *Turlupineide*, la prima rivista scritta da Renato Simoni nel 1908 e che per la sua forte vena satirica rappresenta un esempio di discontinuità per quel genere teatrale. Era stato Castelbarco a chiedere a Simoni di comporre qualche scena satirica per uno spettacolo goliardico di beneficenza che un gruppo di studenti universitari avrebbe presentato al Filodrammatici³³.

³² Sulle dinamiche generative di alcuni contesti e sul passaggio e sulla trasformazione di iniziative artistiche dalla dimensione privata a quella pubblica (i coniugi Gualino a Torino e Flavia Farina Cini a Firenze, per esempio) si veda il saggio di Giulia Taddeo in questo Dossier.

³³ Lo ricordano Dino Falconi e Angelo Frattini nel libro *Follie del varietà*, a cura di Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Somarè, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 61. Simoni non vuole che il suo nome compaia sul cartellone di *Turlupineide*, ma alla quarta replica gli attori lo trascinano sul palco, palesando la paternità dell'opera. La rivista ha uno straordinario successo, nel giugno del 1908 è allestita e portata in tournée dalla Compagnia di operette "Città di Genova", con scene di Rovescalli e costumi di Caramba. Carlo Rota ci costruisce attorno il repertorio per una

Sulla scia di tutto questo può forse essere meglio letta la visione filantropica che muove Castelbarco nel creare la Sala azzurra, uno stanzone dell'Orfanotrofio delle Stelline trasformato in un teatrino, «il più bel luogo di ritrovo per i ragazzi e la gioventù» come indicato nei materiali pubblicitari. Gli spettacoli sono programmati in gran parte la domenica. La gestione è affidata a Giuseppe Fanciulli, che inaugura lo spazio rappresentando *Il Sole di Occhiverdi* con una compagnia di adulti e bambini. Praga racconta che: «si va dalla bimba che par non debba saper reggersi in piedi alla fanciulla da marito e al giovanotto... da moglie; [...] è un organo delizioso anche in ciò che ha di burlesco»³⁴. Oltre a recitare nei panni dell'orologiaio Occhiverdi, Fanciulli dirige una settantina di persone tra attori, coristi, comparse e un'orchestrina di giovanissimi che esegue musiche del Maestro Pieraccini³⁵. Lo spettacolo questa volta si rivela un successo (dopo gennaio, nei mesi successivi ci sono innumerevoli repliche), grazie soprattutto alla presenza dell'undicenne Marichette Valentini, nel ruolo principale di Dolcetta.

Lina Poretto, sulla rivista «Il Secolo XX», racconta la sua esperienza di spettatrice de *Il Sole di Occhiverdi*, insieme al figlio, e riserva attenzione a Valentini, definita «una creatura di grazia e sentimento»³⁶, dall'arte fresca e spontanea. L'attrice bambina ha ricevuto la benedizione di Eleonora Duse e l'apprezzamento di Luigi Pirandello, ha commosso Antonio Gandusio. Poretto, in quello che sembra un reportage dentro la Sala azzurra, offre uno scorcio sugli altri attori, quelli adulti, che si truccano e cambiano insieme ai bambini in uno spazio comune perché non ci sono camerini. Così sulla scena compaiono il disegnatore e attore Filippo Mateldi, che impersona il Tempo, il poeta Eugenio Gara e la scrittrice Milly Dandolo³⁷. E vicino al palco, per il canto e la musica, Wanda Toscanini e Marilù, la moglie di Fanciulli.

sua Compagnia stabile di rivista nel vecchio teatro Eden, con la collaborazione della Suvini-Zerboni.

³⁴ Emmepi [Marco Praga], *Cronache*, «L'Illustrazione Italiana», a. L, n. 16, 22 aprile 1923, p. 468.

³⁵ *Alla Sala Azzurra*, «Corriere della Sera», 30 gennaio 1923.

³⁶ Lina Poretto, *La sala azzurra e il Sole di Occhiverdi*, «Il Secolo XX», a. XXII, n. 3, 1° marzo 1923, p. 216.

³⁷ Ivi, p. 217.

Un mese dopo Marco Praga, su «L'Illustrazione Italiana», elettrizzato dalla scoperta di Valentini, ci restituisce di lei un'immagine vibrante³⁸. Figlia non d'arte, ma di un avvocato, Valentini non ha niente a che vedere con le bambine prodigio, per cui talvolta lo spettatore prova fastidio o pietà. Sulla scena si dimostra «semplice, ricca di naturalezza e di grazia», dotata di una spontaneità che a volte la trae in inganno, la spinge a esagerare. Ma Praga è certo che Valentini, incamminandosi sulle scene, grazie a chi incontrerà e alla sua intelligenza, saprà infondere la giusta misura alla sua recitazione. Il critico non la vede ne *Il Sole di Occhiverdi*, ma in *Zufrin*, una fiaba d'ispirazione orientale in tre atti e un epilogo, che Fanciulli rappresenta alla Sala azzurra in aprile. Qui Valentini dà vita con brio al personaggio di Furetto, «non la bimba tenera e saputella, ricca di giudizio e piagnucolosa, ma un ometto, un ometto pieno d'esperienza e di furberia, di accorgimento e di scaltrezza; una *parte* da *grande*, insomma [...]». Sa sprigionare una tale comicità che Praga la definisce «una Dina Galli in sessantaquattresimo»³⁹. Il critico resta incantato anche da un'altra attrice bambina, Vanda Levi, che con disinvoltura fa il protagonista, il genietto *Zufrin*.

Il 9 novembre 1923 Valentini è la protagonista di *Un bimbo passa*, due quadri di Fanciulli, seguiti da *La Sera di Vendemmia in Gallura*, coreografia di Gavino Gabriel su motivi popolari sardi. Tra febbraio e marzo del 1924, per il carnevale, Fanciulli fa una lunga ripresa de *Il Sole di Occhiverdi*. Sui numeri di quel periodo de «Il giornalino della Domenica», diretto dallo stesso Fanciulli e pubblicato da «Bottega di Poesia», si diffonde ampiamente l'attività della Sala azzurra, si arriva anche a controbattere ad alcuni articoli, come quello uscito su «Comoedia» che critica Valentini. È un caso isolato, l'attrice continua a ricevere lodi. Il 31 marzo 1924, su «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», appare un lungo articolo di Celso Salvini che consacra Valentini. La colloca in una galleria immaginaria di grandi attrici, in cui trovano posto Carlotta Marchionni, Adelaide Ristori e Virginia Marini, che come lei sono entrate in arte intorno ai dieci anni. Spettatore de *Il Sole di Occhiverdi*,

³⁸ Emmepi [Marco Praga], *Cronache*, «L'Illustrazione Italiana», a. L, n. 16, 22 aprile 1923, p. 468.

³⁹ *Ibidem*.

Salvini sottolinea che Valentini ha saputo non soltanto dire la sua parte, ma “volare”:

Ma con quanta misura, anche in quelle intonazioni che si presterebbero al solito “canto” dei dicatori inesperti! Volare, in quanto la frase si spiritualizza, oltrepassando la realtà d’ogni giorno; staccare quelle frasi dal peso delle parole, sospendere fra la vita e il sogno, senza, per questo, cadere in una “maniera” [...] ⁴⁰.

La Sala azzurra, nel corso del 1924, comincia ad aprirsi ad altri orizzonti, non più solo un teatro per ragazzi. Il 7 febbraio c’è una serata a inviti, in cui la danzatrice belga Charlotte Bara ⁴¹ si esibisce in una serie di commenti plastici a musiche di Bach, Grieg, Scott, Bantock, Saint Saëns e in danze senza musica, prima di debuttare, qualche giorno dopo, con il suo spettacolo. Il 18 aprile l’illustre critico francese Alfred Mortier vi tiene una conferenza dal titolo *L’évolution du théâtre français*. Nello stesso periodo “Bottega di Poesia” fa uscire, in una pregevole versione, *Il Tetiteatro. Il teatro d’arte sull’acqua* di Alberto Martini, con un testo di Emanuele Castelbarco ⁴². Cominciano a esserci le premesse per cui la Sala azzurra partecipi a quella che sarà l’infuocata e breve stagione dei piccoli teatri d’eccezione a Milano.

⁴⁰ Celso Salvini, *Piccole grandi attrici. Marichette Valentini*, «La Rivista illustrata del Popolo d’Italia», a. II, n. 3, 31 marzo 1924, pp. 48-49: 48.

⁴¹ Charlotte Bara, con le sue danze d’ispirazione sacra e orientali, è al Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia nel gennaio 1925. Bragaglia scrive di lei in alcuni articoli, in particolare su «Comoedia» nel 1925 e nel 1931. A riguardo si veda il saggio di Giulia Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, «Danza e Ricerca», a. V, n. 4, 2013, pp. 57-115.

⁴² Il modellino e i bozzetti del “Tetiteatro” sono al centro di una mostra a “Bottega di Poesia”. Nel novembre 1923, sempre a “Bottega di Poesia”, Adolphe Appia, prima di debuttare al Teatro alla Scala di Milano con *Tristano e Isotta*, espone alcuni su progetti per allestimenti scenici. Sul passaggio milanese di Appia si veda il saggio di Fabrizio Pompei, *Appia a Milano*, nel Dossier *L’anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-255: 148-157.

La Sala azzurra dei Tumiatei e i teatri d'eccezione

Nell'autunno del 1924 a Milano nascono una serie di piccoli teatri: la Piccola Canobbiana, il teatro del Convegno e quello della Sala azzurra⁴³.

La Piccola Canobbiana è un'iniziativa del commediografo Giuseppe Bevilacqua e del giornalista e scrittore Attilio Frescura, che si situa nel ridotto del Teatro Lirico, dotato di quattrocento posti e di uno dei primi palcoscenici girevoli italiani. Il teatro intende dare ampio spazio alle novità, si chiede ai giovani autori teatrali di mandare testi che saranno selezionati da un'apposita commissione di lettura. Una modalità di costruzione del repertorio simile a quella del Teatro Sperimentale Italiano, creato a Bologna due anni prima da Gherardo Gherardi e Lorenzo Ruggi, con cui lo stesso Frescura aveva collaborato. La Piccola Canobbiana ha però una durata brevissima. La sua attività si consuma in meno di quindici giorni. Debutto il 6 ottobre con *Le vie segrete*, un testo recente dell'attore Egisto Olivieri. Lo precede un discorso inaugurale di Sem Benelli. Seguono altre due rappresentazioni: *Il matrimonio di Amleto* di Jean Sarment e *Non si scherza con l'amore* di Alfred de Musset. A curare gli allestimenti c'è Luciano Ramo, i cui bozzetti dei costumi e delle scene sono riprodotti nel volumetto *La Piccola Canobbiana*, pubblicato da "Bottega di Poesia" parallelamente all'attività del teatro. Tra gli interpreti della compagnia figurano Adriana de Cristoforis, Enzo Biliotti e Carlo Ninchi. Nell'ambito della Piccola Canobbiana, il 16 ottobre comincia la sua attività anche il Teatro della giovinezza, con *La principessa Bom Bom*, fiaba di Arturo Rossato, con musiche di Elisabetta Oddone, che ha lavorato precedentemente con Giuseppe Fanciulli. Due giorni dopo Bevilacqua e Frescura rassegnano le dimissioni dal loro ruolo di direttori a Rodolfo Simonetta, presidente del teatro, a causa di ostilità e pregiudizi che impediscono loro di lavorare al meglio. A sostituirli sono chiamati Enrico Cavacchioli e Febo Mari, il primo come direttore artistico, il

⁴³ A riguardo si veda il volume di Annamaria Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1979 e il saggio di Mirella Schino, *Teatri d'arte nell'Italia degli anni Venti*, in *ἀγλαὰ δῶρα. Studi miscellanei in onore di Dora Faraci*, a cura di Susan Irvine, Carla Riviello, Paolo Vaciago, Ruggero Bianchin, Roma, Roma TrE-Press, 2025, pp. 941-957.

secondo come direttore tecnico, a capo della compagnia, ma l'attività alla fine non riprende.

Il teatro del Convegno è invece frutto di una lunga gestazione. Il traduttore e critico Enzo Ferrieri, animato da un forte interesse per la letteratura e il teatro, nel 1920 fonda la rivista mensile «Il Convegno», che riunisce le più importanti firme italiane e che contribuisce alla diffusione della nuova cultura europea⁴⁴. Sempre affiancato dallo scrittore e giornalista Carlo Linati e dal critico Eugenio Levi, Ferrieri apre in via Montenapoleone una libreria-casa editrice, specializzata nella traduzione di autori stranieri (inizia con la pubblicazione di *Risveglio di primavera* di Frank Wedekind, per la collana “Scrittori stranieri”), e un circolo culturale, nel palazzo del conte Tommaso Gallarati Scotti, in cui transitano i principali nomi dell'avanguardia letteraria, musicale e teatrale europee, con conferenze ed esibizioni. Nel maggio del 1923 Ferrieri avvia una scuola di recitazione nel circolo, in cui forma attori che vanno a far parte della compagnia del teatro del Convegno, inaugurato più di un anno dopo in corso Magenta 37⁴⁵. Quello del teatro del Convegno, che guarda al Vieux Colombier di Jacques Copeau, è un progetto a lungo elaborato, per quasi due anni. Ferrieri non vuole che il suo teatro sia definito d'eccezione, in quanto proporrà testi classici e moderni. All'inizio di novembre cominciano le rappresentazioni, dirette da Ferrieri, con scene e costumi dello spagnolo Manuel Fontanals Mateu, tra gli attori Esperia Sperani e Nino Besozzi: *All'uscita* di Luigi Pirandello e *Gli innamorati* di Carlo Goldoni (8 novembre), *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo (12 novembre), *L'uragano* di Alexander Nikolajewitsch Ostrowski (27 novembre) e *Bastos, l'ardito* di Léon Régis e François de Veynes (12 dicembre). A fine dicembre Ferrieri decide di dedicarsi maggiormente al circolo e sospende l'attività del teatro del Convegno, che riprende nel 1931.

⁴⁴ Sulla figura e sull'attività di Ferrieri cfr. *Enzo Ferrieri, raddomante della cultura. Teatro, letteratura, cinema e radio a Milano dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, a cura di Anna Modena, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2010, mentre sulla rivista «Il Convegno» cfr. Enzo Ferrieri, «*Il Convegno*» 1920-1940. *Per un'antologia*, a cura di Anna Modena e Anna Antonello, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2020.

⁴⁵ Anche la Piccola Canobbiana e la Sala azzurra creano delle scuole per attori, che possono contribuire all'attività dei loro teatri.

Sullo stesso corso Magenta, vicino al teatro del Convegno, al civico 63, c'è la Sala azzurra. Emanuele Castelbarco, dopo la gestione di Giuseppe Fanciulli, l'affida a Gualtiero Tumiati e a Hight. Questa scelta sembra inquadarsi nel bisogno di riconfigurare quello spazio per elevarlo, nell'originalità del repertorio, nell'accuratezza delle messinscena e nella qualità della compagnia, agli altri piccoli teatri. Al tempo stesso è una scelta che determina il passaggio da un'esperienza come quella di Fanciulli, seppur praticata con un impegno e una serietà pari al professionismo, all'idea di teatro formulata da Tumiati e Hight, a capo di una compagnia primaria già da anni. Tale dinamica trova un'eco in quello che era accaduto con la diffusione della rivista *Turlupineide*, quando a rappresentarla erano arrivati dei professionisti, e nella creazione, tra il 1928 e il 1929, da parte del conte Giuseppe Visconti di Modrone, reduce dagli spettacoli in casa sua, della Compagnia del "Teatro d'Arte di Milano", con Gian Capo a dirigere una compagnia di attori capitanati da Andreina Pagnani, Lamberto Picasso, Camillo Pilotto e Nicola Pescatori.

Il teatro della Sala azzurra non ha una vita molto lunga, la sua parabola si sviluppa in tre mesi, tra la fine del 1924 e l'inizio del 1925. Ma gli spettacoli dei coniugi Tumiati catturano l'attenzione dei critici e del pubblico. Danno l'impressione di qualcosa di nuovo e di imprevisto. I Tumiati scelgono testi che consentono loro di fare un teatro di poesia, in cui mondi e personaggi sono lontani dalla realtà, in cui si procede per evocazioni, apparizioni, misticismi e salti dell'immaginazione. I quattro testi rappresentati alla Sala azzurra sono *L'uccello azzurro* di Maurice Maeterlinck, per la prima volta proposto in Italia, la commedia *Barberina* di Alfred de Musset, nella traduzione di Corrado Tumiati⁴⁶, il dramma *Giovanni il discepolo* di Renata Erdos e *La lettera del re (L'ufficio postale)* del poeta e filosofo indiano Rabindranath Tagore. C'è anche una ripresa, nel periodo di Natale, de *La dodicesima notte*, spettacolo di successo della Compagnia Tumiati. I due spettacoli su cui occorre concentrarsi, per capire meglio il lavoro dei Tumiati, sono *L'uccello azzurro* e *La lettera del re (L'ufficio postale)*. In en-

⁴⁶ Corrado Tumiati, fratello di Gualtiero, che in questa occasione affianca i coniugi a livello organizzativo, scrive un resoconto dell'esperienza della Sala azzurra per introdurre l'edizione della commedia da lui tradotta (Corrado Tumiati, *La Sala Azzurra*, in Alfred de Musset, *Barberina*, Venezia, Zanetti, [1926], pp. 9-23).

trambi alla formazione stabile di attori si uniscono, con ruoli principali, delle attrici bambine già apprezzate negli spettacoli di Fanciulli alla Sala azzurra, Wanda Tettoni e Wanda Levi nel primo caso e Marichette Valentini nel secondo. Marco Praga definisce «prodigi»⁴⁷ Tettoni e Levi, che impersonano i due fratelli poveri, Tyltyl e Mytyl, con grande naturalezza e sincerità, non facendo i «pappagalletti»⁴⁸ come accade di solito quando recitano i bambini. In particolare, hanno dato il massimo nell'atto del cimitero. Analoghe considerazioni arrivano da Renato Simoni, che intravede in Tettoni una «dicitrice spontanea»⁴⁹ e in Levi franchezza e disinvoltura. Ne *La Lettera del re (L'ufficio postale)*, per la parte che era stata interpretata in India dallo stesso Tagore, viene chiamata Valentini. È Amal, il bambino costretto a restare chiuso in casa perché affetto da una malattia incurabile. Tumiatì stesso ricorda che il primo giorno di prove sul palco, dopo che era stata fatta solo una prima lettura del testo, Valentini:

è venuta alla finestra di questa capannuccia, dove lei si affacciava, dove passano tutti i vari mestieranti, il postino, il legnaiolo, interroga tutti, uno dopo l'altro. Fin dalle prime battute, siamo rimasti io e mia moglie [Beryl Hight] a bocca aperta. [...] Non era più la Marichette, la ragazzina di mondo, era un uccellino che cantava, un cielo di paradiso, un fiore spuntato sul palcoscenico per miracolo, qualche cosa che non aveva niente della vita nostra umana. Era la incarnazione di questo sogno del poeta. Stupendo, fatto per conto suo senza che nessuno le dicesse nulla...⁵⁰.

Valentini esprime i sogni di Amal e ne interpreta la morte, mostrando un'espressività misurata e costruendo un'intima confidenza con gli spettatori⁵¹. Sul numero di «Comoedia» del 15 febbraio 1925 ben due pagine sono dedicate a un racconto fotografico dello spettacolo, con immagini di Valentini, da sola e insieme agli altri attori sulla scena, e

⁴⁷ Emmepì [Marco Praga], *Cronache*, «L'Illustrazione Italiana», a. LI, n. 46, 16 novembre 1924, p. 630.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ r. s., *L'uccellino azzurro di Maeterlinck alla Sala Azzurra*, «Corriere della Sera», 7 novembre 1924.

⁵⁰ Intervista di Fernaldo Di Giammatteo a Gualtiero Tumiatì, *Programma Il mestiere dell'attore*, Radio Tre, 1963.

⁵¹ r. s., «*La Lettera del re (L'ufficio postale)*», «Corriere della Sera», 24 gennaio 1925.

dei bozzetti dei costumi indiani di Hight⁵². Lo spettacolo è messo in scena in occasione della visita ufficiale di Tagore a Milano, che però essendo indisposto non riesce a vederlo. L'apprezzamento per Valentini è tale che Tagore la vuole conoscere e si fa autografare una sua foto.

Queste due rappresentazioni alla Sala azzurra, ma anche le altre, che ottengono grande successo, si contraddistinguono per la capacità di orchestrazione e per la cura dei dettagli dei coniugi Tumiatì. Da una parte Gualtiero Tumiatì conferisce dignità e vitalità a ciascun attore, rende la recitazione mossa, un insieme di differenti partiture, nonostante lo stretto palcoscenico in cui gli attori «sono costretti a mettersi in fila come un coro operistico in provincia, a darsi di gomito per muovere due passi, a mettersi di sbieco per sgattajolare tra il fondale e una quinta»⁵³. Dall'altra parte Hight usa carta dipinta ed effetti di luce e realizza uno spazio scenico in grado di suggerire, di attivare la fantasia degli spettatori, scegliendo pochi elementi significativi che non enfatizzino la mancanza di profondità delle scene. È con la Sala azzurra che i Tumiatì assumono con costanza la direzione artistica della loro Compagnia.

Gli spettacoli della Compagnia Tumiatì-Hight

Dopo l'esperienza della Sala azzurra, Hight continua a creare degli spazi scenici considerati innovativi. Spazi ideati e sviluppati parallelamente al lavoro condotto sul testo da Gualtiero Tumiatì, che manifestano tutte le loro potenzialità nel momento in cui vengono abitati dagli attori. Per quanto riguarda la Compagnia dei due coniugi, c'è dunque una direzione artistica condivisa, sempre chiaramente segnalata nelle recensioni e nei programmi di sala degli spettacoli. A quattro mani danno vita a quello che lo stesso Tumiatì definisce "teatro di poesia", partendo dalla costruzione di un repertorio e da un uso della scena ben precisi. Questo teatro di poesia è lontano dal teatro che va di moda. Ramperti lo descrive così:

⁵² "La Lettera del re" di Rabindranath Tagore alla Sala azzurra di Milano, «Comœdia», a. VII, n. 4, 15 febbraio 1925, pp. 166-167.

⁵³ Emmepi [Marco Praga], *Cronache*, «L'Illustrazione Italiana», a. LI, n. 46, 16 novembre 1924, p. 630.

S'avviliscono gusti e costumi. E Tumiati canta. Si domandano Verneuil e Wallace. Egli risponde con Maeterlinck e Carlo Gozzi. Si corre ai drammi gialli e ai cavallini bianchi. Egli allestisce il *Coriolano* e *L'Annunciazione*. Dodici persone in platea? Non importa. Erano altrettanti gli apostoli. Qualche amarezza, come per l'*Ostaggio*, persino da parte dei critici? Non vuol dire. Superbo randagio, egli tira innanzi e non cura. Il teatro è questo: anche se piantato tra due torce sotto una tenda. Il resto è divertissement: scherzo, gioco, parata, indovinello. Il teatro è questo, per cui Gualtiero Tumiati seguita a pagare di suo cuore e denaro. E sarà, oggi, la rapsodia amara del Chemineau, domani, la favola gorgheggiante dell'*Uccello azzurro*; posdomani, il mistero angelicato dell'*Annunciazione*. Colei che l'accompagna disegna per lui, con lo stesso fervore e la stessa purità di fantasia, le scene e i costumi. Ha il nome d'una gemma. È la silenziosa maga della carovana. Si chiama Beryl. L'ispido vagabondo di nome Gualtiero ha per tutrice una dolce Fata Berillo, come al tempo dei tempi, quando le fate si chiamavano Zaffiretta o Smeraldina...⁵⁴

È un teatro che si compone di tragedie o drammi storici, anche scritti da autori contemporanei, come Domenico Tumiati, il fratello di Gualtiero. È un teatro che guarda a Shakespeare, alle sue opere meno rappresentate, e ai testi di ambientazione orientale. Un interesse che sembra alimentato e sostenuto da Hight, per le sue origini inglesi e per l'*imprinting* indiano. Dopo *La dodicesima notte* abbiamo *Coriolano*, da Tagore si passa al *Sardanapalo* di Byron. E in mezzo ci sono i drammi di argomento cristiano di Paul Claudel, che arrivano da Gualtiero Tumiati, ma anche da una certa propensione di Hight ad affrontare con l'arte temi religiosi. Già alla Sala azzurra i Tumiati hanno rappresentato un dramma di genere simile, *Giovanni il discepolo*, di Renata Erdős, drammaturga ungherese trasferitasi in Italia e convertita al cristianesimo. È evidente che quanto sperimentato alla Sala azzurra costituisca la matrice del teatro che Gualtiero Tumiati e Hight porteranno nei grandi teatri nel decennio successivo.

Nell'autunno del 1925, Gualtiero Tumiati, facendo compagnia con Maria Letizia Celli, propone il *Coriolano* di Shakespeare, una tragedia che finora non ha incontrato i favori della critica e del pubblico. Il *Coriolano* non compare sulle scene italiane da quando l'ha rappresentato, fortemente scorciato, Ernesto Rossi, per la prima volta nel 1862, al

⁵⁴ Marco Ramperti, *Teatri*, «L'Illustrazione Italiana», a. LX, n. 6, 5 febbraio 1933, pp. 200-201: 201.

Teatro Re di Milano. Tumiati intende conferire vitalità e dinamismo al testo, perciò non usa la traduzione di Carlo Rusconi, ma ne affida una nuova in prosa a Raffaello Piroli, con una riduzione fedele all'originale, in cui restano i tanti cambi di scena. Hight per la scena prevede tre pareti di tende nere, una centrale e due oblique ai lati. Con il procedere dei quadri, le tende si aprono e si chiudono in maniera alternata, mostrando solo qualche elemento capace di sintetizzare e evocare il luogo dell'azione. Simoni, pur trovando una soluzione del genere non totalmente originale perché in parte già impiegata da Caramba, ne apprezza il perfetto congegno, unito a un attento e complementare gioco delle luci⁵⁵. A riguardo sottolinea che «la tragedia, con trenta o quaranta cambiamenti di scena, a mezzanotte era finita. Non una incertezza, non un indugio. Segnaliamo questo esempio di preparazione e di disciplina, perché sia imitato»⁵⁶. Per d'Amico, fino a quando non si potrà inscenare il *Coriolano* su un palcoscenico girevole con «scene giganti del Bibbiena o del Piranesi»⁵⁷, l'invenzione di Hight, che riesce a simulare il palcoscenico multiplo elisabettiano, appare la migliore⁵⁸. Lo spettacolo debutta al teatro Costanzi di Roma il 21 novembre, e d'Amico sostiene che è la prima volta che quel palco non risulta troppo grande per uno spettacolo di prosa, e che questo lavoro avrebbe potuto funzionare anche all'aperto, con un pubblico enorme⁵⁹. Alla prima il teatro è semivuoto: lo ricordano un po' tutti a distanza di anni, Alberto Savinio, ma anche Corrado Alvaro⁶⁰. Come scrive Cesare Vico Lodovici, a Milano accade lo stesso: mentre al Manzoni la commedia *Il problema centrale* di Arnaldo Fraccaroli fa il tutto esaurito, la Compagnia Tumiati-Celli al Filodrammatici, a causa dei pochi spettatori, è costretta a interrompere le recite alla terza sera⁶¹. Il pubblico, sottolinea Lodovici,

⁵⁵ Renato Simoni, *Il "Coriolano" di Shakespeare al Filodrammatici*, «Corriere della Sera», 9 febbraio 1926.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Silvio d'Amico, «*Coriolano*» di Shakespeare al Costanzi, «La Tribuna», 22 novembre 1925.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Cfr. Alberto Savinio, *La bisbetica mutilata*, «Omnibus», a. I, n. 32, 6 novembre 1937; Corrado Alvaro, *Il teatro è vecchio*, «Scenario», a. III, n. 2, febbraio 1934, pp. 57-60: 57.

⁶¹ Cesare Vico Lodovici, *L'arte Persuasiva*, «Il dramma», a. X, n. 190, 15 luglio 1934, pp. 38-40: 38.

va a vedere solo «il teatro giallo, il romanzo giallo, il cinematografo giallo; la posciada [*sic*] e il Grand Guignol»⁶². Lo aveva notato anche Ramperti, come abbiamo già visto⁶³. Ricordano la carenza di pubblico e se ne stupiscono ancora, vista la potenza dello spettacolo, che resta impresso nella memoria. Come accade ad Alberto Savinio, tra gli spettatori della prima romana. Il giorno dopo scrive a Guido Salvini, con cui è in contatto in quel periodo per realizzare la messinscena del suo primo testo teatrale, *Capitan Ulisse*⁶⁴. Savinio disegna sul foglio della lettera la soluzione adottata da Hight e comunica a Salvini di voler semplificare la scena per *Capitan Ulisse*, già immaginata dal fratello, Giorgio De Chirico, e di cui ha inviato i bozzetti qualche giorno prima⁶⁵. Savinio, sostenendo che nella sua pièce il sipario «ha nel dramma un'importanza altrettanto grande quanto gli stessi protagonisti»⁶⁶ e che debbano essere usati solo colori neutri e scuri, è vicino alle intenzioni di Hight. Avviata con *La dodicesima notte*, Hight procede con la sua ricerca sui sipari, sul suo sistema sintetico di tende che sono in grado di assumere differenti significati, di svelare e disvelare mondi. Nel 1928, per il *Sardanapalo*, tragedia in quattro atti e cinque parti di Byron, nella versione e riduzione di Mario Giobbe, ancora inedita quando la scopre Tumiati, ritroviamo i sipari disposti sul palco, sempre a semicerchio, stavolta non neri, ma di preziosa foggia orientale. L'uso dei sipari raggiunge il suo massimo, congiuntamente agli effetti di luce e alla musica di Mario Labroca. Proprio durante la tournée del *Sardanapalo*, intervistato dalla «Gazzetta di Venezia» in riferimento alla crisi del teatro, Gualtiero Tumiati, spiega la scelta dei sipari:

Io credo che al punto in cui si trovano le cose l'unica messinscena possibile sia quella obbediente ai criteri di Gordon Craig e cioè basata sugli effetti dei panneggiamenti, e di limitatissime funzioni pittoriche quasi intraviste da piccoli

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Cfr. nota 55.

⁶⁴ Lettera di Alberto Savinio a Guido Salvini, 20 novembre 1925, Fondo Guido Salvini, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (da qui in poi MBA), riprodotta in Alessandro Tinterri, *Nota*, in Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 2003, pp. 145-146.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Lettera di Alberto Savinio a Guido Salvini, 18 novembre 1925, Fondo Guido Salvini, MBA, riprodotta in Tinterri, *Nota*, cit., p. 141.

perugi schiusisi tra stoffa e stoffa: quel ch'è necessario e che basta insomma, ad ambientare il pubblico. Non è più possibile ormai pensare a scenari realistici e in ogni caso bisogna che l'allestimento entri nello spirito dell'opera e l'aiuti nei suoi sforzi espressivi senza sopraffazioni e senza distrazioni⁶⁷.

Chiude l'intervista sostenendo che il futuro del teatro è nei teatri all'aperto.

Le tende ritornano, adoperate in maniera diversa, nel 1935, nel *Saul*, e tre anni dopo nell'*Adelchi* di Manzoni. Nel *Saul*, Hight sintetizza il campo militare degli israeliti sul monte Gelboè in un'enorme tenda da accampamento che si apre con magnificenza ai lati. Mentre nell'*Adelchi* colpisce la chiusa delle Alpi in cui «un gruppo di tende [...] si staccano sul biancore delle nevi tra balze e dirupi»⁶⁸, una trovata che ricorda quelle dell'*Edipo re* e de *La dodicesima notte*. Accanto a questo sistema sintetico di tende, Hight immagina delle scene dipinte, che non indugiano nei particolari, restituiscono gli aspetti più importanti di quel paesaggio o di quella stanza, aspetti che sottolineano uno snodo drammatico o uno stato d'animo del personaggio in un determinato momento dell'opera. Le scene sembrano invitare lo spettatore ad assumere un determinato sguardo, un preciso modo di guardare ed entrare nello spettacolo. Ciò appare evidente ne *L'annunciazione* di Claudel, che Tumiatì porta con successo in prima assoluta, nel 1933, nei teatri italiani. La scena è inquadrata in un arco ogivale in stile gotico, la finestra di una cattedrale con le vetrate colorate, che all'inizio dello spettacolo si apre e alla fine si chiude. D'Amico definisce questa soluzione scenica «il miglior commento e la migliore “interpretazione” del “mistero”»⁶⁹. Lo spettatore ha la sensazione di assistere all'intera opera da una posizione privilegiata, è fuori e dentro, può essere partecipe, ma anche distante. Oltre alle scene, a completare la visione d'insieme contribuiscono i costumi, sempre disegnati da Hight. Una concezione di spettacolo totale in cui il lavoro di Gualtiero Tumiatì e Hight risultano perfettamente integrati.

Tenendo conto di questa ottica possiamo comprendere i confini

⁶⁷ *Torniamo all'antico*, «Gazzetta di Venezia», 25 dicembre 1928.

⁶⁸ Leonida Repaci, *La gran serata di Adelchi*, «L'Illustrazione Italiana», a. LXV, n. 6, 6 febbraio 1938, pp. 181-182: 182.

⁶⁹ Silvio d'Amico, «*L'annunciazione*» di P. Claudel al Quirino, «La Tribuna», 18 aprile 1933.

dentro i quali si consuma una piccola polemica. All'inizio del 1927, Maria Letizia Celli, con la direzione di Francesco Prandi, rappresenta *L'ostaggio* di Claudel al Teatro d'Arte di Roma. Lo spettacolo è sostanzialmente quello dell'anno prima, proposto da Gualtiero Tumiati, ma l'attrice non fa più compagnia con lui. Celli mantiene il ruolo della protagonista Sygne, accanto a lei ritornano scritturati alcuni attori, tra cui i coniugi Claudia e Gero Zambuto, che avevano a lungo lavorato con Tumiati, il Bellini. E anche le scene sono quelle già realizzate l'anno precedente da Hight, secondo quanto annunciato su «La Tribuna». Oltre a questa notizia, a innescare la polemica, è la recensione di d'Amico, che considera lo scenario del terzo atto «troppo sommario e marionettistico»⁷⁰. Così, sullo stesso quotidiano, nell'arco di due numeri, si discute dell'apparato scenico di Hight, senza che lei stessa prenda mai la parola. In un telegramma, pubblicato il 16 gennaio, Tumiati protesta per l'arbitrio commesso nei confronti di Hight⁷¹. Da un lato le scene e i costumi attribuiti a lei, dall'altro lato, senza che sia stata interpellata, il Teatro d'Arte ha fortemente riadattato le scene, destinate a teatri normali, per il suo piccolo palcoscenico, e non ha usato i costumi originali dell'ultimo atto, che sono rimasti a casa dei Tumiati⁷². Il 19 gennaio 1927, il quotidiano fa uscire due lettere di replica, firmate da Francesco Prandi e da Mario Pompei, rispettivamente direttore e scenografo del Teatro d'Arte. Sostengono che le scene, regolarmente acquistate dai Tumiati, sono state solo un po' rimpicciolite, non facendo venire meno lo spirito originale⁷³. Quello che contesta Tumiati sembra essere un non rispetto per la visione complessiva dello spettacolo, per i criteri artistici che la regolano, per un universo costruito con cura ed efficacia da lui e Hight e che è snaturato, nella sua sciatta e meccanica riproposizione.

In base a quanto abbiamo detto finora, si può ipotizzare che Hight nell'ambito teatrale non sia una semplice scenografa e costumista, ma una *metteuse en scène*. La sua funzione professionale appare

⁷⁰ Id., «*L'ostaggio*» tragedia cattolica, «La Tribuna», 14 gennaio 1927.

⁷¹ Una protesta di Gualtiero Tumiati contro la Direzione dell'Odescalchi, «La Tribuna», 16 gennaio 1927.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Minaccia di polemica sulla messinscena de "*L'Ostaggio*", «La Tribuna», 19 gennaio 1927.

pure simile a quella dei *régisseur* russi che, dalla fine degli anni Venti, arrivano in Italia e infondono modernità agli spettacoli di Tatiana Pavlova, Marta Abba e Kiki Palmer⁷⁴. In maniera analoga ai *régisseur* russi, concorre alla creazione scenica, contribuisce all'orchestrazione di tutte le componenti dello spettacolo, puntando sull'elaborazione di uno spazio teatrale attivo, che entri in dialogo con gli attori e generi un campo di forze. Già nel 1920, su «Il Secolo Illustrato», Carlo Fratini scrive che Hight

è, senza dubbio, la più intellettuale *metteuse en scène* e la più delicata ed accorta *régisseuse* che si sia rivelata, dando dei punti – e quali – a parecchi uomini maggiori che si dedicano a quest'arte [...] Noi la proporremo senza esitare, a presiedere il rinnovamento estetico di quella moda che diventa sempre più sinonimo di goffaggine, lasciata al capriccio di qualche sarto beota, di figurinai orbi, di pittori da fiera e di quelle innocenti nemiche dell'estetica pura che sono le signore⁷⁵.

Hight non ha mai diretto degli spettacoli da sola, ma sembra possibile individuare in lei competenze registiche. La confusione terminologica tra regista, *régisseur* e scenografa per definire Hight è ricorrente. Si incontra nell'almanacco annuario *Donne italiane* del 1938, in cui Donna Paola all'interno del suo articolo sulle registe, sulle scenografe e sulle figuriniste, le attribuisce delle regie⁷⁶. La stessa cosa avviene nel dizionario *Scenografi di ieri e di oggi*, dove Alberto De Angelis, nella voce a lei dedicata, scrive che è regista da più di vent'anni per Tumiatei e lo è nel 1925 per Maria Letizia Celli⁷⁷. Dallo stesso dizionario emergono però alcuni propositi sul suo metodo di lavoro che lasciano meno spazio a fraintendimenti: non è possibile seguire una sola tendenza perché ogni testo teatrale necessita di una sua specifica interpretazione; le scene e i costumi devono necessariamente essere realizzati dalla stessa persona e non essere fini a sé stessi, ma aderire alla visione dell'opera

⁷⁴ Su tale fenomeno si veda il saggio di Mirella Schino in questo Dossier.

⁷⁵ Carlo Fratini, *Teatri*, «Il Secolo Illustrato», a. VIII, n. 4, 15 febbraio 1920, p. 113.

⁷⁶ Donna Paola, *Registe, scenografe, figuriniste*, in *Donne italiane. 1938*, Firenze, 1937, pp. 128-129. In relazione a Donna Paola (Paola Grosson) e alla vicenda dell'almanacco-annuario *Donne italiane* si veda il saggio di Raffaele Rezzonico in questo Dossier.

⁷⁷ De Angelis, *Scenografi di ieri e di oggi*, cit., p. 229.

da trasmettere⁷⁸. Inoltre, per Hight è opportuno acquisire competenze sull'illuminotecnica a colori e promuoverne la diffusione in Italia⁷⁹. In Compagnia con Gualtiero Tumiati, Hight partecipa alla scelta dei testi, alla lettura profonda di essi, ne tira fuori le linee drammaturgiche. E questo sembra avvalorato da due tracce: una privata e una pubblica. A prendere la parola è Tumiati. Nel primo caso si tratta di una lettera del 21 gennaio 1935 in cui chiede a d'Amico di tenere in considerazione sua moglie perché sia inserita tra i registi della Stabile che Pirandello pare stia creando a Roma⁸⁰. Nel secondo caso, in un'intervista del 1957, l'attore sottolinea che Hight è stata la sua «preziosa collaboratrice nelle [...] regie più acclamate»⁸¹ e che per gli spettacoli della Sala azzurra sono stati «entrambi i registi»⁸². Ma nonostante questo, Hight non ha mai ricevuto un riconoscimento formale del suo ruolo. A riguardo, infatti, Tumiati specifica:

Ebbene, qualche anno fa, quando venne la saggia disposizione che tutti i professionisti del teatro (attori, autori, registi, tecnici) fossero muniti di tessera personale, feci richiesta che mia moglie venisse iscritta nell'albo dei «registi». Mi fu risposto che la cosa non era possibile «perché la signora non risultava diplomata dall'Accademia romana d'arte drammatica»⁸³.

In queste poche parole emerge tutto il dibattito che nei primi anni Quaranta si scatena sui registi diplomati all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, che cominciano a lavorare nel teatro italiano, trovandosi ad adottare strategie di sopravvivenza e di negoziazione con gli attori, all'interno delle Compagnie⁸⁴.

⁷⁸ Ivi, p. 230.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Lettera di Gualtiero Tumiati a Silvio d'Amico, 21 gennaio 1935, Fondo Gualtiero Tumiati, MBA.

⁸¹ Gualtiero Tumiati, *Confidenze di autori, attori e registi*, «Il ponte», a. XIII, n. 8-9, agosto-settembre 1957, p. 1282.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ In riferimento alle *régisseur* e ai registi dell'Accademia si vedano il saggio di Mirella Schino e la scheda di Emanuela Bauco in questo Dossier.

Una mostra di scenografia

L'Istituto libero di cultura "Nuova Vita", fondato da Noemi Carelli nel 1925, sorge in via dell'Orso 1. È un circolo culturale con una fitta programmazione di attività: conferenze, esposizioni, concerti e esperimenti teatrali⁸⁵. Hight partecipa alle mostre che vi sono organizzate, quella di pittura e scultura, tutta al femminile, nel dicembre 1932 e di pittura, curata da Leonardo Dudreville, nell'ottobre 1933. Un mese dopo, per inaugurare l'ottavo anno di vita del circolo, Carlo Veneziani guida un gruppo di donne e due uomini nella rappresentazione del poemetto di Luigi Orsini, *Voci dell'alba*⁸⁶. Il semplice scenario è realizzato da Hight. Di lì a poco Hight diventa la responsabile della sezione artistica del circolo e organizza una serie di mostre. La prima è la mostra internazionale di scenografia, con cui vuole restituire una panoramica della situazione presente della scenografia italiana e all'estero. Su «Scenario» Antonio Valenti dedica all'esposizione un lungo articolo, corredato di immagini⁸⁷. Dall'8 al 24 gennaio 1934 tutte le pareti del circolo sono ricoperte di immagini. Un centinaio di bozzetti, altrettante fotografie e tre teatrini. Valenti sostiene che è poca cosa, se paragonata alla Mostra Nazionale di Scenografia di Firenze dell'anno prima, in cui erano esposti trecento bozzetti e quaranta teatrini. Ma qui, facendo continui salti, prendono posto, senza gerarchie di genere spettacolare e in un confronto serrato, gli scenografi italiani di più generazioni. Si passa da Giovanni Broggi a Guido Marussig, da Luciano Baldessari a Nicola Benois. Si può cogliere la maturità dei disegni degli italiani più giovani. Per il suo bozzetto Vinicio Paladini sceglie *Le cocu magnifique*, Francesco Cagnoli si cimenta nel primo atto del *Faust*, opera ripresa anche da Bruno Montonati. Se Isaia Colombo propone un'ideazione scenica per l'*Isabeau* di Mascagni, Enrico Kaneklin si esprime invece su *L'anatema* di Leonida Andrée⁸⁸. In mostra anche i burattini

⁸⁵ Sull'attività del circolo, in particolare sulla presenza di Liuccia Becker Masoero, si veda il saggio di Aldo Roma in questo Dossier.

⁸⁶ *Un poemetto corale di Luigi Orsini*, «Corriere della sera», 22 novembre 1933.

⁸⁷ Antonio Valenti, *Assaggio di scenografia internazionale*, «Scenario», a. III, n. 2, febbraio 1934, pp. 73-76.

⁸⁸ Il 12 novembre 1932 alla Galleria "Il Milione", in via Brera, che è anche casa editrice e circolo culturale, apre *Nove giovani scenografi milanesi in cerca di*

di Hight per *Peter Pan* e alcuni teatrini di Pier Angelo Basorini. Mentre Anton Giulio Bragaglia ha inviato trentasei fotografie viste e riviste, che «ormai ci tormentano come l'ombra di Banco». E dopo l'aspetto intergenerazionale, un altro punto saliente della mostra riguarda la presenza di scenografi stranieri. C'è Edward Gordon Craig con i suoi disegni a punta lieve. I russi emigrati a Parigi: Simon Lissim e Issachar Ber Ryback con i suoi «cartoni caricaturali e sanguigni»⁸⁹, il francese François Quelvée e Aleksandra Exter, con le sue «impressioni operettistiche, sincopate e interlineate»⁹⁰. Infine Hight immagina una piccola appendice della mostra. Si tratta di due momenti in cui la scenografia disegnata può in qualche modo essere testata, messa alla prova nella sua realizzazione concreta e soprattutto agita. Così, il 7 gennaio, prima di inaugurare la mostra, dopo un discorso introduttivo di Veneziani, sul piccolo palco del teatrino di Nuova Vita, allestito con scene di Hight, di Guido Marussig e di Pier Angelo Basorini, si assiste a una serie di «realizzazioni sceniche». Su brani di Pizzetti, di De Falla e di Bianchini, suonati al pianoforte da Nello Segurini e alcuni cantati da Ida Folador, eseguono le coreografie di Cia Fornaroli tre danzatrici, Rya Teresa Legnani, Wanda Torti e Betty Praetorius⁹¹. Fanno parte tutte e tre della Compagnia dei Balletti di San Remo, diretta da Cia Fornaroli⁹². La chiusura della mostra è accompagnata da un nuovo evento nel teatrino di Nuova Vita. Alcuni degli scenografi che hanno partecipato all'esposizione realizzano una scena secondo il loro stile e gusto. Per

un palcoscenico italiano, una mostra di scenografia moderna con bozzetti, plastici e maschere teatrali. Ad esporre sono Gilberto Bassoli, Giovanni Broggi, Franco Cagnoli, Isaia Colombo, Mario Cristini, Enrico Kaneklin, Bruno Montonati, Vinicio Paladini e Umberto Zimelli. Ispirati dal cubismo, dall'espressionismo e dal razionalismo del Bauhaus, come Gruppo giovani scenografi milanesi pubblicano anche un loro manifesto.

⁸⁹ Valenti, *Assaggio di scenografia internazionale*, cit., p. 76.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Una Mostra scenografica a Nuova Vita*, «Corriere della Sera», 8 gennaio 1934.

⁹² Su Cia Fornaroli in questi anni si veda il saggio di Giulia Taddeo, *Istituzione danza: una polemica giornalistica (1932-1934)*, nel *Dossier Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, a cura di Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Dorian Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 269-302; ma anche il suo contributo in questo Dossier, che rintraccia il manifestarsi della danza in mostre e gallerie d'arte.

ciascuna scena, Veneziani ha ideato delle “visioni d’arte” varie: «figurazioni ritmiche e danzanti, un fresco monologo di sapore goldoniano e infine la riesumazione di una pantomima in cui agivano antiche maschere tradizionali un po’ rinnovate»⁹³. In particolare, colpiscono le danze di Irene Dal Bosco, su musiche di Schumann e di Chopin, e le scene e i costumi di Hight.

Nel marzo del 1934 in un’altra città, a Roma, Maria Signorelli⁹⁴ e altri quattro ventenni come lei, espongono il “Pluriscenico M” da loro inventato, alle Stanze del Libro, un importante circolo culturale⁹⁵. Il “Pluriscenico M” è un teatro con sette palcoscenici, che possono essere contemporaneamente utilizzati dagli attori e visti dagli spettatori. I tre palcoscenici principali si dispongono in profondità: il primo, destinato ai movimenti delle masse e senza scene, occupa lo spazio della fossa dell’orchestra; poi, attraverso un sistema di scale e piani inclinati, si accede al secondo palco, che corrisponde al palcoscenico vero e proprio di un qualsiasi teatro; infine, al di sopra se ne trova un terzo. I restanti quattro palcoscenici, secondari, ai lati. Ogni palco è connesso a due spazi retrostanti, uno per la costruzione delle scene e uno per la preparazione degli attori. Il “Pluriscenico M” nasce da un’idea di Maria Signorelli, creatrice di bambole, scenografa e costumista, e Carlo Rende, architetto, a cui si sono uniti Elio Amorosa, elettricista, Alfredo Furigà, scenografo, e Lapo Rinieri de’ Rocchi, poeta. Alle Stanze del Libro i cinque hanno esposto il plastico di questo teatro simultaneo, con il sistema di illuminazione, le botole e gli ascensori perfettamente funzionanti, e una serie di plastici di possibili scene con attori in miniatura nei loro costumi⁹⁶.

Nel 1936 Hight e Maria Signorelli sono entrambe invitate alla Triennale di Milano. Hight presenta i bozzetti per la seconda e la terza scena del secondo atto del dramma simbolista di Maeterlinck *Pel-léas et Mélisande* e i figurini relativi ad alcuni personaggi della stessa

⁹³ *La chiusura della Mostra scenografica*, «Corriere della sera», 24 gennaio 1934.

⁹⁴ Su Maria Signorelli cfr. Giuseppina Volpicelli, *Piccoli personaggi grandi incanti. Maria Signorelli, il teatro di figura e il suo Novecento*, Firenze, Giunti, 2023.

⁹⁵ Alberto Spaini, *Cinque ventenni e un palcoscenico*, «Scenario», a. III, n. 3, marzo 1934, pp. 132-138.

⁹⁶ *Ibidem*.

opera, il re Arkël e i poveri. Maria Signorelli propone il costume del professore Kurtz per *La padrona del mondo* di Giuseppe Bevilacqua. Tra le altre donne che espongono troviamo le costumiste Anita Pittoni e Titina Rota. Hight e Maria Signorelli le ritroviamo poi tra le artiste che Alberto De Angelis inserisce nel suo dizionario *Scenografi di ieri e di oggi*⁹⁷. Due anni dopo, nel 1940, Enrico Prampolini pubblica, per i Quaderni della Triennale, *Scenotecnica*, un nuovo catalogo sui principali esponenti del settore della scenografia e dei costumi. Il nome di Beryl Hight non c'è. Già da qui vediamo i segnali prematuri del lungo processo di oblio che ancora oggi avvolge la sua figura.

⁹⁷ Cfr. De Angelis, *Scenografi di ieri e di oggi*, cit., pp. 229-230 e pp. 218-220.

