



D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica

Premessa di Elena Ledda

Saggi introduttivi di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIV • 2022
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONTE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli "L'Orientale"), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania Luigi Vanvitelli), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGHELO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

D'ANNUNZIO
E L'INNOVAZIONE
DRAMMATURGICA

Premessa di
Elena Ledda

Saggi introduttivi di
Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

XXIV – 2022

NUMERO SPECIALE

Con il patrocinio di



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIV – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2022 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesia@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.

La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.

Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Francesca Cattina

*

Published in Italy

Prima edizione: 2022

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-880-1 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-881-8 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesia» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ELENA LEDDA, <i>Premessa</i>	9
GIOVANNI ISGRÒ, <i>D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air</i>	13
CARLO SANTOLI, <i>La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'</i>	23
PARTE PRIMA – DALLA CITTÀ MORTA A FRANCESCA DA RIMINI	
EPIFANIO AJELLO, <i>Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)</i>	57
CHIARA BIANCHI, <i>D'Annunzio librettista?</i>	69
ALBERTO GRANESE, <i>Gli esordi della drammaturgia dannunziana</i>	77
GIANNI OLIVA, <i>Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana</i>	95
THOMAS PERSICO, <i>La «ghirlandetta» dannunziana</i>	109
DONATO PIROVANO, <i>Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'</i>	119

PARTE SECONDA – DA LA FIGLIA DI IORIO
A LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

ISABELLA INNAMORATI, <i>Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento</i>	133
CESARE ORSELLI, <i>'Parisina': libretto per...</i>	149
ANGELO FÀVARO, <i>'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana».</i> <i>Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio</i>	165
PAOLO PUPPA, <i>Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana</i>	191
ANNAMARIA SAPIENZA, <i>Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)</i>	205
RAFFAELLA BERTAZZOLI, <i>Due letture ecfastiche per la 'Figlia di Iorio'</i>	221

PARTE TERZA – LA RIVOLUZIONE DELLA SCENA DANNUNZIANA

RAFFAELE GIANNANTONIO, <i>Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano</i>	249
MARIA PIA PAGANI, <i>Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana</i>	277
ELENA VALENTINA MAIOLINI, <i>Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio</i>	295
MARIA ROSA GIACON, <i>Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'</i>	307
COSTANZO GATTA, <i>Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio</i>	323

PARTE QUARTA – TRA EURIPIDE, SENECA E D'ANNUNZIO:
FEDRA E LA TRADIZIONE EUROPEA

- STEFANO AMENDOLA, *Presenza e rappresentazione del divino
tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide
nel dramma di 'Fedra'* 353
- NICOLA LANZARONE, *Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio
e quella di Seneca* 371
- ANGELO MERIANI, *Ippolito deve morire. Maledizione e morte
da Euripide a d'Annunzio* 387

Un ringraziamento speciale da parte della Direzione e della Redazione della rivista va alla Dottoressa Virginia Criscenti per il generoso contributo nella traduzione degli abstract in inglese.

PREMESSA

Un teatro, quello di Gabriele d'Annunzio, che sconvolse la scena italiana, ancora attardata su posizioni molto conservatrici, non solo sul piano drammaturgico ma anche, e in misura decisiva, su quello scenico. Nel poeta abruzzese non esisteva soltanto un raffinato drammaturgo destinato a mettere in crisi la commedia verista borghese inventando la tragedia "moderna", ma anche un artista attento a dare unità e significato espressivo a tutti gli elementi dello spettacolo, dalla recitazione alla scenografia, dai costumi alle luci, dalla musica alla coreografia.

Il teatro dannunziano si è rivelato, pertanto, non come teatro nazionalistico, ma come esperimento fondato su un ampio impiego di mezzi, proiettabile in una dimensione di rinnovamento internazionale, originale certamente per la concezione innovativa del riuso e della reinvenzione di forme e contenuti individuati nella nostra storia e nella nostra cultura.

Approfondire alcuni fra i fondamentali aspetti di questo tema, oggi particolarmente attuale, attraverso nuove indagini e nuovi documenti, mettendo in campo e a confronto esperienze sia di carattere teatrale che critico-letterario, è stato l'obiettivo del Convegno internazionale *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, promosso dal Centro Nazionale di Studi Dannunziani, in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno e la rivista «Sinestesi», con il patrocinio del Cepell (Centro per il libro e la lettura del Ministero della Cultura) e della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani".

Nato da una proposta della Presidenza del Centro pescarese, subito condivisa dagli studiosi Giovanni Isgro e Carlo Santoli, che da anni dedicano i loro interessi e le loro scrupolose ricerche all'opera dannunziana, il simposio si è svolto *online*, nelle giornate del 20 e 21 gennaio 2022, seguito in diretta da un ampio pubblico, anche di giovani universitari stranieri, attento e interessato.

Il Convegno, volutamente articolato in sessioni che scandiscono i limiti cronologici in cui si iscrive il teatro dannunziano in versi, vale a dire il 1901, l'anno della *Francesca da Rimini*, la sua tragedia di sangue e di lussuria, vivido e nuovo affresco del Medioevo, e il 1909, data della rappresentazione della *Fedra*, ha così preso avvio dalle prime fasi in cui crescono e montano le idee dell'Artista sul teatro, tenendo d'occhio le esperienze coeve dei padri fondatori della scena europea, e si è concluso con l'ultima esperienza del Poeta impegnato a rendere in "uragano di immagini e sensazioni" gli endecasillabi e i settenari di quella sua opera che volle ispirata al mito tragico greco e che finì per rappresentare un tratto distintivo della sua super-umanità, intesa come costante ribellione all'ingiusto volere degli dèi.

I puntuali e ricchi interventi dei ventiquattro relatori hanno mirato, dunque, a individuare e scavare, in un ideale e avvincente percorso cronologico, la modernità e l'originalità della concezione scenica dell'Autore, la sua attitudine a sperimentare, non solo letterariamente, al fine di garantire la forma più idonea alla sua concezione di drammaturgia d'arte.

Ne è risultato un quadro vivo, originale, che in questa pubblicazione trova il suo spazio ideale, nel quale emergono, grazie anche all'analisi ben lumeggiata di ritrovamenti documentali significativi e sulla base delle più recenti, esaustive edizioni critiche dell'Opera omnia, elementi innovativi e stimolanti, come la funzione delle didascalie che nell'opera del drammaturgo collaborano con il testo divenendo narrazione, i motivi reali del suo avvicinamento al genere operistico, l'influenza della moda sui quadri viventi nella sua regia e il nuovo ruolo che, da grande esteta, d'Annunzio svolge sul palcoscenico anticipando i tempi cinematografici.

Come in ogni convegno scientifico che si rispetti, emergono anche interrogativi. Nel nostro caso in merito alle modalità di approccio e alla rappresentabilità di taluni testi drammaturgici dannunziani oggi, essendo particolarmente ostici per una lettura contemporanea. Una risposta è offerta dall'esperienza del gruppo catalano della Fura del Baus, che ha curato l'allestimento del *Martyre de Saint Sebastien*, imponendosi all'attenzione internazionale per l'originalità di un linguaggio scenico che ha «superato i confini degli statuti tradizionali del teatro in nome dell'esplorazione di codici provenienti da molteplici ambiti» (Sapienza). Una risposta, certo non marginale, dalla quale è possibile trarre molti spunti di riflessione.

Nel contesto generale degli interventi, tutti di alto, qualificato livello, particolarmente innovative sono risultate le analisi sul tema del *visibile* nel testo teatrale del drammaturgo, in un colloquio comparativo con altri testi disseminati dintorno a raggiera quali il *Notturmo* e il *Fuoco*, opera quest'ultima dove il carattere teatrale, narrativo e poetico sono sostanzialmente correlati e

dove, quindi, si realizza una consonanza *sui generis* con le avanguardie novecentesche («l'innovatività del drammaturgo è anche quella del romanziere»).

Non sono poi mancate diverse nuove chiavi di lettura della scrittura teatrale dannunziana. Mi limito, pertanto, a citare quella più emblematica che trova radice nel *logos* e nel *mythos*, termini che nel greco delle origini sono sinonimi, ma che acquistano poi valori diversi, «ponendosi tra di loro in un rapporto che oscilla tra complementarità sinergica e polarità contrastiva» (Gibellini) dando vita a categorie concettuali quali parola-racconto, ragione-istinto, logica-immaginazione, realtà-simbolo, che investono appieno tutte le opere drammaturgiche prese in considerazione nel convegno.

Il simposio internazionale *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica* non ha portato, dunque, solo a una riconferma scientificamente aggiornata dell'interesse dell'autore pescarese verso il teatro inteso come rinnovamento dell'arte scenica per condurlo, sull'esempio wagneriano, alla dimensione mitico-rituale delle sue origini e alla spazialità simbolica del *plein air*, o come possibilità di sviluppo di una scrittura drammaturgica non tradizionale. Il Convegno è andato ben oltre.

Agli Amici Giovanni Isgro e Carlo Santoli, senza il supporto dei quali il Convegno non si sarebbe realizzato, agli Studiosi che hanno contribuito con il loro prezioso lavoro, ai Collaboratori e Patrocinatori del Convegno, alla rivista «Sinestesia» che generosamente offre questa importante pubblicazione, va il più sentito ringraziamento del Centro Nazionale di Studi dannunziani.

La Presidente
Elena Ledda

Giovanni Isgro

L'IDEA DEL TEATRO EN PLEIN AIR NELLA SCENA D'ANNUNZIANA

Riassunto: La rivoluzione scenica operata da d'Annunzio si basa fondamentale-
mente sull'idea del teatro *en plein air* come elemento essenziale per portare la scena fuori dal teatro, in un'atmosfera di liturgia e di festa, sì da scardinare la prassi del teatro commerciale borghese. Da qui, la costante presenza dello spazio all'aperto nelle opere dannunziane e la sua funzione attiva nell'evoluzione del dramma.

Parole chiave: teatro *en plein air*.

Abstract: The scenic revolution operated by d'Annunzio is fundamentally based on the idea of theater *en plein air* as an essential element to take the scene out of the theater, in an atmosphere of liturgy and celebration, so as to undermine the practice of bourgeois commercial theater. Hence the constant presence of outdoor space in D'Annunzio's works and its active function in the evolution of the drama.

Keywords: *plein air*.

L'idea del teatro *en plein air* è principio fondante del rinnovamento della scena proposta da d'Annunzio. L'idea nasce nell'artista dal bisogno di aprire gli steccati del palcoscenico dei teatri regolari, in quanto limitativi della sua invenzione scenica; da qui il significato della presenza costante del paesaggio nella scrittura del Vate *dramaturg*.¹

Non si tratta tuttavia di un paesaggio fine a sé stesso, né tanto meno di una semplice cornice naturalistica, ma di una presenza attiva nell'economia del dramma, dialogante con lo stato d'animo dei personaggi che, pur agendo in spazi interni, nella finzione scenica sono spesso collegati visivamente o/e evocativamente con l'esterno. Si tratta di una forma di teatro nella quale un

¹ Questo breve contributo anticipa un saggio più ampio di prossima pubblicazione dal titolo *Il paesaggio scenico nelle opere di Gabriele d'Annunzio*.

ruolo importante è affidato dall'artista alla luce, sia diretta che indiretta, proveniente quasi sempre dall'esterno, elemento fondamentale nella evoluzione del dramma e che risponde allo spirito del teatro simbolista. In questo senso d'Annunzio elabora attraverso le puntuali didascalie dei suoi drammi un "piano regia" rivoluzionario ma di impossibile attuazione, almeno in quegli anni, non essendo i teatri italiani provvisti di impianti scenoluminotecnici in grado di rispondere alle idee dell'artista.²

E non è secondaria nella visione scenica dannunziana la necessità di un recupero del senso della festa: un teatro di festa, appunto, che consenta di assorbire la platea nel luogo dell'azione con una concentrazione totale rispondente alla configurazione di un rito.

Per dare senso e valore a questo disegno, d'Annunzio inizia fra Ottocento e Novecento un percorso graduale di avvicinamento alla realizzazione dell'idea che a poco a poco prende forma secondo la nota scansione di alcune tappe importanti:

- La visione dello spettacolo del dramma antico al teatro di Orange,
- Il viaggio in Grecia,
- L'articolo *La Rinascenza della Tragedia*
- Il progetto per un teatro di festa sulle sponde del lago di Albano,
- La stesura de *La città morta*, come primo esperimento di combinazione fra teatro al chiuso e teatro all'aperto.

Di fronte però all'impossibilità di attuare, almeno nell'immediato, la sua idea di *mise en scène*, d'Annunzio cerca lo sfogo nel romanzo *Il Fuoco*, attraverso la visione totale di Venezia città-teatro animata da masse in movimento, mentre l'immagine dell'Arena di Verona immersa nella storia e nel paesaggio urbano sembra rispondere al suo concetto di *correspondance* fra spazio scenico e mondo esterno. Alla parte del palcoscenico che immagina sempre *en plein air* e comunque esterna allo spazio chiuso nel quale si muovono i suoi personaggi, il Vate infatti riserva visioni paesaggistiche, movimenti della natura e azioni, voci, suoni, luci che invadono lo spazio della rappresentazione. Il palcoscenico al chiuso diventa così contenitore di una "scatola magica" che si configura come centro di un mondo che sta all'esterno di essa.

L'idea della messinscena de *La città morta*, come è noto, è già durante il viaggio a Micene. È lì che fra la lettura della tragedia antica e la visione

² Sui problemi della messa in scena del teatro dannunziano rimando al mio *d'Annunzio e la mise en scène*, Palumbo, Palermo 1993.

diretta di quel paesaggio, sente la gestazione della *sacra scaena* davanti ad una platea immaginaria lontano dalle vuote teatromanie borghesi.

Lo spazio degli interni de *La città morta* diventa in questo modo l'*ara* dove ci si dispone al rito che si consumerà alla presenza della nuova comunità raccolta. In questo senso le alte colonne doriche alzate là dove si accede alla loggia limitata da una balaustra, sormontate dall'architrave, costituiscono il secondo arco di proscenio oltre il quale si apre lo spazio *en plein air* dell'area archeologica di Micene. La visione del paesaggio dell'antica città dei Pelopidi rappresentato nel suo "totale" contiene in sé gli elementi ambientali dai quali scaturisce la tragedia, e che si proiettano nell'interno dello studio dell'archeologo.

Il progetto di messinscena de *La città morta* sembra così prospettare chiaramente i principi fondanti dell'innovazione scenica del Vate: un ambiente interno, oltre il quale si apre lo spazio *en plein air* dell'area archeologica di Micene ampiamente descritto che idealmente si estende oltre a quanto è possibile vedere dalla prospettiva del balcone balaustrato, fino al golfo Argolico; le nuvole che passano tutto il giorno sul cielo azzurro, mentre talvolta la sera sull'orizzonte si accendono come rovi; la pianura d'Argo arsa dal sole come lago di fiamma che inonda la stanza insieme al clamore che giunge dall'Agorà; il vento che si solleva come vortice ad annunciare la sciagura ormai prossima e che entra nello spazio al chiuso scomponendo i capelli di Bianca Maria. E c'è l'addensarsi dell'ombra intorno ai tesori lì composti che rilucono confusamente mentre Leonardo è incapace di contenere l'agitazione interiore; e si sentirà entrare il grido dei falchi della montagna Eubea, e si vedrà il riflesso di luce giungere dall'esterno ad animare il luccichio degli ori nel momento della rivelazione dell'amore incestuoso.

Intanto che i messaggi sonori e visivi della natura si susseguono, le suggestioni del rito antico della tragedia greca si rinnovano in quel luogo chiuso e al tempo stesso aperto, dove si ripropone la sacralità della scoperta del tesoro degli Atridi come testimonianza risignificante della civiltà classica che torna a rivelarsi. È l'idea dannunziana di una rivoluzione scenica per un teatro *en plein air* che rimane inattuata anche se le ricerche luminotecniche di Fortuny porteranno a breve a mostrare la possibilità di una sia pure parziale realizzazione dell'idea come se si fosse realmente *en plein air*: dall'immagine delle nuvole in movimento alle mutazioni istantanee di colore del paesaggio, rappresentabili grazie alla "cupola" ed ai dispositivi di proiezione, agli effetti di luce diretta su personaggi ed elementi scenici.³

³ Sulle invenzioni illuminotecniche di Mariano Fortuny rimando al mio *Fortuny e il teatro*, Novecento, Palermo 1986.

In attesa del “miracolo” tecnologico, intanto, nelle opere teatrali successive l’apertura del luogo al chiuso verso il paesaggio esterno è sempre più evidente e ricca di varianti.

Nella *Gioconda* il paesaggio del I atto è quello del Poggio di San Miniato che si vede da una grande finestra in tutta la semplicità francescana, intanto che il sole declinante indora la stanza. La freschezza primaverile che proviene dall’esterno sembra avvolgere di serenità i personaggi che si muovono all’interno. Nel II atto, nella medesima stanza e nella medesima ora, appare invece un cielo ingombro e mutevole che mette in evidenza l’angoscia del protagonista Lucio Settala. E ci sarà la pioggia scrosciante sul giardino a precisare ulteriormente la condizione psicologica che si vive all’interno della casa. Nel momento in cui però il paesaggio di Carrara si mostra nel ricordo felice dell’artista, esso si apre in un totale che rivela il fascino del *plein air*. Il vento, il sole, la grandiosità dei monti, la nuvola che sale dal Tirreno stabiliscono così una corrispondenza uomo/paesaggio che sembra l’inizio di un nuovo percorso drammaturgico dannunziano legato alla memoria; una sorta di svolta che porterà in seguito il Vate all’Abruzzo de *La Figlia di Iorio* e oltre; un nuovo rito che lo coinvolge personalmente. Le didascalie iniziali del IV atto ripropongono così la bellezza del paesaggio della Marina di Pisa: il mare in calma, sparso di vele latine, la foce pacifica dell’Arno, le cascate di San Rossore, le lontane montagne di Carrara marmifera. Tutto questo si specchia nella tristezza dello sguardo di Silvia Settala che, guardando attraverso la vetrata, vede apparire tra gli oleandri folti la Sirenetta, pronta a superare il varco che divide l’interno dall’esterno, in questo caso rappresentato dal giardino. Proprio questa del giardino è la nuova importante invenzione scenica *en plein air*, che d’Annunzio inaugura con la *Gioconda*. In effetti l’uso scenografico della vegetazione interpreta l’atmosfera della tragedia. La vetrata che si apre è così l’abbattimento della parete che porta alla soglia massima del dramma, preannuncio delle *Laudi*.

Nel *Sogno di un Tramonto d’Autunno* d’Annunzio, come per una sorta di esperimento scenico nuovo, dà particolare forza e significato all’effetto dei suoni e delle voci che, provenendo da lontano, là dove l’occhio dello spettatore non può arrivare, entrano nella scena. È la musica proveniente dai navigli che scendono per il Brenta, fino all’incalzare delle grida dei signori della festa che, insieme ai riverberi del “Bucentorio” in fiamme, accentuano attraverso l’immagine del volto livido e disperato della dogaressa, la visione tragica della scena fra il chiuso e il *plein air*. Quest’ultimo si allarga a tutto campo nella *Francesca da Rimini*, fino a creare l’effetto di estendersi sulla platea senza soluzione di continuità quando nel II atto, tutto immaginato *en plein air*, sembra che il pubblico venga assorbito sul terrazzo della torre

malatestiana sotto il cielo di Rimini per consentirgli di osservare il paesaggio nel quale avviene l'attacco nemico nell'infuriare della battaglia.

Gli statuti tradizionali della convenzione teatrale, compresi quelli del rapporto scena/pubblico vengono in questo modo ignorati. Questo spiega i debordamenti di una recitazione talvolta effettuata nel fondo scena o di spalle, con i problemi di ricezione acustica che ne derivano e che nella *Francesca da Rimini* giungono alla soglia massima nel caso del dialogo fra Paolo e Francesca interamente coperto dai rumori della battaglia. Gli scompensi determinati da questa sorta di teatro "liberato", fanno sì che l'esperimento dannunziano assuma talvolta la dimensione della provocazione e persino del disturbo fisico nei confronti dello spettatore, come nel caso della diffusione del fumo e dell'odore acre provenienti dal fuoco greco alimentato dal grande mantice come se si fosse realmente all'aperto.

Ne *La Figlia di Iorio* la visione dello spazio all'aperto si fa ancora più estesa.⁴ L'unico spazio interno contemplato nell'opera, ossia la casa di Lazzaro, è tutto proiettato in un rapporto strettissimo con l'esterno: «si vedrà una stanza di terreno in una casa rustica. La porta grande sarà aperta sull'aia assoluta [...] due finestre alte dal terreno quattro o cinque braccia faranno lume ai lati della porta grande». In questo luogo giunge il clamore selvaggio dei mietitori dell'incanata che provoca inquietudine e tensione. L'arrivo precipitoso di Mila che cerca rifugio nella casa provenendo dall'«aia riarsa», sembra abbattere la parete che separa l'interno dall'esterno, mentre all'apertura della porta il sole terribile invade la stanza. È il preludio all'azione dell'ingresso dei mietitori che in presenza della croce si inginocchiano. Ma è l'azione concepita tutta all'aperto nel II atto, immersa in un paesaggio montano fra le cantilene sacre dei pellegrini e il suono delle campane e dei campanacci delle mandrie sotto un cielo di nuvole in movimento a caratterizzare questo quadro arcaico nel quale la dimensione del rito, più che nelle opere precedenti, assorbe la platea. Nel III atto l'articolazione dei cori attorno al cadavere di Lazzaro fino al rito sacrificale che conduce alla morte di Mila completa lo scenario di un'opera immaginabile nello spazio destinato ad una tragedia greca.

⁴ Per ulteriori approfondimenti sulla messinscena di quest'opera, oltre al mio citato studio in corso *Il paesaggio scenico nell'opera di d'Annunzio* e al mio citato saggio *D'Annunzio e la mise en scène*, rimando a G. OLIVA, *La Figlia di Iorio e il teatro en plein air*, in *D'Annunzio a Yale*, Atti del Convegno (Yale University, 26-29 marzo 1988), a cura di P. Valesio, in «Quaderni dannunziani», nn. 3-4 1988, ed a G. ALBERTINI, *La scenografia della Figlia di Iorio*, in «Abruzzo», III, 1-2, 1965.

In questa risignificazione del dramma antico, l'idea dannunziana del teatro di festa tende così a prendere forma.

Rispetto a *La figlia di Iorio* il progetto per la messinscena de *La Nave*⁵ sembrò tuttavia spingersi su un livello ancora più alto, sia sul piano della simulazione della forma della rappresentazione *en plein air*, sia su quello della configurazione del rito riferito adesso al mito della fondazione, in questo caso riguardante la città di Venezia; sperimentazione che d'Annunzio intendeva destinata ad una estensione che, come è noto, avrebbe dovuto interessare la storia delle più importanti città di Italia; ossia una sorta di percorso volto a trasformare l'Italia in un grande teatro policentrico *en plein air*, stimolato come fu il Vate, dal clima celebrativo del Natale della città di Roma previsto per il 1911.

La visione d'insieme del rito collettivo immaginato all'aperto con il pubblico e la scena sotto lo stesso cielo è tutta nella lunga didascalia del prologo, descrittiva del lavoro delle maestranze e del popolo della nascente città della laguna.

Al di là dello scenario *en plein air* a vista del pubblico, esiste, non vista, l'estensione "senza fine" di esso, dalla quale provengono segnali e messaggi che ripropongono, anche se questa volta tutte all'aperto, le dinamiche della comunicazione interno/esterno delle opere precedenti. Sono i richiami dei naviganti in arrivo sull'avversità dei fiumi che minacciano la laguna e quelli del maestro delle acque, mentre l'azzurro dell'ombra s'incupa e la selva s'annerà al prossimo scatenarsi della tragedia. Tanti sono i messaggi che vengono dal cielo di fuoco che sovrasta la scena conviviale; e inquietanti sono i suoni e le voci possenti che vengono da lontano. In questa dimensione si capisce come non possa esistere cesura fra azione in scena e paesaggio circostante. Prende forma così la memoria epica di un popolo rude con le sue divisioni interne, i suoi riti, in un mondo arcaico ma in *progress* con le prospettive del configurarsi di una identità forte e duratura. A caratterizzare questo progetto liberato dai condizionamenti del teatro al chiuso di tradizione, due aspetti sono molto significativi: la scena costruita affidata ad uno scenografo-scenotecnico che non a caso, dopo la prova de *La Nave* avrebbe iniziato una pluridecennale carriera di artista specialista del *plein air* al teatro greco di Siracusa e la preparazione dell'evento in un edificio teatrale letteralmente trasformato in spazio/laboratorio esteso

⁵ Sulle vicende che segnarono la gestazione di quest'opera e, più in generale, sulla rappresentazione stessa, rimando per tutti al mio più volte citato *D'Annunzio e la mise en scène* cit., pp. 115-132.

all'area di platea ed a tutti gli spazi contigui al palcoscenico, compresi il foyer, il vestibolo e la sala di rappresentanza, in una febbrile animazione di macchinisti, attrezzisti, performer, attori, musicisti, danzatrici, artigiani e operai/performer, compresi i battitori dei pali della laguna veneta, spazio del rito a sua volta, con l'animazione preparatoria della festa collettiva. Come dire, uno spazio scenico realizzato al chiuso ma per un teatro di massa all'aperto.

Dopo la mancata attuazione del progetto per un teatro nazionale sul tema delle fondazioni delle principali città italiane, *Fedra* è l'ultima opera teatrale scritta e rappresentata da d'Annunzio prima del suo trasferimento a Parigi. In questo caso il Vate propone ambienti di memoria classica, dando campo ancora al ruolo che lo spazio esterno ha nello sviluppo di questo dramma psicologico ricorrendo a richiami sonori e ad effetti di luce.

D'Annunzio, utilizzando l'architettura scenica dell'atrio per metà aperto verso l'esterno e per l'altra metà comunicante con l'interno, propone in questo caso due distinte situazioni di luce contrapposte: l'ombra nello spazio interno dove agisce il coro e il chiarore che «raggia dall'ocaso», che si fa sempre più forte intanto che «agita le ombre, percote le mura e le colonne», fino ad irradiare il volto della «tirannide vertiginosa». E c'è l'effetto del vento che col bagliore come d'incendio entra dalla parte del mare, e il movimento dei personaggi che provengono dal paesaggio esterno verso l'interno e viceversa.

Ancora in quest'opera d'Annunzio si accorse dell'impossibilità di realizzare gli effetti luminotecnici desiderati, soprattutto per la particolare combinazione di luci ed ombre da lui esposti nelle didascalie e per la difficoltà di superare i limiti della scenografia dipinta.

Il trasferimento a Parigi e il ritrovato amico Mariano Fortuny che gli mostrò subito nel teatro della contessa di Béarn le straordinarie possibilità di applicazione delle sue invenzioni scenoluminotecniche, sembrarono accelerare il percorso di avvicinamento di d'Annunzio alla realizzazione della sua idea di teatro *en plein air*.⁶ Ed è quanto sembrò possibile con il progetto del *Théâtre de fêtes*, dispositivo al coperto tale da garantire la gamma più estesa degli effetti luminotecnici e acustici, ma anche con le prerogative di impianto *en plein air* per un teatro di massa, grandiosa macchina delle meraviglie capace di 4500 posti distribuiti ad anfiteatro, dotata all'interno di arredo a verde come se si fosse all'aria aperta. L'illusione che si trattasse di un teatro

⁶ Sul rapporto d'Annunzio/Fortuny a Parigi rimando al citato mio saggio *Fortuny e il teatro*.

en plein air era precisata da una straordinaria estensione di proiezioni di cielo a nuvole fisse e mobili, che dalla cupola del palcoscenico, senza soluzione di continuità, avrebbero dovuto invadere l'intera superficie della copertura dell'impianto. E non sarebbero mancate situazioni di interni di architetture, ma anche effetti di immersioni sottomarine, per le quali d'Annunzio prevedeva le composizioni di «miti oceanici»; un impianto di spettacolazione, insomma, tale da rispondere all'immaginario scenico del Vate,⁷ al di fuori dai condizionamenti dell'edificio teatrale di tradizione, per certi aspetti più avveniristico del progetto del *Total Theater* di Gropius di quasi vent'anni dopo.

Come è noto, tuttavia, anche in questo caso il progetto dannunziano per un teatro di festa non poté trovare attuazione, probabilmente a causa di un contrasto sorto fra d'Annunzio e Fortuny prima della stipula del contratto che avrebbe dato il via ai lavori di realizzazione.

La rottura del nascente sodalizio artistico con Fortuny costrinse d'Annunzio ad una improvvisa, sostanziale deviazione dall'idea del teatro *en plein air*, essendo il pur pregevole intervento artistico di Bakst per la messinscena del *Martyre de Saint Sébastien* e de *La Pisanelle* una sorta di slittamento verso risoluzioni scenografiche più vicine allo stile dei "Balletti Russi" che al pensiero scenico del Vate.⁸

Anche l'idea del grande movimento di massa nel porto di Famagosta pensato da d'Annunzio ne *La Pisanelle* con l'uso di elementi praticabili su diverse quote e le navi ancorate al porto, venne adattata da Bakst alla dominante del grande fondale dipinto alla maniera dei Balletti Russi.

⁷ Per una ricostruzione delle diverse fasi del progetto «*Théâtre de Fêtes*» e delle attese del *tout Paris* per l'evento, rimando alle cronache dell'epoca, in particolare, fra gli altri, gli articoli pubblicati ne «*Le monde artiste*» (29 maggio e 6 agosto 1910), «*Le débats*» (30 maggio 1910), «*Figaro*» (11 agosto 1910), «*Le menestrel*» (20 agosto 1910). Fra i servizi particolari dedicati dal «*Corriere della Sera*» nell'estate 1910, riportiamo un brano sulle meraviglie del Teatro di Festa, tratto dall'edizione del 21 luglio, perché più ricco di informazioni: «Quello che più ammalerà nel Teatro di Festa sarà quel cielo artificiale che invece di arrestarsi alla bocca del palcoscenico, avvolgerà tutto il teatro. Da ogni parte l'occhio vedrà la linea dell'orizzonte, rotta solo da festoni di fiori e di piante che contribuiranno a dare in quel teatro chiuso l'illusione dell'aria aperta. Sarà il teatro greco o il teatro romano, senza l'inconveniente di essere esposto alle intemperie. Non solo, ma uno speciale sistema di interferenze permetterà di regolare l'altezza della volta celeste adattando l'acustica del teatro alle esigenze della musica e della recitazione».

⁸ Sulla produzione teatrale parigina di d'Annunzio rimando al mio *D'Annunzio e la mise en scène* cit., pp. 151-203.

Di fronte alla frantumazione della sua idea di teatro, completata dalla mal tollerata regia di Meyerhold, d'Annunzio non poté che liberarsi da questa sorta di "russificazione" scenica promossa da Ida Rubinstein. È così che per la messinscena de *Le Chevreuille* il Vate compie il gesto che conferma la sua vocazione di sperimentatore alimentata dal bisogno di una *révanche* nei confronti degli artifici della scena dipinta. Gli scatti fotografici da lui personalmente eseguiti per riprodurre la pineta di Arcachon, sono testimonianza della riappropriazione della sua idea fondante per un'apertura progressiva verso il paesaggio esterno, da dove, di atto in atto si fa sempre più visibile e incombente l'immagine dei pini di Arcachon, diritti come canne d'organo che sembrano emettere i suoni sinistri dell'imminente tragedia. Ma anche in questo caso accadde qualcosa che sembrò volesse spegnere l'energia innovatrice che il Vate voleva destinare al teatro, e questa volta fu la non adeguata disponibilità da parte dei suoi attori. Fu così che nel 1914 d'Annunzio pose termine alla sua rivoluzione scenica per andare alla conquista del cielo nella veste di eroe, questa volta finalmente in uno spazio davvero *en plein air*, aprendo la strada al teatro aereo di Azari.

Carlo Santoli

LA DRAMMATURGIA MODERNA DI GABRIELE D'ANNUNZIO:
LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN
E *LA PISANELLE OU LA MORT PARFUMÉE*

Riassunto: *Le Martyre de Saint Sébastien* e *La Pisanelle ou La mort parfumée* creano una 'poetica del meraviglioso e del sublime', che suscita nel pubblico stupore e ammirazione. Di qui l'originalità del teatro dannunziano in cui si precisano una ricerca del 'tempo perduto', di proustiana memoria, e una esigenza etica, profonda, che ordisce e sorregge la trama dell'azione scenica e il messaggio che occorre trasmettere. Attraverso il linguaggio cinetico-filmico della dissolvenza dei colori Bakst crea dei quadri suggestivi, intrisi di poesia e di sogno. Essi restituiscono l'unità dello spettacolo volta alla ricostruzione di un'epoca lontana, che lo spettatore rivive.

Parole chiave: teatro, meraviglioso, sublime.

Abstract: *Le Martyre de Saint Sébastien* and *La Pisanelle ou La mort parfumée* produce a poetic of the marvelous and sublime, stirring astonishment and awe in the audience. Hence the originality of d'Annunzio's theater, in which the research of "lost time" is outlined, reminding us of the Proust memory, and of a strong ethic urge, which hatches and upholds the plot of the scenic action and the message that needs to be conveyed. Through the kinetic-filmic language of dissolving colors, Bakst creates suggestive pictures, soaked in poetry and dream. They convey the unity of the show, which aims at recreating a distant time the audience gets to relive.

Keywords: theater, marvelous, sublime.

1. *Le Martyre de Saint Sébastien*

Gabriele d'Annunzio lavora, nella dimora di Arcachon, a *Le Martyre de Saint Sébastien*, fra l'estate del 1910 e il marzo 1911, rivelando un'eccezionale «capacità di fondere la parte scenografica e coreografica con la

composizione musicale, in un'unica sintesi».¹ La prima andò in scena nel maggio del medesimo anno, al Théâtre du Châtelet di Parigi.

Fu Léon Bakst (1866-1924) a curare l'allestimento scenografico, lavorando a stretto contatto con d'Annunzio sin dall'inizio della stesura dell'opera. Bakst conosce l'arte di incantare: seguendo le indicazioni dello scrittore abruzzese, genera delle suggestioni particolari, meravigliando il pubblico, che non è più un semplice spettatore, ma entra virtualmente in scena, divenendo un attore/personaggio che rivive il turbine delle emozioni e delle passioni. Attraverso le scenografie egli intende recuperare il mito della classicità e della cultura orientale. Non è un caso se il *Martyre de Saint Sébastien* si ambienta in una civiltà, quale la Roma pagana del III secolo d.C., venata da influenze orientaleggianti di ordine artistico, culturale e religioso.

Lo spettacolo riesce a rendere l'epoca, benché mostri un barocchismo ricercato e celebrativo. Ciò non vuol essere una limitazione del dramma, anzi l'enfasi degli allestimenti scenici rafforza e completa l'aspetto rappresentativo, facendo rivivere in un'aura di misticismo estetizzante il lontano passato.

Il motivo spiraliforme delle colonne che dominano la scena serve ad avvistare lo sguardo dello spettatore/osservatore verso l'alto, dove c'è un soffitto non chiuso come impedimento visivo, ma a cielo aperto (si veda il bozzetto per il III atto: *Le Concile des Faux Dieux*, fig. 3).

Avvalendosi proprio di diversi timbri di colore, può dirsi che Bakst apra spazi di un'«altezza mai più raggiunta e misura spazi di una vastità e profondità rimaste senza uguali»,² ripetendo lo stesso fenomeno che si verifica con la pittura tonale del Tiepolo e del Veronese, sicché il risultato sarà «l'identificazione dell'infinità dello spazio con l'infinità della luce».³

¹ G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la «mise en scène»*, Palumbo, Palermo 1993, p. 171. *Le Martyre de Saint Sébastien* è stato rappresentato più volte. La prima messinscena ha avuto luogo al Teatro dello Châtelet di Parigi il 22 maggio 1911. Vanno inoltre ricordate le seguenti rappresentazioni: Teatro alla Scala, Milano, 4 marzo 1926; Chorégie d'Orange nel 1949; Teatro alla Scala il 23 maggio 1951; Festival di Lyon-Charbonnières nel 1952; Teatro dell'Opera, Parigi, 8 febbraio 1957; Teatro alla Scala, Milano, 24 giugno 1986; Teatro La Fenice, Venezia, 27 aprile 1995; Teatro Lirico di Cagliari nel 1997; Teatro Massimo, Palermo, 20 marzo 1999 e Teatro San Carlo, Napoli, 12 dicembre 2001. Cfr. AA.Vv., *L'Arte del Tragico. L'avventura scenica del 'Martyre de Saint Sébastien' di Gabriele d'Annunzio dal 1911 ad oggi*, a cura di C. Santoli (Prefazione di A. Andreoli), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000; C. SANTOLI, *Le théâtre français de Gabriele D'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du 'Martyre de saint Sébastien', de 'La Pisanelle' et de 'Phèdre' à travers 'Cabiria'*, PUPS («Jalons»), Paris 2009.

² G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, III, Sansoni per la scuola, Firenze 1993, p. 386.

³ *Ibid.*

È significativo che in questo bozzetto, come in quello del I atto (*Le Premier Palais, La Cour des Lys*, fig. 1), si parta dalla prospettiva, affidata al gioco di arretramento-avanzamento di piani verticali e paralleli fatti di sola luce. Un analogo effetto di sprofondamento dello spazio è raggiunto nella scena del IV atto (*Le Laurier Blessé*, fig. 4) attraverso la gradazione cromatica, volta a comunicare l'intensa e drammatica emozione.

Il teatro va oltre il teatro, assolvendo un'arte visiva al di là della finzione. La visionaria realtà coloristica si sostituisce a quella naturale e storica, è la realtà dei moti convulsi dell'animo, delle struggenti passioni dell'uomo, del drammatico mondo interiore di tutti i tempi.

La ricerca della spiritualità è ottenuta grazie alla luce esplosiva, nella quale si disegnano le figure, determinando un effetto teatrale sugli spettatori.

Invece nel II atto (fig. 2) tutta la folla inginocchiata davanti al santo si presenta come una folla raffigurata in opere di pittori fiamminghi. Nel tenebrore della cripta mitriaca vi sono delle donne con grandi mantelli color ruggine orlati di nero, con la gola stretta nelle *bandelettes* di lino e l'*bennin* a doppio corno che nasconde i loro capelli; vi sono anche uomini piagati e appoggiati sulle grucce e le maghe oppresse da vesti sontuose di broccato arancio, che sembrano animare improvvisamente uno di quei trittici di Henri Blès (detto Maître des Moulins).⁴

Il III atto presenta il pretorio dove l'imperatore offre al santo ogni ricchezza e gloria. In questo luogo, le donne, i sacerdoti, gli orientali si affollano intorno alla figura bella di Sebastiano e così esile nella sua veste nera. Si ritrova la stessa interpretazione dell'antichità, la stessa visione architettonica del mondo antico. L'imperatore, i sacerdoti, le ancelle indossano la porpora, la toga o il canopeo, invece il santo, gli arcieri, il popolo indossano costumi del quattrocento.⁵

I personaggi rinvierebbero per la sontuosità delle vesti a quelli di altre opere pittoriche: la *Camera degli Sposi*, *L'Incontro* di Andrea Mantegna, con riferimenti anche ai dipinti del Pisanello⁶ e del Cossa.⁷

⁴ Sono opinioni di Diego Angeli (1869-1936), collaboratore del «Marzocco» e capo redattore del «Convito romano» di De Bosis, che fu spettatore e cronista della prima rappresentazione, cfr. *La prima del 'Mistero di San Sebastiano' di Gabriele d'Annunzio a Parigi*, in «L'Illustrazione Italiana», 28 maggio 1911.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. *San Giorgio libera la figlia del re* in Cappella Pellegrini presso la Chiesa di Sant'Anastasia di Verona.

⁷ Cfr. *Affresco del Salone dei Mesi* nel Palazzo Schifanoia di Ferrara.

Il IV atto – che secondo Diego Angeli ricorda una scena pittorica di Benozzo Gozzoli –⁸ si apre su un bosco di lauri verde e cupo, su cui spiccano le tuniche azzurre degli arcieri e il corpo pallido e ignudo del santo.⁹

Nota peculiare è il suggestivo cromatismo e un baluginio di luce folgorante, come una serpentina, che scuote verticalmente lo spazio scenico, provenendo dall'alto, in stridente contrasto, rispetto allo sfondo scuro della verde chioma degli alberi. Come un fulmine che si abbatte improvvisamente sulla terra, questo bagliore produce un effetto psicologico di scuotimento dell'animo, ricordando il lampo che squarcia il cielo nella *Tempesta* del Giorgione.

Il chiarore diffuso sulla terra, al centro del quadro, dissipa l'oscurità delle ombre delle foglie alte degli alberi, determinando un esito scenografico di grande efficacia.

Può ritenersi che il momento culminante del dramma del martirio subito da San Sebastiano coincida con quel bagliore simile a un flash fotografico¹⁰ sparato sul tronco scuro dell'albero e che si allinea agli altri tronchi laterali con la stessa regolarità di individuazione degli spazi con cui Piero della Francesca allinea nel suo *Battesimo di Cristo* gli elementi verticali del corpo del Cristo e dei tronchi d'albero in primo piano.

Tuttavia, Bakst – per distinguere il misterioso effetto di luce, di cui vibra il paesaggio, proveniente dalla figura umana – introduce nell'angolo in basso a sinistra tre sagome nere, scure, di tre personaggi femminili, accostate, per formare un gruppo in un effetto di scenografico contro-luce.

Viste di spalle queste sagome, risultano figure di spettatori che assistono stupiti allo scenario paesaggistico di pura e magica luminosità dei colori. Il risultato finale dell'incantamento si avvale di un silenzio che regna sovrano nello scenario naturalistico, in assenza della figura umana, giacché le stesse tre sagome delle tre donne passano quasi inosservate, confuse come macchie scure con le masse chiare dei colori luminosi. Il fascino primordiale di una natura incontaminata sembra sprigionarsi attraverso la forza della luce.

In una dimensione ideale si potrebbe ipotizzare che nella rappresentazione di questo bozzetto Bakst, per deliberato proposito o solo anche

⁸ È un dipinto che appartiene al ciclo delle *Storie di Sant'Agostino* nella Collegiata di San Gimignano (1463-65)

⁹ D. ANGELI, *La prima del 'Mistero di San Sebastiano' di Gabriele d'Annunzio a Parigi* cit.

¹⁰ È un suggerimento per la realizzazione registica della scena, indicando in quale punto deve essere posizionato il santo.

inconsciamente, abbia voluto contrapporre simbolicamente il valore della luce (allusione alla Vita) al valore dell'ombra (allusione alla Morte).

È il mistero della fede che si rinnova: le tre figure scure, così misteriose nell'ombra che le determina, esprimono lo stesso intimo raccoglimento nel dolore e nella preghiera delle tre donne piangenti ai piedi della croce, su cui l'Uomo-Cristo ha subito per primo il martirio simile a quello che subisce ora San Sebastiano legato al lauro.

Iconograficamente il rapporto tra il tronco d'albero in primo piano (corrispondente al braccio della croce), segnalato dal bagliore luminoso, e le tre pie donne è lo stesso rapporto tacito ma eloquente che intercorre tra la croce di Gesù e le tre figure femminili delle pie donne.

Il silenzio incantato di una rappresentazione quasi soprannaturale della natura, espresso nel suo linguaggio tacito (non fatto di parole ma di segni simbolici e di rapporti tonali), diviene trasmissione di una sensazione visiva, a cui corrisponde inevitabilmente una sensazione emotiva.

Carico di *pathos* risulta infatti il colore e può riscontrarsi inoltre il perseguimento di quella sensualità particolarmente dannunziana, nel contempo esotica, dal momento che la magia dei caldi colori richiama il mondo orientale in una composizione di piani verticali tipicamente occidentali.

La prevalente tonalità d'un rosso diffuso, che nelle infinite modulazioni di luce, ricopre come una pellicola fotografica l'intero quadro scenico costituisce davvero il tramite emotivo di congiunzione tra la scena e lo spettatore, tra l'ambiente evocato e la folla, che, non più semplicemente spettatrice, rivive e patisce lo stesso dramma passionale rappresentato.

Il rosso deve esprimere – come dichiara Bakst in una lettera a d'Annunzio del 10 novembre 1910 –¹¹ una passione coinvolgente e sconvolgente. Su questa linea egli già anticipa alcuni aspetti propri dell'espressionismo e conferma quelli del simbolismo, ricongiungendosi alla medesima considerazione del rosso quale veicolo di trasmissione della passione e della drammaticità scenica che ebbe Moreau (cfr. il *Moïse sauvé des eaux*, 1893 circa).

In un'intervista rilasciata a Rose Strunsky, egli rivela alcuni elementi molto interessanti, parlando, dopo un po' di tempo, della rappresentazione del *Martyre*:

È con le linee e con i colori che do vita alle mie emozioni [...] A volte nella scenografia emerge l'aspetto puramente mistico, come nel San Sebastiano

¹¹ A. MAVER LO GATTO, *Otto lettere inedite di Léon Bakst a d'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 7, gennaio-febbraio 1978, pp. 54-55.

di d'Annunzio [...] Siccome si trattava di un soggetto essenzialmente cristiano, mi sono servito della croce in mille variazioni come base della mia ornamentazione lineare, non soltanto celata e nascosta nei costumi, negli accessori e negli ornamenti della bella opera di D'Annunzio, ma anche nelle linee del paesaggio e degli edifici dello scenario. Il mio metodo generalmente è quello di adottare un motivo semplice e di ripeterlo in infinite variazioni, in modo da creare un'armonia di linea e di colore.¹²

Può pertanto concludersi che degna di nota è l'intuizione di Montesquiou, secondo il quale Bakst con le sue scenografie riesce a operare il miracolo di trasporre su piani sovrapposti le forme della luce delle vetrate delle cattedrali francesi (con particolare riferimento a quelle di Chartres).¹³

Nous avons devant les yeux des vitraux mouvants.¹⁴

Il gioco di luci e colori nonché la sonorità delle parole creano il fascino del poema, in un'opera di 'sintesi fra le arti', a metà tra impressionismo ed espressionismo. È una 'poetica del meraviglioso e del sublime', che suscita nel pubblico stupore e ammirazione. Di qui l'originalità del teatro dannunziano in cui si precisano una ricerca del 'tempo perduto', di proustiana memoria, e una esigenza etica, profonda, che ordisce e sorregge la trama dell'azione scenica e il messaggio che occorre trasmettere.

2. *La Pisanelle ou La Mort parfumée*

Tra profondità spaziale e note cromatico-chiaroscurali, proiezione di una spiritualità mistica e di una modernità etico-sociale, si dispiega il linguaggio

¹² Cfr. «New York Tribune», New York, 5 settembre 1915, p. 1 del supplemento speciale.

¹³ In un'intervista al «Corriere della Sera» del 3 maggio 1911 d'Annunzio dichiara che egli ha interpretato la leggenda del Santo «con la fantasia di un maestro vetraio, seguendo per istinto i procedimenti della credenza popolare. [...] I maestri vetrai nei mille compartimenti delle vetrate offrivano alla luce del cielo e dell'anima del popolo le immagini di quelle trasfigurazioni. Le vetrate, specialmente nel sec. XIII, non erano se non un racconto visibile. Esse erano composte nel più vivace stile narrativo. Pensi, per esempio, a quelle della cattedrale di Chartres: non sembrano le pagine stesse, colorate e rischiarate, del beato Jacopo da Varagine? [...] Il maestro segue fedelmente il testo, d'episodio in episodio, svolgendolo dal basso in alto».

¹⁴ R. DE MONTESQUIOU, *L'archange d'or ou l'archer percé de ses flèches*, in «Le Théâtre», 1° giugno 1911, n. 299.

scenico de *La Pisanelle ou La Mort parfumée* (commedia rappresentata il 12 giugno 1913 al Teatro dello Châtelet di Parigi).

È una storia d'amore e di morte che ha come sfondo la Cipro dei Lusignano e che riprende, in qualche modo, con una spropositata dilatazione, la vicenda del *Sogno di un tramonto d'autunno*, concludendosi con la morte della protagonista, che dà il titolo all'opera, e che è donna di meravigliosa bellezza e di fascino irresistibile, fatta soffocare dalla regina di Cipro sotto una pioggia di rose. D'Annunzio aggiunge l'erudizione di storia orientale del tardo Medioevo che già ha esplicato in *Merope*.¹⁵

La penombra, in cui si svolge l'azione, il dramma umano recitato dagli attori, è quella teorizzata da Leonardo con il suo "sfumato": essa è determinata dal passaggio della luce sullo sfondo all'oscurità della caverna, per accogliere di nuovo la luce piena, frontale, battente sugli ampi archi che si incrociano in primo piano, all'ingresso del palcoscenico.

Nel vuoto spazio della caverna in penombra, dimensione figurata del Purgatorio dantesco, si concentra e si consuma il travaglio spirituale dell'uomo, che lotta per la purificazione e la salvezza finale, una conquista sempre possibile secondo d'Annunzio e Léon Bakst, autore delle scenografie.

Si identifica così lo sfumato leonardesco, simbolo del "mistero", del soprannaturale, con il "sublime" concepito dal poeta, che, insieme con Bakst, ipotizza la via della catarsi e del travaglio dell'uomo procedendo dall'alto verso il basso, dal trascendente all'immanente.

Si comprende dunque perché il buio piomba dal cielo, dall'alto, ed incombe sull'uomo: è insomma la forza soprannaturale che grava sulla vicenda umana e terrena.

L'uomo, dapprima succube, risorge dalla penombra della sua "caverna", se sa infatti guardare in profondità l'apertura alla luce, alla salvezza.

Conoscitore della psiche individuale e collettiva, Bakst, come d'Annunzio, affida il valore catartico a quest'atmosfera incantata, che evoca, per

¹⁵ G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di Gabriele d'Annunzio*, Mursia, Milano 2000, p. 172. Cfr. anche R. RICCO, *Testo, contesto e fonti de 'La Pisanelle'*, in *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev*, Atti di Convegno (Roma, Biblioteca nazionale centrale, 4-5 marzo 2010), a cura di C. Santoli e S. de Capua, in «Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma», 15, Roma 2010, pp. 253-272; P. VEROLI, *Pizzetti e Ida Rubinstein. Nuove considerazioni su La Pisanelle (1913)*, in AA.VV., *Ildebrando Pizzetti. Sulle tracce del modernismo italiano*, a cura di S. Pasticci, «Chigiana», XLIX (2019), pp. 141-158.

citare un solo esempio, *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin, costruita su una trama sottile di luce-penombra-ombra.

Attenendosi alle leggi della prospettiva scientifica quattrocentesca, lo scenografo russo individua lo spazio in penombra, tracciando due punti di fuga in profondità oblique.

Ne risultano due grandi “vani”, grotte naturali, simmetricamente racchiusi a destra e a sinistra rispetto al punto di intersezione dei grossi costoloni a pieno centro all’imbocco del proscenio, simulanti l’ampia volta della chiesa inferiore di S. Francesco ad Assisi e, in una dimensione ideale, l’ampia volta del cielo.

Anche Virgilio Marchi, nel Prologo de *La nuova Colonia* (1928) di Luigi Pirandello, ambienta la scena in un unico vano: ma in esso manca la felicità visiva prodotta dalla fantasmagoria di luci colorate, che inquadrano l’incrocio dei costoloni della volta a crociera nel Prologo della *Pisanella* (fig. 5).

Risaltano, invece, la tristezza e lo squallore di un ambiente oscuro, dove a mala pena s’intravede il chiarore soffuso proveniente dalla finestra sullo sfondo rispetto alla scena bakstiana, in cui il trionfo della luce sulle tenebre – si avverte subito – avverrà sicuramente alla fine. Di qui l’ottimismo dannunziano espresso con maestria dall’artista russo nel suo “quadro” pittorico che visualizza il percorso dalla Natura al Soprannaturale.

Se, infatti, la “verticale” simboleggia l’aspirazione alla trascendenza e la linea “orizzontale” significa l’espansione, l’equilibrio (raggiunto tra l’eguale sviluppo in altezza, in larghezza ed in profondità della struttura prospettica) rende la misura reale dello spazio concreto (il palcoscenico e il fondale), in cui si realizza l’identificazione dell’io con il mondo. Il teatro diviene in tal modo un tramite, un luogo, in cui si comunicano le paure, le sofferenze, i peccati, il desiderio di riscatto, in altre parole i sentimenti dell’uomo.

La luce gioca dunque un ruolo importante come negli altri due bozzetti per il II atto (figg. 7, 8). È una luce scenica, che assume un valore espressivo, «[...] a cui [Adolphe Appia] assegnava il compito di fondere tutti gli elementi visivi in un insieme omogeneo. La luce per Appia costituiva il completamento visivo della musica, doveva cambiare di volta in volta secondo le diverse atmosfere, emozioni ed azioni, ed era quindi necessario orchestrarla e programmarla con la stessa cura di uno spartito musicale».¹⁶

Essa deve trasmettere nello spettatore le emozioni e gli stati d’animo corrispondenti alla variazione della sua intensità e dei colori, con riferimento

¹⁶ O.G. BROCKETT, *Appia e Craig*, in ID., *Storia del teatro*, a cura di C. Vicentini, traduzione di A. De Lorenzis, Marsilio, Venezia 2003, pp. 507-508.

non solo a quelli giustapposti da Bakst sul “quadro” di scena ma anche a quelli determinati dalle luci proiettate sapientemente su di essi.

Già nella rappresentazione del *Martyre de Saint Sébastien* (svoltasi il 22 maggio 1911 presso il Teatro dello Châtelet di Parigi) lo scenografo russo aveva tentato di tradurre lo sprofondamento dello spazio nella palpebrazione della luce, nei passaggi chiaroscurali, studiati attraverso l'applicazione della “prospettiva centrale”, in cui lo spettatore potesse essere trasportato e concentrarsi emozionalmente nelle risonanti penombre degli smisurati ambienti dipinti. Basti pensare al III atto (*Le Concile des Faux Dieux* – fig. 4), in cui lo spazio s'incunea tra le colonne tortili di un reinterpreto Baldacchino berniniano, aprendosi al cielo, oltre il soffitto, secondo l'ottica spaziale della pittura del Tiepolo. Oppure si pensi al IV atto (*Le Laurier Blessé* – fig. 5), in cui l'unica tonalità rossastra evoca l'inquietudine per l'imminente martirio, di cui è simbolica testimonianza visiva il palo ancora nudo battuto da un flash di luce improvvisa nel primo piano, mentre le tre figure scure, in un angolo a sinistra, viste di spalle, introducono lo sguardo dello spettatore nella profondità del campo paesaggistico sullo sfondo.

Con una tecnica impressionistica, che ricorda il dipinto *Le jardin d'Armide* di Alexandre Benois (1909), Bakst, senza farsi troppo sedurre dalla prospettiva e dal chiaroscuro, riproduce le emozioni sulla piattezza della facciata del monastero vista frontalmente, senza voler creare effetti di accentuata profondità.

Se nel quadro di Benois si individua un punto prospettico in profondità, dove si erge una evanescente chiesa con cupola, che apre uno spazio, e in cui, insieme con la luce, si stempera anche il *pathos* dell'episodio rappresentato, nella *Pisanelle*, invece, la frontalità della facciata del monastero costituisce un muro, un impedimento visivo, che costringe lo spettatore a concentrarsi sul ritmo dell'azione scenica, senza possibilità di distrazioni, come avviene anche nel Prologo (fig. 5) e nei due particolari del III atto, vivendo, intensamente, il ritmo serrato delle emozioni e della drammaticità.

Più che il Prologo, sono questi due bozzetti per il II atto (figg. 8, 9) che costituiscono l'esempio più significativo di integrazione fra le arti e di realizzazione del Teatro Totale, in cui palcoscenico e attori formano un tutt'uno.

Il regista Mejerchol'd,¹⁷ allontanandosi dal testo di d'Annunzio, prolunga infatti spropositatamente lo spazio del palcoscenico fin sotto il fondale, da dove gli attori non possono essere ascoltati distintamente.

¹⁷ G. ANTONUCCI, *D'Annunzio e Mejerchol'd: un rapporto difficile nella messinscena de 'La Pisanelle'*, in *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev*, cit.,

La superficie della bianca facciata del monastero viene bucata da rapidi tocchi di nero, che aprono finestre e porte e disegnano cancelli, secondo la tecnica degli Impressionisti (fig. 8). Sveltano, poi, nel cielo, attraversando l'altezza della facciata stessa, sottili e vibranti pioppi, semoventi sotto l'impulso del pennello nervoso nei suoi tratti svirgolati. Questi tocchi di colore, se osservati da vicino, appaiono frantumati; ma, percepiti nella giusta distanza, si ricompongono nel preciso disegno architettonico dell'ambiente.

Ne derivano una immediatezza della visione e una chiarezza compositiva, semplice e suggestiva, che, nel gioco delle luci colorate cangianti, proiettate appositamente, conferiscono alla rappresentazione quel senso del "meraviglioso", quell'atmosfera romantica, concepita e voluta, oltre che suggerita a Bakst, proprio da d'Annunzio.

Tenendo fisso il quadro per una lunga durata della scena, facendo cambiare solo le condizioni oggettive della luce corrispondente ai colori, che essa assume all'alba e a mezzogiorno (nelle diverse ore della giornata), Bakst ha saputo dimostrare come uno stesso soggetto sia sufficiente a destare infinite e sempre nuove sensazioni emotive. Si vedano, in questo caso, l'attesa e l'inquietudine o la gioia festosa per l'arrivo del Principe (fig. 7).

Come non osservare, a tal proposito, che, proprio Monet sia riuscito a tradurre in pittura lo stesso esito artistico, ritraendo all'infinito, nelle diverse ore del giorno, la facciata della *Cathédrale de Rouen*. Non a caso, con i medesimi effetti luministico-romantici, la facciata della Cattedrale di Chartres è stata ripresa anche da Corot.

La medesima tecnica della "dissolvenza" dei colori, che nelle vibrazioni della luce mutevole trasmettevano molteplici e sempre suggestivi stati d'animo (per cui, non a caso, il giardino di Monet fu definito, giustamente, dalla critica "Il Giardino delle dissolvenze", è adoperata da Bakst per la creazione dei suoi lavori, coinvolgendo visivamente e emotivamente lo spettatore, che ne rimaneva attento ed ammirato.

E come non osservare che, così facendo, egli, forse senza volerlo, assecondava o addirittura anticipava certi meccanismi tecnici (della dissolvenza dell'immagine, appunto) propri della cinematografia, anche moderna?, rendendo efficacemente quel senso del "meraviglioso" e quel "sublime".

Egli ha tenuto presenti ed ha applicato i colori così precisamente indicati da d'Annunzio, iniziando da quel "cilestrino" (celestino) a quel "rosato",

pp. 273-279; *Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Gardone Riviera – Gargnano sul Garda, 14-15 ottobre 2011), a cura di M.P. Pagani, Silvana Editoriale («L'Officina del Vittoriale/2»), Milano 2012.

che, presupponendo l'uso del rosso o dell'azzurro schiariti da punte di bianco, si addicono alle luci dell'alba, fino alle più sottili sfumature o alle più intense accentuazioni tonali, e suggeriscono l'ora più avanzata del giorno.

Non è difficile perciò immaginare come sulla facciata imbiancata del convento delle suore le luci riflesse appositamente da riflettori mobili, sfumando i colori nei toni verdi della chioma dei pioppi e nel giallo tendente all'arancione e nell'azzurro del cielo mosso dai cirri biancastri delle lievi nuvole, producano suggestioni emotive di delicata sensibilità, né come, ad un certo punto del giorno, il chiarore soffuso, che sfoca tutti i colori, renda l'atmosfera, giunta al suo punto estremo di tensione, nell'attesa culminante dell'arrivo del Principe sul cavallo bianco.

È il punto in cui, per forza di saturazione della tensione emotiva espressa dai colori più luminosi, si ferma il tempo, si arresta il racconto e tutti i valori del quadro si allineano perfettamente nella corrispondenza e nell'equilibrio dei tocchi dei colori-luci.

Lo spazio fisico è ricondotto alla sua funzione di schermo unico delle emozioni visive e sentimentali insieme, specchio di luci colorate della coscienza, in cui fluttuano, alla ennesima potenza, lo sbigottimento e la sorpresa per l'evento quasi prodigioso, che si sta compiendo.

Bene argomenta Andrea Bisicchia:

Bakst se aveva accontentato D'Annunzio nel raffigurare, per ogni atto del *Martirio*, delle vere e proprie vetrate di chiesa, nella *Pisanella*, lo accontentò ancora di più, raffigurando quattro gigantesche miniature di messali; alternando il colore rosso del primo atto con quello bianco del monastero delle clarisse, dove Pisanella è diventata beata, con il verde e l'oro della immensa sala gotica del terzo atto, affidato ad un quadro scenico sempre mutevole, fino alla danza finale della Rubinstein che portava: «una veste di seta viola a riflessi argentei, che le scendeva fino ai piedi senza quasi disegnarle il corpo, mentre sulle spalle teneva puntato un manto di velluto di color viola più scuro, ornato con grandi arabeschi d'oro, che formava uno strascico lunghissimo, ed in capo aveva una specie di cuffia ricamata d'argento».¹⁸

Bisicchia, a nostro avviso, sbaglia, però, quando afferma che Bakst, come d'Annunzio, contribuisce a creare un teatro «fatto per gli occhi e non per il cuore, con una storia d'amore priva di passioni, svuotata di sentimenti,

¹⁸ A. BISICCHIA, *D'Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*, Mursia, Milano 1991, p. 162. Bisicchia riporta anche un passaggio dal libro di M. CORSI, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, Treves, Milano 1928, p. 126.

vissuta non in quella dimensione onirica che avrebbe potuto darle un significato, né nella dimensione sentimentale, che aveva contraddistinto ben altre figure femminili del Vate». ¹⁹

Le scene per gli atti della *Pisanelle*, infatti, secondo noi, sono insieme una fedele interpretazione delle indicazioni suggerite da d'Annunzio ed un'elaborazione personale ed originale di Bakst.

Ci sembra che siano giustificati, pertanto, i commenti di quei critici, i quali, proprio in virtù della capacità trasfiguratrice bakstiana, riconoscono nella realizzazione dei bozzetti di scena un'autonomia artistica, ma non fino a supporre che lo scenario soffocasse il dramma. ²⁰

È vero che «nemmeno quelle rare volte in cui la ricerca dei toni fondamentali lascia individuare una maggiore fedeltà all'indicazione del poeta, Bakst riesce ad interpretare appieno e fino in fondo l'intenzione dannunziana», ²¹ ma nel senso che Bakst qualche rara volta si distacca dal testo letterario di proposito, per aggiungere qualcosa di proprio. Ad esempio, nel II atto, quando non rispetta il cambiamento dei colori, che deve indicare la diversa ora del giorno, in cui si svolge l'azione, utilizza a lungo lo stesso scenario. E ciò, al fine di conservare il più duraturo possibile, nei suoi effetti psicologici ed emotivi sull'animo dello spettatore, «quell'accordo di tinte, nel secondo atto, che indica la fresca purezza del mattino bianco e azzurro» e che «è l'accordo della purità e del sogno». ²² Sicché, contro la dolcissima ed inquietante mobilità scenotecnica della luce, che il poeta aveva inteso restituire visivamente all'animazione del dramma, Bakst contrappone, volutamente, la fissità di quell'accordo tonale:

¹⁹ Ivi, pp. 162-163.

²⁰ È quanto sostengono, invece, G. ISGRÒ, *'La Pisanelle': dall'idea «cinematografica» alla «russificazione»*, in ID., *D'Annunzio e la «mise en scène»*, Palumbo, Palermo 1993, pp. 179-193; M. BÖHMIG, *Una messa in scena di 'la Pisanelle' di D'Annunzio alla luce di alcune lettere inedite*, in «Europa Orientalis», 3, 1984; DE NION (in «Echo de Paris». Cfr. M. CORSI, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, cit., p. 130); A. LEVINSON, *Russkie chudožniki-dekoratory*, in *Stolica I usad'ba*, 1 maggio 1916, 57; A. RICCIARDI, *Alla vigilia di Pisanelle. Lyde Rubinstein la martire della bellezza*, in «Il Giornale d'Italia», 28 maggio 1913; ID., *La Pisanelle di D'Annunzio a Parigi: alla vigilia della prima rappresentazione*, in «Il Giornale d'Italia», 5 giugno 1913; A. BRISSON, *La Pisanelle ou la Mort parfumée de M. Gabriele D'Annunzio*, in «Le matin», 12 giugno 1913; L. SCHISA, *Il successo della Pisanelle di Gabriele D'Annunzio a Parigi*, in «Il Giornale d'Italia», 13 giugno 1913; E. SÉE, *Théâtre du Châtelet: La Pisanelle ou la mort parfumée, trois actes et un prologue de Gabriele D'Annunzio*, in «Gil Blas», 13 giugno 1913; *Dopo il successo de 'La Pisanelle'. Un'intervista con D'Annunzio*, in «La Tribuna», 15 giugno 1913; D. ANGELI, *Il sorriso di Pisanelle*, in «Il Giornale d'Italia», 26 giugno 1913.

²¹ G. ISGRÒ, *'La Pisanelle': dall'idea «cinematografica» alla «russificazione»* cit., p. 186.

²² *Ibid.*

l'accordo bianco azzurro del secondo quadro rimane immutabile anche quando l'aurora s'è levata, le cortigiane sono penetrate nel monastero ed il sacrilegio e il delitto macchiano le bianche mura.²³

Si tratta di una sovrapposizione consapevole da parte di Bakst, come quando adotta quelle vere e proprie cornici, che sono preludi scenografici, «utili ad annunciare l'atmosfera ed i valori cromatici di ciascun atto».

Il regista Mejerchol'd comprende il significato di questa elaborazione e l'accentua fino a spingerla a conseguenze estreme, probabilmente non volute dallo stesso Bakst: il regista, infatti, non si limita ad assecondare l'intento bakstiano di produrre l'assolvenza verso la scena, al calare immaginario di velari fittizi, ma apre lo spazio molto, troppo in profondità sulla pedana del palcoscenico, fin sotto ai fondali, non consentendo un ascolto perfetto della voce degli attori da parte del pubblico, e consentendo, invece, una maggiore spettacolarità di effetto da pantomima o la resa d'una sfolgorante «*féerie* imbastita di immaginario storico».²⁴

Ben osserva in proposito Giovanni Isgrò:

Ma se Bakst cerca di inserire in un'unica concezione decorativa i quattro quadri immaginati alla maniera dei Balletti Russi, Mejerchol'd prende le distanze dal testo poetico di D'Annunzio, trascurando il problema della comprensibilità della parola degli interpreti, per impostare tutta l'azione come una pantomima giocata sul fondo della scena, rinforzando in questo modo l'idea del *tableau* quale del resto lo stile di Bakst gli suggeriva.²⁵

Il quadro scenico se ne avvantaggia e riscuote uno strepitoso successo. Ma ogni chiusura d'atto in situazione di movimento delle figure conferisce alla rappresentazione teatrale una nota di eccessivo ed impressionante dinamismo, che mira ad un effetto forzato, non naturale certamente, non voluto né cercato da Bakst.

La suggestione feerica della pratica scenica bakstiana, del resto, non intendeva annullare il testo poetico dell'opera, mentre l'accanita ricerca da parte di Mejerchol'd dell'unità della sua sintassi dinamica finisce con il sovrapporsi, minimizzandolo, al fascino insito già nelle parole.

²³ A. RICCIARDI, *Il teatro del colore*, Facchi, Milano 1919, p. 39.

²⁴ G. ISGRÒ, 'La Pisanelle': dall'idea «cinematografica» alla «russificazione» cit., p. 187.

²⁵ Ivi, p. 189.

In conclusione, può dirsi che la rappresentazione della *Pisanelle*, a causa di una malriuscita mediazione da parte del regista tra l'interpretazione dei quadri bakstiani ed il testo dannunziano, riporta i segni di un conflitto, che si trascinerà nella storia del teatro fino ed oltre Pirandello: il contrasto, cioè tra la «logica dell'autore del testo» da una parte e «la logica del regista dall'altra».²⁶

Piuttosto limitativo, pertanto, ci risulta essere il giudizio di Romualdo Pàntini:

Il Bakst si è riaffermato nelle scene e nei costumi un artista originale, ma troppo indipendente. Egli ha voluto più sbalordire che commuovere e interpretare e accompagnare. Ci ha raffigurato un mondo irrealista, di colori smaglianti ed acerbi con larghe intonazioni generali: egli si è avvalso insomma dell'opera del poeta come di un pretesto qualunque a dipingere e a comporre un quadro per conto proprio.²⁷

Il rinnovamento voluto da Bakst per il “suo” teatro (per il teatro, cioè, come lui l'intendeva) inizia proprio dai velari, che si succedono negli atti e si prolunga nella resa degli spazi in profondità oltre gli archi, di cui si è già detto.

Da una fallace interpretazione di questa funzione dei velari scaturì, del resto, secondo noi, l'osservazione inesatta del critico, secondo cui essi rappresenterebbero un'inutile «cornice d'avanscena».²⁸ L'indicazione dannunziana di due porte all'interno della Grande Sala (detta “La Volta” in una significazione emblematica e quasi simbolica della dimensione materiale e spirituale opprimente del Medioevo) serve a Bakst come pretesto da cogliere e da sviluppare, per affermare e concretizzare la sua concezione spaziale dell'ambientazione della *Pisanelle*. Così, infatti, il poeta:

La salle est desservie par une loge à laquelle donne accès une porte que garde une compagnie de mercenaires boulgres. L'autre porte, dite des Reliefs, est fermée sur le Jardin de la myrrhe où s'assemblent les mendiants pour attendre qu'on leur distribue les restes du festin.²⁹

²⁶ Ivi, p. 193.

²⁷ R. PÀNTINI, *Intorno alla Pisanella di Gabriele D'Annunzio*, in «L'Illustrazione Italiana», 22 giugno 1913, p. 621.

²⁸ G. ISGRÒ, *'La Pisanelle': dall'idea «cinematografica» alla «russificazione»* cit., p. 187.

²⁹ Didascalie per il *Prologo*. G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, II, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2013, pp. 803-

E Bakst, interpretando il suggerimento dannunziano, crea due spazi, due entità spaziali, che s'incuneano in profondità dal primo piano costituito dalle grandi arcate ogivali gotiche, come s'è già osservato. I costoloni e le cornici sono illuminati festosamente da una frammentaria linea (possiamo definirla, senz'altro, la "linea gotica"?) bianca, entro cui la superficie delle vele è campita d'azzurro intenso vivacizzato da stelle e figure sacre in piena evidenza cromatica. In questo spazio incomincia a palpebrare la luce, fino a spegnersi nel punto più profondo, nell'ombra più misteriosa, che dà il senso dello straordinario e del "meraviglioso", che tanto piacque al pubblico ed alla critica.

Non manca chi ha ipotizzato che a suggerire le immagini del bozzetto del *Prologo* e degli atti della *Pisanelle* sia stato lo stesso d'Annunzio, avendo tra le mani quattro messali miniati medioevali.

È più facile supporre che Bakst abbia di sua iniziativa voluto prendere spunto dalle cornici dei messali per la cornice dell'avanscena, che introduce dapprima ai "velari", realizzati dal regista russo, e poi nella profondità, di immensa spazialità, compresa tra le basse ed estese arcate conventuali tipiche dell'architettura medioevale. Il fine perseguito è quello di testimoniare la concezione d'un teatro coinvolgente (negli spazi giocati negli effetti chiaroscurali) lo spettatore, in un clima di intensa suggestione emotiva e psicologica.

Perciò, facendo leva sulla forza del suo "immaginario storico",³⁰ volle che tutti i suoi quadri scenici fossero «incorniciati non già dall'arcosenico del teatro, ma da una decorazione che trasportava le immaginazioni sulla soglia di qualche ambiente sacro».³¹ Nel quadro del I atto, la cornice a riquadri bianco-neri alternati, a mò di scacchiera, introduce ad un velario sanguigno, ornato da grandi stemmi d'argento inframmezzati da gigli, che ricorda la miniatura medievale del XIV secolo e «dà l'illusione di una immensa pittura sopra un'antica pergamena».³²

1119, utili riferimenti bibliografici: pp. 1755-1791; cfr. anche E. GRIMALDI, *Sincretismo immaginifico nel Prologo de 'La Pisanelle'*, in AA.VV., *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev* cit., pp. 281-301.

³⁰ G. ISGRÒ, *'La Pisanelle': dall'idea «cinematografica» alla «russificazione»* cit., p. 187.

³¹ C.G. SARTI, *'La Pisanella'. Altre indiscrezioni sulla novissima opera di D'Annunzio*, in «Il Mattino», 8-9 giugno 1913. Cfr. anche L. GRANATELLA, *«Arrestate l'autore!» D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Bulzoni, Roma 1993, II, p. 835.

³² Ivi, p. 836.

Lo scenografo raggiunse l'indice di massimo gradimento estetico da parte del pubblico e della critica con il bozzetto del III atto (fig. 10), proprio perché «nessuna visione scenica potrà superare in bellezza quella che Bakst offrì al terzo atto»: ³³ la gigantesca miniatura raffigurava la immensa Sala (la Volta), «tutta d'un verde chiaro a rifasci d'oro e con due immensi portali, uno che dava su una scala di marmo, l'altro che metteva su un giardino divinamente fiorito. La sala era così grandiosa che sembrava una successione di sale vastissime. Sul pavimento si vedevano sparsi cuscini ornati di grandi disegni colorati», ³⁴ ad evocare un fascinioso senso di sontuosità orientale, con luci e colori caldi e sensuali.

Succube di questo fascino orientale fu anche Romualdo Pàntini, il quale in proposito afferma:

tutto è colore, tutto è fiamma corruscante, tutto è visione di sangue e di desiderio. ³⁵

Ed aggiunge:

Il sogno orientale, che si agita nell'isola dell'amore, [Cipro], pare svolto naturalmente su una trama lontana in cui messer Boccaccio dia la mano al cantore del *Romanzo della rosa*. Sul canto leggendario la fantasia araba posa un suggello di morte: la morte profumata, la morte provocata all'eroina dalla soffocazione sotto un cumulo di rose. ³⁶

Con evidente affinità con l'arte della Secessione viennese, Bakst ha saputo, infatti, conferire ai suoi colori persino la capacità di trasmettere i profumi dei fiori.

Accanto al tumulto dei fatti e sopra le passioni elementari che si combattono e si fondono sul palcoscenico, nei bozzetti «sorvola una visione leggera, un fremito d'ala, un soffio di purità», ³⁷ una semplicità francescana, il misticismo medievale.

Ben osserva l'articlista de «Il Mattino» che Bakst ha rispettato in pieno e l'ha saputo esprimere nei bozzetti per gli atti de *La Pisanella* gli intenti di

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ R. PÀNTINI, *Intorno alla Pisanella di Gabriele D'Annunzio* cit., p. 620.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

d'Annunzio, che sono quelli di ricostruire «la figura curiosa di un Medio Evo raffinato, perché ancora vicino all'antichità, e, tuttavia, imbevuto della grandezza mistica che gli viene da San Francesco d'Assisi».³⁸

S'ambientano in una struttura architettonica medievale le figure, la cui eleganza, le cui vesti fluttuanti, ed i cui bordi decorati sono tipici delle miniature della metà del XIV secolo, quali si riscontrano nel *Salterio della regina Maria*.³⁹

La scena del I atto: *Il molo di Famagosta* (fig. 6) si ispira sicuramente alle miniature dei manoscritti francesi che raffigurano “la partenza in nave dei Crociati verso la Terra Santa”.

Per la tipologia della prua, con punta a spirale, la nave nel disegno di Bakst richiama, inoltre, le navi raffigurate nella miniatura del XV secolo che illustra l'*Iliade* di Omero, in cui, al centro, si osserva una tipica imbarcazione di foggia veneziana. A vele spiegate procede innanzi, con la stessa angolazione della prua, la nave che appare nella pagina del frontespizio delle *Commedie* di Plauto (sec. XV): in alto a destra, si nota la sagoma panciuta della nave nella miniatura tabellare, che è opera di un autore attivo nella regione del Berry. A caratterizzare in maniera contraddistintiva la nave del bozzetto di Bakst è tuttavia il grande albero-torre, a forma cilindrica, mentre la struttura di forme rettangolari vuote, da cui fuoriescono alzati i remi, l'accosta alla nave disegnata da un altro autore nel manifesto della *Nave* di Gabriele d'Annunzio.

È il caso, tuttavia, di sottolineare che preoccupazione precipua di Bakst è stata quella di attenersi il più strettamente possibile alle indicazioni dannunziane descrittive della nave (una tumultuosa operosità caratterizza la vita del porto, affidata, infatti, alla ricchezza compositiva di elementi voluti dal poeta, a cominciare dalle piccole barche accostate alla grande nave, per finire alle funi, ai sifoni, ai barili, ai sacchi ricolmi di mercanzia):

On aperçoit le quai du port de Famagoste avec des galées et de naves accostées du côté de la poupe ou de la prue. La galée grosse du comte de Japhe, garnie de pavois à ses armes peint et dorés, domine les autres par son château d'avant muni de perrières, d'espringales et de siphons à feu grégeois.⁴⁰

³⁸ C.G. SARTI, 'La Pisanella'. *Altre indiscrezioni sulla novissima opera di D'Annunzio* cit., p. 831.

³⁹ K. WEINSTEIN, *Arte medievale nei manoscritti*, Idealibri, Rimini 1998, p. 76.

⁴⁰ Didascalie per il I atto.

Pur non rappresentando le persone, d'Annunzio, invece, indica les «pilotes [qui] sautent sur la poupe, les comites sur la courisie, les caps de garde aux ostes, les timoniers à la timonière. On découvre les rameurs derrière la pavesade, la main à la rame, prêts à la dégager du fourneladou». ⁴¹ Bakst riesce a farcene avvertire ugualmente la presenza, attraverso la confusione con cui sono rappresentate le cose, gli oggetti, la roba sparsa al porto, specie in primo piano. Della confusione propria di un'attività che ferve ci sembra persino di udire «les bannières et les flammes [qui] flottent au vent de ponent et labèche qui rabat sur la villa les fièvres du marécage de Constance». ⁴²

E l'immaginazione non deve sforzarsi molto nel figurarsi «fondics, des boutiques, des portiques de bois, des escaliers droits, des passages voûtés». ⁴³ descritti a parole dal poeta, giacché queste immagini sono evocate attraverso il groviglio dei materiali e degli oggetti disseminati nella scena, specie lungo la «rue couverte [qui] aboutit au quai par une fuite d'arcades qui relie entre elles des maisons bâties à la franque, écaillées de tuiles, ou aérées de larges baies et couronnées de terrasses à la mode de Surie». ⁴⁴

L'attenzione si concentra sulla torre merlata, che giganteggia nella scena, così come ha voluto d'Annunzio:

Par-dessus l'entrelacement des mâts, des antennes, des pennons, des agrès, on voit les créneaux de la Tour de la Chaîne s'embraser dans le ciel du soir qui se courbe sur la mer de Phénicie. ⁴⁵

E, subito dopo, lo sguardo si sposta sul «large butin amoncelé sur les dalles du quai, devant la Fonde». ⁴⁶ La nave disegnata nel *Molo di Famagosta* è ormai lontana dalla generica descrizione resa da d'Annunzio della "Nave" che è dinanzi alla Regina Madre, «[Travail d'orfèvre], avec ses mâts, ses agrès, ses bannières; et autour de la Nef sont quatre botequins chargés d'épices». ⁴⁷

Ferma e statica, arcaica, si rivela nel bozzetto che illustra la rappresentazione della tragedia dannunziana del 1909. Invece, animata, brulicante di vita e di attività, in un dinamismo più rinascimentale che gotico, è la visione

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Didascalie per il *Prologo*.

del “Port de Famagouste”, che riesce davvero a comunicarci visivamente «quella fantasia animatrice, e quei movimenti così espressivi che si crede di vederli respirare e sentirli palpitare questi uomini in questa tumultuosa Famagosta, il porto che, durante il regno di Francia, fu dei più attivi di tutto il Mediterraneo». ⁴⁸

Consideriamo il bozzetto del II atto. La superficie è bianca, slavata, su cui s'è depositata la patina del tempo, punteggiata di macchie scure, che la bucano in corrispondenza delle indefinite e profonde finestre. Questa architettura semplice e povera della facciata del *Convento delle suore Clarisse* riporta all'architettura (rappresentata nella vignetta *Geometria* di Euclide, sec. XV) di una realistica veduta. Nel cielo, “al chiaro di luna”, come sui “Campi Elisi” ⁴⁹ svetta la medesima guglia piramidale, piuttosto informe ed accennata nel chiaroscuro leggero.

Dinanzi alla suggestiva facciata deteriorata, si staglia preciso e leggero il disegno (con le spirali in ferro che sorreggono le corde a cui è legato il secchio nel pozzo del convento), che ricorda la miniatura di un manoscritto del tardo XIV secolo (cfr. *Tractatus de vitiis septem*). La medesima nota di freschezza ed immediatezza espressiva, d'un linearismo grafico si osserva nella scena del II atto. Snelli ed agili cipressi, quasi stilizzati, prolungati nel cielo, sveltano verso un infinito, che è lasciato immaginare sopra la testa dello spettatore, sfidando l'immensità celeste.

Essi (i cipressi) assurgono quasi a simbolo del verticalismo gotico, che è aspirazione dell'uomo al cielo. Ed assumono, pertanto, la medesima funzione che svolgono i cipressi sulla facciata unica, con grandi arcate ogivali strombate nei portali d'ingresso, e con finestre che sono buchi neri di affondo, come profonde pupille, nel *décor* del II atto.

È ancora d'Annunzio a suggerire l'ispirazione ad un'architettura francescana, povera e suggestiva insieme, ricca di spiritualità:

On aperçoit le cloître du moustier de Sainte-Claire à Famagoste, surmonté d'un mur lisse que percent le étroites fenêtres des cellules, chacune entre deux minces tiges à chapiteaux ronds garnis de crochets de feuillage. Les arcatures tout autour, portées par des colonnettes jumelles, s'ouvrent sur des galeries couvertes par une charpente lambrisée. Un vieux cyprès noir se lève

⁴⁸ C.G. SARTI, ‘*La Pisanella*’. *Altre indiscrezioni sulla novissima opera di D'Annunzio* cit., p. 831.

⁴⁹ Da un articolo del 30 giugno 1913 intitolato *Les soirées parisiennes*. In Raccolta di articoli di giornali su *La Pisanella* (Paris, “Bibliothèque de l'Arsenal, Arts du spectacle”, collocazione del documento: Re 5276).

à chaque coin, dépassant le toit de tuiles aux gouttières hantées par les arondes sœurs du Séraphique. Un puits est au milieu, avec sa poulie suspendue où passe la corde du seau d'étain; et la margelle ronde est tellement basse qu'on peut s'y asseoir comme sur un banc.⁵⁰

L'impressionistica pennellata ubbidisce alle vibrazioni del cuore di Bakst emozionato dinanzi allo spettacolo stesso di purezza e freschezza dell'aria mattutina. Si dischiude alle prime luci dell'alba il sipario del II atto:

L'aube du jour est proche; mais le ciel n'a eu que le premier frisson, et le cloître est encore tout azuré par l'ombre fraîche.⁵¹

Una nota d'espressività "pittorresca", dunque, si coglie nelle parole del poeta tradotte nella luce dei colori leggeri. Questo romantico e vivace quadro del II atto è tutto proteso a rendere, visivamente ed emotivamente percepibile, lo «effort silencieux de la lumière pour poindre dans la nuit bleue».⁵²

Un grande impegno l'artista russo profuse anche per la realizzazione, tramite caldi colori e stravaganti atmosfericità tonali, dei costumi per i personaggi della *Pisanelle*.

Se in particolare vennero elogiati «i vestiti dei cortigiani nell'ultima scena includenti una brillante gamma di cappelli e i familiari disegni geometrici di Bakst», in generale fu apprezzata la sontuosità dei colori dei «costumi che sorpassano di gran lunga qualsiasi altra cosa vista prima, suscitando grida di ammirazione da parte dell'intero pubblico».⁵³

E sia che venissero indossati da attori recitanti in lontananza, lontani, sotto il bordo della linea di terra del fondale degli atti, in una magica, caleidoscopica, mobile, atmosfera di luci e colori forti e sensuali, e sia che venissero indossati dall'attore in primo piano (che viene avanti, distaccandosi dalla folla degli attori sul fondoscena), in una piena luce frontale, i vestiti ostentarono sempre una bellezza propria, autonoma e un fascino di sapore medioevale o rinascimentale.

Certamente Bakst si ispirò ai modelli dei vestiti dei personaggi raffigurati nei messali e nei codici miniati del mondo orientale non solo medioevale e,

⁵⁰ Didascalie di d'Annunzio per il II atto.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ C. SPENCER, *Léon Bakst*, Academy Editions, London 1973.

altre volte, raffigurati nei dipinti di tanti artisti del Medioevo o del Rinascimento italiani.

Le Clarisse indossano semplici abiti monacali, scanditi dalla ripetizione ossessiva di pieghe a piombo, ricordando le figurine, allineate con la stessa rigidità sulla linea di terra, che appaiono nella *Processione in piazza S. Marco* (1496-1500) di Gentile Bellini, in un contrasto di luci ed ombre su uno sfondo lontano dell'ambiente architettonico.

Considerata singolarmente, ciascuna monaca, poi, ripropone lo stesso cappuccio che ricade sulle spalle, lasciando intravedere il bianco pettorale, che si osserva nella pittura del Ghirlandaio, *Visione di Santa Fina* (Colleggiata di San Gimignano, Siena, 1474).

In uno spazio scenico molto lontano, profondo, le Clarisse bakstiane, tuttavia, appaiono di piccole dimensioni, data la distanza dal punto di osservazione, e sembrano pullulare esattamente come le figure in tante opere di soggetto sacro (francescano principalmente) di Vitale da Bologna. Come in queste pitture, lungo la linea di terra del décor sullo sfondo, sembrano, nel dinamismo dei loro gesti, nei loro movimenti, richiamarsi, spesso raggruppandosi improvvisamente, da un capo all'altro del palcoscenico, esattamente come nell'affresco di Vitale *Il Miracolo di S. Antonio*. Sul palcoscenico, come in questi dipinti, le figure sembrano rompere ogni tanto le file; tutto è movimento, o meglio, tutto è ritmo, come quando si chiude il sipario mentre la scena è ancora in atto. L'azione non riesce a svolgersi ininterrotta, essendo convulsa e sincopata. La composizione appare rotta, i piani risultano spezzati e perfino i colori dell'abito monacale vengono scossi dall'inesauribile movimento scenico, denso e raggrumato in qualche gruppo. Cos'è del resto una rappresentazione teatrale? Un voltarsi, additare o additarsi, e dire, esclamando con stupore: guardate, e vedete che cosa è successo, o sta per succedere. Bakst, qui, sembra dare man forte al regista russo nel realizzare una scena dove non è la figura a creare lo spazio, ma il movimento, la figura ed il colore insieme, che disintegrano l'unità formale e la staticità del fondale.

Come avrebbe fatto un Lorenzetti o un Simone Martini, Bakst e il regista si preoccupano, nella rappresentazione scenica del II atto di dipingere sui volti lo stupore e l'ansia per l'attesa dell'arrivo del Principe di Tiro, descrivendo una situazione gravida di suspense, irrisolvibile se non arrivasse il protagonista che scioglierà lo stupore degli astanti e ristabilirà, alla fine, la normalità dell'unità e dell'equilibrio della composizione scenica. Quest'ultima, infatti, si precisa, con evidenza piena, nella messinscena dell'arrivo del Principe, visibile nella fig. 6.

L'impressionante somiglianza tra l'illustrazione 6 e il *Corteo dei Magi* di Benozzo Gozzoli (1459) testimonia il raggiungimento del medesimo risultato stilistico da parte del pittore Gozzoli e di Bakst.

Sullo sfondo si apre, in lontananza mitica e misteriosa, un paesaggio fiabesco, con una struttura di monti che s'avvale di piani che degradano ed individuano uno spazio, al centro, naturale. Le balze rocciose sono illuminate sia nel bozzetto di Bakst e sia nell'affresco di Benozzo Gozzoli, in contrasto con lo spessore e la profondità buia dei ripiani petrosi. Al centro della scena, nell'evidenza del primo piano, dominano le figure del Principe e del cavallo bianco, punto focale della scena. Emerge, in tutta evidenza, la spettacolarità di una visione insieme descrittiva e celebrativa dell'evento. Le figure degli attori, con abiti colorati che si inseriscono e si sposano con l'ambiente raffinato, come di corte, sono l'occasione per Bakst di una "messa in vetrina", fastosa e preziosa, dei costumi di una casata, di una società di elevato rango, che si autocelebra nel più mistico corteo delle Sacre Scritture.

Il vestito fatto di cenci, raffigurato nella fig. 11, che indossa la Rubinstein nel ruolo di "mendicante", non a caso si richiama a quello concepito da Donatello per la sua *Maddalena*. Bakst va al di là di ogni intento di cogliere (come fa, invece, nella *Morte di Procri* Piero di Cosimo) l'esattezza di ogni dettaglio pur minimo i fiori, i fili di erba. Pertanto, supera persino l'eleganza della linea flessuosa ed armoniosa, tipicamente Liberty, che si riscontra nel disegno della *Morte della Pisanella* di Valentin Gross (fig. 12). Bakst concepisce, invece, un'immagine lucida dell'angoscia che oggi chiameremmo "esistenziale": dell'autodistruzione (simulata nel soffocamento del mare di rose che ricoprono la protagonista), del dissolversi della forma umana in una materia (i cenci) che a sua volta si disgrega in una luce senza raggio, morta.

Il volto, di profilo, della Pisanella, nel disegno di Bakst, nella purezza e nella bellezza della precisa e decisa linea di contorno, volge lo sguardo verso il futuro, verso il soprannaturale, verso la speranza nella certezza che dopo la morte si rinasce ad una nuova vita. Ed il dramma si scioglie nell'ottimismo tutto bakstiano. Di nuovo alla solennità espressiva di certe figure contenute nei codici miniati rinascimentali o medioevali ci riporta il costume del personaggio che si osserva nella fig. 13 (la fig. 13 assume la stessa imponenza ieratica per mano di Sebastiano del Piombo).

Ad Andrea Mantegna, inoltre, fa riferimento quello rappresentato nella fig. 14, giacché sono evidenti le affinità con il costume che vestono gli esponenti della "Famiglia Gonzaga" negli affreschi della *Camera degli Sposi*.

Alla moda orientale si riferiscono i curiosi "cappelli" in testa ad alcuni personaggi bakstiani, che ricordano quelli dipinti in certi codici miniati del XV secolo.

Ai codici miniati ed alla pittura italiana del Rinascimento ancora si ricollegano i costumi di altri attori per la *Pisanelle*.

Qualche sarcastica espressione di un volto o qualche poetica ma angosciata concatenazione di figure femminili ricordano, poi, la pittura di Pieter Bruegel il Vecchio, come qualche critico ha già messo in evidenza.⁵⁴

Interpretando il gusto e le intenzioni di d'Annunzio, lo scenografo dà prova dunque di come "pittura", "fondale di scena", "attori", "musica", (in una parola "teatro" e cinematografia, mobilità filmica delle immagini sotto l'impulso delle stesse luci cangianti e semoventi nei colori usati) convivano felicemente in un unico, irripetibile, momento poetico.

Un assunto questo che va ricercato negli spettacoli dei Balletti Russi. Ne è importante il numero speciale della «Revue musicale» pubblicato a Parigi il 1° dicembre 1930 (conservato presso la Biblioteca di d'Annunzio al Vittoriale), a cui occorre far riferimento anche per le segnature del poeta, utili a mettere in evidenza gli interventi più significativi. Di particolare interesse i due paragrafi conclusivi dell'articolo di Julie Sozanova, non solo per gli «apporti di Diaghilev nella concezione del balletto come opera complessa, musicale, pittorica e plastica [...]», ma anche per la «danza drammatica nuova creata da Diaghilev»,⁵⁵ che, secondo un'annotazione di d'Annunzio, rinvierebbe alla *Pisanelle*.

Infatti se consideriamo le rappresentazioni di *Cléopâtre* e *Shéhérazade*, (1909, 1910) e l'allestimento de *La Pisanelle* (1913), queste realizzazioni teatrali risultano interagenti. La scena si identifica con un vero *tableau*, che si caratterizza per una sequenza di effetti luministici e policromatici, rispondente alla teoria dell'inconscio collettivo di chiara matrice junghiana. L'arte scenografica diviene dialogica, narrativa, perché racconta al pubblico la storia di una civiltà passata.

In quest'opera di *Gesamtkunstwerk*, eredità diretta di Wagner, la messinscena de *La Pisanelle* si colloca dunque a pieno titolo, anticipando un'arte nuova, di là dal teatro di Fortunato Depero e di Enrico Prampolini o dal "Teatro del colore" di Achille Ricciardi.

Ricciotto Canudo, in un articolo pubblicato su «Il Nuovo giornale», Firenze, 25 novembre 1908 («Lettere d'arte. Trionfo del cinematografo», p. 3), aveva scritto:

⁵⁴ M. GEORGES-MICHEL, «*La Pisanelle ou La Mort parfumée*», in «Comœdia Illustrée», n. 17, 5 giugno 1913.

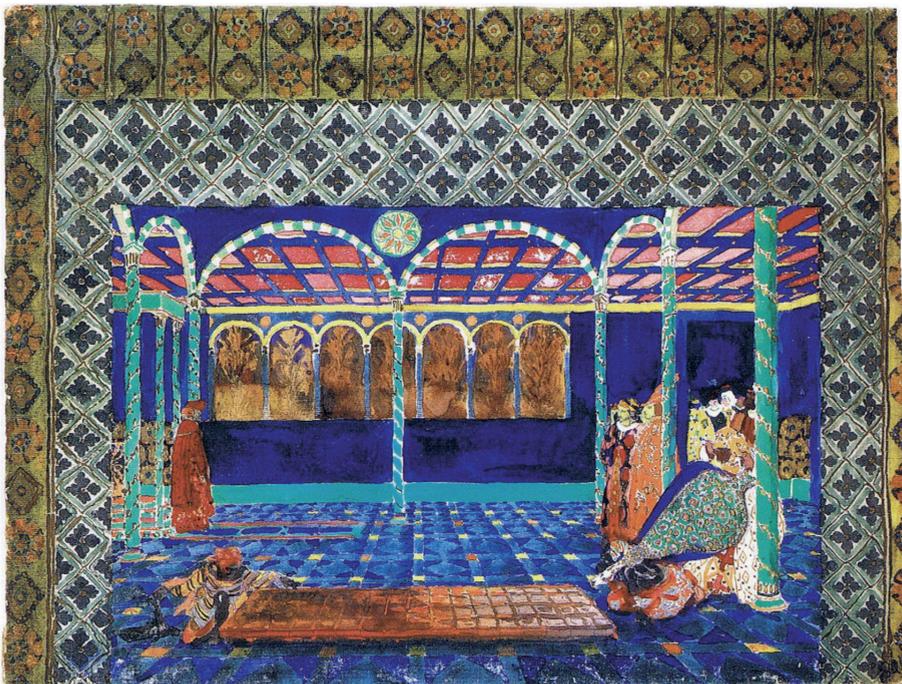
⁵⁵ J. SAZONOVA, *La chorégraphie des Ballets de Diaghilev*, in AA.VV., *Les Ballets Russes*, numéro spécial de «La Revue Musicale», XI, décembre 1930, n. 110, pp. 67-77: 77.

Il Cinematografo è dunque un teatro della nuova Pantomina. Esso è consacrato alla *Pittura in movimento*, e contiene nella sua pienezza ciò che può manifestare una creazione molto singolare, realizzata da uomini, per questo anche, veramente nuova: una nuova Pantomima, una nuova *danza dell'espressione*.⁵⁶

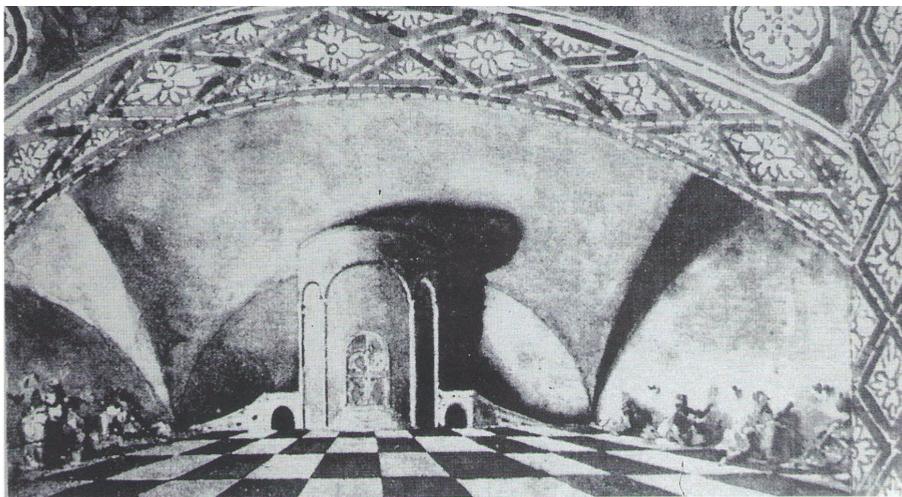
Attraverso il linguaggio cinetico-filmico della dissolvenza dei colori Bakst crea dei quadri suggestivi, intrisi di poesia e di sogno. Essi restituiscono l'unità dello spettacolo volta alla ricostruzione di un'epoca lontana, che lo spettatore rivive.

“Incantare la realtà” è stato l'obiettivo fondamentale, il “leit-motiv” della poetica dannunziana, di cui *La Pisanelle* costituisce una inequivocabile novità estetica e teatrale.

⁵⁶ In «Lettere d'arte. Trionfo del cinematografo», «Il Nuovo giornale», Firenze, 25 novembre 1908, p. 3. Articolo ritrovato da Giovanni Dotoli e ripubblicato in «Filmcritica», XXVIII, n. 278, Roma, novembre 1977, pp. 292-296. Cfr. anche *L'usine aux images. Ricciotto Canudo. L'homme qui inventa le Septième Art*. Édition intégrale établie par Jean-Paul Morel. Présentation et annexes J.-P. Morel avec la participation de G. Dotoli, Nouvelles Éditions Séguiet et arte Éditions, Paris 1995, pp. 23-31.



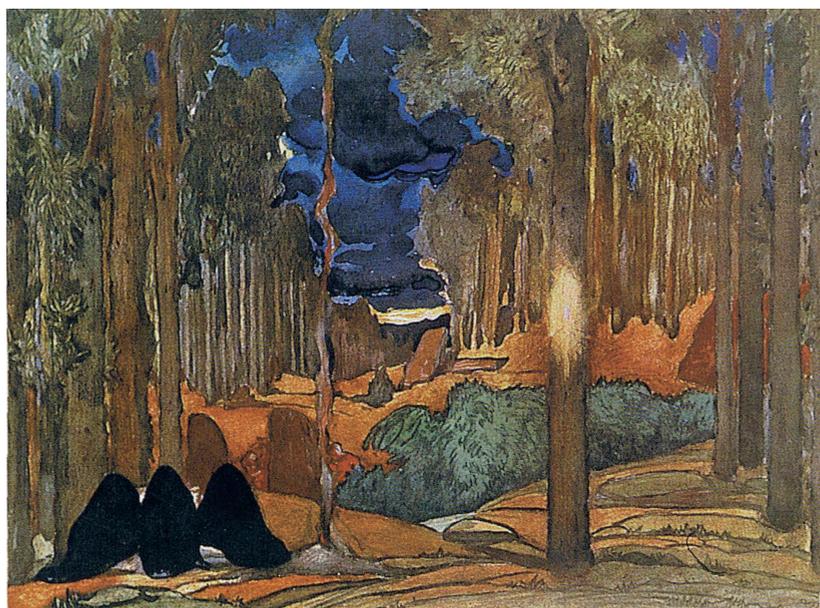
1. Bozzetto di scena per il I atto del *Martyre de Saint Sébastien* (*Le Premier Palais, La Cour des Lys*). Matita, acquarello, guazzo e oro, 43,4 x 58 cm.



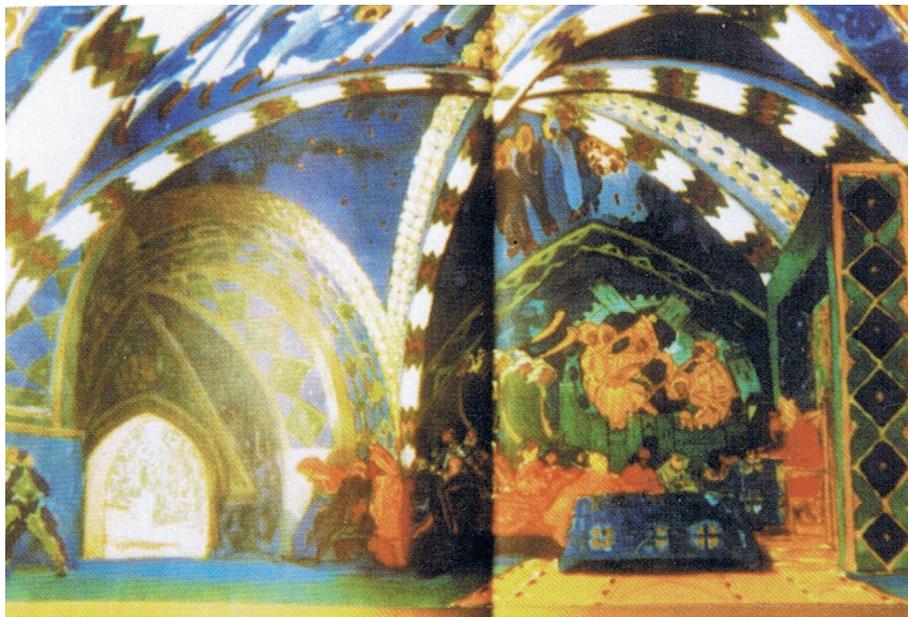
2. Bozzetto di scena per il II atto del *Martyre de Saint Sébastien* (*La Chambre Magique*).



3. Bozzetto di scena per il III atto del *Martyre de Saint Sébastien (Le Concile des Faux Dieux)*. Acquarello e guazzo su carta, 62 x 66 cm.



4. Bozzetto di scena per il IV atto del *Martyre de Saint Sébastien (Le Laurier Blessé)*. Acquarello e guazzo su carta.



5. *La Pisanelle*. Bozzetto di scena del Prologo.



6. *La Pisanelle*. Bozzetto di scena del I atto (*Le port de Famagouste*).



7. I Atto (*L'arrivée du Roi*).



8. II atto de *La Pisanelle* (*Dans le couvent des soeurs Clarisses*).



9. *La Pisanelle*. Bozzetto di scena del II atto.



10. III atto de *La Pisanelle* (*En attendant la Pisanelle*).



11. Ida Rubinstein nel ruolo della Pisanelle (Prologo), 1913. Acquarello originale di Léon Bakst. Costume di Worth.



12. *La Mort de Pisanelle* (disegno di Valentine Gross).



13. Morino nel ruolo de l'Évêque d'Amathonte (*La Pisanelle*), 1913.



14. Puylagarde nel ruolo di Poillud-le-Crétois (*La Pisanelle*), 1913.

Fonte iconografica

Le immagini sono tratte da: *L'Arte del Tragico. L'avventura scenica del 'Martyre de Saint Sébastien' di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi*, a cura di C. Santoli, prefazione di A. Andreoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, p. 55.

C. SANTOLI, *Le théâtre de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du 'Martyre de saint Sébastien', de 'La Pisanelle' et de 'Phèdre' à travers 'Cabiria'*, Parigi, PUPS («Jalons»), 2009, pp. I, II, IV, V, VI, VII.

Parte prima

DALLA CITTÀ MORTA A FRANCESCA DA RIMINI

Epifanio Ajello

ESERCIZIO DINTORNO ALL'USO DELLO SGUARDO NELLA *CITTÀ MORTA*
(CON BREVI CENNI AI TESTI LIMITROFI)

Riassunto: L'articolo analizza l'esercizio dello sguardo all'interno della tragedia *La città morta* di Gabriele D'Annunzio, con alcuni riferimenti ai testi del *Fuoco* e del *Notturmo*.

Parole chiave: *La città morta, Il Fuoco, Notturmo.*

Abstract: The article analyzes the exercise of the gaze within the tragedy *La città morta* by Gabriele D'Annunzio, with some references to the texts of the *Fuoco* and the *Notturmo*.

Keywords: *La città morta, Il Fuoco, Notturmo.*

Questo testo andrà per imprudenti illazioni dintorno ad un registro tematico quale lo *sguardo* nella tragedia *La Città morta* (1896) di Gabriele d'Annunzio, corredandolo di alcune comparazioni. Lo sguardo è tema evanescente di per sé, eppure sta ben artigliato e ritagliabile in tutta la scrittura del Vate, e *in progress* a partire dalla zona temporale (1895-1900) che va dalle *Vergini delle rocce* fino al *Fuoco*, e che tiene nel mezzo, oltre *La Città morta*, un nutrito pacchetto teatrale, debitamente tragico, dai *Sogni* alla *Gioconda*, alla *Gloria*, per poi disperdersi nei *notturni* delle prose di ricerca fino ad arrivare alle ultime *Cento e cento* pagine del *Libro segreto*.

Non sarà un lavoro tassonomico, né tantomeno di marca strutturalista, nessun allestimento di modelli, griglie o riscontri; anche se poi lascerà, comunque, dietro di sé, la traccia di una enumerazione, l'aver dissodato dal terreno del testo *insistenze* o registri retorici, di cui rimarrà, a vista – come dire? – soltanto una ramificazione.

È anche bene precisare che non si farà critica teatrale, né si accennerà al complesso rapporto tra Opera e sua messa in scena. *La città morta* sarà usata come un *testo da leggere*, a voler tener di conto la tenuissima indicazione del

copione lasciato per la stampa da D'Annunzio, non modificato con i tagli apportati per la scena, e suffragati, in questa intenzione, da quanto ha scritto Giovanni Getto a proposito della *Figlia di Iorio* che «se può convincere lo spettatore, non può non lasciare intimamente perplesso il lettore».¹

Sembra infatti che D'Annunzio pur pensando ad un dramma teatrale, abbia poi *scritto* un testo che potrebbe risiedere comodamente anche al di qua del concorso delle voci, delle scene, dei gesti, insomma del teatro. Questo – si dirà – è rischio (felice) di ogni opera teatrale, ma qui la felicità sembra maggiore. I lunghi monologhi, i dialoghi e soprattutto il diffondersi delle lunghe didascalie della *Città morta* paiono costantemente circoscrivere qualcosa che può anche non recitarsi, ma leggersi del tutto privatamente. Come se le cose non fossero un effetto del segno da rappresentare, ma da connotare in una sorta di scambio tra un letterale vedere e un letterario scrivere.

Ogni frase sembra avere il devoto compito del raccontare, compito poi riposto sagacemente nelle didascalie. Difatti, quelle della *Città morta* offrono la suggestione di far parte indissolubile della narrazione più che essere utili descrizioni alla regia. Sospettosamente lunghe, chiudono un atto e aprono il successivo o vi si intromettono. Almeno per chi legge, le didascalie assumono un ruolo retorico al pari della vicenda e si mescolano alla continuità narrativa del testo – mi si consenta il paragone – quasi come i sottotitoli dei film muti (e la *Cabiria* di Pastrone-D'Annunzio (1914) non è da qui tanto lontana).

Nasce pertanto l'impressione che lo scrivere didascalico non sia soltanto una nota esplicativa, in carattere corsivo, che prepari quello in tondo, messo in alto. Non voglio dire che in essa covi addirittura una *fabula* separata dal testo, ma che il didascalico concorra pienamente agli utili narrativi della *Città morta*. Ovvero, il lavoro della didascalia non accompagna, come un 'servo di scena' gli eventi, ma li partecipa, vi si intromette, li completa, con la scusa dell'indicazione scenografica, come a dire "faccio parte anch'io della tragedia".

Ora, il lavoro tematico sul "vedere" nella *Città morta* sarà condotto in una modalità quasi tattile, tentando di andare a poggiare metaforicamente il dito sul lemma *sguardo* sperando, come ci ha insegnato Leo Spitzer, che «qualcosa salti fuori»; e poi aggiungeva: «Si può fare di una matassa un gomitolo, solo estraendone prima un filo e cominciando ad avvolgere quello. *Da una qualche parte* si deve pur cominciare a sbrogliare l'insieme

¹ Si veda l'intero saggio: G. GETTO, *La città morta*, in ID., *Tre studi sul teatro*, Sciascia editore, Caltanissetta 1976, pp. 165-247.

che dapprima appare inafferrabile, e forse è perfino indifferente da *quale* parte si cominci, dato che i tratti complementari dovranno prima o poi presentarsi allo sguardo dell'osservatore attento». ² E si dà il caso che nella *Città morta* lo sguardo per davvero "salti fuori" quasi dappertutto; e il primo «filo della matassa» lo possiamo prendere proprio a partire da lì, da quel particolare sguardo, non colto nella evidenza tecnica, ma in quel particolare *vedere*, che fa da regia tematica all'intera storia. Il sussurrare, come lo scorrere delle mani sui corpi, sulle cose, l'ascoltare le voci, i suoni, non si esaurisce nella percezione dei fenomeni, ma nella capacità di saperli figurare, mostrare, o meglio trasfigurare, «per prodigio di un'arte nuova» (*Il Fuoco*), attività a cui tutti i personaggi, spettatori, lettori compresi, sono chiamati a concorrere.

Si tratta, in pratica, di un particolare *vedere*, esemplato, all'incontrario, sulla cecità del personaggio di Anna e che pervade da subito il dramma; sorta di procedura retorica che più che descrivere, racconta; come, ad esempio, fa la moglie di Alessandro quando intuisce, nel suo instancabile *intravedere*, relazioni tra le percezioni che provengono dal tatto e dall'udito, tessendo, incautamente, la stessa narrazione del dramma: «... Non credete voi che la mia anima sia fatta per la verità? Non credete che io sia un poco di là dalla vita?» (III, 2). Tessendo e sciogliendo anche attraverso il tragico fraintendimento (umano e razionale, ed in questo giustificabile) quando confonde la causa dell'inquietudine di Leonardo nell'aver, lui, forse, intuito l'amore irregolare di Alessandro verso Bianca Maria.

Un *vedere*, dunque, che spesso ama slittare in «strani trasognamenti» e nei suoi antonimi: quali veggenza, chiaroveggenza, trasfigurazione, che poi nella prosa di D'Annunzio sono attrezzi retorici usati e sparsi ovunque, a partire dal «vidi... nel bagliore del lampo... la figura» nel *Giovanni Episcopo* (1892) fino alle *Faville*: «Ecco la vista è soverchiata dalla visione»; «Tradire, travedere, sono gli indizi della mia infermità mortale»; oppure: «Una specie di veggenza è in tutte le cose naturali», e ancora «una specie di veggenza è in tutte le cose naturali»; e per finire, sempre a mo' di sparsi esempi, in quella sorta di catalogazione ragionata delle trasfigurazioni, impossibile qui da compitare per esteso, che resta il *Notturmo*. Dunque, un particolare *vedere* che avvertiamo premere sotto tutta la falda della *Città morta*; e in un punto, come preventivato, non timidamente, "saltare anche fuori", e basta

² L. SPITZER, *L'arte della "transizione" in La Fontaine*, in ID., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, a cura di A. Schiaffini, Laterza, Roma-Bari 1954; poi con il titolo *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Roma-Bari 1966, pp. 106-147.

qui, per tutte le volte, il «per voi tutto si trasfigura» (II, 1) di Biancamaria ad Alessandro.

Sarebbe, allora, da citare, per l'occasione, lo Starobinski dell'*Occhio vivente* e il suo arzigogolare dintorno al «teatro della visione» e di come «la parola poetica cerca di trasportare l'apparenza visibile in una nuova essenza»,³ che è poi proprio il lavorio della scrittura dannunziana della *Città morta* (e non solo). Un lavorio dello sguardo ben temperato, situato da D'Annunzio – se mi è concessa una temeraria allegoria – proprio in cima alla sua calligrafia, per intenderci quella che «caluma l'ancora», ovvero la parola di Bianca Maria che rende tutto visibile: «La vostra parola crea dal nulla l'immagine che voi volete amare» (II, 1); o come altrimenti detto nel *Fuoco*: «con la sua parola che tutto faceva visibile».

Lo sguardo è come transustanziato (verbo carissimo a D'Annunzio) in una grammatica, condotto quindi sintatticamente in un inane, velleitario, tentativo esplicativo, in prosa, dentro il mistero della Natura (debitamente in maiuscolo), come, al pari, farà in poesia, di lì a poco nell'*Alcyone*, trasfigurando e interrogando ogni creatura arborea. Procedura questa non rintracciabile soltanto nella *Città morta*, ma, a raggiera, tutta disseminata dintorno.

L'illazione che perseguiamo, mi sembra oramai evidente, è che una *vegenza* si nasconda nella *Città* dietro l'affollarsi di sensazioni; che l'ossimorico *vedere* della cieca Anna come i suoi sinonimi dell'ascoltare e del toccare, concorra a far risaltare e ad assumere emblematicamente, per conto di tutti i personaggi, un desiderio (debitamente drammatico) di prevenire o mutare il destino o sfuggirgli, o almeno comprenderne il senso; ma ben al di qua della concezione del fato greco, calato invece tra ragione e passione, nella condizione di una esistenza profondamente umana; e riassumibile, per successivi rinvii, nella ricerca di uno svelamento di un 'segreto' che sembra incombere senza manifestarsi: «il segreto ch'egli cerca» (I, 1); «sembra che sia lui un segreto (I, 1); «sento come una trama di cose segrete tessuta in silenzio» (III, 2). E proprio in questo raccontare i personaggi sono come sopraffatti, deboli e perdenti pur nelle decisioni sovrumane (Leonardo).

Insomma, il testo dannunziano apre ad una concezione esistenziale a noi contemporanea, e con le parole di Getto, ad «una visione nuova dell'uomo che si sostituisce all'immagine classica e trascina con sé la dissoluzione del personaggio»,⁴ e con le parole di De Michelis: «il teatro "di problemi"»

³ J. STAROBINSKI, *L'oeil vivant* (1961), trad. di G. Guglielmi, *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975, p. 10.

⁴ G. GETTO, *La città morta* cit., p. 171.

dell'Ibsen si è incontrato col teatro "del silenzio" del Maeterlinck: "una trama di cose segrete tessute in silenzio", come appare ad Anna la vicenda drammatica; cosa tanto legittima in sé, che non si saprebbe concepire il maggior poeta di fine secolo nei modi teatrali, il Cèchov, senza una esperienza del genere». ⁵ «Visione» del resto così bel dispiegata, a chiudere il cerchio, proprio nel *Fuoco*: «Io mostro insomma le immagini dipinte sul velo e ciò che accade al di là del velo... In cui vibra tutta la vita della Natura così che in ogni loro atto sembrano convergere non soltanto le potenze dei loro destini prefissi ma pur anche le più oscure volontà delle cose circostanti, delle anime elementari che vivono nel gran cerchio tragico». ⁶

Appare del tutto evidente che non si tratta di una pratica allucinatoria del visivo rintracciabile solo nella *Città morta*. Bastino, ad esempio, gli esercizi estenuati delle *Faville* delle quali vale la pena citare il quasi coetaneo *Dell'attenzione* (Zurigo, 1899), dove il poeta in un'atmosfera di «strano trasognamento» detta le procedure del suo guardare: «una qualità dell'occhio che... scompone ed estrae... le linee che non rileva nessuno specchio. La mia visione è una sorta di magia pratica che si esercita sui più comuni oggetti». ⁷ Dunque, quasi una mantica, che mediante la computazione di una sorta di *abracadabra*, o altrimenti detto, mediante parole ben levigate e seducenti, mette in allarme un senso riposto lungo la superficie delle cose (qui nell'accezione più vasta) e inaugurando, d'altro lato, forse senza saperlo, quella grande esercitazione sull'oggettistica, debitamente in grado di produrre, al tocco dell'attenzione, miracoli della memoria; esercizio che si protrarrà, con sensibili aggiustamenti, poi da Gozzano a Montale e fin dentro il nostro Novecento, e fuori d'Italia, lì accanto, ma a diversa altezza, nella prosa di Proust.

E, se mi si consente di restare ancora per un attimo sulle *Faville* e nello stesso cono di tempo della *Città morta*; ebbene, è proprio un esercizio da «secondo sguardo» quello praticato da D'Annunzio, il 13 settembre 1897, in Assisi, durante una visita alla Porziuncola, in Santa Maria degli Angeli, dove tutta la compagnia francescana e i luoghi del Santo, stanno al ritmo dell'iniziale parola magica: «Erano la vista ed era la Visione», vengono, in un calcolato crescendo mistico, trasfigurati letteralmente «con quell'accento che dà un'infinita significazione alle parole», in «una specie di veggenza (che

⁵ E. DE MICHELIS, *La città morta*, in *Tutto D'Annunzio*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 181.

⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, Mondadori, Milano 1989, II, p. 361.

⁷ G. D'ANNUNZIO, *Il compagno dagli occhi senza cigli e altre Faville del maglio*, a cura di G. Ferrata, Mondadori, Milano 1976, pp. 42-50.

è) in tutte le cose naturali». ⁸ O, meglio, per dirla ancora con Starobinski, che qui sembra alludere, senza volere, al nostro D'Annunzio: «Egli desidera penetrare ancora più lontano al di là del senso manifesto che gli si scopre, egli intuisce un significato latente [...] per andare incontro a un senso secondo». ⁹

Ora, a voler completare questa ridotta toponomastica dintorno alla *Città morta* (per tacere della profonda geologia classica presente a D'Annunzio, ovvero l'*Antigone* di Sofocle, l'*Orestide* di Omero, e più in superficie, ma non banalmente, la crociera nell'Egeo, a bordo del panfilo *Fantasia*, durante l'estate del '95 e quindi nei *Taccuini*), proprio sotto il nostro dramma si estende, soprattutto, come un palinsesto, il limitrofo romanzo *Il fuoco*. Opere scritte entrambe, quasi a ricalco l'una sull'altra, come su una carta velina trasparente.

E qui, per economia di tempo e pazienza, non proveremo a fare nessun gioco puntuale di riscontri; ma se di intertestualità ci dovremo occupare, se non altro per il fluire tra i testi del registro appunto del *vedere*, allora l'intertestualità la praticheremo secondo lo stimolante dettato di Roland Barthes, che recita: «Tutto il linguaggio, anteriore e contemporaneo, giunge al testo, non secondo la strada di una derivazione localizzabile, di un'imitazione volontaria, ma secondo quella di una *disseminazione*, immagine che assicura al testo lo statuto non di una *riproduzione*, ma di una *produttività*», ¹⁰ perché proprio nell'accezione letterale del *disseminare*, della *produttività* e non della *mimesis*, tra *Il fuoco* e *La città morta*, non vale il gioco scenografico di personaggi rapidamente travestiti nei panni di attrici, in un sentore di prove teatrali messe in bella prosa romanzesca, oppure di un trafelato D'Annunzio sempre pronto a mutarsi d'abito tra le parti di autore di teatro e quelle di «animatore»; insomma non interessa del *Fuoco* quella sorta di occasionale commento della *Città morta*, ma piuttosto ancora l'uso del verbo *vedere* utilizzato similmente nella tragedia, come esercizio appunto del trasfigurare, se è vero che proprio nel *Fuoco*, a Venezia, pur essendo luogo equoreo per eccellenza, Stelio Effrena «vede» l'arida distesa della piana di Micene, in un gioco di assonanze assordanti: «Vide all'improvviso, con l'intensità delle visioni febbrili, la terra arsa e fatale dove egli voleva far rivivere le anime della

⁸ G. D'ANNUNZIO, «*Scrivi che qui è perfetta letizia*», in ID., *Il compagno con gli occhi senza cigli e altre Faville del maglio* cit., pp. 34-41.

⁹ J. STAROBINSKI, *L'oeil vivant* cit., p. 17.

¹⁰ R. BARTHES, *Teoria del testo*, in ID., *Scritti. Società, testo comunicazione*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 1998, p. 235.

sua tragedia...»; «una campagna solcata dal letto arido e bianco d'un solo fiume»; e addirittura il «campo di San Cassiano», sempre mediante «quelle apparenze che operavano nello spirito dell'animatore straordinarie trasfigurazioni», si metamorfizza in niente di meno che in «un luogo solitario e selvaggio presso i sepolcri di Micene». «Egli vedeva, era il veggente...», un veggente che ricorda assai da vicino il D'Annunzio di là da venire (1916), disteso e bendato, in una camera della Casetta Rossa a Venezia, tutto intento ad imparare un'«arte nuova», a scrivere su disordinati cartigli il *Notturmo*, come chi «caluma l'ancora» nelle tenebre, «oltre il velo», ma anche oltre la barriera del naturalismo, aggiungeremmo noi.

Ed è proprio “sotto” il *Notturmo*, libro zeppo anch'esso di veggenze e visioni, che in questa serie di giochi comparativi, appunto per quegli strani percorsi che avvengono in Letteratura, forse andrebbe ispezionato meglio un cunicolo che passa del tutto sotterraneo e inosservato dalla *Città morta* fino al non lontanissimo *Notturmo*. E qui mi si consenta un'ultima temeraria illazione. Non mi riferisco al risorgere nel *Notturmo* delle *visioni* e affini, geograficamente calcolabili nella miscela di una mitologia domestica tra i «granelli della «sabbia corrugata di vento» di Bocca d'Arno e quelli della piana di Micene, deserto libico, attraversato cavalcando «verso le tombe di Sakkarah».

Se una relazione va stabilita, ebbene questa va del tutto rovesciata rispetto alla *Città morta*; ovvero se la tragedia è un testo pienamente recitabile ma fin troppo scritto a tal punto da poter essere considerato anche un “testo da leggere”, ebbene il *Notturmo* è, al contrario, da considerarsi anche teatralmente fruibilissimo, almeno nelle prime pagine (ma non solo) della *Prima Offerta*. Si crea, in quella zona, una vera *mise en scène* dove il Narratore (D'Annunzio), fa da personaggio principale e recita la parte del cieco che scrive e parla allestendo nel contempo un perfetto scenario teatrale tutto da vedersi e ascoltare.

Il visionario monologo si svolge nella stanza «muta di ogni luce» dantesca allestita nella Casetta Rossa, lungo il Canal grande. A sollevarsi del sipario, ad apertura di pagina, appare soltanto il Narratore «supino» sul letto con gli «occhi bendati, il torso immobile e col capo riverso, un poco più basso dei piedi», visibile lui solo, nel buio assoluto del proscenio. La voce *figura*, detta allucinazioni, immagini, lascia andare disegni per aria; e da lì, da quella voce, da quel D'Annunzio-attore si dispiega un assoluto battente monologo fatto di paratassi da riempire ogni spazio e suono; voce poi accudita da una sorta di “serva di scena” o figurante, la Sirenetta, che ne ascolta ed esegue i richiami.

Insomma sembra di assistere ad un lungo beckettiano monologo dove il vedere, la vista, i miraggi arrivano, riempiono e s'impongono, in un nugolo di cartigli, proprio sulla ribalta di un teatro e in un dettato squisitamente scenico. La scrittura, il racconto della scrittura, diviene subito voce che scrive e recita; – come dire? – leggiamo una voce e leggendola, sembra di ascoltare il recitativo di una sintassi che fuoriesce dal buio di quella camera e dalla stessa vista del boccascena. Insomma, lo scritto appare come la didascalia, il libretto di sala, la calligrafia dell'immagine rappresentata, in una sorta di *trompe d'oeil*, debitamente redatto come un copione tutto da recitare.

Ma, ora è tempo di tornare alla *Città morta* per provare *tecnicamente* a insistere sui suoi lemmi, per vedere se è vero che cosa possa spitzerianamente saltar fuori da questo assai evanescente pannello delle «*dramatis personae*», e sarà ancora il *guardare* che spicca dappertutto; e proprio lì, ad apertura di libro o a sollevamento di sipario; se è vero che la scena si apre su un classico luogo da cui guardare: «una loggia che si eleva sul pavimento per cinque gradini e che dà “pel vano” sull'Acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei leoni», spaziando sulla sterminata landa assoluta della pianura di Micene. Loggia da cui si affacceranno tutti i personaggi della tragedia; e da dove Bianca ed Anna Maria danno inizio al dramma, i cui profili appaiono disegnati lungo il corsivo didascalico dello sguardo dell'autore che scorre sulle suppellettili della camera, allevando un'oscura sensazione di angoscia: «L'adunazione di tutte queste cose bianche dà alla stanza un aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale, nell'immobilità della luce divina». L'apparente tranquillità dei personaggi intenti a leggere (Bianca Maria) e ad ascoltare (Anna), infatti svanisce di colpo perché «i segni dell'inquietudine e dell'ansia vanno via via animando l'attenzione di costei»; segni che si manterranno intatti fino alla fine del dramma, come addensati in un rapido compendio, dove ascolto, tatto e soprattutto sguardo entrano in scena per darsi emblematicamente appuntamento nell'unico quadro finale della tragedia, quando Anna ascolterà e toccherà, per poi *vedere* il cadavere di Bianca Maria, in una perfetta sintesi di dialogo teatrale e didascalia: «ma Anna ha sentito il corpo inerte che giace contro i suoi piedi. Ella si piega sulla morta, perdutoamente, palpan-dola, finché giunge al viso, ai capelli, ancora impregnati dell'acqua letale», «Ah... Vedo! Vedo!» (V); (ed è proprio in questo toccare e *vedere* di Anna che l'intera tragedia si condensa e si chiude).

Ma, a voler riprendere e compulsare quella sorta di “libretto d'opera” (o di sala) della *Città morta* che è *Il fuoco*, saranno proprio gli occhi di Anna, le sue «due pietre opache... senza sguardo» ad essere, paradossalmente, la regia segreta del testo, sorta di filo rosso che prepara e conduce all'esito

finale. Dirà D'Annunzio-Stelo Effrena nel romanzo: «Ella sarà cieca, [...] già semiviva di là dalla vita. Ella vedrà quello che gli altri non vedranno. Avrà il piede nell'ombra, la fronte nell'eterna verità. [...] Al pari di Tiresia, ella comprenderà tutte le cose...»;¹¹ e con piglio registico, ancora rivolto alla Duse-Foscarina: «Non battere le palpebre! Tieni gli occhi immobili, come due pietre! Sei cieca. E vedi tutto quello che gli altri non vedono».¹² Tecnica recitativa che Anna, a sua volta, nella *Città morta*, terrà bene in mente, quando rivolta a Bianca Maria, riassumerà in maniera impeccabile: «Tu vedi quel che io non vedo. Io vedo quel che tu non vedi» (I, 3); e poi diretta a Leonardo: «Non credete voi che la mia anima sia fatta per la verità? ... da troppo tempo sento nella mia oscurità... non so esprimere, non so esprimere... sento come una trama di cose segrete, tessuta in silenzio: una trama impalpabile e che pure talvolta mi serra duramente come un laccio...» (III, 2), fino a raggiungere quello splendido passo, dove entrambe le donne, Anna e Bianca Maria, nel presagire un non definibile epilogo, si sentono accumulate e vittime in un unico destino, e cercano, vanamente insieme, una salvezza, una via di fuga dalla ineluttabile forza del Fato, tratteggiando senza, forse, avvedersene una non meno oscura condizione esistenziale, la stessa che Getto definirà: «l'eterno smarrirsi e impietrire dell'uomo di fronte alla vita, al suo mistero»;¹³ Bianca Maria: «Ho paura, ho una continua paura in fondo a me... Vorrei fuggire... Vorrei fuggire con voi, vorrei andare con voi lontano»; ed Anna le risponde: «Vorrei trovare qualche cammino tranquillo per i miei piedi incerti, qualche luogo dove il sonno e il dolore si confondessero, dove non fosse strepito né curiosità, né alcuno vedesse o ascoltasse»; e Bianca Maria, ancora, in un soprassalto di speranza, ma subito acchetato rispetto all'ineluttabile: «Ascoltate, Anna, nulla è perduto... nulla è irreparabile. Voi non potete proferire con voce più dolce parole più disperate... non so che paura improvvisa mi ha gettato nelle vostre braccia; e vi ho gridato di salvarmi, di difendermi... ma contro un pericolo che io ignoro, contro un pericolo oscuro che mi sta sopra senza che io *lo veda*, senza che possa riconoscerlo...» (III, 3).

Ed è qui che un particolare *vedere* prende forma attraverso il tatto. Ha scritto Roland Barthes che se la vista è magica, il tatto è smagante («Il tatto è il più demistificante dei nostri sensi, al contrario della vista, che è il più

¹¹ G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco* cit., p. 369.

¹² *Ivi*, p. 471.

¹³ G. GETTO, *La città morta* cit., p. 180.

magico»¹⁴). Ma, non così in Anna, che *sente* (figura) il percorso della mano sulle cose e sui corpi, dove le attività sensoriali non delimitano soltanto un oggetto, ma lo configurano, lo *aumentano* in un immaginare. Il tatto di Anna è una sorta di *secondo sguardo*, *quando* non è immediatamente usato per percepire il mondo dintorno, ad esempio, il calore del sole: «ecco, lo sento com'è tepida la pietra! Mi sembra toccare una cosa viva (III, 1); o il vento sulla pelle: «S'è levato il vento: pare che tintinni tra le mie dita come un cristallo...» (III, 1), oppure il perdersi in un gioco privato di memorie: «Quasi di tutte le cose io mi ricordo, delle cose già vedute nel tempo della luce; io mi ricordo delle loro forme, dei loro colori, delle più minime loro particolarità; e le loro immagini intere mi sorgono nel buio se appena io le sfioro con le mani» (I, 1); Anna è capace anche di percepire al di là del tatto un senso oscuro delle cose come di fronte ad uno specchio, quando, nel comprimersi «il viso con le palme... per coglierne l'impronta nella sensibilità delle... mani», avverte una «maschera inerte, fedele come quella che si ricava col gesso dai cadaveri» (I, 1); trasfigurando così, quasi senza volere, il proprio viso in quello di Bianca Maria, e preconizzando sin dal primo atto quanto accadrà nell'ultimo, quando lascerà, identicamente, correre le sue palme sul volto irrigidito dell'amica.

Mani che Anna aveva già esercitate in quel lugubre scorrere sui bordi dorati della maschera di Cassandra, in un suo quasi rispecchiarsi. Ma, il gioco di identificazione con la «Divinatrice» non avverrà soltanto per la «grande bocca» della maschera. Ad attirare Anna non sarà tanto il «travaglio orribile della divinazione che l'aveva dilatata», ma gli occhi di Cassandra quasi simili, li intuisce Anna, alle sue due «pietre opache», «perché le pupille (dell'oracolo) nell'ardore faticoso erano così dilatate che divorano le iridi»; tranne poi a cangiarsi nelle pause del «travaglio orribile» della divinazione in «due occhi dolci e tristi come due viole» (II, 2). E qui, tatto e sguardo sembra operare insieme in quella sorta di esplorazione del corpo di Bianca Maria (come un negativo fotografico) nella terza scena del primo atto, in un ben dosato miscuglio di voluttà e innocenza, dove Anna riscalderà le sue mani in quelle della giovane sorella di Leonardo, le toccherà le gote, i capelli, e la continuerà a sfiorare con le dita sin quando la giovane farà un gesto involontario come a sottrarsi: Anna: «Non soffrite che io vi tocchi? Sento che siete bella, e vorrei raffigurarmi la vostra bellezza. Vi ripugnano le mie mani?»; e qui Bianca Maria ha una intuizione felicissima perché nel prenderle le mani

¹⁴ Cfr. R. BARTHES, *Mythologies* (1957), trad. di Lonzi, *Mitologie*, Lerici, Milano 1966, p. 143.

e baciargliele, emblematicamente dice: «No, no... Ma non so dirvi la sensazione che mi danno. Sembra che le vostre dita vedano... Non so: è come uno sguardo che insista, che preme... Ciascuna delle vostre dita è come una palpebra che sfiori... Ah, sembra che tutta l'anima discenda all'estremità delle vostre dita, e che la carne perda la sua natura umana...». E di questa sensazione si ricorderà più innanzi, all'altezza del secondo atto, la stessa Bianca Maria, quando confiderà ad Alessandro le carezze di Anna: «Ella sapeva, ella sapeva. Le sue mani vive – ah troppo vive – mi frugarono l'anima come si fruga una veste in tutte le più nascoste pieghe. Un supplizio indicibile! Il mio segreto era nelle sue mani, ed ella lo sfogliava come si sfoglia una rosa recisa». Ma il toccare/vedere di Anna il corpo di Bianca Maria va ben al di là del presagire il tradimento di Alessandro; Anna profetizza ben altro come intuisce, misteriosamente, la stessa giovane in un interrogativo senza risposta, rivolto proprio ad Alessandro: «Non sentite voi che una nube di dolore è sulle nostre teste e s'addensa e ci opprime? Non sentite le care anime vicine soffrire per la divinazione d'una colpa o per il timore d'una sciagura a cui esse non sanno contrastare?» (II, 1). Anna qui profetizza il vano tentativo di mutare il destino o sfuggirgli, o almeno comprenderne il senso, lasciando scivolare via, in qualche maniera, sotto l'intero decorrere del dramma, la compitazione, per quanto imprecisa e approssimativa, di un tempo eternamente a spirale, e per questa via indifferente all'apparente ragione dell'agire umano, alla sua stessa morale, per dirla tutta, insensata privata morale come quella dei personaggi qui rappresentati e tutta debitamente fuori da ogni Storia.

E, ora, appunto, a voler concludere, in ultimo giuoco di sovrapposizioni di tempi e spazi, possiamo partire dalla considerazione, per Alessandro, dell'esistenza (paradosso) di un tempo unitario, non più scandito in improbabili successioni, ma, – come dire? – “tutto d'un pezzo”, in cui, – volendo aggiungere – montalianamente «tutti gli strappi sono contemporanei». E così Alessandro rivolto a Bianca Maria: «Attraverso gli strati delle sette città sovrapposte i vostri occhi [*di Bianca Maria*] hanno riconosciuto i segni dell'incendio fatale proferito dalla voce infaticabile di colei che ora là, alla vostra ombra, tace. Non è dunque scomparso per voi l'errore del tempo? La lontananza dei secoli non sono dunque per voi abolite?... Quando la vostra mano prende il diadema che ornava la fronte della profetessa, il gesto sembra evocare l'antica anima, e una resurrezione ideale sembra magnificare un atto così semplice» (III, 1). E, così, come ultimo esercizio, la *Città morta* sembra mandare in frantumi, per un attimo, nel finale del primo atto, i confini tra testo letterario (Eschilo, Omero), i suoi personaggi mitologici, e la realtà stessa (o contemporaneità) durante la «più grande e la più strana

visione che sia mai stata offerta a occhi mortali». Una «apparizione allucinante» proprio quando le mani di Leonardo lasciano affiorare dalla sabbia i volti «intatti» di «Agamennone, Eurimedone, Cassandra... là sotto i miei occhi, per un attimo, immobili» dirà Leonardo; trascinandoli in pratica dal testo di Omero in un altro testo letterario (*La città morta*) e offrendoli al suo stesso sguardo, personaggio letterario tra altri personaggi letterari, in uno splendido esercizio intertestuale, “tutto interno” – se lo si può dire – anche se di brevissima durata: «Mi sono chinato sopra di lui mentre si disfaceva nella luce, e ho sollevato la maschera pesante... Ah, non ho dunque visto la faccia di Agamennone? Non era quello forse il Re dei Re? La sua borsa era aperta, le sue palpebre erano aperte... Ti ricordi, ti ricordi di Omero?». Ma è un attimo, giusto il tempo di un riscontro testuale, e Agamennone svanisce definitivamente sotto il sole dell’Argolide: «Tutto è dileguato in una luce. Un pugno di polvere e un ammasso d’oro...». È un passaggio esilissimo, ma straordinario: un frammento di letteratura classica è condotto «dal mondo scritto», avrebbe detto Calvino, «al mondo non scritto» (ma, qui, invece, anch’esso «scritto»); caleidoscopicamente, all’interno di un altro luogo finzionale, in un perfetto *pastiche* letterario, pienamente ipertestuale, avrebbe detto Gérard Genette. E le armature, i vasi, le maschere, i ninnoli tutti, deposti, poi, in bell’ordine nella didascalia inaugurale del II° Atto, staranno lì a testimoniare; tracce visibili di questo miracolo che sposta la scrittura dal tempo degli avvenimenti (la Storia) fin dentro lo spazio della Letteratura, luogo ben più magico – lo sappiamo bene – di quella. In una lettera ad Angelo Conti del 13 ottobre 1896, nell’annunziargli la ormai vicina fine della stesura della tragedia, così D’Annunzio scriveva: «Sono riuscito ad abolire il tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti».¹⁵

¹⁵ In G. GETTO, *La città morta* cit., p. 246.

Chiara Bianchi

D'ANNUNZIO LIBRETTISTA?

Riassunto: Nel primo periodo del Novecento, Gabriele d'Annunzio, nonostante le sue riflessioni sul teatro e sul teatro musicale in particolare lo avessero portato a dichiarare il Melodramma un genere ormai morto, si avvicinò all'ambiente operistico cedendo alle lusinghe di quel mondo comunque fondamentale nella tradizione culturale italiana. Vi fu attirato oltre che dall'innata curiosità e desiderio di cultura, anche dai vari musicisti che nella prima parte del secolo XX si sentivano attratti dalla sua personalità e dall'intrinseca musicalità del suo verso. I rapporti con i musicisti furono a volte profondi e amicali. Non spesso tuttavia, furono ugualmente fruttuose le collaborazioni sul piano artistico. Sovente, D'Annunzio mostrò di non comprendere appieno le necessità del musicista nel momento della creazione di un'opera di natura essenzialmente musicale; d'altro canto, lui che si faceva portavoce di una nuova idealità di teatro, non poteva neppure accettare che il suo ideale dovesse piegarsi ad esigenze che come Poeta non sentiva. L'approfondimento quindi della natura della collaborazione di D'Annunzio al teatro musicale diventa necessario: D'Annunzio fu o poteva essere un vero librettista? Forse sta nella presa di coscienza del Poeta verso questa modalità di scrittura, differente dal suo sentire, la ragione dell'improvviso abbandono del melodramma.

Parole chiave: musica, melodramma, librettista

Abstract: In the early period of the twentieth century, Gabriele D'Annunzio, despite his reflections on musical theater had led him to declare melodrama a dead genre, approached the operatic environment giving in to the allure of that world, however fundamental in the Italian cultural tradition. He was attracted not only by his innate curiosity for culture, but also by the various musicians who in the first part of the twentieth century felt attracted to his personality and the intrinsic musicality of his verse. Relations with the musicians were at times deep and friendly. However, collaborations on an artistic level were not often equally fruitful. Often, D'Annunzio showed that he did not fully understand the needs of the musician when creating a work of an essentially musical nature; on the other hand, he who was the spokesperson for a new ideal of theater, could not even accept that his ideal should bend

to needs that as a poet he did not feel. Therefore, an in-depth study of the nature of D'Annunzio's collaboration in musical theater becomes necessary: was D'Annunzio or could he have been a true librettist? Perhaps the reason for the sudden abandonment of melodrama lies in the Poet's awareness of this way of writing, different from his feeling.

Keywords: Music, Melodrama, Librettist

Negli anni del primo Novecento, D'Annunzio si avvicina al teatro. Lo fa come sempre partendo dalla tradizione e dalle origini, per approdare ad una sua visione personale, innovativa e infine rivoluzionaria. Musa ispiratrice fu Eleonora Duse, come è noto. Ma complice fu anche la lettura di *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* di Nietzsche e la prefazione di Wagner, letture che avevano accompagnato D'Annunzio nel periodo romano, ai tempi del *Caso Wagner* e dell'ispirazione per i primi romanzi "musicali". Nel 1895 D'Annunzio partecipò con Scarfoglio ed amici ad una crociera in Grecia, da cui tornò dichiarando di aver assorbito lo spirito del teatro antico. Tornò con nuove idee che si realizzarono in una nuova visione del teatro, a tratti versione rinnovata di quello antico, a tratti resa in modo nuovo ma soprattutto molto legata anche alla visione wagneriana che del teatro si stava facendo l'élite intellettuale della fine dell'Ottocento in Italia. Come è noto, la teoria dannunziana del teatro si sintetizza in alcune caratteristiche, quali l'idea del "en plein air" e l'avversione alla scenografia in favore del volume scenico e dell'uso sapiente della luce.¹

La visione dannunziana legava l'idealità del teatro greco realizzato all'aperto con quella del "teatro di festa" nel senso di recupero della ritualità contrapposta alla visione del teatro borghese e commerciale. In questo senso il tutto giustifica anche la messinscena che non si basa su elementi costruiti, ma valuta l'insieme dello spazio scenico. La luce diventa animatrice dell'azione scenica. La scena aperta non è inserita solo in contesto agreste, ma contempla anche l'ambiente urbano. La città diventa interamente scenografia, un impianto di proporzioni vaste in cui gli elementi di gioco della luce diventano elementi di festa. Questa visione del teatro è per D'Annunzio latina, in contrapposizione alla visione "germanica" di Wagner, che aveva visto

¹ Sono molto utili per approfondire il nuovo teatro dannunziano gli studi di G. ISGRÒ: *La rivoluzione teatrale di Gabriele D'Annunzio*, in «Dialoghi Mediterranei», 27, settembre 2017, <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-rivoluzione-teatrale-di-gabriele-dannunzio/> (url consultato il 10/10/2021).

la realizzazione del suo ideale nella costruzione di un teatro, forma “chiusa” in contrasto con l’apertura dannunziana non a caso definita mediterranea.

Nel recupero dell’antico teatro greco, al di là delle suggestioni costruttive, a D’Annunzio non poteva sfuggire la presenza della musica in tale forma, e del coro in particolare. D’altro canto, nel momento in cui D’Annunzio inizia a parlare ed occuparsi di teatro, con la sua particolare sensibilità musicale non poteva che trovarsi in qualche modo costretto a valutare anche la presenza di quella forma che era la più diffusa ed amata già da tempo e soprattutto in Italia (e legata anche al mito wagneriano che tanto lo incuriosiva): il Melodramma. In effetti i numerosi e interessanti rapporti con i musicisti dell’epoca iniziano proprio ad essere intessuti in questo periodo, quello dell’interesse verso il teatro e della sua realizzazione. Nei romanzi, tutti come noto assai “musicali”, D’Annunzio tuttavia era libero di lavorare con la materia musicale senza doversi confrontare. Ora, nell’emergere del personaggio D’Annunzio sulla scena teatrale italiana, iniziano rapporti veri, reali, di collaborazione o amicizia, comunque lavorativi e più concreti, con i musicisti.

Questi, in un periodo in cui la ricerca d’avanguardia di un nuovo teatro, che uscisse dalle presunte o vere pastoie del vecchio melodramma per entrare in un nuovo mondo artistico, non potevano che essere profondamente colpiti dalle nuove idee del poeta. Ecco quindi un nuovo interesse verso D’Annunzio, al quale si cerca di apporre l’etichetta di librettista. E qui c’è subito da chiarire tuttavia quali furono gli interessi delle due parti: i musicisti da un lato, con le loro esigenze artistiche ma anche con le loro abitudini a volte lente ad essere superate; D’Annunzio dall’altro lato, che si avvicinò al melodramma con atteggiamento spesso ambivalente, le cui intenzioni sono spesso varie, diverse, soprattutto effettivamente non sempre coincidenti con quelle dei musicisti con cui ebbe a entrare in contatto.

I musicisti che composero opere su testi teatrali dannunziani non sono numerosi, ma neppure di poca importanza. Sono quei musicisti che gravitavano nell’ambito del melodramma verista di tardo Ottocento, o più giovani appartenenti alla cosiddetta generazione dell’Ottanta: in pratica coincide la loro attività con gli anni, tutto sommato non molti, in cui D’Annunzio si occupò di teatro musicale. Colpirono l’immaginazione di tali musicisti quasi tutte le opere teatrali del Poeta: a partire dai due *Sogni*, musicati uno da Antonio Scontrino, l’altro da Gian Francesco Malipiero (1913). A seguire, ma tali opere sono note, ricordiamo Franchetti (*La Figlia di Iorio*, 1906), Debussy (*Le Martyre de Saint-Sébastien*, 1911), Mascagni (*Parisina*, 1914), Montemezzi (*La nave*, 1919) Pizzetti (*Fedra*, 1913, e *La Pisanella*, 1919)

Zandonai (*Francesca da Rimini*, 1914).² La sorte di tali opere fu differente, e molto si deve ai diversi caratteri dei protagonisti poeta e musicista. Ad esempio, una collaborazione con Puccini non fu possibile, nonostante i contatti amichevoli tra i due. Inoltre, il periodo in cui D'Annunzio si occupò di teatro musicale fu piuttosto limitato. Ma per comprendere meglio le ragioni di tutto questo dobbiamo soffermarci su alcuni dati.

In primis: D'Annunzio fu un librettista? Poiché dal punto di vista del musicista, questo è il primo punto da chiarire ed interpretare.

In D'Annunzio il rapporto con il teatro musicale vero, realizzato, lo mise di fronte a differenti modalità in confronto a quanto fino allora aveva realizzato nella propria drammaturgia (ed idealizzato, a partire dalla visione/ricostruzione del teatro greco, dalla visione di un teatro aperto senza scenografie, un teatro “di festa”, e mediterraneo): fino a questo momento il D'Annunzio innovatore nel campo del romanzo, il D'Annunzio critico, il D'Annunzio Poeta era comunque sempre stato assolutamente libero nel determinare le proprie strade da intraprendere, la propria ricerca personale artistica, senza condizionamenti di sorta. Soltanto nel giovanile rapporto con le musiche di Tosti, all'epoca del cenacolo michettiano, le sue poesie o meglio i suoi testi di romanza/canzone avevano avuto modo di incuriosirsi nel rapporto vero e reale con la musica, ma sempre con la libertà dovuta all'amicizia con il musicista Tosti, al comune sentire, per cui il piegarsi alle vicendevoli richieste artistiche probabilmente non aveva creato problemi di sorta. In effetti, queste canzoni e romanze, sono l'unico vero esempio di un D'Annunzio in un certo senso “librettista”, anche se in questo caso è meglio dire “paroliere”. Ma nel rapporto con il teatro “vero”, pur innovativo nello scorcio nel primo Novecento in cui troviamo i massimi esempi di melodramma “dannunziano”, D'Annunzio non si comportò da librettista. O meglio, non riuscì ad essere un librettista senza in qualche modo sentire di tradire la forma del proprio teatro.

Cerchiamo di definire meglio in cosa consiste il lavoro di un poeta librettista per il teatro musicale. Soprattutto in questo periodo storico particolare, che rappresenta la fine di un'epoca in un senso, ed è ricco di nuovi spunti e

² Gli studi su D'Annunzio e la musica sono ormai numerosi, a partire dall'ormai basilare volume di R. TEDESCHI, *D'Annunzio e la Musica*, La Nuova Italia, Firenze 1988. Fondamentale anche A. GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Il Mulino, Bologna 1990. Consiglio, come sintesi interessante, lo studio di S. LA VACCARA, *D'Annunzio, il teatro e la musica*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, a cura di L. Battistini, ADI, Roma 2018, pp. 1-9.

ricerche espressive, preludio di nuove forme teatrali musicali-danzate-scenografiche-drammaturgiche dall'altro. Fino a questo momento, il librettista era stato una figura che da un iniziale visione di poeta autonomo le cui opere erano soltanto riutilizzate per metterle in musica, tutto sommato senza particolari adattamenti, era passato attraverso un Settecento in cui le necessità musicali e teatrali della drammaturgia dell'epoca avevano richiesto uno sforzo di semplificazione, per seguire le cosiddette convenzioni teatrali, ma non avevano tolto autonomia all'opera del librettista. Un testo di Metastasio, costruito con tutta la magistrale arte del poeta, fine conoscitore delle esigenze musicali, non veniva mai rimaneggiato, anzi lo stesso testo capitò venisse musicato più e più volte senza che il musicista richiedesse interventi del letterato. Certo, il librettista era uomo di teatro: tuttavia quando Goldoni giovane provò a offrire un testo teatrale pensandolo dal punto di vista del teatro in prosa, esso venne rifiutato. Ma quello che il librettista pensava, come un canovaccio, serviva tutto come base per il lavoro collettivo di tutti gli altri attori della messinscena che seguiva, senza modifiche di impostazioni. Fino a quest'epoca, il libretto era l'impalcatura forse più importante ancora che il lavoro, successivo, del musicista.

La visione cambiò con il teatro romantico. A partire da Rossini, il librettista viene chiamato ad adattare testi già esistenti ma spesso nella forma del romanzo o di grandi drammaturchi del passato – teatro in prosa quindi, con differenti esigenze. Il librettista doveva adattare testi teatrali o romanzi alla “solita forma” di arie recitativi duetti, dall'attacco, al cantabile, al tempo di mezzo, alla cabaletta, diventò ancor più un costruttore di impalcatura, perdendo tuttavia la propria identità di poeta autonomo. È raro nella storia della musica trovare un rapporto assolutamente paritario tra musicista e librettista: si ricordano Mozart e Da Ponte, Verdi e Boito. Di solito il musicista, ora dominante, preferiva librettisti deboli che si adattassero senza problemi alle esigenze drammaturgiche del musicista. O – il caso è di alcune opere di Donizetti, o in toto di Wagner – il musicista preferiva essere il librettista di sé stesso. In ogni caso, la figura del librettista spesso fungeva anche da organizzatore, prendeva i contatti con i teatri e i direttori di scena, contrattava compensi, decideva con l'impresario anche aspetti più concreti come che cantante chiamare o i costumi o il numero di rappresentazioni. Dopo la prima bozza del testo, doveva interfacciarsi col musicista che, individuati già i temi musicali, poi richiedeva adattamenti spesso anche notevoli, in funzione drammaturgico-musicale.

Tali librettisti erano più significativamente chiamati “poeti di teatro”. Non erano più come Metastasio o Goldoni, dei drammaturchi che scrivono anche libretti. Non sono neppure come Da Ponte, anomalo nel panorama

dell'epoca, che era librettista ma non drammaturgo. Erano ottimi artigiani, conoscevano i versi più adatti ad essere musicati, abili nello strutturare il dramma secondo le convenzioni, in numeri creati con il giusto ritmo. Ma alla fine del secolo Ottocento, si ritrova una nuova coscienza nei letterati che si occupano anche di teatro musicale – e non solo di esso. Ritornano ad essere, o forse diventano finalmente in modo completo, autori teatrali che scrivono per il melodramma, ma con la propria carica autorevole di drammaturgo. Forse i primi sono Boito, e Leoncavallo, ottimi librettisti ma anche musicisti autori di propri melodrammi. Certo, gioca un ruolo importante anche la nuova struttura melodrammatica che abbandona i pezzi chiusi, le convenzioni costruttive del passato, a favore di nuove forme più libere ed aperte anche musicalmente. Il melodramma si trasforma in teatro tout court, ed anche il librettista si trasforma, nuovamente ma in senso più moderno, in drammaturgo (e poco dopo, e non a caso, in sceneggiatore per le prime forme cinematografiche).³

In questa nuova visione si inserisce la figura di D'Annunzio. Il Poeta, come dicevamo, nel momento in cui opera come autore teatrale, anche se con una sua visione personale e particolare, forse proprio per questa non può venire ignorato dai musicisti della sua generazione, tutti in qualche modo legati ancora al mondo del teatro musicale. L'attenzione di questi si fa vivace, di fronte alle innovazioni e alle curiosità suscitate in loro da questo nuovo drammaturgo. Forse è proprio per questa ragione che, almeno inizialmente, molti musicisti tentarono un approccio con Poeta. Dai carteggi e dalla storia della musica emerge che il contatto con D'Annunzio è sempre stato cercato da parte dei musicisti (tranne in parte nel caso di Puccini, e con diverse modalità di Debussy). Sono questi che attirati dalla grandezza del teatro dannunziano, cercano in esso materiale da utilizzare per le proprie opere, anche tenendo conto della grande carica innovativa del poeta, della sua nuova visione che poteva attagliarsi alle nuove esigenze del teatro musicale.

Esemplare è l'esempio di Franchetti che, inizialmente poco convinto dello stile teatrale dannunziano, poi, dopo aver letto sui giornali la trama dell'opera *La figlia di Iorio*, scrive:

³ Ovviamente il discorso sui librettisti è vasto e complesso. Riguardo al teatro tra Ottocento e Novecento, consiglio la lettura di M. GIRARDI, *Opera e teatro musicale 1890-1950*, <http://www-5.unipv.it/girardi/teatroxx.pdf> (url consultato il 15/11/2021), che riporta una buona bibliografia mirata al teatro musicale del periodo che ci interessa. Per quanto riguarda la storia del libretto nel melodramma italiano, cfr. I. BONOMI e E. BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Franco Angeli, Milano 2010.

Io era in quel tempo contrario a d'Annunzio autore di teatro [...] ma quel breve racconto mi turbò, vi vidi dentro gli elementi di un grande libretto.⁴

Ancora di più è interessante la vicenda di colui che tra i musicisti sarà forse il più vicino al Poeta come amico, Malipiero. Egli passerà un lungo periodo a cercare un testo da parte del poeta, o il permesso di musicarne uno esistente. Poi, deciderà di non attendere e musicerà nel 1913 il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, opera di cui esiste copia al Vittoriale. Tuttavia, D'Annunzio aveva ceduto i diritti ad un dilettante, un diplomatico compositore per passatempo, R. Torre Alfina. D'Annunzio cercò in seguito di liberare l'opera seguendo nuove disposizioni della SIAE, trovando in Torre Alfina sempre un netto rifiuto. Tra l'altro, D'Annunzio si accorse anche che il suo testo era stato tradotto in francese, senza rispettare nulla dei suoi intenti poetici originali.⁵ Anche sotto questo aspetto, è il caso di far notare come nella riduzione in libretto spesso il testo dannunziano dovesse essere riadattato, poiché poco utilizzabile nella versione originale pur in forma teatrale. E spesso ciò avveniva ed avvenne senza coinvolgimento diretto dell'autore.

Veniamo quindi al secondo punto: quale fu l'approccio di D'Annunzio al teatro musicale? O meglio, come mai il periodo d'interesse è tutto sommato piuttosto limitato, e si interruppe sostanzialmente nel 1915 con una improvvisa distrazione del Poeta dal mondo musicale?

Nell'approccio: attirato? incuriosito? Tutto sommato indifferente alla forma musicale, ma con un interesse dovuto alla visione del melodramma che in quanto molto popolare poteva anche essere un ottimo mezzo pubblicitario? Attirato dai compensi? Desideroso di lavorare con altri artisti o indifferente e autonomo a prescindere? Blandito da impresari/editori, come Ricordi?⁶ In questo senso potrebbe essere esemplare il rapporto, incerto da parte di entrambi, con Puccini, che all'epoca era il più grande musicista di teatro musicale, con il quale avrebbe potuto sfondare un muro di popolarità. Ma lavorare con D'Annunzio poteva essere un rischio: Puccini, già poco convinto, rinuncerà.

⁴ Cfr. A. FRANCHETTI, *Come nacque l'opera*, in *La Figlia di Iorio di Franchetti e d'Annunzio alla Scala. Dalla tragedia al melodramma*, in «Corriere della Sera», 30 marzo 1906.

⁵ La vicenda è approfondita da C. BIANCHI in appendice a *Il Carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, a cura di C. Bianchi, Ferrari, Bergamo 1997, pp. 171-178. Il carteggio è anche on-line: www.rodioni.ch/A15/dannunzio-malipiero.pdf.

⁶ Cfr. A. GUARNIERI CORAZZOL, *D'Annunzio sulla scena lirica: libretto o poema?*, in «Archivio d'Annunzio», 1, 2014, pp. 9-42.

Il punto è sostanzialmente sempre lo stesso: D'Annunzio non era un librettista. Il suo linguaggio non si adattava a quello dei libretti, necessariamente più semplice, in quel momento legato al linguaggio del naturalismo e del verismo. D'Annunzio non si adatta, non può adattarsi. Spesso non comprende le necessità dei musicisti: celebre è la frase detta riguardo a Franchetti, con cui tra l'altro aveva comunque tentato di collaborare attivamente mettendo mano al suo testo teatrale de *La figlia di Iorio*:

In questo momento odo ruggire l'automobile di Alberto Franchetti il quale viene a supplicarmi di tramutare in pillolette quaternarie il granito della Maiella.⁷

Malipiero, dopo il tentativo del *Sogno* naufragato anche perché il musicista avrebbe dovuto adattare parti del testo dannunziano, per mantenere salda la sua amicizia col Poeta dovette rinunciare fino alla morte di D'Annunzio a qualsiasi tentativo di collaborazione teatrale, e lo dichiarò nelle sue memorie:

Il giorno che gli annunziai che relegavo nel vuoto cassetto delle mie opere postume il *Sogno* d'un tramonto d'autunno, la sua amicizia si manifestò spontanea, quasi a dimostrare la sua gratitudine per il mio sacrificio che lo liberava da un penoso imbarazzo.⁸

Forse anche il lavoro pur compiuto con Debussy non riuscì a creare la base per un rapporto proficuo, proprio per tali motivazioni, per una sostanziale incapacità di adattamento reciproco, che è tipico della forma teatrale musicale, e necessario nel lavoro di librettista.

⁷ T. ANTONGINI, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1938, p. 481.

⁸ *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, a cura di G.M. Gatti, Edizioni di Treviso, Treviso 1952, p. 296.

Alberto Granese

GLI ESORDI DELLA DRAMMATURGIA DANNUNZIANA

Riassunto: Per Alberto Granese, nel suo contributo su *Gli esordi della drammaturgia dannunziana*, i due *Sogni*, *d'un mattino di primavera* e *d'un tramonto d'autunno*, riescono a rendere, nell'opposizione primavera-autunno, la polarità giovinezza-vecchiaia, implicante un'intera e articolata area semantica di metafore oppostive, al cui vertice si collocano i binomi speranza-disillusione, vita-morte. Pur nella loro diversità questi *Sogni* sono accomunati dalla componente onirica che li attraversa e li collega al *Dream* di Shakespeare, partendo dall'idea di fondo che la magia del sogno sia paradossalmente uno svelamento della realtà più vera e autentica e lo spazio teatrale onirico funzioni come il momento della rivelazione degli strati profondi della coscienza, permettendo allo spettatore di ritrovare se stesso.

Parole chiave: *Sogni*, giovinezza, vecchiaia.

Abstract: In the essay *The outset of d'Annunzio's dramaturgy*, Alberto Granese states that the two *Sogni*, *d'un mattino di primavera* e *d'un tramonto d'autunno* manage to convey, through the opposition spring-autumn, the polarity between youth and old age, implying a whole articulated semantic field of opposite metaphors at the apex of which lie the binomials hope-disillusion and life-death. Even in their differences these *Sogni* share the oneiric feature which spans them yet links them to the *Dream* of Shakespeare, resulting from the idea that the dream's magic is paradoxically an unveiling of the utmost true and authentic reality and the oneiric theatrical space functions as the moment of revelation of the deep layers of consciousness, enabling the spectators to rediscover themselves.

Keywords: *Sogni*, youth, old age.

1. *Sogno d'un mattino di primavera*

Ad Albano, mentre inizia la primavera del 1897, d'Annunzio scrive un atto unico per la Duse: lo chiama *Sogno* per sottolinearne il carattere irrealistico e illusorio; lo collega alla stagione primaverile per evidenziarne la bellezza e la freschezza; lo fa cominciare dal mattino per alludere alla speranza, alle audaci fantasticherie, che, pur se vane, contribuisce ad alimentare. E *Sogno di un mattino di primavera* è la seconda *pièce* drammatica che scrive, dopo *La città morta*, ma è la prima sua opera teatrale a essere rappresentata e la prima ad aprire la serie di rappresentazioni dannunziane in terra di Francia: 15 giugno 1897, "Théâtre de la Renaissance" di Parigi, compagnia di Eleonora Duse, su invito (probabilmente sollecitato) dell'altra grande attrice dell'epoca, Sarah Bernhardt.¹

D'Annunzio chiamerà la sua opera anche «drama» e, qualche anno dopo, «poema tragico»; forse, un omaggio a Maurice Maeterlinck, alludendo alla definizione che il maggiore rappresentante del simbolismo teatrale aveva dato di *Pelléas et Mélisande* (1892): «la pièce de théâtre doit être avant tout un poème». ² E, in effetti, il suo testo non presenta un'azione drammatica vera e propria, ma la fa evocare dai personaggi e dalla protagonista, Isabella, divenuta Demente per essere stata imbevuta e intrisa, durante un'intera notte, dal sangue del suo amante ucciso per gelosia dal marito. Il dramma è, dunque, rivissuto dolorosamente, richiamato dalla memoria ininterrottamente, quasi che l'effero fatto di sangue debba sempre rivivere e ripetersi, divenendo indelebile, indistruttibile.

La vicenda non è rappresentata, mancano l'ucciso e l'uccisore, restano solo l'orrore del sangue, che ossessiona la Demente, e il dolore della sorella di lei, Beatrice, della madre del giovane amante trucidato, e di Virginio, il fratello, che sogna l'amore e la guarigione di Isabella. Il dramma è nelle conseguenze di quella terribile vicenda; negli effetti, nelle sofferenze e

¹ Cfr. R. LELIÈVRE, *Le théâtre dramatique italien en France. 1855-1940*, Colin, Paris 1959, pp. 181-89. Il *Sogno*, scritto in dieci giorni nell'aprile 1897, fu pubblicato nello stesso anno sul «Convito», poi in volume dalla Cooperativa Sociale di Roma e nel 1899 da Treves; il 1° giugno 1897 era già uscito sulla «Revue de Paris» nella traduzione di Georges Hérelle. Sulla «sfida di Parigi» Bernhardt-Duse, vd. l'esautiva ricostruzione, nell'ultimo paragrafo del suo ampio saggio («Alla prova della scena e della stampa»), di G. ZANETTI, «Leggende d'Amore». *Le Origini del 'Sogno d'un Mattino di Primavera'*, in *Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, numero monografico di «Sinestesia. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», VI-VII, 2008-2009, pp. 410-63: 458-63.

² Cfr. G. GETTO, *Tre studi sul teatro*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1976, p. 184 (nota bibliografica sui rapporti di d'Annunzio con Maeterlinck e il teatro simbolista francese).

nei turbamenti provocati dall'omicidio. Come nel «drame statique» maeterlinckiano la mancanza di un'azione in fieri collabora con la riduzione dell'evento scenico, che – svolgendosi nello stesso tempo e nello stesso spazio, in un atto unico – sottolinea la rappresentazione in tempo reale, omologa alla *durée* psicologica dei personaggi, come poi sarà tipico del teatro d'avanguardia.

La *pièce* ha una duplice dimensione temporale: la breve vicenda, reale e presente, e l'evocazione-drammatizzazione dell'episodio tragico che ha fatto impazzire Isabella; e ha una doppia scansione spaziale: il giardino, l'*hortus conclusus*, in cui si muovono e dialogano i personaggi, e il bosco, intricato e misterioso, che si intravede oltre un cancello. Anche il sogno non è unico: Beatrice sogna la guarigione della Demente che, a sua volta, sogna uno sposo per la sorella; ma è soprattutto Virginio a sognare di poter essere amato da Isabella:

Un sogno meraviglioso [...] un sogno giovanile e divino in cui la morte e la vita sono divenute una cosa sola, infinitamente più bella e più grande della morte e della vita... [...] Egli [Virginio] sarà là, dinanzi a lei [Isabella], con il suo amore segreto fatto di lacrime, di silenzio e di furore; e la vedrà consacrata dal sangue fraterno, assunta in un mistero più triste di quello della morte; e deporrà ai piedi di lei con un atto religioso, come un voto sublime, quel suo amore e quel suo sogno...³

Il centro è comunque nella pazzia di Isabella, che la rende “altra”, diversa, ed è proprio questa follia a farle vivere «una vita più profonda e più vasta», la fa discendere «nell'assoluto mistero», obbedire a leggi sconosciute, forse «divine»,⁴ permettendole di comunicare con altre e lontane realtà, come se fosse in una specie di estasi, per cui ella non sente il bisogno di una guarigione, ma desidera il rapporto osmotico con il mondo vegetale, assorbendo la linfa rigeneratrice della primavera, che, come nel *Parsifal* di Wagner, è fonte di forza vitale e creativa. Ed è per questo che non appare con il

³ G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un mattino di primavera*, in ID., *Tutto il teatro*, a cura di G. ANTONUCCI, Newton Compton, Roma 1995, I, pp. 10, 11 (edizione da cui si cita anche in seguito) Le riflessioni sono su Virginio e il suo sogno “primaverile”, riferite da uno dei personaggi, il Dottore, a Teodata, «custode vecchia» dell'Armiranda, l'antica villa toscana). Cfr. anche D'ANNUNZIO, *Sogno d'un mattino di primavera*; *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in ID., *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. ANDREOLI con la collaborazione di G. ZANETTI, Mondadori, Milano 2013, I, pp. 3-47; 49-89.

⁴ *Ivi*, p. 9 (è sempre il Dottore che discorre della Demente con Teodata).

proprio nome; l'Autore stesso la indica come la Demente, quasi a privarla della sua identità, a farne una creatura che vorrebbe annullarsi, trasformarsi, mimetizzarsi con gli elementi della natura, le erbe e le foglie del giardino della sua villa, l'Armiranda, e soprattutto del bosco, che ne sta appena alla soglia, sul limitare, oltre il cancello.⁵

Dal punto di vista scenico, d'Annunzio ha abbandonato lo spazio chiuso del salotto borghese, prevalente nella drammaturgia romantico-veristica, privilegiando il *plein air*, la cui spazialità esterna acquista anche una valenza simbolica, in rapporto al mondo interiore dei personaggi: l'aspetto del giardino è descritto, nella didascalia iniziale, come un volto pensoso sotto una ghirlanda; e, pertanto, l'*hortus conclusus* è il luogo dei rapporti reali, mentre il bosco configura la dimensione "altra", l'indefinito, lo sfuggente, il misterioso, l'inconscio, ed è lo spazio preferito dalla Demente.⁶ Di qui la sua predilezione per il verde, in assoluto il colore dominante della *pièce*: il verde della primavera, del vestito che indossa, della maschera di foglie sul viso, dei fili d'erba intorno alle mani. In lei la foglia è come una palpebra sugli occhi, come un'ostia nella bocca, per cui l'espressione anagrammatica, "vedere verde", connota non solo l'atto del guardare della Demente e l'essere verde della natura, ma emblemizza anche il suo desiderio di annullare nel mondo vegetale la propria individualità:

Vi piace la mia veste? Io ho detto a Beatrice: «Fammi una veste verde, d'un tenero colore, perché, quando vado pel bosco, le piccole foglie novelle non abbiano paura di me». E Beatrice me l'ha data, e stamani la porto per la prima volta. Vi piace? Ora potrò distendermi sotto gli alberi che mettono la fronda; essi non s'accorderanno di me. Io sarò come l'erba umile ai loro piedi; li illuderò con il mio silenzio. [...] Io entrerò nel bosco, piano piano, senza che il cancello strida. Mi metterò una maschera di foglie, mi faserò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. [...] Vedo verde, come se le mie palpebre fossero due foglie trasparenti. [...] Oh, una piccola foglia, quasi su la mia bocca! È lucida; sembra involta di cera; sembra che il mio alito la strug-

⁵ La «regressione nel vegetale» di Isabella prefigura le «metamorfosi alcionie» dell'Ermine di *La pioggia nel pineto* (P. GIBELLINI, *d'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia, Milano 1995, pp. 106-7).

⁶ Sullo «spazio scenico, descritto come un luogo liminale: la soglia fra il giardino e il bosco dove si incontrano i personaggi», omologo alla situazione di Isabella che, «dopo l'evento tragico, vive in uno stato di liminalità né veramente morta, né veramente viva», e, dunque, sulla «liminalità» fondamentale del *Sogno*, cfr. V. VALENTINI, «*Sogno di un mattino di primavera*»: un pur *rêve de poésie*, in EAD., *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 190, 193.

ga... Com'è tenera! Com'è dolce! La sento su la mia lingua come un'ostia...
[...] Io potrò dunque con gli alberi, con i cespugli, con l'erba essere una cosa sola!⁷

«Vedere» e «verde» sono parole chiave dell'evento scenico, tanto che d'Annunzio suggeriva alla Duse, naturalmente con il dissenso dell'attrice, di tagliare in parte la sequenza finale con l'evocazione drammatica della notte degli orrori, proprio per dare maggiore risalto al suo messaggio di osmosi tra mondo umano e mondo vegetale.⁸ Tra i diversi simboli cromatici, la maggiore densità emblematica si concentra, quindi, nella maschera di foglie, che allude a un antico costume teatrale, la maschera di Dioniso: per la Demente, rappresenta la fuoruscita dalla realtà, la sua visione deformata, il particolare più importante per completare la sua vestizione mimetica della natura. Oltre al rosso (della rosa, della coccinella), evocante il sangue e causa di terrore, l'altro colore dominante è il bianco, metafora della morte: così la farfalla dalle candide ali, che tocca la fronte della Demente; così il pavone dalle bianche piume, un *revenant*, in cui – secondo Isabella – si sarebbe incarnata l'anima di Madonna Dianora, uccisa anche lei per gelosia.

Con il titolo, *Sogno d'una notte di primavera*, era uscita una poesia dannunziana sul «Fanfulla della Domenica» (29 marzo 1885), poi divenuta *Similitudine* nella *Chimera*, dove però precede un altro *Sogno d'una notte di primavera*, già pubblicato nella «Tribuna» del 5 febbraio 1888; sempre sul «Fanfulla» (13 novembre 1887) escono anche i versi del *Sogno d'un mattino di primavera*, confluiti nelle *Elegie romane*: oltre un decennio prima della composizione della *pièce* ad Albano, d'Annunzio amava, dunque, dare questi titoli alle sue liriche e respirare un'aura poetica, a quanto pare, decisamente shakespeariana.⁹ Sul «Fanfulla della Domenica» (7 agosto 1887) annunciava, infatti, la traduzione del *Dream*, il celebre *Sogno di una notte di mezza estate*; nello stesso anno (6 marzo), sulla «Tribuna», aveva pubblicato una *Favola di primavera*, che riprende il racconto del folletto Puck, e, in altra occasione, usava lo pseudonimo di Bottom: ambedue personaggi

⁷ G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un mattino di primavera*, in ID., *Tutto il teatro*, I, cit., pp. 12-16 (*passim*).

⁸ Per questo suggerimento di d'Annunzio alla Duse (in una lettera del 1897), cfr. C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse e il teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, p. 181.

⁹ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Similitudine e Sogno d'una notte di primavera (La Chimera)*, *Sogno d'un mattino di primavera (Elegie romane)*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. ANDREOLI e N. LORENZINI, Mondadori, Milano 1982, pp. 560, 561, 345-48.

shakespeariani del *Dream*.¹⁰ Nel 1893 ritorna l'interesse per il Bardo inglese, quando annuncia a Hérelle, il suo traduttore francese, la stesura «in prosa ritmica» di «un piccolo dramma», *Sogno d'una notte d'estate*, «un 'sogno' incoato». Progetta, sempre intorno al biennio 1897-1898, una tetralogia dei *Sogni*; oltre *del mattino di primavera* e, il successivo, *d'un tramonto d'autunno*, anche altri due, incompiuti, che avrebbero dovuto completare *I Sogni delle Stagioni: d'un meriggio d'estate e d'una notte d'inverno*, ricalcando il noto *topos* del rapporto tra ciclo stagionale e ciclo diurno.¹¹

I due *Sogni* compiuti, *d'un mattino di primavera* e *d'un tramonto d'autunno*, rendevano meglio per d'Annunzio, nell'opposizione primavera-autunno, la polarità giovinezza-vecchiaia, implicante un'intera e articolata area semantica di metafore oppostive, al cui vertice si collocano i binomi speranza-disillusione, vita-morte. Pur nella loro diversità i due *Sogni* sono accomunati dalla componente onirica che li attraversa e li collega al *Dream* di Shakespeare, partendo dall'idea di fondo che la magia del sogno sia paradossalmente uno svelamento della realtà più vera e autentica e lo spazio teatrale onirico funzioni come il momento della rivelazione degli strati profondi della coscienza, permettendo allo spettatore di ritrovare se stesso. I desideri nascosti, gli istinti erotici rimossi affiorano, infatti, nei *Sogni* del poeta italiano e del poeta inglese, soprattutto per il contrasto amore-odio, che coinvolge sia i personaggi del *Dream* sia le protagoniste dannunziane.¹²

In particolare, *Il sogno d'un mattino di primavera* riprende il duplice spazio in cui si svolge l'azione del *Dream*: il contrasto giardino/bosco è analogo all'opposizione città/bosco dove si svolgono eventi differenti. Nel giardino dannunziano e nella città shakespeariana accadono le azioni afferenti alla sfera della realtà e della razionalità; nel bosco prevalgono gli eventi legati alla dimensione onirica e irrazionale: l'immersione panica della Demente nel

¹⁰ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Favola di primavera*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di A. ANDREOLI e M. DE MARCO, Mondadori, Milano 1992, pp. 801-7: a p. 803 è la traduzione di *A Wood near Athens*, dalla prima scena dell'atto secondo del *Dream*; cfr. anche *Concerto estivo*, cronaca pubblicata con lo pseudonimo di Bottom su «La Tribuna» del 28 luglio 1887, ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, a cura di A. ANDREOLI, testi raccolti e trascritti da F. RONCORONI, Mondadori, Milano 1996, pp. 885-89.

¹¹ Cfr. A.R. PUPINO, *Un 'sogno' incoato*, in ID., *d'Annunzio. Letteratura e vita*, Salerno Editrice, Roma 2002, pp. 253-76.

¹² Cfr. G. PULVIRENTI, *Il sogno della realtà*, in «Ariel», 3, settembre-dicembre 1988, p. 55; G. CORSINOVI, *Il teatro di Gabriele d'Annunzio tra immagini ed ombre*, in «Agave», 6, 1988, p. 52.

mondo vegetale; le favolose vicende delle creature fantastiche, Oberon, Titania, Puck. La stessa tragica storia di Piramo e Tisbe, anche se replicata in chiave comico-grottesca dagli artigiani nel *Dream*, come una sorta di “teatro nel teatro”, è ripresa da d’Annunzio nell’evocazione della drammatica fine di Madonna Dianora, più volte accennata da Isabella, quasi un “racconto nel racconto”.¹³ La violenza subita da Madonna Dianora, narrata da Isabella, è resa sul piano letterario con un registro stilistico più leggero e arioso in confronto al linguaggio esasperato e franto, scandito da ossessive ripetizioni, con cui è costruito il traumatico evento, rivissuto come in *trance*, della sua personale tragedia. Si veda, a stretto raffronto, l’*incipit* delle due storie:

Ella [Madama Dianora] amava Palla degli Albizi, un giovanotto. Nelle notti senza luna, dalla ringhiera di quella loggia ella gli gettava nel giardino una scala di seta, sottile come una tela di ragno, forte come una cotta d’arme. Ah, io lo so com’ella offriva dalla ringhiera alle labbra ardenti quella soave mandorla nuda del suo viso, semichiusa nel guscio d’oro... Ma una notte Messer Braccio la colse, ritrasse la scala complice, ne fece un capestro per il collo chino. E Dianora penzolò dalla ringhiera, tutta la notte, sotto gli occhi delle stelle, lamentata dagli usignuoli.¹⁴

Nella scena successiva è ancora Isabella a parlare; ma, questa volta, ride-sta i suoi orribili ricordi, quando la sorella Beatrice le annuncia la presenza di Virginio, fratello dell’amante ucciso:

Il fratello? Perché è venuto il fratello? Perché è venuto? [...] Perché è venuto? Per riprenderlo? Per strapparmelo? Per portarlo a sua madre?... Così, così, a sua madre, senza sangue, senza più una stilla di sangue! Tutto il sangue è sopra di me... io ne sono tutta coperta... Vedete, vedete le mie mani,

¹³ Nell’unica scena del quinto atto del *Dream* sono, infatti, gli artigiani (*The Clowns*) a rappresentare *Pyramus and Thisbe*: in particolare, Nick Bottom, tessitore (*a weaver*), interpreta Pyramus; Francis Flute, conciamantici (*a bellows-mender*), Thisbe. Cfr. A. MEAZZA, *Affinità shakespeariane in d’Annunzio*, in «Il lettore di provincia», 112, settembre-dicembre 2001, pp. 10-11; G. ZANETTI, «Leggende d’Amore». *Le Origini del ‘Sogno d’un Mattino di Primavera’*, in «Sinestesi», cit., p. 423: «Irresistibile, per d’Annunzio, il fascino di un’opera all’insegna della più sfrenata fantasia combinatoria, ove alla storia multipla degli innamorati, tanto vertiginosamente assorbiti nel proprio desiderio che i loro accoppiamenti risultano equivalenti e intercambiabili, sono chiamati a presiedere, prodigiosamente compresenti, i miti e le favole antiche, le fate del folklore celtico anche nella reinterpretazione della letteratura colta, l’ambientazione agreste con il suo centro di gravità nel profondo di un bosco».

¹⁴ G. D’ANNUNZIO, *Sogno d’un mattino di primavera*, in ID., *Tutto il teatro*, I, cit., pp. 13-14.

le mie braccia, il mio petto, i miei capelli... Io sono rimasta soffocata nel suo sangue... [...] Tutto il mio corpo è una ferita straziante; e io stessa, io stessa non ho più una stilla nelle mie vene... Io non sono viva; ditele che io non sono più viva... Io ho sentito penetrare nella mia carne la sua morte, come un gelo pesante, e ho sentito le mie ossa piegarsi sotto il peso... Questo è morire, questo è morire.¹⁵

Tutte le creature del giardino primaverile e del bosco misterioso (i muhetti con il tintinnio dei loro campanelli, le api con il loro ronzio) stabiliscono un muto ed enigmatico colloquio con la Demente; alcune di esse, come il pavone e la farfalla, appaiono messaggeri dell'aldilà, si collocano tra il mondo fisico e la dimensione metafisica, creano un linguaggio allusivo e intimo con Isabella. Il suo desiderio di immedesimarsi in tutti gli aspetti del mondo vegetale, di dividerne le sottili vibrazioni e le incessanti trasmutazioni, è l'omologo visibile, sul piano spettacolare, della stessa tensione della scrittura dannunziana ad assorbire e a trascodificare nel linguaggio le infinite e musicali voci della natura.¹⁶

È noto l'insuccesso parigino della prima, il 15 giugno 1897, che si ripeté in parte, alcuni mesi dopo, quando, il 21 gennaio 1898, Sarah Bernhardt portò *La Ville morte* in quello stesso "Théâtre de la Renaissance". Né andarono bene alcune recite successive a Trieste e a Venezia; meglio ai Filodrammatici di Milano, mentre nel "Teatro Valle" di Roma il pubblico si divise tra sostenitori e avversari. In tutti questi spettacoli si impose comunque il talento della Duse, a cui gli spettatori tributarono calorosi applausi, anche perché la grande attrice al *Sogno* aveva «prudentemente» affiancato *La locandiera* e, com'era prevedibile, le preferenze andarono al ben definito personaggio di Mirandolina, anziché alla sfuggente Isabella.¹⁷

¹⁵ Ivi, pp. 22-23 (scena quinta).

¹⁶ Sulle ardite contaminazioni dell'arte combinatoria dannunziana (dallo Stilnovo al Quattrocento laurenziano, dal Dante di *Per una ghirlandetta* al Botticelli della *Primavera*, da Novalis a Maeterlinck, oltre alle ascendenze onomastiche da Boccaccio e da Poliziano del giardiniere Panfilo e della «custode giovane» Simonetta), cfr. il saggio, cit., di Giorgio Zanetti in «Sinestesia» e la veloce sintesi di P. GIBELLINI (*d'Annunzio dal gesto al testo*, cit., p. 107).

¹⁷ Cfr. G. POZZA, *Il «Sogno d'un mattino di primavera» di Gabriele d'Annunzio a Parigi*, in «Corriere della Sera», 16-17 giugno 1897; *Il «Sogno d'un mattino di primavera». La Duse ai Filodrammatici*, in «Corriere della Sera», 12-13 novembre 1897, ora in ID., *Cronache teatrali*, a cura di G.A. CIBOTTO, Neri Pozza, Vicenza 1971, pp. 264-66; 269-73; L. GRANATELLA, *Arrestate l'autore! d'Annunzio in scena*, Bulzoni, Roma 1993, p. 100. Al "Teatro Valle" di Roma fu rappresentata la "prima" italiana del *Sogno* (11 gennaio 1898); all'atto unico dannunziano la Duse «prudentemente [...] la affianca la collaudatissima *Locandiera*» di Goldo-

La Duse era però pienamente partecipe dell'arte dannunziana; riteneva indispensabile che la scena borghese e veristica si potesse rinnovare solo avvicinandosi all'antica bellezza greca, pur sapendo che il pubblico non era ancora preparato per la tragedia moderna e tanto meno per i *Sogni*, in cui l'Autore proponeva un mondo inverosimile, alternativo, irraggiungibile.¹⁸ Le prove per l'allestimento si tennero all'aperto, verso fine aprile 1897, a Frascati, alla presenza di d'Annunzio; nella realizzazione parigina, lo scenografo della "Renaissance" tenne anche conto delle indicazioni, per così dire, "registiche" delle didascalie, fondamentali per lo scenario e la recitazione degli attori. Il paesaggio magico e misterioso, con il giardino che finisce nel bosco, era accentuato dall'allucinante enfaticizzazione illuminotecnica del colore verde; lo stesso costume della Duse presentava una sottoveste, ricamata con foglie verde-scuro, e tuniche di garza sovrapposte, per consentirle movimenti morbidi, immaterialmente slanciati verso il libero spazio, tali da renderla eterea, come una creatura preraffaellita.¹⁹ Secondo d'Annunzio, lo spazio scenico del giardino, la prevalenza cromatica del verde dovevano rendere in pieno la sacralità della natura, in cui la Demente cerca l'abbandono e l'osmosi e, allo stesso tempo, simboleggiare la speranza e il "sogno" di una sua prodigiosa guarigione.²⁰

Anche la recitazione della Duse riuscì a rendere «i trapassi più delicati del sentimento», come notava Giovanni Pozza nella cronaca teatrale della "prima" parigina. La grande attrice si muoveva curva sul palcoscenico, come se andasse errando e vagando disperatamente; il suo contatto con la realtà appariva lontanante; a volte, l'incedere aveva scatti aerei, che la facevano apparire quasi senza peso; decisivo il racconto della notte dell'assassinio dell'amante, dove riusciva a trasformare il sogno in un vero e proprio incubo. E, tuttavia, tutte queste innovazioni artistiche non furono apprezzate dal pubblico *fin de siècle*.²¹

ni: A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000 e 2001, p. 315.

¹⁸ Cfr. l'intervista concessa dalla Duse a Vincenzo Morello (Rastignac), in occasione del debutto al "Teatro Valle" di Roma, uscita su «La Tribuna», 4 gennaio 1898. Cfr. anche M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, il Mulino, Bologna 1992.

¹⁹ Cfr. E. BOUTET (Caramba), *Prima rappresentazione del «Sogno d'un mattino di primavera»*, in «Don Chisciotte di Roma», 16 giugno 1897.

²⁰ Cfr. G.B. DE FERRARI, *Gabriele d'Annunzio e il «Sogno d'un mattino di primavera»*, in «Gazzetta Letteraria», 3 luglio 1897; V. VALENTINI, *Il poema visibile*, cit., p. 194.

²¹ Cfr. G. POZZA, art. cit.; C. MOLINARI, *L'attrice divina*, cit., pp. 184-85. Cfr. anche J. STOKES, *Tre attrici e il loro tempo: Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse*, Costa & Nolan, Genova 1991.

2. *Sogno d'un tramonto d'autunno*

L'altro atto unico del dittico onirico, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, anche questo «poema tragico», fu composto nell'estate del 1897. Pubblicato da Treves, l'anno successivo, rappresentato per la prima volta a Livorno, il 2 dicembre 1905 (poi anche a Genova e al “Mercadante” di Napoli), fu portato a un buon successo da Emma Gramatica all’“Argentina” di Roma nell'aprile del 1911, mentre nel 1913 Gian Francesco Malipiero ne completò la partitura musicale.²² Anche qui la scena è un *hortus conclusus* paradisiaco, caro a d'Annunzio, un giardino, che, diversamente dall'altro, primaverile e mattutino, ha «un pesante corpo di foglie trascolorite, di fiori sfioriti, di frutti strafatti» ed è attraversato dai raggi di un «sole obliquo», sempre più declinante verso occidente. Anche questo «immenso giardino di delizia e di pompa» è antropomorfizzato con valore simbolico e allusivo: sembra infatti – inclinato com'è verso il fiume Brenta – somigliare all'«abbandono di una creatura voluttuosa e stanca che si inclini verso uno specchio per rimirarvi l'ultimo splendore di sua bellezza caduca».²³ Tale è anche l'immagine della proprietaria, la serenissima dogaresa vedova, Gradeniga, bellezza ormai matura, abbandonata dal giovane amante, invaghitosi della seducente cortigiana Pantèa; per lui aveva ucciso il doge, suo marito.

La novità del giardino, dal punto di vista scenografico, è che da esso si svolge una «scala aerea», spiraliforme, coronata da una loggia, «nascosta dall'arco scenico», dalla quale la «camerista» della dogaresa, Pentella, riesce a dominare con lo sguardo la campagna veneta intorno alle acque del Brenta, su cui si sta svolgendo una festa, con partecipazione di «barche, tutte pavesate, piene di musicisti», in onore di Pantèa, navigante verso Venezia sul suo Bucintoro (il «Bucintoro della meretrice»), insieme con il giovane amante e circondata da gruppi di ammiratori inebriati dalla sua bellezza. E, in effetti, tutta la *pièce* è propriamente una “visione”: Pentella, dall'alto della scala a spirale, vede e descrive per Gradeniga, che nel giardino si trova in uno stato di impaziente «aspettazione», tutte le scene della festa sul Brenta. La vera azione del dramma è, dunque, all'esterno, non vista direttamente

²² Cfr. C. SANTOLI, *Gabriele d'Annunzio. La musica e i musicisti*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 55-65; ID., *Gabriele d'Annunzio. Dal Sogno d'un tramonto d'autunno a Parisina*, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 77-82; C. BIANCHI, *Il «sogno» dannunziano di Gian Francesco Malipiero*, in «Rassegna dannunziana», XVIII, 37, aprile 2000, pp. XLV-XLVIII.

²³ G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in ID., *Tutto il teatro*, cit., p. 29.

dallo spettatore, che ode i suoni provenienti dal fiume e segue le immagini fuori scena attraverso il ritmo delle parole e dei gesti, prima della «camerista», poi delle «spie», le sette fanciulle inviate da Gradeniga a osservare i movimenti della rivale con il compito di trafugarle qualche parte del corpo per fare un diabolico sortilegio. Il «sogno», infatti, della dogaressa è di far morire, attraverso le arti magiche di una maga schiavona, la cortigiana Pantèa, proprio nel giorno del suo trionfo.

La componente magica è l'altra novità della *pièce*, che accentua la sua natura prevalentemente onirica, e porta, con il paradossale e inverosimile finale, a un livello molto avanzato l'antinaturalismo pre-espressionistico di d'Annunzio, paragonabile solo ad alcuni aspetti della drammaturgia di Strindberg. Se l'onnipotenza del desiderio omicida, attraverso le pratiche demoniache della fattucchiera, colloca Gradeniga in una dimensione completamente onirica, tutto quel che vede Pentella, e hanno visto anche le «spie», non ha assolutamente nulla di naturale e di realistico, ma nella sua totale inverosimiglianza e assurdità attiene alla sfera del "visionario" e del surreale. I racconti di Pentella e delle «spie» sembrano tutti risucchiati nel vortice onirico della *rêverie* della protagonista. Se Pentella "vede" il fiume «verde» di ghirlande galleggianti, mentre prima «era tutto di rosa come le nuvole», una delle «spie», Orsèola, racconta di aver "visto" una fantastica danza della meretrice sul Bucintoro:

Pantèa danzava su la tavola tra i vetri, senza rompere una coppa, e tutte le coppe erano colme; ed ella aveva i piedi nudi con due alette appiccate alle caviglie, fatte di perle e di balasci; [...] senza vergogna, salì sulla prua d'oro, si mostrò a tutti quegli uomini, si gettò a tutti quegli occhi come alle fiamme, non avendo sul corpo se non le due alette di gemme. E tutti deliravano di brama, e gridavano: «Pantèa! Pantèa!» come s'ella fosse divina.²⁴

²⁴ Ivi, pp. 36; 37. Diverse sono le fonti, letterarie e figurative, evocate per il personaggio di Pantèa e della sua danza durante il banchetto sul Bucintoro: se S. SINISI (*Malie e malfici d'amore nel «Sogno d'un tramonto d'autunno»*, in EAD., *La scrittura segreta di d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 49-61) – dopo un rinvio al celebre libro di M. PRAZ (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1966) – ricorda l'immagine di ammaliante bellezza della Gorgone dipinta da Sartorio, G. ZANETTI (*Una leggenda shakespeariana. L'arte combinatoria del «Sogno d'un tramonto d'autunno»*, in «Quaderni del Vittoriale», 5 n.s., 2009, pp. 27-51) – con puntuali riferimenti anche ai saggi di Pompeo Gherardo Molmenti, in particolare a *La dogaressa di Venezia* (1887²), e di Arturo Graf, soprattutto al suo ampio studio su Veronica Franco di *Attraverso il Cinquecento* (1888) – non solo richiama la *Salomé* (1896) di Oscar Wilde e l'*Aphrodite* (1896) di Pierre Louÿs, ma anche, in stretto rapporto intertestuale, il suggestivo racconto di Enobarbo del primo incontro di Antonio e

Un'altra "spia", Catarina, narra a Gradeniga di aver «veduto» il suo giovane amante di un tempo

davanti a un arpicordo ed ella [Pantèa] s'era posta a giacere sul coperchio dell'istrumento e aveva disciolta la capellatura; e il suo viso era presso a quello del sonatore e una lista de' suoi capelli passava intorno al collo di lui, e così egli toccava l'arpicordo ed ella cantava con una voce sommessa quasi nell'orecchio a lui che s'inclinava.²⁵

Da questa chioma Iacobella con la complicità di Nerissa recide una ciocca di capelli che la maga userà per i suoi mortali malefici: il furto avviene in maniera rocambolesca e inverosimile («scacciata, inseguita, percossa [...] uno schiavone aizzava contro di me i levrieri...»), come l'assurda scena finale nei resoconti di Ordella e Barbara, sempre anaforicamente preceduti dalle forme del verbo vedere («ho veduto», «si vedeva»): «tutto il fiume era pieno di furore. [...] E tutti gridavano: "Pantèa! Pantèa!" e più s'inferocivano gridando. [...] In un attimo la nave s'è accesa, e l'aria s'è profumata, e intorno è cresciuto il furore...».²⁶

Sul Brenta avviene la metamorfosi: il folle entusiasmo erotico degli ammiratori di Pantèa si trasforma in una vera e propria battaglia di gente in armi; il Bucintoro inghirlandato insieme con le barche dei musicisti diviene uno spettrale vascello avvolto dalle fiamme; la *libido* degli amanti sfrenati in un delirio dionisiaco, durante la danza della cortigiana discinta, si muta nel sangue di rivali eccitati e impazziti. Non solo la «camerista» vede e racconta, ma anche le «spie»: la visione, che deve coinvolgere gli spettatori, è moltiplicata da diversi punti prospettici, da differenti angolazioni, ma convergenti nel rappresentare alla tradita e furente dogaresa, in quadri successivi, prima, la bellezza trionfante di Pantèa, superfemmina dominatrice, poi, la sua distruzione. L'avvenente cortigiana appare circondata da un'aura leggendaria, come un'epifania numinosa o una creatura mitica: di lei si narra che abbia un'irresistibile forza di seduzione (mutuata da una sirena, di cui ha succhiato l'anima) con i suoi occhi di colori diversi, uno azzurro, l'altro nero; di lei si dice che posseda la forma dei seni esattamente eguale a quella di Elena di Troia. E, in effetti, la battaglia finale sul Brenta

Cleopatra lungo le rive del fiume Cidno nell'*Anthony and Cleopatra* di Shakespeare, presenza costante nel repertorio della Duse (cfr. *ivi*, p. 42).

²⁵ *Ivi*, p. 38.

²⁶ *Ivi*, pp. 44; 46.

degli amanti rivali sembra una surreale parodia della guerra greco-troiana per contendersi la bella tindaride.

L'antica saga, su cui rimane indelebile il fascino omerico, è ripresa e capovolta di segno da d'Annunzio, che, nel tempo della composizione del *Sogno*, aveva già scritto *La città morta*, ed era imbevuto di poesia ellenica, dopo il viaggio in Grecia del 1895. Aveva riletto Eschilo e Sofocle a Micene, presso la Porta dei Leoni, alla luce della *Geburt der Tragödie* di Nietzsche e, in effetti, in questo secondo «poema tragico», appare qualche ascendenza eschilea, diversamente dal primo, che evoca il *Midsummer-Night's Dream*. Pentella, che dalla «scala aerea» osserva la campagna veneta e vede alla fine le imbarcazioni in fiamme sul Brenta, è probabilmente una reminiscenza della guardia, della scolta (*φύλαξ*), che nel Prologo dell'*Agamennone* di Eschilo, dall'alto di una torre, scorge dei bagliori lontani e annunzia la caduta e l'incendio di Troia. La stessa struttura spettacolare della battaglia, che si svolge fuori scena, ha un celebre archetipo proprio in Eschilo: nei *Persiani*, lo scontro decisivo degli eserciti asiatici ed ellenici è narrato alla madre dello sconfitto Serse dal Nunzio con tutti i particolari cruenti. Già gli spettatori ateniesi del V secolo venivano coinvolti emotivamente dalla Ἄστis del messaggero persiano, dal ritmo concitato delle sue parole, dalle dolenti reazioni della regina e del coro. È una tecnica teatrale che d'Annunzio poteva, dunque, agevolmente trovare già in Eschilo.²⁷

La stessa Gradeniga, che ha commesso a tradimento l'assassinio del doge suo marito, per godersi il giovane amante, è una Clitemnestra che ha già perpetrato l'uxoricidio, mentre la protagonista eschilea uccide Agamennone nel corso della tragedia; ma è anche una nuova Medea, che nella celebre tragedia di Euripide, tragico meno apprezzato dal d'Annunzio suggestionato da Nietzsche, uccide con le arti magiche la figlia del re di Corinto, che le ha sottratto il suo Giasone, eroe del mito argonautico. Gradeniga ricorre alla fattucchiera schiavona per eliminare la *femme fatale* Pantèa, che muore nell'incendio del Bucintoro; Medea è una maga ed è lei stessa a preparare gli indumenti stregati per la rivale, ma le modalità della morte tra le fiamme della principessa corinzia e della meretrice veneziana sono

²⁷ Non è da escludere, come osserva Giorgio Zanetti, la suggestione shakespeariana: se la gelosia sessuale di Gradeniga accoglie elementi di *Otello*, il suo comportamento con le «spie» è analogo a quello di Cleopatra con il Messaggero, che gli annuncia il matrimonio di Antonio con Ottavia (p. 41 del saggio cit.).

identiche.²⁸ Essendo Clitemnestra e Medea insieme, la dogaressa, da una parte, ricalca le antiche eroine tragiche, dall'altra, anticipa alcuni aspetti della drammaturgia primonovecentesca e, con la sua gestualità concitata, con la voce alterata dalla sofferenza e dall'odio, prelude al *geballter Schrei*, il "grido contratto", dei personaggi del teatro espressionista.

La morte nel fuoco è costante per le creature dannunziane: così muoiono Mila nella *Figlia di Iorio*, Basiliola nella *Nave* e – in una delle prime novelle pubblicate nel gennaio 1888 sul «Don Chisciotte della Mancia», *La morte del duca d'Ofena* – anche l'omonimo protagonista, gettandosi in mezzo alle fiamme che, come «capellature infernali», dominano tutta la scena.²⁹ Proprio sul piano sperimentale i due *Sogni* si toccano: alla follia della Demente si accomuna l'ossessione patologica della Dogaressa; l'una e l'altra rese a livello spettacolare da una coerente orchestrazione linguistica e gestuale (indicata dalle didascalie), in cui anche i colori e la luce giocano un ruolo di primo piano nell'esprimere lo stato d'animo delle protagoniste.³⁰

Il cosiddetto "estetismo militante" dannunziano, in cui – come il poeta aveva annunciato fin dal 1895, nella Presentazione di «Il Convito», diretto da Adolfo De Bosis – si fondono bellezza e forza vitale (del resto contiguo all'azione politica che stava per intraprendere, proprio nel segno non solo di una estetizzazione della politica, ma anche di una provocatoria dissacrazione dei valori – attraverso la sovversione erotica della sfiorita dogaressa e della meretrice trionfante – di una corrotta classe dirigente *fin de siècle*), mentre si poneva in controtendenza rispetto al teatro di Verga e di

²⁸ Si potrebbe dire con V. VALENTINI («Sogno di un tramonto d'autunno»: *drame statique e antica corestica*, in EAD., *Il poema visibile*, cit., pp. 199-212) che il rito magico è «l'unica azione drammatica del poema», essendo i due personaggi principali, uno, Gradeniga, presente in un luogo effettivo e visibile, quando orchestra il maleficio, attivo dialogicamente sulla scena, l'altro, invece, Pantèa, assente dallo spazio scenico e in azione in uno spazio del racconto, in un luogo virtuale (cfr. pp. 204-5).

²⁹ Sulla morte tra le fiamme del duca d'Ofena, cfr. A. GRANESE, *Prima della 'Pescara': novelle di 'violence' e 'sacre' per i lettori francesi*, in «Sinestesi» (*Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*), cit., pp. 316-27: a p. 324.

³⁰ Quanto al tempo storico in cui potrebbe svolgersi la vicenda di Gradeniga e Pantèa, non è agevole identificarlo; rimane volutamente indefinito. Oscilla l'ambientazione tra lo «scorcio estremo» del Seicento, proposto da Zanetti (p. 29 del saggio cit.), il Settecento (per l'allusione a Vivaldi), oppure il Cinquecento (per il riferimento a usi e costumi rinascimentali, descritti da Burckhardt), o anche il «medio barocco» (per la menzione delle canzonette di Alessandro Stradella), secondo A. DI BENEDETTO («Sogno d'un tramonto d'autunno». *Una fiaba perversa*, in ID., *Verga, d'Annunzio, Pirandello. Studi e frammenti critici*, Fògola, Torino 1994, pp. 55-65: a pp. 59-60).

Salvatore di Giacomo e alla scena verista di Giacosa e Marco Praga, con i loro eventi meccanici rappresentati in allestimenti superficiali, si muoveva invece in pieno accordo con il rinnovamento teatrale europeo di Cechov e Maeterlinck, Ibsen e Strindberg.³¹ Andava verso un'idea di teatro che anticiperà le scelte futuriste e le innovazioni di Rosso di San Secondo e di Bontempelli; la prevalenza nel testo delle didascalie descrittive, la quasi inesistenza dell'azione, le intergenze spazio-temporali si ritroveranno, ad esempio, anche nel teatro di Marinetti.³² Il progetto teatrale dannunziano è, com'è noto, esposto nel *Fuoco*, ma già nella *Rinascenza della tragedia* aveva proposto, sull'esempio wagneriano, di riportare l'opera drammatica alla dimensione rituale delle sue origini, essendo «la sola forma vitale con cui i poeti possono manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasfigurano subitamente la vita»: mito, rito ed eroismo si fondono nella visione dannunziana di un teatro che sappia risollevarsi «alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso».³³

In questo progetto si inserisce il “sogno” di realizzare il teatro di Albano, suggeritogli dagli spettacoli esemplari delle Chorégies di Orange: d'Annunzio voleva eliminare la struttura tradizionale del teatro con platea, palchi al chiuso e scenografie artificiose e, come nel teatro classico antico, tenere le rappresentazioni all'aperto, facendo muovere i personaggi in uno spazio scenico tridimensionale e collocando gli eventi atemporali delle sue opere nello scenario atemporale della natura. Il teatro di Albano, costruito prevalentemente con materiale nobile, come il marmo, doveva essere il luogo sacro di una vera e propria liturgia scenica, un teatro-rito, un teatro della parola e della civiltà solare e mediterranea, in cui poesia e musica

³¹ Su questo momento di impegno politico del poeta, culminato nell'elezione alla Camera dei deputati (convalidata solo il 26 aprile 1898), cfr. A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile*, cit., pp. 307-10. Quanto all'idea di Arte, aveva dichiarato (1895) a Ugo Ojetti che la sua universalità deve «abbracciare ed armonizzare in un vasto e lucido cerchio le più diffuse aspirazioni dell'anima umana» (U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, ediz. a cura di P. PANCRAZI, Le Monnier, Firenze 1957, p. 342). Cfr. anche M.T. MARABINI MOEVS, *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L.U. Japadre, L'Aquila 1976.

³² Cfr. L. LAPINI, *Il teatro di Massimo Bontempelli. Dall'avanguardia al novecentismo*, Vallecchi, Firenze 1977; *Il teatro di Bontempelli. Atti del Convegno di Como*, in «Rivista italiana di drammaturgia», 13, 1979; G. ANTONUCCI, *Lo spettacolo futurista in Italia*, Studium, Roma 1974; ID., *Cronache del teatro futurista*, Abete, Roma 1975; G. BALDISSONI, *Filippo Tommaso Marinetti*, Mursia, Milano 1986; M. VERDONE, *Il movimento futurista*, Lucarini, Roma 1986.

³³ L'articolo, *La Rinascenza della tragedia*, fu pubblicato in «La tribuna», 2 agosto 1897.

si sarebbero fuse senza la prevalenza dell'una sull'altra, in netto contrasto con la pur suggestiva concezione wagneriana, che si era realizzata a Bayreuth, mentre l'utopia dannunziana non approdò alla realtà.³⁴

Eppure d'Annunzio aveva previsto, anche in collaborazione con Mariano Fortuny, delle vere e proprie innovazioni scenografiche: dalla tridimensionalità volumetrica *en plein air* all'uso dei fasci di luce, per creare particolari suggestioni e sottolineare intensi momenti espressivi all'unisono con la recitazione degli interpreti; da un nuovo modo di muoversi degli attori sulla scena, affidato a una composta gestualità, richiesta proprio dal teatro-rito, alla loro stessa capacità di immedesimarsi nel personaggio e di ricrearlo dall'interno, che aveva nell'arte della Duse il suo centro massimo di eccellenza, in cui veniva espressa la Bellezza, rivelata dal poeta alla folla, e la venerazione per la cultura ellenica si fondeva con la viva speranza nella rinascita latina.³⁵

Se nel teatro di Albano, *en plein air*, il *Sogno di un mattino di primavera*, scritto in soli dieci giorni su invito della Duse per inserire una novità italiana nella sua *tournee* francese, non verrà mai rappresentato, troverà invece la sua realizzazione all'aperto, oltre cento anni dopo, nell'*hortus conclusus* del Museo del Bargello a Firenze, in occasione di una mostra allestita per Desiderio da Settignano, proprio l'artista che – secondo la folle Isabella – aveva scolpito il busto di Madonna Dianora, a cui si sente solidale. A interpretare la Demente era il primo attore, Sandro Lombardi, che, travestito da donna, alternava una straniante voce in falsetto con i suoni nasali e cavernosi nel monologo finale, quando la protagonista sembra progressivamente perdere i suoi attributi umani ed entrare in uno stato di immemore smarrimento, fino alla fusione panica con la natura e alla vagheggiata metamorfosi, alluse dall'interprete al momento di uscire dalla scena per inoltrarsi nel misterioso bosco delle trasmutazioni.³⁶ Nel

³⁴ Cfr. D. ANGELI, *Quando e come sorgerà il teatro di Albano. Gabriele d'Annunzio e il suo ideale d'arte*, in «Il Giornale d'Italia», 19 gennaio 1903; N. ARRIGONI, *Il teatro come "poema visibile": la sfida di d'Annunzio al teatro naturalista per un'esperienza d'arte totale*, in «Il ragguaglio librario», marzo-aprile 1995, pp. 94-95; C. NEGRI, *Il teatro di d'Annunzio tra tradizione e rivoluzione*, in «Otto/Novecento», 2, 2001, pp. 77-128.

³⁵ G. ISGRÒ, *d'Annunzio e la «mise en scène»*, Palumbo, Palermo 1993; L. RONCONI, *La scena del Vate*, Electa, Milano 1998. E cfr. anche F. TREBBI, *Le porte dell'ombra. Sul teatro dannunziano*, Bulzoni, Roma 2000; L. DE VENDITTIS, *Appunti sul teatro dannunziano*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005.

³⁶ La compagnia teatrale Lombardi-Tiezzi ha rappresentato il *Sogno* dal 9 maggio al 27 giugno 2007.

maggio 2004, nell'Auditorium di Perugia, anche Anna Galiena riprenderà il personaggio della Demente, a riprova che la drammaturgia sperimentale di d'Annunzio va oltre il simbolismo *fin de siècle*, proprio perché la sua innovazione teatrale non tocca tanto i contenuti, quanto invece il linguaggio scenico, che la sensibilità contemporanea, dopo la rivoluzione espressionistica e la scoperta del mondo subliminale da parte di Freud e di Jung, riesce meglio a comprendere nelle sue molteplici e variegata sfumature, e a riproporlo come una delle manifestazioni fondanti l'arte moderna.³⁷

³⁷ Cfr. G. ANTONUCCI, *Introduzione a d'Annunzio drammaturgo*, in G. D'ANNUNZIO, *Tutto il teatro*, I, cit., pp. XV-XXIII: a pp. XX-XXI (in cui si rinvia anche, per «le caratteristiche pre-espressionistiche delle protagoniste femminili dei *Sogni*», a A. BISICCHIA, *d'Annunzio e il teatro*, Mursia, Milano 1991, p. 14); sulla «coscienza mitica» e sulla consonanza con le teorie di Jung del teatro dannunziano, cfr. anche A. MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in d'Annunzio e Pirandello*, Longo, Ravenna 1993.

Gianni Oliva

IL TEATRO DI FESTA.
PROGETTUALITÀ E MESSINSCENA NELLA DRAMMATURGIA DANNUNZIANA

Riassunto: Il saggio punta a meglio definire il concetto di “teatro di festa” come contraltare al teatro borghese post-unitario. Il rinnovamento avrebbe dovuto coinvolgere tutti gli elementi portanti della messinscena (scenografia, recitazione, costumi, danza, musica, registica). Il disegno del teatro di Albano però fallì miseramente a causa della mancata corrispondenza tra la forza delle idee innovative e la debolezza di una loro concreta attuazione: i costi eccessivi e il venir meno dei fondi promessi, la burocrazia, le difficoltà relative al reperimento del luogo ove far sorgere l’edificio, i mezzi di trasporto per gli spettatori.

Parole chiave: teatro di festa, teatro borghese.

Abstract: The essay aims to pinpoint the concept of “teatro di festa” as a counterpart to the post-unification Bourgeois Theater. The rejuvenation should have included all main aspects of staging (scenography, acting, costumes, dance, music, direction). Yet, Albano’s project miserably failed due to the mismatch between powerful innovative ideas and weak attempts to realize them, because of excessive costs, failing of the promised funds, bureaucracy, difficulties in finding means of transport for the audience as well as a site on which to erect the building.

Keywords: “teatro di festa”, Bourgeois Theater.

Ma fragile è il carro di Tespi, simile alla barca di Acheronte:
può portare soltanto ombre e fantasmi (...)
Sulla scena infatti appare un mondo ideale.
(SCHILLER, *A Goethe*, 1800)

La barca d’Acheronte è così lieve
da non poter sopportare se non il peso delle ombre
o delle immagini umane (...)
sulle scene non può aver vita se non un mondo ideale.
(GABRIELE D’ANNUNZIO, *IL FUOCO*)

L'idea dannunziana del teatro che evocava la barca di Acheronte come simbolo della leggerezza e della incorporeità non poteva di certo adattarsi alla struttura fissa del palcoscenico tradizionale del teatro borghese post-unitario. La rinascenza della tragedia, quella suggerita dal palcoscenico di Orange, «l'antico edificio di festa» immerso nella natura e ispirato all'antico teatro di Dioniso, attirava una moltitudine estatica pronta a riscoprire la grande metamorfosi del rito e del «messaggio» nella frenesia del sacro evento.¹ Il rinnovamento doveva coinvolgere tutti gli elementi portanti della messinscena, dalla scenografia, alla recitazione, dai costumi alla danza, alla musica, al ruolo del «regista» coordinatore del tutto. Ma più di ogni cosa era necessario che la rappresentazione abbandonasse lo spazio asfittico dell'interno per approdare ad una dimensione aperta, ove una grande massa di spettatori era coinvolta nella cerimonia. Era in sostanza la riproposta in qualche modo dell'assetto del teatro classico, della sua forza senza tempo, che ospitava i protagonisti del mito e di una solenne ed eterna funzione corale. Il tentativo wagneriano di Bayreuth aveva già rappresentato un passo in avanti verso il progetto di un teatro rituale e totale, ma lo spirito germanico che inondava il tempio della musica non era perfettamente collimante con lo spirito latino e con il tempio della parola, della luce e della cultura mediterranea vagheggiato da D'Annunzio. In una celebre intervista rilasciata all'amico Mario Morasso dichiarava:

Noi consacreremo dunque un tempio alla musa tragica sulle rive del lago tra gli ulivi, tra i fichi, tra le viti, tra le piante i cui rami contorti imitano le convulsioni delle Menadi. Noi vorremmo così richiamare l'origine rurale e dionisiaca del dramma, la natività della tragedia da Ditirambo, il creatore impulso delle energie terrestri al ritorno della primavera. Colui che entra, come un pellegrino nel santuario, sarà passato attraverso le divine campagne fiorenti, avrà ricevuto dalla bellezza dei luoghi una iniziazione alla poesia. Quale distanza tra questo teatro e gli angusti teatri urbani dove, in un'aria soffocan-

¹ G. D'ANNUNZIO, *Nell'Arte e nella Vita. La rinascenza della tragedia*, in «La Tribuna», 2 agosto 1897, ora in ID., *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2003, II, pp. 262-265. Queste idee furono poi riprese nel *Fuoco* e attribuite al protagonista Stelio Effrena: «per mezzo della musica, della danza e del canto lirico creo intorno ai miei eroi un'atmosfera ideale in cui vibra tutta la vita della Natura così che in ogni loro atto sembrano convergere non soltanto le potenze dei loro destini prefissi ma pur anche le più oscure volontà delle cose circostanti, delle anime elementari che vivono nel gran cerchio tragico»: G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, Mondadori, Milano 1989, II, p. 361.

te e pregna di tutte le impurità, dinanzi ad una folla stupida e viziosa, attori e attrici mostrano a gara la loro abilità di spintrie.²

Morasso aveva colto nel segno quando giudicava l'operazione dannunziana sulle sponde del lago di Albano come «il recinto ideale per l'opera della futura rinascenza latina»; insomma, «un teatro di festa – a detta di D'Annunzio – che rimarrà aperto nei due più dolci mesi della primavera romana», pronto ad ospitare «le opere di quei nuovi artisti, i quali considerano il dramma come una rivelazione di bellezza comunicata alla moltitudine, e l'arco scenico come una finestra aperta su una ideale trasfigurazione della vita». La rappresentazione del dramma riproponeva l'antico carattere della cerimonia, «la forma primitiva ed originaria in cui si esplicò quel sovrappiù della attività umana». Morasso, riportando le parole del drammaturgo, faceva da controcanto al suo pensiero rinforzandone la sostanza, richiamando l'origine ellenica e la suggestione religiosa dell'evento scenico come festa di Dioniso:

La rappresentazione drammatica anonima e collettiva, di cui tutti i componenti la primitiva comunità sono nello stesso tempo, autori, attori e spettatori, sorse dalla ripetizione dell'ultimo evento più importante, e però guerresco, che ha impressionato la tribù, la quale ama di ripeterlo figurativamente per suo diletto. E così mentre per un lato il dramma rispecchia il processo essenziale delle società prime – la guerra – per l'altro avvicina e prepara la funzione religiosa, tanto che non è improbabile che l'artefice primevo fosse in pari tempo il reggitore dei riti, come più tardi vediamo il capo della comunità esserne il pontefice massimo.³

In un altro resoconto giornalistico riportato sul «Marzocco»,⁴ Angiolo Orvieto approfondiva il discorso sul teatro di Albano mettendo l'accento non tanto sull'aspetto teorico e idealistico del progetto, del tutto condivisibile, quanto sulla possibilità concreta della sua realizzazione. D'Annun-

² M. MORASSO, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, in «La Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897, poi in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Carabba, Lanciano 2002, p. 59.

³ *Interviste a D'Annunzio* cit., p. 58.

⁴ A. ORVIETO, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele D'Annunzio*, in «Il Marzocco», 12 dicembre 1897, ora in *Interviste* cit., pp. 62-64. Sulla triste situazione teatrale italiana descritta in genere negli articoli del giornale fiorentino e sul sostegno al teatro di poesia di D'Annunzio cfr. G. OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 386-393.

zio – secondo quanto riportato dal direttore del giornale – invocava con un proclama la partecipazione dell'Italia «con tutte le sue facoltà», coinvolgendo i «facoltosi amici delle Muse, eccitandoli a cooperare con il denaro all'ottima riuscita della impresa nostra». Eleonora Duse, che del progetto condivideva le coordinate di fondo, avrebbe formato una Compagnia speciale in cui gli attori venivano educati al nuovo stile. Peraltro il repertorio avrebbe dovuto comprendere le traduzioni dannunziane dell'*Agamennone* di Eschilo e dell'*Antigone* di Sofocle e la *Città morta*, che era in gestazione, oltre al ciclo dei quattro *Sogni*. Progetti accarezzati, come la tragedia *Re Numa*, ma non realizzati e a nulla valse l'invito di Antonio Fogazzaro che invitò D'Annunzio a visitare il teatro Olimpico a Vicenza per trarne suggerimenti. In quell'occasione incontrò però Mariano Fortuny che si rivelerà importante per gli allestimenti scenici dannunziani.

Nel disegno globale, del resto, i sogni e le aspirazioni (o le illusioni) cozzavano con le difficoltà materiali e con un'organizzazione burocratica e amministrativa non di poco conto («ogni atto amministrativo – secondo D'Annunzio – del nuovo sodalizio spetterà ad un consiglio, che io costituirò in Roma, al più presto, di uomini dalle mani pure ed esperte nel trattare i negozi»), con milioni da investire («Un capitale, adunque – continuava entusiasta D'Annunzio – di due o tre milioni almeno, un complesso di azionisti costituenti un'assemblea generale da convocarsi una volta all'anno, e un consiglio d'amministrazione responsabile di fronte agli azionisti»). In definitiva un'organizzazione complessa, farraginoso, poco pratica, che fu alla base del suo insuccesso, nonostante l'eccellenza «della parte ideale ed artistica», di cui certamente l'ideatore riservava «a sé solo la direzione suprema». Tra le «forze eccellenti» che avrebbero dovuto contribuire alla realizzazione dell'impresa le cronache dell'epoca fanno il nome di Gordon Bennet del *New York Herald* e di alcuni facoltosi esponenti dell'aristocrazia italiana e francese, tra cui il Conte Gegè Primoli, «l'amabile gentiluomo il cui gusto per tutte le più rare cose dello spirito è noto»,⁵ il Conte Frankenstein, il proprietario dei terreni intorno al lago di Albano. Da qui il folto elenco delle nobildonne generose, elencate da Morasso, quasi in concorrenza con quelle finte e reali citate nel *Piacere* dell'amico D'Annunzio: «la contessa Pasolini, la principessa di Venosa, la contessa di Frankenstein, la principessa di Wagram, donna Giacinta Marlini, la contessa di Voguè, la contessa di Bèarn, la contessa Locatelli Caetani, la principessa Potenziani, la principessa Pia di Savoia, la marchesa Aramon». Un bel gruppo, a vedersi, il cui soccorso alla fine si risolse in un nulla di fatto e forse non solo

⁵ M. MORASSO, in *Interviste* cit., p. 60.

per le promesse non mantenute delle contribuenti, quanto per una serie di altre questioni legate alla costruzione dell'edificio, alla «scenografia naturale», ai mezzi di trasporto per raggiungere la località.

Ma affidiamoci al resoconto di un cronista attento e competente come Diego Angeli che si occupò del problema sul «Giornale d'Italia» del 23 gennaio 1903:

La storia del teatro di Albano, così come è apparsa nei giornali è piena d'inesattezze e di fantasie. Raccogliendo le poche cose note, ricamando sulle molte invenzioni messe in giro dalle persone ostili, inventando ogni qual volta la notizia sembrava troppo semplice, i diversi giornalisti hanno creato un organismo portentoso, uno di quei castelli ariosteschi che tutti gl'incanti e tutte le fate avrebbero protetto dal contatto del volgo profano. In questi giorni s'è perfino tirata in ballo la favola dell'imperatrice Elisabetta, la quale – secondo quanto ha raccontato un giornale – sarebbe stata un'ardente protettrice del Teatro di Albano e la cui tragica morte avrebbe interrotto l'impresa già ben avviata. Ora la verità è che, l'imperatrice Elisabetta, che tanti sogni di arte e di bellezza ha perseguito nella sua vita errante, non si è mai occupata di quel teatro e lo avrà per fino ignorato. Alcune dame viennesi, è vero, iniziarono una sottoscrizione, diversi anni or sono, per concorrere all'impresa, ma la sottoscrizione fu interrotta e del Teatro non si parlò più a Vienna come a Roma.⁶

Quanto alle difficoltà oggettive dovute alla località prescelta per la costruzione, Angeli osservava:

Del resto il nuovo teatro non potrà sorgere così presto come è stato detto. Ammesso anche – e date le difficoltà non piccole da superare la cosa non è facile – che i lavori possano essere cominciati subito, nella prossima primavera, occorreranno sempre due o tre anni di tempo perché l'edificio sia compiuto. Esistono, come ho già detto, molte difficoltà, che bisogna superare: la località è già scelta, ma bisognerà compiere gli studi opportuni perché essa riesca di facile accesso, adatta al suo fine, con un fondo che possa servire di prospettiva in talune grandi rappresentazioni sceniche. Perché il teatro dovrà potersi aprire in modo che il Lago e i colli che lo circondano formino come una meravigliosa scenografia naturale. Sulle sue scene, si daranno spettacoli particolari ai quali parteciperà la musica e la danza quale l'intesero i greci e quale va delineandosi ai giorni nostri in taluni felici.⁷

⁶ D. ANGELI, *Quando e come sorgerà il Teatro di Albano. Gabriele D'Annunzio e il suo ideale di arte*, in «Il Giornale d'Italia», 23 gennaio 1903, ora in *Interviste cit.*, p. 96.

⁷ Ivi, p. 97.

Inoltre Angeli si preoccupava di sapere come sarebbe stato risolto il problema della copertura, trattandosi di un teatro all'aperto le cui rappresentazioni si sarebbero tenute essenzialmente in primavera, e quello dei mezzi di trasporto, al momento insufficienti:

Quella ferrovia che impiega il doppio del tempo necessario per percorrere i pochi chilometri che separano Roma da Albano, non potrebbe più rispondere alle esigenze di un pubblico numeroso. Nei piani del teatro è compresa anche una linea di trazione elettrica, la quale metterebbe in rapida comunicazione la città col Teatro: questa linea avrebbe uno scopo determinato e stabilirebbe corse e percorsi suoi propri che faciliterebbero l'accesso degli spettatori – a qualunque categoria essi appartenessero – alla sala degli spettacoli.⁸

Il disegno era certamente audace e lo stesso D'annunzio – come riporta Antonio Cippico – cominciava ad avere qualche dubbio sul risultato finale, e sperava che nell'immediato futuro una compagnia composta dalla Duse e da Ermete Zacconi avrebbe potuto realizzare il sogno, anche a rischio di spostare il luogo a Firenze, perché – secondo Cippico – «nessun'altra città si presta ad una resurrezione del nostro teatro meglio di Firenze, dal cui grembo uscì tutto il Rinascimento».⁹ D'Annunzio stesso, poco incline a comprendere le difficoltà materiali del progetto, ideava soggetti che avrebbe dovuto scrivere per alimentare i calendari delle rappresentazioni e il repertorio virtuale. Ai giornali parlava di un *Frate Sole*, «in cui il dialogo sarà musicale, come nelle Laudi dei Primitivi, dalle quali vennero i misteri e le sacre rappresentazioni»; pensava anche ad una *Tragedia della Folla*, «nella quale ci sarà un personaggio nella cui anima si uniranno elementi tragici stupendi»; si vantava di aver tradotto l'*Agamennone* di Sofocle e di star lavorando ad altre traduzioni di classici. La prima opera che si sarebbe dovuta dare *en plein air* il 21 marzo era la *Persefone*, che univa il mito infernale e quello primaverile. Ma l'opera non fu mai completata e ne rimangono le poche carte conservate al Vittoriale (Arc. Personale, 765nri. 10462-10463), che contengono le riflessioni sull'origine della tragedia attribuite a Stelio Effrena nel *Fuoco*.¹⁰

⁸ Ivi, pp. 97-98.

⁹ A. CIPPICO, *Visita a Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste cit.*, p. 66.

¹⁰ Per tutta la complicata vicenda della *Persefone*, compresi i dubbi sulla località in cui sarebbe sorto il teatro il Teatro di Albano, è fondamentale quanto scrive L. MUROLO, «*Il teatro è teatro*». *La Persefone di D'Annunzio: storia di un dramma mai scritto*, in *Lo scriba del fuoco Studi sulla poetica di D'Annunzio*, Solfanelli, Chieti 1993, pp. 11-40.

Al di là della parola

Tutte le incertezze e i fallimenti non impedivano tuttavia ai sognatori di sognare e tra questi si poneva, sognatore eccellente e tra i più raffinati, l'Angelo Conti della *Beata Riva*, che plaudiva incondizionatamente al «solo poeta della nuova generazione che ha veduto il tesoro che gli elleni ci hanno tramandato con le opere del loro teatro, il solo che ha sentito il dovere e la necessità di parlare alla folla col linguaggio della poesia».¹¹ La potenza drammatica, secondo Conti, non si raggiunge imitando l'esistenza quotidiana, ma sfrontando «le vane apparenze», proiettando sulla scena nuova «un riflesso del coro antico». Nel teatro di Albano si sarebbe riverberato il tragico con una «purezza di forma degna dei tempi d'Atene», con musica e danze nei proemi e negli intermezzi; le stesse ecloghe pastorali avrebbero trovato nelle sponde boschive del lago uno splendido scenario naturale. Accanto al movimento scenico la musica avrebbe costruito l'atmosfera e le suggestioni del nuovo spazio teatrale. Il suono, del resto, effetto di tutte le azioni umane, si alternava con il silenzio dando forza alla parola recitata. Con la pittura, la luce, la squisita compostezza delle danzatrici, la parola che diveniva evocazione, la musica esprimeva la propria rivoluzione nella pluralità delle forme (*All art constantly aspires towards the condition of music*, secondo Walter Pater). Il teatro avrebbe riguadagnato così la sua indole popolare, la schiettezza e la verginità, alimentando il risveglio dell'anima che «abita nelle moltitudini». Recensendo *La città morta*, Conti vi ravvisava le qualità auspiccate, non ultimo il rigore delle unità aristoteliche e il fascino del teatro ellenico applicato a scenari moderni.¹² Anche per *La Gioconda* tornava sul concetto della natura come purificazione, potenza del dolore, della musica come ritmo verbale. «Il Marzocco» non perdeva occasione per sostenere le varie rappresentazioni dannunziane, dalla *Gloria* alla *Francesca da Rimini*, alla *Figlia di Iorio*, alla *Fiaccola sotto il moggio*, che l'abruzzese Ettore Moschino ascrisse «all'afflato dei grandi tragici della Grecia antica».¹³

¹¹ A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, Treves, Milano 1900, pp. 178-179.

¹² A. CONTI, *La Città morta*, in «Il Marzocco», 23 gennaio 1897, ora in G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano 1992, pp. 162-165.

¹³ E. MOSCHINO, «La fiaccola sotto il moggio» al Manzoni di Milano; *l'Abruzzo nella tragedia*, in «Il Marzocco», 2 aprile 1905. Per un panorama degli interventi sul teatro dannunziano e sulle idee circolanti a riguardo cfr. G. OLIVA, *I nobili spiriti* cit., pp. 390-393. Per completare l'idea teatrale di Conti è importante il saggio *I drammi di Gabriele D'Annunzio*, in *I nobili spiriti* cit., pp. 395-408.

Da quanto detto, va da sé che il significato del dramma perde i suoi connotati originari, a tal punto che le stesse parole non sono più sufficienti a esprimere i risvolti profondi dell'animo umano e le lacerazioni interiori. Necessita invece una rappresentazione in cui concorrono la gestualità, le pause e i silenzi nella recitazione e tutto quanto va oltre la parola, gli effetti meccanici, i suoni, le luci, i colori della scena.¹⁴ Un esempio è dato dall'attenzione per l'insieme, dalle scene di massa ben organizzate, come nel teatro del duca di Meiningen,¹⁵ in cui il palcoscenico diventa un impianto entro cui gli attori agiscono, si muovono liberamente e lo sfondo non sopporta più tele dipinte, ma vere e proprie piattaforme dinamiche. D'Annunzio fiuta insomma le mutazioni di tendenza del teatro europeo contemporaneo e si adatta privilegiando comunque la sacralità del testo, al quale lega indissolubilmente anche il regista, che resta a servizio dell'autore e non ha ancora le libertà creative che caratterizzeranno in seguito il suo lavoro.

Anche gli attori hanno nel progetto le loro responsabilità e la loro formazione, di conseguenza, va rivista e rifinita, adattata alle nuove esigenze. Devono scomparire «cotesti tromboni sfiatati... incapaci ad ogni cosa nuova, aridi ad ogni cosa bella, ... buffoni e mimi della commedia dell'arte». Prevale il bisogno di «anime vergini che si plasmino, pronte e intuitive con le immagini che noi creiamo». ¹⁶ L'attore dev'essere capace persino di rivelare all'autore stesso pieghe nascoste dell'opera sua, interpretando e cogliendo le suggestioni più recondite del testo: «... io penso che, se noi ci ponessimo a cercarli, ad animarli, ad infuocarli, riusciremmo a vincerne le riluttanze. E allora potremmo rappresentare integra e perfetta agli occhi di tutti l'opera nostra, che sino ad ora è stata monca e vituperata da cotesta maledetta stirpe di attori».¹⁷

Il nuovo attore si fa dunque portavoce dei desideri dell'autore e diventa l'officiante del suo rito diretto alla moltitudine muta e ossequiosa. In alcuni casi, come per la Duse, l'attrice è Musa del poeta e portatrice del suo messaggio. La riuscita dello spettacolo è comunque determinata dall'interazione tra testo e messa in scena, tanto che, se viene meno una delle due componenti, il risultato non può essere brillante. A proposito delle prove del *Sogno d'un mattino di primavera* D'Annunzio scriveva ad Hérelle: «Sono in

¹⁴ Cfr. G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palumbo, Palermo 1992.

¹⁵ R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Bari-Roma 1988, p. 79.

¹⁶ Parole riportate in FRANZ (Francesco Pastonchi), *I nostri letterati-Gabriele D'Annunzio*, in «La Stampa», 1 ottobre 1899, ora in *Interviste cit.*, p. 72.

¹⁷ Ivi, p. 72.

un turbamento profondo. Ho assistito alle *répétitions* del dramma, con un disgusto indicibile. Non so dirvi quale urto violento ha ricevuto il mio spirito nel veder *realizzato* così grossolanamente il mio puro sogno di poesia» (23 maggio 1897).¹⁸ Di questo passo, per evitare delusioni, è lo stesso autore a occuparsi della scelta degli attori in base alla parte che avrebbero dovuto interpretare. A venirgli incontro è la scuola di Luigi Rasi, ove si formavano attori di nuova generazione educati ad una recitazione più spontanea e meno declamante. D'Annunzio spesso partecipa alle prove ed elargisce consigli per fugare l'enfasi e dare il giusto colorito alle parole recitate. Il rapporto tra attori di vecchia e nuova generazione non è facile e spesso mette alla prova grandi nomi come la Duse e Salvini, laddove quest'ultimo ha le movenze stantie del mattatore e l'altra l'armonia del sussurro e dell'espressione modellata. D'Annunzio si prestava egli stesso alla lettura dei suoi testi e questo – come ricorderà Irma Gramatica a proposito della *Figlia di Iorio* – «era certo il contributo più diretto che D'Annunzio desse all'allestimento del suo lavoro. [...] Egli era un dicitore inimitabile. Risento ancora il modo con cui, mentre scandiva o mirabilmente cantilenava gli accenti della sua saga abruzzese, quelle cadenze letteralmente si imprimevano nella mia memoria. Il mio lavoro d'interprete ne fu facilitato, semplificato. Posso dire con modestia e orgoglio insieme che la mia creazione fu opera sua: io fotografai sulla scena i suoi ritmi. La mia Mila era la sua».¹⁹ Non era da meno Ruggero Ruggeri che confermava le doti recitative di D'Annunzio e la sua disponibilità a farsi modello di lettura del testo: «Con la sua voce metallica che dava una intensa vita alle parole una per una, il poeta lesse l'opera sua in modo che ogni valore drammatico e lirico ce ne fu completamente svelato».²⁰ Gli attori di contorno nella prima tragedia abruzzese – secondo D'Annunzio – dovevano essere «attori vergini, pieni di una vita raccolta, con gesti sobri ed eloquenti, con una voce retta dalle leggi del canto interiore. Perché qui tutto è canto e mimica» (lettera a Michetti del 3 agosto 1903).²¹ Per quanto riguarda la

¹⁸ *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Carabba, Lanciano 2004, pp. 461-462.

¹⁹ I. GRAMATICA, *Nascita di Mila di Codro*, in «Scenario», IV, 1938, p. 185.

²⁰ R. RUGGERI, *Recitando D'Annunzio*, in «Scenario», IV, 1938, p. 192. Utile anche la testimonianza di Virgilio Talli per l'allestimento della *Figlia di Iorio*: V. TALLI, *La mia vita di teatro*, Treves, Milano 1928, pp. 164-167 (su Talli proto-regista cfr. anche A. CIMINI, *Virgilio Talli e gli allestimenti dannunziani*, in *L'operosa stagione. Scritti offerti a Gianni Oliva*, Carabba, Lanciano 2018, pp. 643-659).

²¹ F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti*, Ianieri, Casoli 2002, p. 293.

Francesca da Rimini «volle udire e vedere una ventina circa di piccole attrici esordienti e allieve di scuole di recitazione», educate da Rasi alla recitazione salmodiata e danzata.²² Con la pratica del palcoscenico e la collaborazione tra autore ed attore si costruisce un nuovo stile di recitazione, adatto per il teatro di poesia. La ricerca della dignità semplice, dei gesti parchi, degli accenti non troppo drammatici erano il mezzo per evitare «la simulazione scenica del vero».²³ Alla gestualità caricata del teatro realista, D'Annunzio oppone una superiore compostezza, adatta ad esprimere sfumature, una solennità del gesto che in un teatro-rito non poteva che assumere connotati ieratici.

L'allestimento

D'Annunzio, dunque, si eleva a ruolo di regista non solo per la supervisione degli attori ma anche per l'allestimento scenico nei suoi minimi particolari, dalle suppellettili al gioco di luci, ai pannelli di scena. Tanto che i giornali dell'epoca non persero l'occasione per sottolineare la ricchezza degli arredi nelle sue rappresentazioni, a tal punto che il teatro italiano sembrava potesse competere con i grandi stabili parigini ed europei per lo studio della verità e dell'illusione ottica.²⁴ D'Annunzio combatte la sciatteria della scena tradizionale privilegiando la visione dell'anima e al tempo stesso la ricostruzione filologica del palcoscenico. Basti pensare al lavoro di pazienza svolto con l'amico Michetti nella ricerca degli oggetti originali da utilizzare per *La figlia di Iorio*: «Io verrò negli Abruzzi fra breve, e ti leggerò la tragedia. Vorrai tu aiutarmi a fissare i *tipi*, a determinare i *luoghi*, a trovare le *fogge*? Rispondimi. Bisogna assolutamente rifiutare ogni falsità teatrale, cercare utensili, robe, suppellettili che abbian l'impronta della vita vera, e nel tempo medesimo diffondere su la realtà dei quadri un velo di sogno antico».²⁵ Al tempo stesso rincarava la dose con Pasquale Masciantonio: «Ho scritto oggi a Ciccillo. Vorrei ch'egli mi aiutasse a far *vivere* su la scena la nostra opera. Anche tu mi aiuterai, cercando utensili, robe, arnesi vecchi nelle vecchie case. Non voglio nulla di *teatrale*. Dio ci liberi dai fornitori meneghini! Troveremo un

²² Cfr. G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène* cit., p. 91.

²³ R. SIMONI, *D'Annunzio e il teatro degli attori*, in «Corriere della sera», 13 marzo 1938.

²⁴ Cfr. C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, p. 172.

²⁵ La cit. in F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti* cit., p. 293.

vecchio telaio, una madia, qualche arca da corredo, qualche trespolo, un aratro, etc. etc.».²⁶ Nei propositi confessati ai due amici conterranei è esplicita tutta la coerenza di una formazione naturalistica mai disdegnata, proiettata però come citazione dell'antico e trasfigurata in un vecchio sogno perduto che rivive. Non a caso sembra che alla lettura della tragedia in presenza dei due personaggi appena ricordati, ai quali si aggiunse – sembra – Edoardo Scarfoglio, la commozione dominava l'atmosfera e Michetti – secondo un testimone – pianse «come un fanciullo».²⁷ L'appartenenza alla terra aveva dominato e risvegliato lo spirito e la cultura delle radici comuni.

Qualche anno prima si era presentata la necessità di ricostruire in modo il più possibile fedele l'ambiente medievale per la messinscena della *Francesca da Rimini*. Il lavoro frenetico di quei giorni ci è stato tramandato dalla penna impeccabile di Diego Angeli, che mette a fuoco gli operai intenti a sballare gli arredi, gli attrezzisti che «montano i praticabili, inchiodano le scene, svolgono i fondali»: «Nella grande confusione qualche angolo della vecchia città medioevale comincia a delinearci fuori dall'ombra: la parete di un palazzo adorno di bifore eleganti, un meccanismo guerresco, un organo tutto istoriato e dipinto». D'Annunzio partecipa vivamente e durante una pausa confida all'intervistatore: «Non puoi immaginare il lavoro di questi ultimi tempi. Ho voluto che la mia messa in scena fosse la ricostruzione di tutta un'epoca, esatta fino nei più piccoli particolari, e mi son dovuto render conto d'ogni cosa, anche più puramente meccanica».²⁸ Seguono i dettagli della «scrupolosa esattezza» con cui erano stati realizzati i costumi, recuperati gli arredi, gli oggetti presenti nella corte romagnola del XIII secolo, magari utilizzando quel poco conservato nei musei o ricostruendoli attraverso le miniature dei codici, gli affreschi, le pietre tombali. A proposito del vestiario, Angeli ricorda il lavoro di Adolfo De Carolis come decoratore e bozzettista ispirato alle pitture pregiottesche e quello degli artigiani toscani per i mobili e gli

²⁶ *Caro Pascal. Carteggio D'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a cura di E. Di Carlo, Iannieri, Casoli 2001, p. 293. Sull'allestimento scenico della tragedia abruzzese è utile anche G. ALBERTINI, «*La Figlia di Iorio*» nei principali allestimenti scenici, in *I cento anni della «Figlia di Iorio»*, Atti del Convegno di Studio (Chieti, 18-19 marzo 2004) a cura di E. Di Carlo, numero spec. di «Studi Medievali e Moderni», IX, 1-2005, pp. 143-162. Sui significati simbolisti del quadro michettiano servito da spunto per l'opera teatrale, cfr. R. BARILLI, *Michetti: un palcoscenico simbolista per la «Figlia di Iorio»*, in «*La Figlia di Iorio*». Cent'anni di passione, a cura di A. Andreoli, De Luca, Roma 2004, pp. 67-70.

²⁷ F. SÜRICO, *Ora luminosa*, Editrice Urbs, Roma 1939, p. 40.

²⁸ D. ANGELI, *La «Francesca da Rimini»*. Una visita a Gabriele D'Annunzio, in «Il Giornale d'Italia», 3 dicembre 1901.

strumenti («un ebanista fiorentino – scrive Angeli – ha intagliato il leggio del primo atto e un semplice fabbro di Settignano ha battuto le torcere di ferro con la sapienza di un artefice del rinascimento»); le armature dei soldati erano imitate «scrupolosamente» dai documenti contemporanei.

In questo contesto non si può non ricordare la collaborazione di un mago della scenografia come Mariano Fortuny,²⁹ anche se i bozzetti da lui dipinti non furono utilizzati «per ragioni non dipendenti dalla sua volontà» e al suo posto subentrò il Rovescalli. In Fortuny D'Annunzio «aveva intuito le potenzialità d'un sodalizio raro e privilegiato», l'ideatore di «soluzioni scenografiche ardite o di rivoluzionarie invenzioni», com'era nei piani della sua idea scenografica alternativa adatta al nuovo teatro. Soprattutto Fortuny era considerato il genio della luce, colui che aveva condotto a Parigi «gli studi e gli esperimenti sull'elettricità», puntando sulla luce diffusa o indiretta, «strumento di libertà espressiva» per derogare dalla scenografia tradizionale.³⁰

D'Annunzio quindi potenziando le sue funzioni, forse per la prima volta nella storia dello spettacolo teatrale, da autore del testo veste i panni dello scenotecnico, di colui che comprende la totalità delle discipline necessarie allo sviluppo dell'azione drammatica. È un percorso nuovo, che dal testo approda al fuori-testo. Questa attenzione alla ricostruzione storica e filologicamente corretta, nelle sue intenzioni, va oltre l'idea verista della realtà mimetica (come poteva essere per Verga o per Capuana) ed è da intendersi invece come una componente globale della rappresentazione in cui la vita stessa delle cose fosse elemento del dramma. Questa accresciuta partecipazione all'evento comporta però una presenza talmente ingombrante dell'autore nell'allestimento del palcoscenico che va a discapito del grande attore o del capocomico, a cui questo ruolo era prima destinato. La nuova idea di teatro, dunque, risulta inconciliabile con gli orizzonti del teatro capocomicale, a tal punto che la stessa Duse avverte il conflitto di competenze e se ne duole. Il nuovo sistema la esautorizza dalla centralità che fino ad allora le apparteneva, tanto che la nuova situazione non fu senza riflessi anche sui loro rapporti personali. Non a caso la grande attrice confidava a Olga Ossani: «Sono rimasta qualche giorno otto, qualche giorno tredici ore al Costanzi – così attendendo la mia ora, e più dolente non potendo abbozzare che un frammento

²⁹ I rapporti tra D'Annunzio e il Fortuny sono stati indagati fin dal saggio di G. DAME-RINI, *D'Annunzio e Venezia*, Mondadori, Milano 1943 (poi riproposto da Albrizzi editore di Marsilio editore nel 1992), ma in seguito approfonditi da M.R. GIACON, *I voli dell'Arcangelo. Studi su D'Annunzio, Venezia ed altro*, Il Foglio, Piombino 2009; *D'Annunzio e Fortuny. Lettere veneziane (1901-1930)*, a cura di M.R. Giacon, Carabba, Lanciano 2017.

³⁰ Cfr. *D'Annunzio e Fortuny* cit., p. 10.

minimo del testo [...] Gabriele dirige – e siamo in alto mare – [...] io non so dirti da che parte egli manovri le vele».³¹ Come ricorda Luigi Rasi a proposito della *Francesca*, D'Annunzio non fu solamente l'autore della tragedia: diresse le prove, disegnò la scena e i mobili, scelse le stoffe, modellò i vestiti, le armi, gli strumenti guerreschi, guidò le masse, organizzò i fuochi della battaglia, e spesso costruì or questo o quell'oggetto».³² I risultati, come testimoniò Rasi, non furono proprio brillanti e la confusione sulla scena non mancò, con conseguenze sui movimenti d'insieme, sulla recitazione, sugli effetti fonici e sul lineare svolgimento della vicenda. Un esito squilibrato, a cui concorsero sia la Duse, che non supportò le ingenuità del «nuovo regista», sia lo stesso D'Annunzio che sopravvalutò il suo ruolo e le sue competenze agendo in modo dispotico. Una collaborazione in qualche modo prevaricante, che continuò negli anni, come nell'allestimento della *Fiaccola sotto il moggio*, con un risultato definito grandioso da Domenico Oliva, a tal punto che nulla di simile si era visto nei nostri teatri.³³ Non dissimile è l'esito de *La Nave*, per cui l'autore ebbe un fecondo scambio di idee con il capocomico, lo scenografo e altri consulenti;³⁴ come pure avvenne per il *Martyre de Saint Sébastien* interpretato da Ida Rubinstein, a cui collaborarono Gabriel Astuc nella direzione, Léon Bakst come costumista e scenografo, Claude Debussy per le musiche. Per *La Pisanelle* furono riproposti la Rubinstein e Bakst, mentre le musiche furono affidate a Ildebrando Pizzetti, collaboratori fidati che costituivano quanto di meglio offriva la capitale francese, centro di cultura d'avanguardia. La professionalità dei collaboratori, la lunghezza e la meticolosità delle prove, che duravano mesi, la costante supervisione dell'autore, assicuravano un prodotto di qualità sconosciuto nella maggior parte dei casi al teatro tradizionale.³⁵

Per concludere il discorso sugli elementi di sperimentazione del teatro nuovo o di festa non si può non far cenno alle didascalie, che non sono semplici indicazioni per gli attori e per i montatori di scena, ma denunciano

³¹ La lettera in C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro fra i due secoli* cit., p. 176.

³² L. RASI, *La Duse* (1901), a cura di M. Schino, Bulzoni, Roma 1986, p. 148.

³³ D. OLIVA, *Note di uno spettatore*, Zanichelli, Bologna 1911, p. 41.

³⁴ E. BONA, *La prima della «Nave» in quattro lettere inedite di Gabriele D'Annunzio*, in «Rivista italiana del dramma», n. 17, gennaio 1939.

³⁵ Per quanto riguarda le rappresentazioni parigine cfr. C. SANTOLI, *Le théâtre français de Gabriele D'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du «Martyre de saint Sébastien», de «La Pisanelle» et de «Phèdre» à travers «Cabiria»*, Presses de L'Université Paris-Sorbonne, Paris 2009.

la presenza creativa dello spettacolo rappresentando «il dramma delle cose mute», una vera «necessità scenica».³⁶ Scritte in un linguaggio accurato, di tono elevato, sembrano indirizzate più alla lettura che alla visione e sono completamente alla significazione del testo, contribuendo alla sua comprensione rinforzandone l'atmosfera ideale e onirica, segnando il delicato passaggio dal teatro-dialogo al teatro-rito. Emblematica la celebre soluzione didascalica apposta alla *Figlia di Iorio*, che nella sua brevità riepiloga un mondo intero, evocando una realtà trasfigurata, ancestrale, omerica. Sono posti in evidenza il *dove* e il *quando* si inquadra la storia che sta per svolgersi, ma entrambe le significazioni sono lasciate in sospeso, volutamente sfumate: *Nella terra d'Abruzzi*, ma dove in particolare? Quando? *Or è molt'anni*, cioè in un tempo mitico fuori dalla storia, in una lontananza leggendaria. Come evidenzia un passo canonico della già ricordata lettera a Michetti del 3 agosto 1903: «La sostanza di queste figure è l'eterna sostanza umana: quella di oggi, quella di duemila anni fa».³⁷ Alla enunciazione in dissolvenza delle poche parole-guida fa da riscontro in apertura la prima didascalia analitica del dramma, che propone invece uno scenario denso di dettagli, di strumenti di lavoro campestri e di altri accessori, una descrizione dell'«aia assolata» sulla quale è spalancata la porta di casa. Sono i segnali che l'intera tragedia rientra nelle geometrie atemporali del teatro *en plein air*.³⁸

³⁶ G. POZZA, *Cronache teatrali (1886-1913)*, a cura di G.A. Cibotto, Neri Pozza, Vicenza 1971, p. 347.

³⁷ In F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti* cit., p. 293.

³⁸ È stato dimostrato che i luoghi della *Figlia di Iorio* sono stati pensati in un primo momento in modo realistico e poi reinventati in dimensione metastorica. Lo provano due saggi del sottoscritto ai quali mi sia concesso rinviare: G. OLIVA, *L'invenzione dei luoghi nella «Figlia di Iorio»* e «*La Figlia di Iorio» e il teatro en plein air*, in ID., *D'annunzio e la poetica dell'invenzione* cit., pp. 80-92 e 93-104.

Thomas Persico

LA «GHIRLANDETTA» DANNUNZIANA

Riassunto: Questo breve contributo è dedicato alla ripresa, all'interno del *Sogno d'un mattino di primavera*, della ballata dantesca *Per una ghirlandetta*. I versi della fonte sono rielaborati profondamente, ma mantenendone inalterati la ripresa, alcuni costrutti, alcuni sintagmi e parole chiave. Se il testo dannunziano è 'ridotto' a una serie di soli settenari, i moduli e le forme della versificazione tradizionale ricorrono, nella forma di reminiscenza, anche nel 'procedere musicale' delle parti prosastiche che si alternano al canto di Panfilo.

Parole chiave: Panfilo, *Sogno*, *Ghirlandetta*, Dante, versificazione.

Abstract: This short contribution is dedicated to the reprise, within the *Sogno d'un mattino di primavera*, of Dante's 'ballata' *Per una ghirlandetta*. The source verses are profoundly reworked, but keeping the reprise, certain constructs, syntagmas and key words unchanged. If D'Annunzio's text is "reduced" to a series of only septenaries, the modules and forms of traditional versification recur, in the form of reminiscence, also in the "musical proceeding" of the prosyastic parts that alternate with Panfilo's song.

Keywords: Panfilo, *Sogno*, *Ghirlandetta*, Dante, versification.

Il *Sogno d'un mattino di primavera*, stampato per la prima volta nel luglio 1897,¹ avrebbe dovuto costituire, con il *Sogno d'un tramonto d'autunno* (settembre-ottobre 1897),² con l'inconcluso *Sogno d'un meriggio d'estate* (novembre 1898) e con un quarto testo mai realizzato, una tetralogia di

¹ G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un mattino di primavera*, Tipografia Cooperativa Sociale, Roma 1897, poi Treves, Milano 1899.

² ID., *Sogno d'un tramonto d'autunno*, Treves, Milano 1988, rappresentato per la prima volta a Livorno, Teatro Rossini, il giorno 2 dicembre del 1905 presso il cinema «Ambrosio».

composizioni teatrali oscillanti tra ricerca bucolica e dramma tragico.³ La prima di queste, composta dal D'Annunzio poco più che trentenne, fu rappresentata a Parigi il 15 giugno 1897 presso il Théâtre de la Renaissance, con le scene abbozzate da Giuseppe Cellini e con la musica composta dal maestro romano Giovanni Sgambati.⁴

Della genesi dell'opera, ampiamente studiata da Zanetti, si ha traccia autorevole nella lettera inviata nel 4 giugno 1897 dallo stesso autore a un «carissimo amico», Ernest Tissot, colui che recensirà il dramma sulla «Revue Blue» il 22 gennaio 1898:⁵

Intonato su la prima strofa di un'antica ballatetta attribuita a Dante Alighieri, esso procede musicalmente sino alla fine [...]. È la proposta di una ballata deliziosa, che forse Dante compose prima dell'esilio. Su questa il giardiniere Panfilo intona il suo canto improvvisando le rime [...]. Ho trovato per un tal canto una specie di melopea agreste, un motivo di stornello, un'aria triste e lieta che sembra scaturita dalla terra paterna come una vena d'acqua pura [...]. In un crepuscolo di primavera, appunto, una donna vestita di una veste verde mi recitò all'improvviso [...] quei versi antichi [...]. Ecco il germe del dramma: la ghirlandetta, la veste verde.

Il canto di Panfilo, trascritto da Bianchetti nella terza appendice della raccolta *Versi d'Amore e di Gloria* secondo l'ordine di apparizione delle terzine nel susseguirsi delle varie scene drammatiche,⁶ è da restituire nella sua interezza tenendo conto anche della sua autonomia, come se si trattasse di un unico testo frutto di una «riscrittura inventiva», tramite citazioni, eco semanticamente variate e il ricorso «ad altre opere dantesche».⁷

³ Rinvio a tal proposito ad A. GRANESE, *Preludi del linguaggio scenico moderno nei 'Sogni' dannunziani*, in *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia: 'Le martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle'*, a cura di C. Santoli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, pp. 79-93.

⁴ Sui rapporti tra D'Annunzio, la musica e i musicisti (antichi o coevi) rinvio al completo studio di C. SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio. Dal 'Sogno d'un tramonto d'autunno' a 'Parsina'*, ETS, Pisa 2016, pp. 77-82.

⁵ G. ZANETTI, «*Leggende d'Amore*». *Le origini del 'Sogno d'un mattino di Primavera*, in «Sinestesia», VI-VII, 2009, pp. 410-463: 433-434, da cui traggio anche la trascrizione del testo citato, poi anche in A. ANDREOLI, *Più che l'amore: Eleonora Duse a Gabriele D'Annunzio*, Marsilio, Venezia 2017, p. 125.

⁶ G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di L. Bianchetti, Mondadori, Milano 1950, I, p. 1049.

⁷ G. ZANETTI, *Note e notizie sui testi*, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collab. di G. Zanetti, Mondadori, Milano 2013, I, p. 1046.

Prendendo in considerazione anche i segni posti sull'autografo (righe orizzontali, graffe laterali, numerazioni e cancellature varie), De Michelis ha suggerito di considerare la terza parte del testo (nell'ordine di apparizione: «Per una paroletta / il mio cor non saprà / mai più che sia dolore», con l'aggiunta del *residuum* «Per una ghirlandetta!») come chiusa del componimento: «la strofetta [è] accusata per ultima da un verso aggiunto, ripetitivo di quello d'apertura dell'intero canto». ⁸ Le somiglianze con la fonte, la ballata mezzana dantesca *Per una ghirlandetta* (*Rime*, LVI [28]), ⁹ non si limitano alla citazione letterale dei versi della ripresa, ma si rintracciano anche nella riformulazione di lessemi, di costrutti o di architetture ritmiche. Per facilitare il confronto tra l'operazione dannunziana e il testo fonte, si trascrivono entrambi i componimenti affiancati, con i richiami intertestuali in evidenza. ¹⁰

Canto di Panfilo		<i>Per una ghirlandetta</i>	
Per una ghirlandetta	A	Per una ghirlandetta	X
ch'io vidi, mi farà	B	ch'io vidi, mi farà	Y
sospirar ogni fiore.	C	sospirare ogni fiore.	Z
Al mio giardin soletta	A	I' vidi a voi, donna, portare	A
<u>la mia donna verrà</u>	B	ghirlandetta di fior' gentile,	5 B
<u>coronata da Amore.</u> [scena 1]	C	e sovr'a lei vidi volare	A
		un angiolel d'amore umile;	B
Ha nome <i>Simonetta</i>	A	e 'l suo cantar sottile	B
la <i>donna</i> che sarà	B	dicea: «Chi mi vedrà	Y
regina del mio core. [scena 2]	C	lauderà 'l mio <i>signore</i> ».	10 Z

⁸ E. DE MICHELIS, *Il canto di Panfilo*, in ID., *Ancora D'Annunzio*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1987, pp. 183-185. Cfr. P. GIBELLINI, *De Michelis e D'Annunzio*, in *Eurialo De Michelis (1904-1990)*, a cura di B. Bartolomeo, F. Serra, Pisa-Roma 2008, pp. 149-156.

⁹ Si cita il testo secondo l'edizione stabilita in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. Grimaldi, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, I, to. 1. *Vita nuova. Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Salerno Editrice, Roma 2015.

¹⁰ Il canto di Panfilo è tratto da E. DE MICHELIS, *Il canto di Panfilo* cit., pp. 184-185, che riordina il testo pubblicato nell'edizione curata da Egidio Bianchetti nel 1940 per Mondadori («I Classici Contemporanei») e introduce alcuni segni di punteggiatura nuovi (soprattutto in sostituzione ai punti sospensivi che marcano «lo spegnersi della voce in bocca a chi canta», *ibid.*, p. 184). La ballata di Dante è trascritta dalla citata ed. Grimaldi.

O Amore, aspetta, aspetta! chi non ama, amerà; ti <i>lauderà Signore</i> .	A B C	Se io sarò là dove sia <i>Fioretta</i> mia bella e gentile, allor dirò a la <i>donna</i> mia che port' in testa i miei sospiri.	A B A B
Diman l'avrai soggetta la fera che non sa qual sia lo tuo valore. [scena 4]	A B C	Ma per crescer disire <u>la mia donna verrà</u> <u>coronata da Amore</u> .	15 B Y Z
Per una <i>paroletta</i> il mio cor non saprà mai più che sia dolore, per una ghirlandetta! [scena 2]	A B C A	Le <i>parolette</i> mie novelle, che di fiori fatto han ballata, per leggiadria ci hanno tolt' elle una vesta ch' altrui fu data: però siate pregata, qual uom la canterà, che li facciate onore.	20 A B B Y Z

Di sicuro interesse è il modo in cui D'Annunzio cita il modello, «l'antica ballatetta» di Dante (anche ben oltre «la prima strofa»), non solo nella forma di una reminiscenza, ma come se si trattasse proprio della principale ispirazione del giovanile dramma. Com'è ormai noto, l'ipotesto è del tutto anomalo dal punto di vista versificatorio, perché composto nel ritornello e nella volta da settenari (anche tronchi) e nelle mutazioni da distici di novenari, spesso nella forma più tipicamente guittoniana di 'trisillabi triplicati', costituiti quindi da tre moduli anfibrachi (es: *Fiorétta mia bella^e gentile*, con accenti sulla seconda, quinta e ottava sillaba). Proprio la struttura del tutto 'particolare' della ballata ha fatto ipotizzare una possibile nuova contestualizzazione del testo entro i primi anni dell'esilio, nel periodo in cui Dante, mentre soggiornava in corti venete, avrebbe potuto conoscere le pratiche d'intonazione musicale della poesia occitanica e trarre così da un testo musicato la «vesta» e la corrispondente architettura metrica.¹¹

¹¹ Nel *De vulgari eloquentia* (*D.v.e.*), che quindi sarebbe necessariamente precedente, l'uso del novenario «triplicatum trisillabum» era fortemente sconsigliato a causa della sua *ruditas* (alla stregua di un parisillabo) e dell'eccessiva *repercussio* ritmica. Vd. *D.v.e.*, II 5, 6: «Et dicimus eptasillabum sequi illud quod maximum est in celebritate. Post hoc pentasillabum et deinde trisillabum ordinamus. Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel nunquam in honore fuit vel propter fastidium absolevit. Parisillabis vero propter sui ruditatem non utimur nisi raro: retinent enim naturam suorum numerorum, qui numeris imparibus quemadmodum materia forme subsistunt». Al contempo è però da considerare anomalo anche il ricorso massiccio alla versificazione tronca, generalmente considerata 'barbara' nel *ductus* rimico secondo le più diffuse teorie di poetica medievale. Basti qui menzionare di *Doc-*

L'interesse di D'Annunzio per i lirici del Trecento (ma non solo) è sicuramente manifesto sia nel possesso di una copia della raccolta mantovana del 1823, *Amori e rime di Dante Alighieri* (la ballata *Per una ghirlandetta* è la seconda del 'libro VI', alle pp. 190-191),¹² sia in alcune delle possibili fonti teoriche da cui il poeta poteva aver tratto l'idea di «integrazione fra poesia d'arte e poesia popolare»: non si esclude, come segnala Zanetti, che questa approfondita conoscenza sia derivata dalla lettura di antologie e studi critici particolarmente diffusi sul finire del secolo XIX, tra cui, oltre alla celeberrima raccolta carducciana di *Cantilene e Ballate, Strambotti e Madrigali nei secoli XII e XIV*, si annoverano gli studi di Alessandro D'Ancona e il saggio bedieriano *Les fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge*.¹³

Nel *Sogno* il poeta si appropria metricamente del solo *refrain* di settenari e ripropone per più volte lo stesso schema, quasi in eco, nella forma di terzine con struttura ripetuta; non tralascia però interessanti innesti lessicali tratti dalle strofe dantesche: anzitutto l'adozione di vezzeggiativi, tipici della poesia oggettiva galloromanza,¹⁴ così come nel caso di *ghirlandetta*, *paroletta*, ma anche nell'antroponimo *Simonetta*, di memoria poliziana, che foneticamente richiama la *Fioretta* di v. 12;¹⁵ in secondo luogo ricorrono i sintagmi *lauderà [l' mio] signore*, cioè Amore (in entrambi i testi), e l'intera chiusa della seconda volta: «la mia donna verrà / coronata

trinale di Alexandre de Villedieu (*Das 'Doctrinale' des Alexander de Villa Dei*, a cura di D. Reichling, Hofmann, Berlin, 1893, p. 154, vv. 2307-2308); ma cfr. L. BIADENE, *La rima nella canzone italiana dei secoli XIII e XIV*, in *Raccolta di studii critici dedicata ad Alessandro d'Ancona*, G. Barbèra, Firenze 1901, p. 736, A. MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, p. 560, e T. PERSICO, 'Ghirlanda', 'corona' e 'aloro': alcune osservazioni sul novenario dantesco, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», CI, 2, 2020, pp. 15-29.

¹² Il volume è pubblicato a Mantova, per i tipi (e a cura) di L. Caranenti.

¹³ J. ADDINGTON SYMONDS, *Renaissance in Italy. Italian Literature*, Elder Smith, London, 1881; J. BÉDIER, *Les fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge*, in «Revue des Deux Mondes», XLVI, 1986, pp. 146-172. D'Ancona raccoglierà i suoi studi su poesia popolare e lirica in *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Trecento al Cinquecento*, Laterza e figli, Bari 1933.

¹⁴ Oltre al ricorso al novenario (cfr. l'*octosyllabe* provenzale), il testo condivide alcuni dei caratteri tipici della poesia provenzale isolati da A. RADAELLI, «*Dansas*» provenzali del XIII secolo. *Appunti sul genere ed edizione critica*, Alinea, Firenze 2004, pp. 26-35.

¹⁵ *Simonetta*, la ninfa, e *Iulio* si incontrano per la prima volta in *Stanze per la giostra* I, 37-55. Sulla ripresa di temi e personaggi della tradizione letteraria tre-quattrocentesca vd. P. GIBELLINI, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia, Milano 1995, pp. 105-107.

da Amore», che amplifica e sviluppa il tema dell'*amor dominialis* agente sull'innamorato.

Il canto di Panfilo si struttura, insomma, come una sorta di 'improvvisazione' sulla ripresa della ballata dantesca e sui suoi temi peculiari: la *ghirlandetta* è simbolo della poesia e dell'amore in fiore;¹⁶ *Fioretta*, secondo alcuni Flora o, in senso traslato, Firenze, rappresenta la primavera;¹⁷ la *vesta*, secondo Pietro Bembo da intendere come 'vestizione polistrofica', è da intendere invece in riferimento all'intonazione musicale, in questo caso preesistente, colta da un testo originalmente rivestito da quella melodia.¹⁸ Proprio la musicalità del testo (anche in senso esecutivo) è fondamentale per D'Annunzio: il dramma «procede musicalmente sino alla fine», secondo le note di Sgambati, e si fonda proprio sui versi eseguiti dal giardiniere cantore.

La ripresa dantesca non si limita però a temi, costrutti sintattici e a lessemi specifici: il poeta riprende anche alcune strutture versificatorie, come in continue eco che si estendono anche nelle parti in prosa, ben oltre la materia poetica. L'incedere musicale del testo non è infatti limitato ai

¹⁶ Varie sono le pastorelle galloromanze che intrecciano ghirlande di fiori; in area italiana vd. i *Sonetti per la semana* di Folgòre da San Gimignano (vd. il commento in Dante Alighieri, *Rime*, a cura di M. Grimaldi, I cit., p. 689).

¹⁷ *Fioretta*, in Dante, è «meno ancora di un *senhal*» (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, in *Opere*, dir. M. Santagata, I. *Rime*, Vita Nova, *De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni e M. Tavoni, Mondadori, Milano 2011, p. 175), «una figura sospesa tra il simbolo del nesso tra primavera e amore e il *senhal* di una donna reale ma ignota» (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. Grimaldi cit., p. 689. Com'è noto, l'identificazione della fanciulla non è univoca; sulla possibile *pargoletta* vd. almeno F. Brugnolo, «... *esta bella pargoletta*». *L'amore "giovanile" nella lirica italiana antica e in Dante*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», LXXXIX, 2014, pp. 55-82; su *Fioretta-Firenze* rinvio a M.S. LANNUTTI, «*Cantar sottile*»: ancora sulla «*vesta*» di 'Per una *ghirlandetta*', in *Sulle tracce del Dante minore*, II, a cura di T. Persico, M. Sirtori e R. Viel, Sestante Edizioni, Bergamo, 2019, pp. 45-64. Cfr. A. GUALTIERI, *Lady Philosophy in Boethius and Dante*, in «Comparative Literature», XXIII, 2, 1971, pp. 141-150.

¹⁸ Guglielmo Gorni, sulla scorta degli studi di Contini e delle *Prose* di Pietro Bembo («Il medesimo di quelle canzoni, che ballate si chiamano, si può dire: le-quali quando erano di piu d'una stanza, Vestite si chiamavano»; PIETRO BEMBO, *Prose*, in F.M. Bertolo, M. Cursi, C. Pulsoni, *Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle 'Prose'*, Viella, Roma 2018, p. 250), intravide nella *vesta* un'elaborazione polistrofica per *Lo meo servente core* (G. GORNI, *Lippo amico*, in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Olshki, Firenze 1981, pp. 71-98: 83). Sulla questione dell'intonazione musicale vd. T. PERSICO, «Una *vesta* ch'altrui fu data»: imitazione metrica e architestualità in una giovanile ballata dantesca. Con un'introduzione su 'contrafacta' e 'cantasi come', in «Rivista di Studi Danteschi», XVII, 2, 2017, pp. 317-351.

solli versi di Panfilo: ciò che immediatamente precede e ciò che immediatamente segue le singole terzine («strofette» secondo De Michelis) talvolta richiama ritmicamente la costruzione dei versi danteschi, novenari o settenari (piani o tronchi).

Es. 1 (scene I-III):

Per una ghirlandetta
ch'io vidi, mi farà
sospirar ogni fiore.

La terzina è ripetuta due volte: la prima da Panfilo (scena I), la seconda dalla Demente (scena III). In entrambi i casi la prosa che segue esordisce con un vero e proprio endecasillabo *a maiori*, con cesura di settima, composto da un settenario e da un quadrisillabo:¹⁹

Testo		schema ritmico	<i>dispositio</i>
Domani tutti^i fiori / sbocceranno...	11'	- + - - - + - / - - + -	3'+4'+4'
Io farò la ghirlanda / per Beatrice	11'	- - + - - - + - / - - + -	3+4'+4'

A precedere la ripetizione della terzina nel canto della Demente, sempre nella terza scena, i due blocchi di terzine sono nuovamente preceduti e seguiti da settenari piani:

Testo		schema ritmico	<i>dispositio</i>
Fatene^una ghirlanda	7'	+ - - - - + -	3'+4'
Buon giorno mio dottore	7'	- + - - - + -	3+4'

¹⁹ Propongo di séguito una trascrizione delle sillabe ritmicamente in arsi (+) e in tesi (-) al fine di favorire un confronto 'percettivo' del testo (sull'incommensurabilità tra sistema accentuativo della lingua – pluralistico – e sistema metrico – binario – vd. A. MENICETTI, *Metrica italiana* cit., p. 331). Si adotta la seguente convenzione grafica: 'numero privo di apice' indica un verso o un emistichio tronco (es. 7 = serie di sette sillabe accentate sull'ultima sillaba, quindi ottonario tronco), 'numero con un apice' indica un verso o un emistichio piano (es. 7' = serie di sette sillabe con finale piano, quindi settenario piano); eventuali sinalefi sono rappresentate con il segno ^. Per *dispositio* (nella terza colonna) si intende la divisione della materia entro la forma versificatoria, 'l'ordinamento' del verso, che però consideri la costruzione sintagmatica fondamentale.

La forma versificatoria con cui Panfilo improvvisa sul *refrain* della ballata dantesca (il settenario piano, nei versi estremi delle terzine) è quindi perfettamente armonizzata con la prosa: grazie al finissimo orecchio del poeta, l'intero dramma (e non solo le parti in versi) risulta coeso nel suo incedere ritmicamente musicale. Il ricorso al settenario o all'endecasillabo *a maiori* (che include, nel suo primo emistichio, un settenario) pare rispondere a questa esigenza di forte unità ritmica, dichiarata dallo stesso autore nella lettera del giugno 1897 sopra citata.

Anche in altri casi, tuttavia, D'Annunzio dimostra di far ricorso a una prosa 'musicale' (se è concesso), soprattutto nei luoghi in cui ripete vocaboli o costrutti in reiterazioni volontarie e volute.²⁰

Es. 2 (scena II):

Ha nome Simonetta
la donna che sarà
regina del mio core...

La terzina cantata da Panfilo è nuovamente seguita da due settenari piani (o un alessandrino): «Dorme. Nessuno, ^è vero?, // vedendola dormire», che si sviluppano sul poliptoto che declina, negli estremi del verso, il verbo *dormire* al presente e all'infinito.

Es. 3 (scena I):

PANFILO: Avete vegliato, stanotte? Per Donna Isabella? Era inquieta?
SIMONETTA: Non ha mai riposato un minuto.

Testo		schema ritmico	<i>dispositio</i>
Avete vegliato, stanotte?	9'	- + - - + - - + -	3'+3'+3'
Per Donna^Isabella?	6'	- + - - + -	3'+3'
Era^inquieta?	5'	+ - - + -	5'

²⁰ Vd. la lettera ora conservata presso la Biblioteca Nazionale di Roma inviata da D'Annunzio a Treves il 20 agosto 1891 a proposito dell'*Innocente*: «Le ripetizioni sono volute, ed hanno una profonda ragione d'arte». Rinvio a tal proposito a E. DE MICHELIS, *Le "ripetizioni"*, in *Ancora D'Annunzio* cit., pp. 187-203: 187. Per le ripetizioni e per la riproposizione di figure sintattiche sarebbe utile una più vasta indagine sulla scorta di quanto indicato da G.L. BECCARIA, *Figure ritmico-sintattiche nella prosa dannunziana*, in ID., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975, pp. 285-318.

La prosa è costruita a partire dalla giustapposizione di formule versificatorie compatibili: un novenario ‘trisillabo triplicato’ (alla guittoniana, ma presente già in *Per una ghirlandetta*) seguito da un senario (doppio trisillabo) dall’andamento uniformemente anfibraco, turbato poi dal quinario in cui si introduce l’argomento dell’inquietudine. Simonetta risponde invece con un decasillabo anapestico («non ha mài riposato^un minuto»), una formula ben nota anche a Manzoni e diffusa in testi per musica almeno a partire dal secolo XVII.²¹

Es. 4 (scena II):

IL DOTTORE: Voi^eravate là; [6] // voi sapete^ogni cosa... [7']

La ripetizione del pronome personale soggetto *voi* motiva la ripresa del modello versificatorio originario: due settenari, di cui il primo tronco, come attestati già nel canto di Panfilo.

Es. 5 (scena II):

TEODORA: Dopo quale sogno [6'] // può aver sognato? [6']

Di nuovo la ripetizione verbale, sempre in poliptoto, favorisce la costruzione di un disegno simmetrico, in cui i due senari – o il verso doppio che ne deriva, un dodecasillabo – sono costruiti a partire da un andamento speculare fortemente trocaico («Dópo quale sógno // può avér sognàto?»).

Es. 6 (scena III):

IL DOTTORE: Io sono vecchio^omai: [7'] // il mio^orecchio è^ottuso. [7']

Questo è un altro caso di doppio settenario, con andamento giam-bizante, in cui la simmetria strutturale della prosa è amplificata dalle

²¹ G. BUCCHI, *Alcune attestazioni del decasillabo anapestico nella poesia per musica del primo Seicento*, in «Stilistica e Metrica Italiana», VI, 2006, pp. 255-261, ma cfr. L. BIANCONI, *Silaba, quantità, accento, tono*, in «Il Saggiatore musicale», XII, 1, 2005, pp. 183-218. Sulla forte predisposizione anapestica di questo tipo di verso vd. P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 189-193.

numerose assonanze della vocale posteriore *o* («Io sóno vècchio^omài: // il mió^orécchio è^ottùso»).

Molti altri sarebbero i casi da analizzare (nel *Sogno* e oltre) capaci di mostrare il meccanismo di armonizzazione di versi e prosa nell'opera dannunziana, soprattutto in un testo come il *Sogno* in cui la fitta rete di rinvii intertestuali, anche nella forma di citazione letterale, legano il testo ai più canonici padri della poesia italiana.²² Il Dante della ghirlandetta, a cui alludono la Beatrice destinataria della corona e forse anche il Virgino «genio della foresta [...] che non aveva l'aspetto di una persona umana» (scena II),²³ diventa ispirazione per l'intero dramma: la visione dannunziana avrebbe trovato concretizzazione, nella memoria letteraria del giovane poeta, proprio nella ballata dantesca amata dalla Duse, forse una delle composizioni primaverili più anomale e al contempo più ricche di significati sottesi.²⁴

Tra reminiscenze letterarie, citazioni e architetture ritmiche, i primi luoghi raccolti in questa breve nota, che nel dramma costituiscono un sistema ordinato e razionale, contribuiscono forse a chiarire il senso di ciò che D'Annunzio intende, nella più volte menzionata epistola a Tissot, come il 'procedere musicale' della sua scrittura e del suo teatro.²⁵

²² Ma cfr. G.L. BECCARIA, *Significante ritmico e significato. Qualche implicazione semantica delle convenzioni metriche*, in ID., *L'autonomia del significante* cit., pp. 23-89.

²³ Vd. il Virgilio di *Inferno*, I 64-74: «Quando vidi costui nel gran deserto [la selva] / [...] «Non omo, omo già fui [...] Poeta fui, e cantai di quel giusto / figliuol d'Anchise»» (si cita da DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di E. Malato, I. *Inferno*, Salerno Editrice, Roma 2021).

²⁴ Vd. E. MARIANO, *E. Duse*, in ID., *Sentimento del vivere ovvero G. D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1962, pp. 122-123; G. ZANETTI, «*Leggende d'Amore*» cit., p. 439; F. SENARDI, *I 'Sogni' di Gabriele D'Annunzio, fra simbolismo e superomismo*, in «*Studia Romanica et Anglicae Zagrabiensia*», XXXVI-XXXVII, 1991-1992, pp. 305-311: 306-307.

²⁵ Sul valore del canto di Panfilo nell'ecosistema complessivo del dramma rinvio a P. GIBELLINI, *D'Annunzio dal gesto al testo* cit., pp. 107-108. A proposito del 'valore musicale' della scrittura dannunziana si leggano le parole di G.F. MALIPIERO, *Ariel musicus*, in «*Scenario*», IV, aprile 1938, p. 204, ora in C. SANTOLI, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in ID., *Gabriele d'Annunzio* cit., pp. 77-82: 78: «Non mi è stato facile avvicinare il poeta quando sentivo il desiderio di «musicare» i suoi versi. [...] Avevo già letto molte pagine sulla musica di Gabriele D'Annunzio. Pochi scrittori si sono espressi come lui senza mai cadere in errore: non c'è mai allusione alla musica che non sia la prova evidente della sua musicalità e della sua comprensione. Quello che egli disse su Domenico Scarlatti, su Palestrina e anche su Claudio Monteverdi (1900, nel *Fuoco*), quando il più grande musicista italiano era ancora completamente dimenticato, dimostra la sua profonda sensibilità musicale».

Donato Pirovano

RISCRITTURE E VARIAZIONI DANNUNZIANE:
LA *FRANCESCA DA RIMINI*

Riassunto: Nella tragedia *Francesca da Rimini* d'Annunzio ridà vita al celeberrimo episodio del quinto canto dell'*Inferno*, a partire dal racconto di Andrea Lancia e degli altri commentatori fiorentini e soprattutto dal racconto di Giovanni Boccaccio. In d'Annunzio non scompare, dunque, il nucleo più antico della storia come si era delineata nel secolo XIV, ma esso è disseminato in pochi versi e nelle didascalie finali dell'ultima scena. Dall'intenso lavoro di documentazione del drammaturgo nasce la sua tragedia di sangue e di lussuria che è un vivido e nuovo affresco del Medioevo. Tra le più riuscite novità ci sono due personaggi: Malatestino Malatesta e la schiava cipriota Smaragdi.

Parole chiave: Dante Alighieri, Francesca da Rimini, tragedia.

Abstract: In the tragedy *Francesca da Rimini* d'Annunzio revives the famous episode of the fifth canto of Dante's *Inferno*, starting from the story of Andrea Lancia and the other Florentine commentators and above all from the story of Giovanni Boccaccio. In d'Annunzio, therefore, the most ancient nucleus of history as it was outlined in the fourteenth century does not disappear, but it is scattered in a few verses and in the final captions of the last scene. From the dramatist's intense documentary work, his tragedy of blood and lust is born, which is a vivid and new fresco of the Middle Ages. Among the most successful novelties there are two characters: Malatestino Malatesta and the Cypriot slave Smaragdi.

Keywords: Dante Alighieri, Francesca da Rimini, tragedy.

Nella «mente che non erra» (*Inf.*, II 6) si staglia subito uno scontro della «guerra / sì del cammino e sì de la pietate» (*Inf.*, II 4-5):¹ ascoltate le parole

¹ Per le citazioni della *Commedia* cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di E. Malato, Salerno Editrice, Roma 2018 («I Diamanti»).

della ravennate Francesca, cui fa eco il pianto dell'anonimo cognato, Dante sviene e «come corpo morto cade» (*Inf.*, v 142). L'accorata confessione della donna, dannata all'inferno tra i lussuriosi dopo essere stata tragicamente uccisa non si sa dove né quando né in che modo² da un traditore atteso nella Caina, determina nell'*agens* un drammatico e al tempo stesso catartico svenimento.

I primi commentatori dell'episodio si districarono a fatica, tanto più che le cronache erano silenti su quel fatto di *eros* e *thàntos*. Jacopo Alighieri, che fu col padre a Ravenna, fece da apripista, ma non andò oltre l'identificazione dei protagonisti di quel tragico triangolo amoroso: precisò che Francesca era la figlia di Guido il vecchio da Polenta, rivelò che il compagno di pena era il riminese Paolo Malatesta e che l'autore del duplice omicidio era Giovanni Malatesta detto lo Sciancato (di qui Gianciotto), il quale si era vendicato ferocemente della moglie infedele e del fratello fedifrago.³

Nulla seppero aggiungere gli esegeti immediatamente successivi, perfino i bolognesi Graziolo Bambaglioli e Iacomo della Lana – geograficamente non lontani dai luoghi della vicenda –, che si accontentarono di riprodurre le informazioni ricavate dal figlio di Dante.⁴

Come ha dimostrato Luca Azzetta,⁵ la chiosa si arricchisce di particolari nella Firenze degli anni '40 del XIV secolo in quel circolo di lettori e cultori di Dante – alcuni dei quali conobbero personalmente il grande poeta –, in cui spiccano le figure di Andrea Lancia, dell'anonimo autore dell'*Ottimo*

² Una parte degli esegeti interpreta l'emistichio «e 'l modo ancor m'offende» (*Inf.*, v 102) riferendolo alla frase immediatamente precedente e vi ha visto un'allusione alla modalità brutale ed efferata del duplice omicidio o alla repentinità di esso non dando così ai due amanti adulteri (e incestuosi per il diritto medievale) possibilità di pentimento; per una diversa interpretazione rimando a D. PIROVANO, *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Donzelli, Roma 2021, p. 99, in cui si propone di collegare il discusso emistichio alla proposizione principale «Amor [...] / prese costui de la bella persona» (*Inf.*, v 100-1) e spiegare «modo» come l'irresistibile intensità di quella passione, che ha avvinto la giovane in vita e che la avvince ancora: «per quello amor che i mena» (*Inf.*, v 78).

³ JACOPO ALIGHIERI, *Chiose all'«Inferno»*, a cura di S. Bellomo, Antenore, Padova 1990, p. 109: «Essendosi degli antichi infino a qui ragionato, di due modernamente si segue, d'i quali l'un fu una donna nominata monna Francesca, figliuola di messer Guido Vecchio da Polenta di Romagna, e della città di Ravenna, e l'altro Paolo d'i Malatesti da Rimini; la quale essendo del fratello del detto Paulo moglie, il quale ebbe nome Gianni Isciancato, carnalmente con lui usando, cioè col detto suo cognato, alcuna volta insieme dal marito fur morti».

⁴ G. BAMBAGLIOLI, *Commento all'«Inferno» di Dante*, a cura di L.C. Rossi, Scuola Normale Superiore, Pisa 1998, *Inf.*, v 97-99; e IACOMO DELLA LANA, *Commento alla «Commedia»*, a cura di M. Volpi, con la collaborazione di A. Terzi, Salerno Editrice, Roma 2009, *Inf.*, v 106-7.

⁵ L. AZZETTA, *Vicende d'amanti e chiose di poema: alle radici di Boccaccio interprete di Francesca*, in «Studi sul Boccaccio», vol. XXXVII, 2009, pp. 155-70.

commento e del cosiddetto Amico dell'*Ottimo*:⁶ sono loro – e soprattutto il Lancia – a compensare il silenzio delle cronache romagnole e le scarse notizie dei primi commentatori, creando un vivace racconto, che sarà ripreso, accresciuto e valorizzato più tardi da Giovanni Boccaccio. Commentando “il Dante” nella chiesa di Santo Stefano in Badia nel 1373, infatti, il vecchio certaldese – che, come diceva una sua vicina, aveva la lingua «la migliore e la più dolce del mondo» –⁷ seppe probabilmente ammaliare il suo pubblico con quella che è stata non casualmente definita la “centunesima novella” del *Decameron*, la quale, infatti, avrebbe potuto trovare una collocazione adeguata nella quarta giornata in cui «si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine».

La narrazione del Boccaccio, la quale è ambientata tra Ravenna e Rimini, sorvola sul particolare – determinante nella *Commedia* – del primo bacio,⁸ ma introduce nuovi personaggi secondari tutti lasciati anonimi: i mezzani che trattano la pace tra Guido il vecchio da Polenta e i riminesi Malatesta consigliando di rafforzarla con un matrimonio; l'amico che suggerisce al signore di Ravenna l'inganno per evitare l'eventuale rifiuto della figlia – notoriamente di «altiero animo» – di sposare il deforme Giovanni; la damigella che da un pertugio di una finestra indica a Francesca il futuro sposo; il servo che rivela a Gianciotto l'adulterio tra la moglie e il fratello.

Il racconto di Boccaccio ebbe grande fortuna nelle riscritture successive, in particolare in quelle ottocentesche, e si intravede in filigrana anche nella *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio, andata la prima volta in scena il 9 dicembre 1901 al Teatro Costanzi di Roma e poi pubblicata a Milano per i tipi di Treves il 20 marzo 1902.⁹ Gli espliciti rimandi, fino al calco, si

⁶ Cfr. *Ottimo commento alla 'Commedia'*, tomo I, *Inferno*, a cura di G.B. Boccardo, Salerno Editrice, Roma 2018, *Inf.*, v 70-72 (pp. 140-41); AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la 'Comedia'*, a cura di C. Perna, Salerno Editrice, Roma 2018, *Inf.*, v 73 (pp. 56-57); ANDREA LANCIA, *Chiose alla 'Commedia'*, a cura di L. Azzetta, Salerno Editrice, Roma 2012, *Inf.*, v 100-6 (pp. 181-83).

⁷ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, BUR, Milano 2013, *Concl. dell'autore*, 27.

⁸ Cfr. G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la 'Comedia'*, a cura di G. Padoan, Mondadori, Milano 1965 (d'ora in avanti *Esposizioni*), v 151 (p. 316): «Col quale come ella poi si giugnesse, mai non udi' dire se non quello che l'autore ne scrive; il che possibile è che così fosse: ma io credo quello essere più tosto fizione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, ché io non credo che l'autore sapesse che così fosse».

⁹ Per il testo cfr. G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, edizione critica a cura di E. Maiolini, Il Vittoriale degli Italiani 2021, con ampia e aggiornata bibliografia; per il commento rimando a G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, a cura di D. Pirovano, Salerno Editrice, Roma 2018.

addensano soprattutto all'inizio e alla fine della tragedia.¹⁰ Nella scena terza del primo atto l'anonimo amico che suggerisce a Guido il vecchio da Polenta l'inganno ai danni di Francesca diventa il notaio ser Toldo Berardengo che consiglia lo stratagemma al fratello di lei Ostasio: far credere alla donna che lo sposo è il bel Paolo presente a Ravenna «come procuratore di Gianciotto / [...] con pieno mandato / a disporre Madonna Francesca» (Atto 1, scena III, vv. 467-69). Nella scena quinta del medesimo atto è Adonella, una delle cinque damigelle, che mostra Paolo a Francesca, mentre un'altra damigella, Garsenda, ne fa notare la bellezza. Nella scena terza del quarto atto Malatestino, respinto dalla cognata, diventa delatore dell'adulterio, assumendo il ruolo che nel racconto di Boccaccio è riservato a un «singulare servidore»¹¹ di Gianciotto. Nella scena quarta del quinto atto Paolo intravede una via di fuga attraverso una «cateratta» presente nella stanza. Le didascalie dell'ultima scena – di soli quattro versi (Atto 5, scena ultima, vv. 398-401) – ricalcano, infine, con minime variazioni la parte finale del racconto di Boccaccio.

Gabriele d'Annunzio non rinuncia all'episodio del bacio e lo valorizza nella scena quinta del terzo Atto, come aveva già fatto Silvio Pellico in una delle più fortunate "Francesche" romantiche. L'azione si svolge a Rimini nella camera della donna. Il cavalcantiano amore *ereos* che avvince Paolo non si placa neppure con la distanza, e al rientro da Firenze, dove ha abbandonato anticipatamente l'ufficio di Capitano del Popolo – senza tra l'altro passare da Ghiaggiolo dove abitava la moglie Orabile Beatrice – avviene la lettura fatale.

In d'Annunzio non scompare, dunque, il nucleo più antico della storia come si era delineata nel secolo XIV nelle chiose dei commentatori fiorentini e nella esposizione di Boccaccio,¹² ma esso è disseminato in pochi versi e nelle didascalie finali di una tragedia che conta più di 4000 versi (endecasillabi, settenari e quinari), frequenti e a volte lunghe indicazioni di scena, strutturata in 5 atti a sua volta divisi in 5 scene ciascuno, e affollata da una

¹⁰ Per la storia editoriale cfr. il capitolo *Gli anticipi in rivista e la 'princeps'* nell'edizione critica della *Francesca da Rimini*, a cura di E. Maiolini cit., pp. LXXX-XCV.

¹¹ G. BOCCACCIO, *Esposizioni* cit., v 152 (p. 316).

¹² Isidoro Del Lungo nella recensione *Medio Evo dantesco nel teatro*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», XCVIII, marzo-aprile 1902, pp. 23-31, alle pp. 28-29, parla di «geniali assimilamenti onde il lavoro suo mi sonò, tratto tratto, intessuto» – primo fra tutti il brano delle *Esposizioni sopra la Comedia* di Boccaccio – talmente riscontrabili «con l'ordito della tragedia» da potersi porre come «argomento» (cfr. *Introduzione* di E. Maiolini all'edizione critica citata, p. CXXVI).

trentina tra personaggi e comparse (cfr. *Dramatis personae*, pp. 13-15), senza contare i tanti altri che vengono citati nel tessuto dialogico, e tra questi ci sono, per esempio, lo stesso Dante, e con lui Casella, Brunetto Latini, Guido Cavalcanti, che Paolo incontra e frequenta a Firenze durante la sua missione.

Nonostante l'impetuosa stesura,¹³ il lavoro di documentazione fu accuratissimo e si giovò anche di una visita ai luoghi della tragedia in compagnia della Duse nel maggio 1901. I frutti di questo attento studio e le plurime citazioni sparse più o meno scopertamente furono annunciati dallo stesso d'Annunzio nella *Nota* aggiunta alla *princeps* del 1902 con parole che antifrasticamente invitavano i lettori e i commentatori alla sfida della individuazione:

Non occorre commento a un'opera di pura poesia. Per aver gioia dalla contemplazione di un edificio armonioso, vogliamo noi conoscere da quali cave furono tratte le pietre tagliate che lo compongono? Ammirando un cavallo di muscoli veloci e di sangue ardente ci domandiamo noi da quali campi provengano il foraggio e la biada che lo nutrono e gli fanno sì lucido il mantello? Nell'un caso e nell'altro, la vista delle belle linee e de' bei movimenti basta alla nostra felicità.

Il poema rinuncia dunque a gravar di chiose dotte la sua tragedia; la quale non può valere se non per la somma di vita attiva ch'ella contiene. Non gli giova tessere le lodi della sua propria diligenza con l'indicare ai lettori incolti quanto egli, nello studio del costume, abbia derivato dal padre Dante, dal Barberino, dai poeti bolognesi, dai cronisti, dai novellatori, dai miniatori, dai documenti più rari e più diversi (*Francesca da Rimini*, pp. 327-28).

Di seguito d'Annunzio confessa di aver alterato la successione degli avvenimenti anticipando di più di dieci anni la battaglia tra Parcitadi e Malatesta, che realmente avvenne il 13 dicembre 1295, per dar rilievo a un nuovo personaggio:

Né gli piace d'indugiarsi a difendere la libertà della poesia confessando come dove e quanto abbia egli alterato la successione degli avvenimenti nel tempo. Un decennio di folta storia romagnola fu compresso negli scorci drammatici, non senza violenza. Per dar rilievo alla figura di Malatestino dall'Occhio alcuni fatti

¹³ Ivi, p. XXXIII: «La stesura è impetuosa: circa tre settimane, verosimilmente, per il primo atto, tre per il secondo, poco più di una per il terzo, due per il quarto e solo tre giorni per l'ultimo». Lo si ricava dall'autografo ora conservato nella Biblioteca Nazionale di Roma (A.R.C. Dannunziana I^o. C 1), che riporta le date esatte di conclusione di ogni atto. Atto I: 18 luglio; Atto II: 9 agosto; Atto III: 18 agosto; Atto IV: 1 settembre; Atto V: 4 settembre.

della cronaca riminese – come la cacciata dei Parcitadi da Rimini per opera del mastin vecchio e il mal governo che il mastin novo fece di Montagna – furono anteposti alla morte dei «duo cognati» (*Francesca da Rimini*, p. 328).

Il drammaturgo rivela qui pure la sua simpatia per una delle principali novità – e decisamente tra le migliori – dell'intreccio della *Francesca da Rimini*: l'inclusione tra i personaggi del fratello minore di Giovanni e Paolo, il poco più che adolescente Malatestino, che nella prima al Costanzi è interpretato dall'attrice Emilia Varini.

Anni dopo d'Annunzio ricostruirà l'esaltante momento creativo dell'*Apparizione di Malatestino* in un paragrafo della lunga prosa *Il secondo amante di Lucrezia Berti*:¹⁴

Era d'agosto, era il buon mese de' miei estri. Avevo lavorato di continuo in piedi, alla mia prima tragedia dei Malatesti, sette ore e sette. Avevo la fronte in fiamme. M'ero seduto, co' gomiti su i ginocchi, col capo fra le mani, con gli occhi serrati, per *vedere* Malatestino, per creare in me la sua figura di carne e d'ossa, per inventare il suo vero aspetto nel punto ch'egli è accecato dal colpo di pietra al forzamento della Torre Galassa. Dal sangue accumulato nel mio cervello l'immagine si formò a un tratto intiera, così viva e tremenda che per isfuggirle spalancai gli occhi. E dal cervello mi balzò dinanzi, mi si piantò dinanzi su le gambe arcate di cavaliere, mi forò con la punta nera dell'unica pupilla, mi minacciò con una guardatura che il pesto rosso faceva più bieca, com'egli serbasse lo sguardo del coraggio anche in fondo alla ferita: Malatestino!

*Mettetemi una fascia
e datemi da bere:
e a cavallo, a cavallo!*

Allucinato, sopraffatto dalla mia allucinazione, non potei frenare le grida. Persistendo l'immagine nell'ombra, non potei sottrarmi all'ombra, non potei non scrollare il mio delirio di là dalla soglia fatata, non potei non domandare a gran voce una lampada, una lampada! E la compagna accorsa fu sbigottita di me come io del fantasma.

¹⁴ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Il secondo amante di Lucrezia Berti*, in ID., *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, saggio introduttivo di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2005, vol. I, pp. 1208-447. Il paragrafo *L'apparizione di Malatestino* occupa le pp. 1231-33. La citazione a testo si trova a p. 1232 (corsivi a testo). E vd. anche l'edizione della *Francesca da Rimini* a cura di E. Maiolini cit., p. XXXIV, da cui si cita.

L'episodio qui raccontato si riferisce alla prima settimana di agosto 1901 quando d'Annunzio sta componendo il secondo atto (lo termina, come detto, il 9 agosto): l'ingresso nella tragedia di Malatestino colpito all'occhio sinistro da una pietra è annunciato da Francesca negli ultimi versi della scena quarta (vv. 834-38) e avviene realmente nell'ultima scena della quale sono citati anche i vv. 900-2 con minima variazione.¹⁵

La genesi poetica di Malatestino – come di ombra che progressivamente si incarna – si rivela anche in un altro passaggio della tragedia, nella prima scena del medesimo atto, quando il torrigiano rivolgendosi al balestriere ne annuncia la potenzialità drammatica, lasciando tra l'altro intravedere fin da subito una congiunzione del personaggio con Francesca nel simbolo della dantesca lonza-lussuria (vv. 59-67):

Taci! Non parlar	
forte, ché non si sente quando viene.	60
Cammina più leggera che una lonza, ¹⁶	
e non si sente camminare. Fa	
il paio con Messer Malatestino,	
che te lo vedi innanzi all'improvviso	
senza sapere donde sia venuto,	65
e ti mette ogni volta	
il tremacuore, come la fantasima.	

La simpatia di d'Annunzio per Malatestino si ricava anche da un altro breve passaggio nel paragrafo *Vivo, scrivo* che si legge in *Terzo encomio della mia arte*, dove non esita a definirlo «capolavoro»:

I miei capolavori sono equestri. Malatestino dall'Occhio, nella prima tragedia de' Malatesti, *ha strinato con una fiaccola ardente la criniera del suo cavallo*.¹⁷

¹⁵ In *L'apparizione di Malatestino* il secondo verso (corrispondente al 901) termina con i due punti, nella tragedia con il punto e virgola.

¹⁶ *più leggera che una lonza*: cfr. *Inf.*, I 32: «una lonza leggiera e presta molto». Certamente efficace il passaggio dalla primitiva lezione *gatta a lonza* (vd. *Francesca da Rimini*, Apparato dell'edizione critica, p. 106).

¹⁷ Cfr. *Prose di ricerca* cit., pp. 1428-30; e vd. anche l'edizione della *Francesca da Rimini* a cura di E. Maiolini cit., p. xxxv, da cui si cita (corsivo a testo). In realtà nella tragedia è lo Sciancato e non Malatestino a strinare la criniera del suo cavallo (cfr. *Francesca da Rimini*, Atto 2, scena 1, vv. 25-28 e 30-31).

Anche Malatestino è un personaggio dantesco. Il suo fosco ritratto è delineato nella profezia di Pier da Medicina, che ha certamente attratto d'Annunzio visto che ne cita alcuni emistichi nella sua tragedia (cfr. *Inf.*, XXVIII 76-90):¹⁸

E fa saper a' due miglior da Fano, a messer Guido e anco ad Angiolello, che, se l'antiveder qui non è vano,	78
gittati saran fuor di lor vasello e mazzerati presso a la Cattolica per tradimento d'un tiranno fello.	81
Tra l'isola di Cipri e di Maiolica non vide mai sì gran fallo Nettuno, non da pirate, non da gente argolica.	84
Quel traditor che vede pur con l'uno, e tien la terra che tale qui meco vorrebbe di vedere esser digiuno,	87
farà venirli a parlamento seco; poi farà sì, ch'al vento di Focara non sarà lor mestier voto né preco».	90

Così Pier da Medicina a Dante: 'Fai sapere ai due eminenti cittadini di Fano, Guido del Cassero e Angiolello da Carignano, che – se è vero, come è vero, che qui il prevedere non è ingannevole – presso Cattolica saranno dalla loro imbarcazione gettati in mare in un sacco pieno di pietre per tradimento del crudele tiranno Malatestino Malatesta. In tutto il mar Mediterraneo, dall'isola di Cipro a quella di Maiorca, Nettuno non vide mai un delitto così infame commesso da pirati o da marinai greci. Quel traditore che vede con un occhio solo e governa la città di Rimini – che un tale qui con me (Curione) vorrebbe non aver mai visto – li inviterà a un colloquio; poi farà in modo che non avranno bisogno di far voti o preghiere per navigare al vento impetuoso che soffia presso il promontorio di Focara'.

Il «tiranno fello» (*Inf.*, XXVIII 81) di Rimini si era, comunque, già intravisto nel canto e nella bolgia precedente, quando Dante riferisce a Guido da Montefeltro (*Inf.*, XXVII 46-48):

¹⁸ Per citazioni di questi versi cfr. per esempio *Francesca da Rimini*, Atto 2, scena v, v. 910: «Ma vedo pur con l'uno»; e Atto 4, scena I, v. 84: «Io vedo pur con l'uno»; Atto 5, scena I, v. 71: «Ora saranno verso la Cattolica». Il canto XXVIII dell'*Inferno* è comunque ben presente nella tragedia.

E 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio,
 che fecer di Montagna il mal governo,
 là dove soglion fan d'i denti succhio.

48

‘I due mastini di Verrucchio – Malatesta e Malatestino – che fecero strazio di Montagna dei Parcitadi usano i loro denti dove son soliti come un succhiello’.

Nella mirabile sintesi dei versi danteschi d’Annunzio coglie le potenzialità tragiche del personaggio e, come già anticipato, non esita a forzare la cronologia per introdurre lo strazio del ghibellino Montagna, catturato nel secondo atto e tenuto prigioniero sotto le stanze di Francesca. Sarà Malatestino, infatti, a decapitarlo e a portare la sua testa in un sacco come trofeo, oggetto scenico che pare ispirato dalle pene della nona bolgia (si pensi a Bertran de Born) e dalla mazzerà gettata presso la Cattolica con i corpi dei due eminenti cittadini di Fano.

Il legame di Malatestino con la storia di Paolo e Francesca potrebbe derivare da una chiosa all’*Inferno* di anonimo commentatore trecentesco, il quale erroneamente scrisse che Francesca «fu moglie di Malatestino de’ Malatesti da Rimini; e Paolo di questo Malatestino fu fratello».¹⁹

Nella *Francesca da Rimini*, il minore dei Malatesta entra in scena, come si è visto, nel finale dell’atto secondo e poi è protagonista del quarto atto, ambientato nella ottagonale sala da pranzo del palazzo Malatesta in un giorno di settembre 1285. Vistosi respinto da Francesca, della quale si era morbosamente innamorato, il fosco adolescente sfoga tutta la sua *vis irascibilis*, nel segno di un cavalcantiano amore *ereos*, cosicché «Di sua potenza segue spesso morte [...] destandos’ ira la qual manda foco», ‘Dalla forza travolgente dell’Amore deriva spesso la morte [...] per cui si desta in lui l’ira che infiamma l’animo (cfr. G. CAVALCANTI, *Donna me prega*, 35 e 52).²⁰ Nel suo furore Malatestino taglia la testa al prigioniero Montagna dei Parcitadi, poi rivela a Gianciotto la tresca di Paolo e Francesca e infine per sorprendere in flagranza di reato i due amanti suggerisce un piano, organizzato su una finta partenza per Pesaro e Gradara, la quale, dunque, per d’Annunzio non è luogo della tragedia come nella vulgata turistica.

¹⁹ *Chiose anonime alla prima cantica della ‘Divina Commedia’ di un contemporaneo del poeta*, pubblicate per la prima volta [...] da F. Selmi, Stamperia Reale, Torino 1865, p. 33.

²⁰ Per la citazione cfr. G. CAVALCANTI, *Rime*, in *Poeti del Dolce stil novo*, a cura di D. Pirovano, Salerno Editrice, Roma 2012.

A un certo punto della scena terza del quarto atto, Malatestino, avviluppato strettamente dal fratello maggiore – la didascalia indica: «Gianciotto lo avviluppa con le braccia, lo serra fra le sue ginocchia armate, gli parla con l'alito contro l'alito» (*Francesca da Rimini*, p. 265) –, pronuncia queste parole (*Francesca da Rimini*, Atto 4, scena III, vv. 449-57):

Non stringere! Ora penso che v'è la schiava, quella cipriota...	450
Le serve da mezzana. Astuta è: fa malie...	
La vedo che va sempre fiutando il vento... Prenderla al laccio debbo e imbavagliarla. Questo	455
è affare mio. Tu non pensare a nulla finché non sei all'uscio...	

Il truce Malatestino conosce bene le insidie che potrebbero turbare il suo piano omicida e soprattutto il ruolo che potrebbe giocare la sua vera antagonista, la schiava cipriota, che, infatti, sarà soppressa nell'ultimo atto. Questo ulteriore assassinio compiuto dal giovane Malatesta non viene rappresentato direttamente, ma viene fatto percepire, progressivamente e con efficace effetto di suspense, attraverso il dialogo di Francesca con le sue damigelle nella seconda e terza scena.

Smaragdi, la schiava prediletta di Francesca, è decisamente un'altra felice innovazione dannunziana. Come ha rilevato Elena Maiolini: «il nome proviene da una pagina dei *Souvenirs de l'Orient* del conte di Marcellus inclusa da Tommaseo nella raccolta di canti greci»,²¹ e si può dire che ella porti con sé nella tragedia un gran numero di immagini e forme che derivano dalle traduzioni di Tommaseo dei canti popolari toscani, corsi, illirici, greci, e che impreziosiscono le battute dei personaggi, in particolare femminili.²²

La variante in *Apparato* (p. 49) rivela che in origine Smaragdi doveva essere «serbiana», 'serba'. Il cambio di nazionalità è efficace se si pensa che Cipro – tra l'altro citata anche nel già esaminato passo della *Commedia* (cfr. *Inf.*, XXVIII 82) relativo al «tiranno fello» Malatestino –²³ è l'isola sacra a Venere e

²¹ Cfr. *Introduzione* di E. Maiolini cit., p. CXXVI.

²² Cfr. *Ivi*, p. CXXI.

²³ Non si dimentichi che durante il viaggio in Grecia d'Annunzio riaccende la sua passione per Dante: infatti, qualche mese prima della composizione della *Francesca da Rimini* (gennaio-marzo 1899) rileggendo il poema dantesco «a Corfù, in un bosco d'ulivi, in faccia al

la schiava porta «il nome di una pietra capace di far rinascere la passione, lo smeraldo».²⁴

In effetti, la sua presenza scenica ha un ruolo rilevante a connotare l'amore fatale e tragico dei personaggi. Si pensi, innanzi tutto, al finale del primo atto quando Francesca coglie dall'arca bizantina una grande rosa rossa e la dona a Paolo, che ritiene essere il suo promesso sposo. Poco prima, però, Smaragdi aveva cancellato dal pavimento le tracce del sangue di Bannino, colpito da Ostasio, e aveva riversato l'acqua sporca nel rosaio, cosicché il pegno d'amore della rosa (e simbolicamente della propria verginità) è imbevuto, all'insaputa dei due protagonisti, di sangue fraterno.

Nella quarta e quinta scena del secondo atto, poi, Smaragdi porta un vino greco per i vincitori della battaglia contro i ghibellini riminesi. Francesca e i tre fratelli bevono dalla stessa coppa: placano la sete naturale, ma accendono un'altra più ardente e "scura" sete, che provocherà la futura tragedia familiare. Quel vino di Scio diviene, dunque, come il filtro di Tristano e Isotta. Lo riconosce la stessa Francesca, nella seconda scena del terzo atto (vv. 117-24):

FRANC.	Ah, Smaragdi, che vino mi recasti quella sera, alla Torre Mastra, quando la città era ad arme? affatturato?	
SCHIAVA	Dama, che dici?	
FRANC.	Come se tu recato avessi un beverageo perfido, il mal s'apprese ²⁵ alle vene di quelli che ne bevvero, e la mia sorte si rincrudeli.	120

Quel vino, come il perfido beverageo di Tristano e Isotta, ha provocato il «mal perverso», 'il folle amore', di chi bevve. Presto si farà delle loro vene «in terra laco».

mare», Gabriele, a suo dire, avrebbe percepito «per la prima volta» la «vera grandezza» della *Divina Commedia*

²⁴ *Introduzione* di Maiolini cit., p. CXXVII. In un appunto autografo conservato al Vittoriale, d'Annunzio aveva valutato anche altri nomi presenti nei volumi dei canti greci e illirici di Tommaseo: Mara, Smaràgdi, Anca, Vidosava, Ciámila, Vucósava, Arete, Roscanda, Braide. Cfr. L 2 (APV VIII, 2.43, n. 331r) riprodotto in *Appendice* da Maiolini, pp. 358-59.

²⁵ *perfido, il mal s'apprese*: cfr. *Inf.*, v 93: «poi c'hai pietà del nostro mal perverso», e 100-1: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, / prese costui de la bella persona».

Parte seconda

DA LA FIGLIA DI IORIO A
LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

Isabella Innamorati

PUNTI DI SVOLTA: *LA FIGLIA DI IORIO* FRA TRIONFI E ROVINE
DEL TEATRO ITALIANO DI PRIMO NOVECENTO

Riassunto: Il contributo si sofferma in particolare sui segnali di cambiamento in atto nel mondo teatrale italiano agli inizi del Novecento manifestatisi con singolare intensità fin dal debutto milanese del 2 marzo 1904 della dannunziana *Figlia di Iorio*. Questo spettacolo non soltanto costituì il primo autentico trionfo teatrale per Gabriele D'Annunzio, finalmente consacrato quale grande autore drammatico da un coro unanime di consensi, ma fissò, contemporaneamente, il riconoscimento del talento artistico di una nuova leva di attori, quali Teresa Franchini e Ruggero Ruggeri chiamati a elaborare inedite tipologie recitative e a modellare personaggi del tutto nuovi rispetto a quelli in cui erano soliti esibirsi nei ruoli loro assegnati in compagnia. A paragone la parodia scarpettina del *Figlio di Iorio* segna invece un termine di riferimento in negativo nella carriera del grande beniamino del teatro comico napoletano, manifestando un'evoluzione profonda del sistema produttivo teatrale che non avrebbe più lasciato spazio, come in passato, alla libertà d'autore e di capocomico di Eduardo Scarpetta.

Parole chiave: teatro, attori italiani.

Abstract: The contribution focuses in particular on the signs of change taking place in the Italian theatrical world at the beginning of the twentieth century, reverberated with singular evidence from the Milanese debut of *La Figlia di Iorio* on March 2, 1904. This show not only constituted the first authentic theatrical triumph for Gabriele D'Annunzio, finally consecrated as a great dramatic author by a unanimous chorus of consensus, but at the same time fixed the recognition of the artistic talent of a new generation of actors, such as Teresa Franchini and Ruggero Ruggeri called to model completely new characters and new recitative typologies compared to those in which they used to perform in the role assigned to them in company. In comparison, the parody by Eduardo Scarpetta *Il Figlio di Iorio*, instead, marks a negative term of reference in the career of the most beloved Neapolitan comic theater author, manifesting a deep evolution of the theatrical production system that would no longer leaved room for the freedom of author and comedian managers as Eduardo Scarpetta.

Keywords: theater, marvelous, sublime.

1. *Il primo trionfo teatrale dannunziano: la modernità dello spettacolo La figlia di Iorio*

Con *La figlia di Iorio*, messa in scena al Teatro Lirico di Milano il 2 marzo 1904, si è di fronte al primo autentico successo del teatro dannunziano, destinatario, fin qui, di riconoscimenti “di stima”: si pensi alla fredda accoglienza del *Sogno di un mattino di primavera* sia in Francia che in Italia nel 1897; alle critiche riservate all’autore della *Gioconda* salvando, però, la Duse e Zacconi nel 1899; alla aperta disapprovazione del pubblico al quinto atto della *Città morta* in occasione del debutto milanese, 20 marzo 1901, che costrinse l’autore a tagli e modifiche per garantire il proseguimento delle repliche. O fu addirittura bersaglio di clamorose contestazioni: come in occasione del debutto della *Gloria* – ritirata dalle scene subito dopo la prima rappresentazione al Mercadante di Napoli, 27 aprile 1899 – o del deludente esito della *Francesca da Rimini* al teatro Costanzi di Roma, 9 dicembre 1901, quando gli spettatori, dopo sei ore di spettacolo di cui pure avevano ammirato scene e costumi, si divisero in due schiere vociferanti di sostenitori e contestatori.¹ Le critiche non risparmiarono neppure la Duse, colpevole di aver rinunciato alla propria espressività per farsi mero strumento della poesia dannunziana.

Nel 1904 il cambiamento d’opinione nei confronti di questa nuova prova del poeta pescarese fu dunque radicale: se la sua scrittura, in passato,

¹ La prima rappresentazione del *Sogno d’un tramonto d’autunno* si tenne il 2 dicembre 1905 a Livorno, quindi successivamente alla *Figlia*, con la compagnia Fumagalli-Franchini, che ottenne anch’esso uno stentato consenso. *La Figlia di Iorio* è stata oggetto – e lo è tuttora – di una grande fortuna critica testimoniata dalla vastissima bibliografia. Nell’impossibilità di darne conto adeguato in questa sede, oltre agli studi che verranno citati *infra*, si ricorderanno qui almeno: *La Figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno Internazionale di Studi dannunziani (Pescara, 24-26 ottobre 1985), Centro Nazionale di Studi dannunziani e della cultura in Abruzzo, Pescara 1986; *Gabriele D’Annunzio grandezza e delirio nell’industria dello spettacolo*, Atti del Convegno Internazionale (Torino, 21-23 marzo 1988), Costa & Nolan, Genova 1989; L. GRANATELLA, *D’Annunzio e Pirandello tra letteratura e teatro*, Bulzoni, Roma 1989; G. ISGRÒ, *D’Annunzio e la mise en scène*, Palumbo, Palermo-Firenze 1993; U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D’Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995; *D’Annunzio e il teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Atti del XXVI Convegno di Studio (Chieti-Francavilla a mare, 28-29 maggio 1999), Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 1999; L. GRANATELLA, *Arrestate l’autore! D’Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del ’900*, Bulzoni, Roma 2006²; G. ISGRÒ, *La rivoluzione teatrale di Gabriele D’Annunzio*, in «Dialoghi mediterranei. Periodico bimestrale dell’Istituto Euroarabo di Mazara del Vallo», 29, gennaio 2018, <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/> (consultato il 10/09/2022).

era stata accusata di insensibilità alle esigenze della scena, di essere priva di qualità teatrali per l'eccessivo lirismo e simbolismo, con *La figlia di Iorio* la critica esaltò proprio la dimensione teatrale dell'invenzione dannunziana la quale, rivolgendosi ora alla trasfigurazione leggendaria della vita e delle tradizioni del popolo abruzzese, raggiungeva intensi livelli di drammaticità al punto che: «non si può veramente intendere e veramente ammirare se non rappresentata, se non trasportata là dove [a teatro] veramente deve avere diritto di cittadinanza».² Ancora una volta (come anche per *Francesca e per la Città morta*) l'ambientazione aveva soggiogato l'attenzione degli spettatori fin dal primo aprirsi del sipario, mostrando una scena minuziosamente definita nei dettagli e negli arredi: si pensi alla vivida ricostruzione dell'interno domestico del primo atto, fittamente disseminato di suppellettili e strumenti autentici del lavoro quotidiano, frutto della raccolta sul campo effettuata con rigore da etnografo dal pittore Francesco Paolo Michetti appositamente convocato da D'Annunzio e coadiuvato dal giovane artista Arnaldo Ferraguti, o anche alle suggestive immagini della natura abruzzese del secondo e terzo atto, geograficamente prossime al pubblico italiano, ma indefinitamente distanziate da un'atmosfera esoticamente primitiva. Il dramma venne elogiato, inoltre, per la modernità e nello stesso tempo per l'autenticità degli ambienti, per la musicalità del verso e l'incanto dei rituali folclorici, per la poesia e la solennità della dimensione corale (alcuni critici parlarono di realismo, infastidendo non poco D'Annunzio che al verosimile teatrale opponeva la autenticità degli oggetti, dei tessuti, dei monili).

Questa tragedia dannunziana sui caratteri originari del popolo intercettava, tra l'altro, le aspirazioni rinnovatrici della cultura italiana per una tragedia italiana («moderna e mediterranea», come voleva D'Annunzio), un nuovo paradigma in grado sia di contrastare l'egemonia dei modelli drammaturgici francesi e scandinavi sia di additare all'essenza del carattere nazionale, riconoscibile nel sostrato delle tradizioni popolari in cui si fondevano retaggi pagani greco-latini e slanci di pietà cristiana, tenuti insieme da una lingua ricalcata su ritmi e sonorità della letteratura italiana delle origini.³ L'autore aveva proposto modelli tragici che contestavano la drammaturgia del teatro verista rimodellando la tradizionale funzione drammatica del dialogo in un'inedita valenza elegiaca tendenzialmente monologante e che all'azione privilegiava la narrazione dello stato d'animo mediante uno sviluppo

² D. OLIVA, *La Figlia di Iorio al teatro Nazionale*, in «Il Giornale d'Italia», 4 aprile 1904.

³ Sulla tragedia moderna e mediterranea si veda: V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, FrancoAngeli, Milano 1992.

cadenzato, come di antico canto popolare ma con ricercatissime espressioni in prosa o in versi. Alla specificità del carattere o alla psicologia del personaggio in azione, subentravano individualità dalle condizioni esistenziali in evoluzione lungo un percorso interiore che costituiva il vero centro dell'interesse drammatico. Da un altro punto di vista, il coinvolgimento del poeta in un arduo lavoro di ricerca linguistica sul registro del «falso-antico»⁴ poneva esemplarmente in evidenza la necessità di innalzare la qualità letteraria dei testi drammatici contrastando l'assuefazione del mercato teatrale alle modeste traduzioni dalle drammaturgie francesi alimentata dalla richiesta crescente dei capocomici italiani. Certamente l'italianità del nuovo modello tragico, il fascino per l'ambientazione primitiva e sacrale della *Figlia di Iorio*, innervata di sanguinarie passioni e tabù, incisero profondamente sulle sorti della rappresentazione, ma ciò che occorre sottolineare a questo punto è l'impatto innovativo, nella storia dello spettacolo italiano, della partecipazione dell'autore-poeta all'allestimento.

D'Annunzio espandeva la propria energia creativa ben oltre i limiti fissati dalla convenzione per l'intervento dello scrittore nel lavoro teatrale. Effettivamente egli puntava sull'invenzione di un nuovo linguaggio della scena, creando immagini e sonorità che colpissero la sensibilità dello spettatore trasportandolo in un'altra dimensione, nel solco del modello culturale wagneriano della sintesi delle arti, delle letture nietzschiane e del legame artistico, intellettuale e sentimentale con la Duse. Quasi sempre fu lui a scegliere gli artisti-pittori incaricati delle scene dei suoi testi, dei costumi e degli arredi (si pensi, ad esempio, ai calchi del tesoro degli Atridi per la *Città morta*) incoraggiandone l'iniziativa e poi incalzandone instancabilmente il lavoro. Tentò persino di soprintendere alla scelta degli attori, non sempre riuscendovi appieno, ma spiazzando, questo sì, la pianificazione ordinaria dei capocomici, come esemplifica la affannosa costituzione dell'*ensemble* della *Figlia di Iorio*. A partire, infatti, dalla *Città morta*, poi nella *Francesca da Rimini* – in cui si può registrare l'apice del percorso dannunziano di *metteur en scène* – e ancora nella *Figlia di Iorio*, e anche in altri suoi drammi, sia pure con coinvolgimento differenziato, egli si impegnò a condizionare le scelte del cast poiché l'invenzione drammaturgica forgiava i personaggi sulla fisionomia di attori presi a ideale modello (si pensi alle

⁴ A. ANDREOLI, *Il popolo autore nella 'Figlia di Iorio' di Gabriele D'Annunzio*, Edizioni Sinestesie, Avellino, 2014, p. 10 (ma tutto il volume è prezioso per lumeggiare complessivamente le dinamiche della composizione della *Figlia di Iorio*).

sue attese per Giacinta Pezzana nel ruolo di Candia; per non dire per la Duse stessa).⁵

Il carisma, l'impegno, la tensione estetica del poeta-regista provocarono una autentica rivoluzione nel normale procedimento produttivo delle compagnie capocomicali del tempo: con D'Annunzio, gli attori venivano appositamente scritturati per i personaggi dei suoi testi drammatici indipendentemente dal sistema tradizionale dei ruoli e del repertorio.⁶ Gli attori designati da D'Annunzio erano impegnati in esclusiva con lo spettacolo dannunziano per tutto il periodo previsto dal contratto, ponendo da parte la consuetudine, ancora dominante nelle compagnie dell'epoca, di programmare per ogni "piazza teatrale" una variata rosa di testi già pronti nel loro repertorio. Nel tentativo di superare lo iato fra la propria ideazione poetica e la realizzazione scenica, che pure l'autore avvertì sempre dolorosamente, egli partecipò in prima persona alla preparazione di molti suoi spettacoli: non soltanto leggeva il suo testo alla compagnia per impostare il lavoro delle prove, alle quali poi presenziava più o meno regolarmente, ma calibrava di volta in volta la misura del proprio coinvolgimento rincuorando o censurando gli sviluppi del lavoro teatrale come testimonia l'epistolario dannunziano con attori e direttori di compagnia.⁷ Chiaro indizio della forte propensione demiurgica dannunziana nei confronti della realizzazione dello spettacolo è l'inedita lunghezza delle didascalie, cariche di poesia e di dettagli illuminanti, destinate non soltanto a suggestionare il lettore, ma soprattutto a ispirare gli attori e lo staff degli addetti alla scenografia.⁸

⁵ Per questo come per altri aspetti dell'operatività dannunziana qui richiamati: V. VALENTINI, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993.

⁶ Sulle dinamiche capocomicali dell'epoca: S. FERRONE, *Introduzione a Il teatro italiano. v, La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di Id., Einaudi, Torino 1979, vol. 1, pp. VII-LXIX; A. D'AMICO, *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in *Petrolini la maschera e la storia*, a cura di F. Angelini, Laterza, Roma-Bari 1984; S. FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali* in «Il Castello di Elsinore», I, 3, 1988, pp. 37-44; R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988; C. JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2002.

⁷ G. D'ANNUNZIO, *Il fiore delle lettere. Epistolario*, a cura di E. Ledda, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004; *D'Annunzio epistolografo*, Atti del XXXI Convegno di studio (Chieti-Pescara 23-24 maggio 2003), Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 2005; G. ISGRÒ, *La nuova messinscena del teatro novecentesco nell'epistolario di D'Annunzio*, in «Dialoghi mediterranei. Periodico bimestrale dell'Istituto Euroarabo di Mazara del Vallo», 42, marzo 2020, <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/> (consultato il 20.09.2022).

⁸ V. VALENTINI, *Il poema visibile* cit. p. 43; U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile* cit., pp. 163-170.

Il poeta-drammaturgo investiva, in tal modo, i codici specifici dello spettacolo di un inedito valore artistico, sfidando l'opinione prevalente nel pubblico italiano secondo la quale scene, costumi, luci e arredi altro non erano se non aspetti "materiali" della rappresentazione teatrale concepita soltanto come effimera trasposizione scenica di un testo letterario. La grandiosità, la raffinatezza, il pregio delle scene e dei costumi, le scenografie progettate per quel determinato testo da pittori scelti dall'autore in vista di una costante e stretta collaborazione, erano una palese rivoluzione rispetto alla prassi antiartistica delle scene di repertorio; concepire lo spettacolo come qualcosa di organico e unitario, un evento di comunicazione e seduzione della folla grazie al concorso simultaneo di immagini, luci, musicalità, movimento, ritmo fecero di D'Annunzio un precursore, in Italia, delle messinscène europee e della figura del regista.

2. *Fonti visive e teatrali della Figlia di Iorio*

Qualche rapido richiamo alle circostanze biografiche in cui cadde la composizione della *Figlia di Iorio* consentirà di inquadrare la costellazione dei rapporti culturali in cui nasceva la nuova opera di ambiente abruzzese evidenziando la natura dell'ispirazione. Perché se la prossimità cronologica delle *Laudi* indurrebbe a restringere il campo soprattutto all'ambito letterario (si pensi alla progettata dedica della *Figlia di Iorio* a Pascoli, destinatario, infine di *Alcyone*) in realtà gli interessi di D'Annunzio per il teatro furono determinanti. È noto, la «tragedia pastorale» fu realizzata in tempi assai brevi, a Nettuno, nel Lazio, nella splendida villa di Bell'aspetto del principe Borghese, dove il poeta trascorse l'estate del 1903.⁹ A fianco del poeta, oltre alla figlia Ciucciuzza, c'era Eleonora Duse che, messe da parte le frustrazioni causate dall'insuccesso della *Francesca da Rimini*, vegliava ora sull'elaborazione dell'opera che avrebbe dovuto essere la consacrazione del genio innovatore del dramma italiano e dell'attrice rivoluzionaria dell'arte teatrale. Infatti alcune sue lettere di questo periodo rivelano il progresso del lavoro.¹⁰ La ritrovata comunione d'intenti con la

⁹ La composizione del primo atto si sviluppò dal 18 al 31 luglio; il secondo dal 9 al 16 agosto; il terzo dal 22 al 29 agosto 1903. Cfr. A. ANDREOLI, *Il popolo autore nella 'Figlia di Iorio' di Gabriele D'Annunzio* cit., p. 141.

¹⁰ «Caro Mazzanti, Una buona notizia! Stasera o domattina – sarà finito il I atto. Mi si dice che a fine agosto la tragedia sarà compiuta. E allora libertà di agire. Al mio ritorno a Firenze – per fine agosto – (poiché vedo che nulla è sull'orizzonte) le dirò quali sono le possi-

Duse e la assidua presenza dell'attrice a Nettuno, lascerebbe intravedere un seguito malatestiano, propiziato tra l'altro dalla proposta dell'impresario francese Schürmann all'attrice (poi restata lettera morta) di una ripresa della *Francesca* al teatro d'Orange.¹¹ A dirigere tutte le energie creative del poeta verso le leggende d'Abruzzo invece che verso il ciclo malatestiano, concorse l'esito del prolungato scambio di idee con Romain Rolland (già intenso dal 1897, quando con la Duse D'Annunzio lanciava il progetto del teatro di Albano) convinto sostenitore del teatro popolare sperimentato da Pottecher a Bussang nei Vosgi (ove peraltro i classici antichi non avevano fatto presa sulle folle rurali) e autore del *Théâtre du Peuple* che offrì in anteprima in dono a D'Annunzio nel 1902 quando era ospite alla Capponcina. Tutto questo ideale propellente popolare entrava in combustione a contatto con l'inesausta fonte di ispirazione di soggetto abruzzese, già all'origine delle novelle e dei romanzi dannunziani, e che ora, con il titolo *La Figlia di Iorio*, sfidava l'ispirazione dell'amico pittore Francesco Paolo Michetti, il quale attorno a tale figura femminile, circondata di un alone mitico-legendario fortemente carico di tragedia e eros, aveva sperimentato tra il 1881 e il 1895 un'ampia produzione di immagini con varie tecniche, culminata, infine, nella grande tempera vincitrice della esposizione veneziana del 1895. Nella lettera ben nota del 31 agosto 1903, con cui D'Annunzio invitava l'amico pittore a creare le scene della tragedia appena terminata e intitolata come la famosa tempera, il poeta dichiarava di aver seguito un percorso creativo analogo a quello del pittore senza accorgersi di avviarsi in tal modo su di un terreno accidentato all'origine della *vexata quaestio* della dipendenza dell'ispirazione della tragedia dal quadro. Serbandolo per la conclusione il riferimento ad un particolare meandro di questa fluviale polemica antidannunziana inanellata su presunte

bilità che intravedo»; la citazione proviene da F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomico*, Le Lettere, Firenze 2011, in cui oltre alla ricostruzione storico-critica dell'impegno capocomico della Duse, al documentato elenco di tutte le sue tournée (pp. 138-39, n. 51), al grafico rappresentativo del suo repertorio (p. 133), è pubblicato un cospicuo numero di lettere della Duse nel ruolo di organizzatrice delle sue tournée (pp. 143-234). Sull'epistolario si veda inoltre: P. Nardi, *Carteggio D'Annunzio-Duse*, Le Monnier, Firenze 1975.

¹¹ L'11 luglio 1903 Eleonora Duse ne scrive a Ettore Mazzanti: «L'occasione «Orange» «Teatro classico» è certamente attraente, ed Ella, sa, certo quanto me, quale importanza – quasi storica – hanno le rappresentazioni in quel teatro e quale importanza potrebbe avere anche una recita così speciale – ma a parte la grande attrazione artistica – resta il come proteggerla. [...] Fra le tante probabilità discusse ora con Gabriele D'Annunzio – egli crede invece correggere la proposta Schürmann di *Francesca* proponendo *Città morta*». La lettera si legge integralmente in F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomico* cit., pp. 185-86.

intenzioni plagiarie (fu coinvolto persino il libretto di Pompeo Sansoni, *La figlia di Iorio*, musicato da Guglielmo Branca del 1897, correlato, semmai, alla fortuna del quadro di Michetti) ciò che qui premeva sottolineare era, appunto, la natura iconica dell'ispirazione dannunziana in relazione alla pittura michettiana. Nell'invenzione dannunziana, immagine, ritmo, canto, musica e poesia erano collegati ad un panorama di luoghi e figure tanto simboliche e immaginarie quanto radicate nella comune memoria del pittore e del poeta.¹²

Ma di un'ulteriore fonte d'ispirazione occorre a questo punto fare menzione perché sia l'utopia teatrale di Rolland, sia la suggestione della pittura michettiana agirono cronologicamente distanziate dall'esplosione creativa dell'estate del 1903. Molto più ravvicinata a quel momento c'è un altro incontro col teatro che meglio si accordava con la nuova direzione folclorica della scrittura dannunziana. D'Annunzio assisté, nell'aprile 1903 a Milano a *La Zolfara* di Giuseppe Giusti Sinopoli con la partecipazione della compagnia di Giovanni Grasso. Il poeta ne ricavò un'impressione così profonda da elogiare pubblicamente la espressività energica e musicale del grande attore siciliano, propiziatore imprevedibile della sua tragedia pastorale composta di lì a pochi mesi:

In verità, la gioia di questa improvvisa rivelazione è in me commista di malinconia; perché invidio agli scrittori siciliani uno strumento d'arte meraviglioso qual è Giovanni Grasso, e mi rammarico di non poterlo adoperare e d'essere costretto a reprimere il mio lungo desiderio di tentare la tragedia agreste. Ieri sera, nella profonda commozione che mi travagliava, fui anche morso dalla nostalgia della mia vecchia terra d'Abruzzi. Grazie a voi, al grande e candido Giovanni Grasso ai suoi compagni d'arte, in cui si esprime con tanta potenza l'anima della stirpe.¹³

La recitazione di Grasso aveva risvegliato in lui l'idea di «tragedia agreste»; e fu proprio il poeta a chiedere a Giuseppe Antonio Borgese la

¹² Per la ricostruzione del sodalizio di vita e di arte in Abruzzo tra Francesco Paolo Michetti e D'Annunzio negli anni Ottanta dell'Ottocento si veda ancora A. ANDREOLI, *Il popolo cit.*, pp. 55-70.

¹³ *L'omaggio di Gabriele d'Annunzio alla Compagnia Siciliana*, in «La Perseveranza», Milano, 30 aprile 1903. Si veda al riguardo: S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *La figlia di Iorio tra lingua e dialetti*, in *La lotta con Proteo: metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI congresso AISLLI (Los Angeles, UCLA, 6-9 ottobre 1997), Edizioni Cadmo, Firenze 2001, pp. 1131-1140.

traduzione in siciliano del suo dramma da destinare a Giovanni Grasso nel ruolo di Aligi andato in scena al teatro Costanzi di Roma il 17 settembre 1904.¹⁴

La dannunziana *Figlia di Iorio*, salutata come il capolavoro drammatico dannunziano era destinata a innumerevoli riprese sia sulle scene teatrali, nonché liriche (Scala, 1906, Alberto Franchetti e San Carlo, 1954 Ildebrando Pizzetti) e cinematografiche (1911 Arrigo Frusta, 1917 Bencivenga, 1974 di Silverio Blasi con Edmonda Aldini e Giuseppe Pambieri).¹⁵

3. Talli direttore e i giovani talenti della recitazione

Come si è accennato a D'Annunzio risaliva la scelta dei due artisti pittori-scenografi, Francesco Paolo Michetti e Arnaldo Ferraguti, ma da lui dipese anche quella della compagnia: la Compagnia Drammatica Italiana Talli-Gramatica-Calabresi. La Duse, che pure si era subito mobilitata per la messinscena, fu messa da parte dal poeta poiché impossibilitata a sostenere finanziariamente l'impresa a causa dei debiti maturati con la *Francesca*. Poi, però, in sede contrattuale, l'autore pretese da Talli la scrittura della Duse nelle vesti di Mila di Codra per le recite nelle piazze più importanti della tournée (Milano, Firenze e Roma) e ciò in un estremo tentativo di recupero con la divina, la quale, però, dopo notevoli oscillazioni, decise di negarsi definitivamente nel febbraio 1904, proprio all'inizio delle prove. D'Annunzio non riuscì ad ottenere nemmeno Gualtiero Tumiatì nel ruolo di Aligi (allievo di Luigi Rasi e di cui apprezzava la preparazione culturale) e neppure la grande Giacinta Pezzana come Candia della Leonessa (la quale avrebbe accettato se poi le trattative contrattuali non si fossero incagliate sull'ostacolo del compenso). Nonostante ciò, il poeta garantì la sua presenza alle

¹⁴ I testi 'trascritti' nei vari dialetti (compresa la parodia di Scarpetta) si leggono in *Gabriele D'Annunzio: 'La figlia di Iorio' tra lingua e dialetti*, a cura di S. Zappulla Muscarà – E. Zappulla, La Cantinella, Messina 1998. Sul grande attore siciliano si vedano almeno: G. LONGO, *Verga e Giovanni Grasso*, in «Il Castello di Elsinore», XII (1999), 36, pp. 15-29; S. ZAPPULLA MUSCARÀ – E. ZAPPULLA, *Giovanni Grasso, il più grande attore tragico del mondo*, La Cantinella, Acireale (Catania) 1995; G. SOFIA, *Sulla tecnica di Giovanni Grasso. Ipotesi, abbagli e testimonianze*, in «Teatro e Storia», n. 35, 2014; *Inseguendo Giovanni Grasso*, dossier a cura di B. Majorana, G. Sofia, in «Teatro e Storia», 39, 2018; G. SOFIA, *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, Bulzoni, Roma 2019.

¹⁵ Per una ampia rassegna della fortuna scenica della *Figlia di Iorio* si veda: A. BENTOGGIO, *Interpretazioni registiche della 'Figlia di Iorio' sulle scene italiane del Novecento*, in «Ariel», XII, 1, 1997, pp. 51-57.

prove: non soltanto offrì la sua lettura del copione alla prima riunione di compagnia ma anche in seguito sia pure non continuativamente; offrì il suo supporto nello tentativo di sollecitare gli artefici delle scenografie facendo rispettare i tempi previsti per l'allestimento; rinunciò, invece, alla direzione, artistica, forse memore dell'esperienza della *Francesca da Rimini*, lasciando a Talli l'onere di organizzare armoniosamente gli sforzi di tutti.

Virgilio Talli fu tra i primi attori-direttori nel nostro paese a sperimentarsi nella nuova prassi innovatrice della distribuzione delle parti quando nel teatro italiano, lo si è già accennato, vigeva il sistema dei ruoli. La modernità di Talli si manifestava nell'interpretazione critica del testo, curando il lavoro di insieme in modo che scaturisse l'armonizzazione delle varie interpretazioni attoriali, tutte egualmente studiate. Uno spettatore colto e sensibile come Antonio Gramsci, così lo descriveva:

Talli svolge la sua attività nelle prove: lavoro di miniatura, raffinato e sottile sforzo di elaborazione paziente. Il dramma si frantuma nei suoi elementi primordiali: le parole, i movimenti. Ma in ognuno di questi elementi continua a vivere l'intero dramma. E l'analisi minuziosa incomincia.¹⁶

Talli era convinto che per realizzare questa nuova impostazione fossero più adatti gli attori giovani e possibilmente usciti dalle scuole di recitazione, o almeno dotati di una buona preparazione culturale. Ad esempio, la scelta di Talli per il personaggio della vecchia madre, Candia della Leonessa, svanita l'ipotesi Pezzana, ricadde, un po' paradossalmente, su di un'attrice di ventisette anni, Teresa Franchini.¹⁷ Ella rappresentava uno degli esempi più persuasivi e apprezzati della formazione professionistica impartita dalla Real Scuola di Recitazione di Firenze diretta, fin dal 1882, da Luigi Rasi. Tra i cardini dell'insegnamento di Rasi c'era lo studio della parte e l'impegno a darle vita indipendentemente dal condizionamento del ruolo e dei requisiti fisici, come nel caso di Candia della Leonessa. In effetti tra i personaggi che avevano reso nota la Franchini al suo debutto in scena, c'era stata la contessa d'Autreval della *Battaglia di Dame* di Scribe e Legouvé (1898) un personaggio di età matura che la giovane aveva interpretato con notevole successo seguendo le direttive di Rasi. Critici rinomati, come Giovanni Pozza, la apprezzavano al punto da darle il nominativo a Talli per *La Figlia di Iorio*, che

¹⁶ A. GRAMSCI, *Virgilio Talli*, in «Avanti!», 14 maggio 1918.

¹⁷ Su Teresa Franchini si veda P. BOSISIO, «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*» *Teresa Franchini: un'attrice per D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 2005².

infatti la scritturò senza aspettare il consenso dell'autore. Nelle sue memorie Virgilio Talli scrisse:

mi decisi a informare il poeta della mia idea sulla Franchini citando l'opinione favorevole di Pozza. Ed egli mi rispose con un telegramma, le cui prime frasi sono piene di malinconia: «La madre di Aligi mi turba i sonni, mi rende infelicissimo. Ma ella ne sorride crudelmente, o grande organizzatore».¹⁸

Evidentemente D'Annunzio non si fidava ancora abbastanza della Franchini e temeva l'esito scenico della sua interpretazione. Eppure, ella sostenne con discreto successo la sua parte¹⁹ e dopo un mese di repliche ebbe l'onore di sostituire Irma Gramatica nel ruolo della protagonista, Mila di Codra, dopo l'imprevedibile insuccesso della prima donna in questo personaggio (l'unica attrice a non riscuotere consenso fin dal debutto dell'opera). Nel seguito della sua carriera Teresa Franchini divenne una delle interpreti più assidue e riconosciute della drammaturgia dannunziana.

Quanto alla parte di Aligi, in luogo di Gualtiero Tumiati, Talli si rivolse a Ruggero Ruggeri che proprio in questa occasione conquistò l'unanime consenso del pubblico imponendo la sua interpretazione come quella di un artista di primo piano: nei decenni seguenti i nuovi interpreti di Aligi modellarono il ritmo della recitazione cantilenante, le posture, gli atteggiamenti, l'espressione trasognata di Aligi sulla interpretazione di Ruggeri. Il giovane attore trentatreenne si accostò a D'Annunzio con timore reverenziale e assisté alla lettura del copione da parte dell'autore con attenzione intensa:

Con la sua voce metallica, che dava un'intensa vita alle parole una per una, il poeta lesse l'opera sua in modo che ogni valore drammatico e lirico ce ne fu compiutamente rivelato. L'impressione sui futuri interpreti fu profonda. Particolarmente intensa fu la mia silenziosa commozione. Trovavo finalmente l'interpretazione che da tanto tempo il mio amore per la poesia si augurava. L'estasi di Aligi nacque forse in me dall'estasi con la quale ascoltai il suo canto dalla voce del Poeta.²⁰

¹⁸ VIRGILIO TALLI, *La mia vita a teatro*, Treves, Milano 1927, p. 186.

¹⁹ Successo non del tutto condiviso dalla critica per Franchini nella parte di Candia. Si veda V. VALENTINI, *Il poema visibile* cit., p. 319n.

²⁰ R. RUGGERI, *Recitando D'Annunzio*, in «Scenario», 4 aprile 1938, p. 192.

Sul rapporto D'Annunzio-Talli egli così riferisce:

le prove, cominciate nel Veneto (Verona) continuate a Milano, furono lunghe pazienti, ardentissime; sovente, ma non sempre, guidate dalla vigile cura di Gabriele D'Annunzio. Ché il Poeta andava e veniva. Visto quanto Talli fosse capace e presente, lasciò a questo mirabile rivelatore d'intendere e rendere, sul teatro, i valori umani, lirici, pittoreschi e musicali dell'opera sua. Ardua fu la scelta delle voci, per un intonato concerto [...] Decine e decine di voci furono provate e respinte, finché Talli non poté giungere a quell'omogeneità di intonazioni che gli sembrava, ed era, indispensabile alla potenza suggestiva di quelle grandi scene corali.²¹

Contro ogni consuetudine, le prove impegnarono una compagnia particolarmente numerosa e si estesero per oltre un mese. Per Talli fonte di conforto era la presenza in compagnia di giovani attori, come Ruggeri e la Franchini, disponibili ad un diverso approccio nei confronti del testo e del personaggio. Fu il direttore Talli a instradare Teresa, dotata di una fresca voce giovanile, verso una più efficace interpretazione della scena del terzo atto di Candia della Leonessa gridandole, dal fondo della platea, che recitasse con voce bassa, come da uomo. L'attrice abbassò i toni, saggiando una voce quasi virile e rauca e trovò l'effetto giusto.

La sera del debutto, al termine di un lungo periodo di ansia e di sperimentazioni Talli ebbe un crollo nervoso ma fu compensato da un grande successo come ricorda la Franchini:

Il trionfo della tragedia di Milano fu anche il trionfo di tutti gli attori. [...] Fu tale l'emozione che, calato il sipario del terzo atto, Virgilio Talli cadde stesso al suolo, colto da uno di quei malori cui da qualche tempo andava soggetto. Aveva lavorato per un mese, soffrendo mille torture e titubanze; dubitava del successo; non aveva dimestichezza col teatro dannunziano, e sentiva tutta la responsabilità per la grandiosità dell'impresa, [...] Ma il successo arrivò alle fatiche di tutti, e la tragedia iniziò il suo giro trionfale. Dopo Milano, Firenze, indi Roma.²²

²¹ *Ibid.*

²² T. FRANCHINI, *Memorie*, pp. 6 sgg. Si leggono in P. BOSISIO, *Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...* cit., p. 332.

4. *La Rovina di Scarpetta*

L'annunciata «parodia presepiale» di Scarpetta, *Il Figlio di Iorio* in due atti e versi dialettali, era ansiosamente attesa a Napoli, sia per l'ininterrotto successo dalla maschera-personaggio Sciosciammocca, beniamino del pubblico partenopeo, sia per la fama dell'autore della *Figlia di Iorio*. L'uditorio partenopeo era avvezzo al genere delle parodie sancarliniane, inoffensive, ma sapide riscritture carnevalesche dei maggiori successi lirici o teatrali rappresentati in città: ma non fu così in questo caso. La parodia scarpettina deviò dalla tradizione sancarliniana per veicolare, sotto l'egida della comicità napoletana, intenzioni di rivendicazione nei confronti dell'opera e del mito dannunziano. A esacerbare l'animo di Scarpetta nei confronti del poeta-vate concorrevano il clima fortemente intimidatorio instauratosi nei rapporti fra letterati e attori per effetto del rigoroso efficientismo della Società Italiana degli Autori diretta, dal 1896, da Marco Parga. In questa nuova fase la S.I.A. si era dimostrata sempre più vigile e rigorosa nell'esigere dagli attori le percentuali dovute agli autori reimpostando, per tal via, i rapporti fra le due categorie a tutto vantaggio degli autori. Già a partire dalla fine degli anni Ottanta Scarpetta aveva sperimentato sulla propria pelle l'onere del nuovo mercato dei testi e delle private. Con questa parodia Scarpetta si era, forse, illuso di far valere i diritti dell'autore-attore contro quelli dell'autore-letterato sperando di trascinarsi dietro l'opinione pubblica con un grande successo teatrale.

Il figlio di Iorio andò, dunque, in scena il 3 dicembre del 1904 al Real Teatro Mercadante di Napoli, ma le urla e lanci di oggetti dei detrattori riuscirono a provocare la chiusura del sipario all'inizio del secondo atto. Contemporaneamente in un altro teatro napoletano, il Politeama, la compagnia Maggi aveva rimesso in scena proprio la dannunziana *Figlia di Iorio*, e il buon esito di quello spettacolo non poteva che esaltare la sconfitta rovinosa di Scarpetta. Le ragioni principali della caduta della parodia sono da riconoscere in almeno due fattori: in primo luogo la determinazione della fazione del pubblico napoletano pro D'Annunzio nel condannare l'operetta recepita come un'inaccettabile profanazione; in secondo luogo, la evidente deviazione di questa specifica parodia nei confronti della tradizione napoletana. Invece di inventare una cornice attorno al nocciolo dell'opera originale, come avevano fatto Petito o Altavilla, Scarpetta aveva riscritto in versi napoletani tutto il testo dannunziano, ridicolizzandone la dimensione mistica, i proverbi, le nenie. Traspose le particolarità folcloriche in terra puteolana con effetti di ridicolo, e mutò il sesso dei personaggi

principali (Scarpetta recitava in abiti femminili il ruolo di Ornella). Il difetto maggiore consisteva – secondo alcuni critici – nell’aver rallentato i tempi essendosi impegnato a rendere in dialoghi napoletani le lunghe battute monologanti della *Figlia di Jorio*, annoiando così il pubblico prima ancora che le trovate comiche intervenissero a spezzare la monotonia della scena.

Si tratta di vicissitudini riportate recentemente agli onori della cronaca grazie al bel film di Mario Martone intitolato *Qui rido io*, dedicato, appunto, al profilo teatrale e alla storia familiare di Scarpetta. In esso Toni Servillo, nei panni del capocomico annientato dalla *débâcle* teatrale dalla quale è appena fuggito, confida alla figlia Maria il doloroso, confuso, sospetto che la causa originaria dell’insuccesso risiedesse proprio nel suo testo. Stando, però, alle memorie scarpettiane, *Cinquant’anni* di palcoscenico, la sua parodia era caduta a causa della cabala antiscarpettiana. Come è ormai ben noto, lo scontro tra fazioni pro e contro Scarpetta non si esaurì a teatro, ma in tribunale con la causa intentata da Marco Praga, in rappresentanza della S.I.A. (e di D’Annunzio) contro Scarpetta imputandogli la contraffazione dolosa e la riproduzione abusiva della *figlia di Iorio*. Roberto Bracco, Giulio Massimo Scalingher e Salvatore Di Giacomo, di parte dannunziana, sostennero che l’opera di Scarpetta non era parodia giacché deviava dal modello affermatosi sulle scene del San Carlino e pertanto si trattava di contraffazione. Viceversa, nella perizia firmata da Benedetto Croce e Giorgio Arcoleo, si affermava che parodie come *Il figlio di Iorio* erano sempre esistite anche in tempi anteriori e si concludeva che Scarpetta non aveva commesso una contraffazione, semmai un’opera letteraria sbagliata.²³ Da questo momento in poi la formula dell’“opera sbagliata” si trasformò in una sorta di sinistro mantra continuamente ripetuto dagli avvocati pro Scarpetta al fine di agevolare la vittoria del proprio assistito, sì, ma sconfessando ferocemente la sua credibilità d’autore. Scarpetta non poteva esserne soddisfatto, tant’è che nel corso del suo interrogatorio non mancò di puntualizzarlo. Eppure, quella formula restò e gli fece vincere la causa. Fu una vittoria amarissima però; già un anno dopo, nel 1910, Scarpetta si ritirò definitivamente dalle scene. Il processo gli aveva fatto comprendere che il suo teatro, il suo modo d’intendere il ruolo di autore si avviava ad un lento ma inesorabile declino. La dinamica del libero scambio

²³ Per questo argomento ci si permetta di rinviare a I. INNAMORATI, *Rivendicazioni d’autore: Eduardo Scarpetta e la drammaturgia comica degli attori napoletani*, in «Drammaturgia. it», 2017.

di trame, trascrizioni, motivi parodici che aveva caratterizzato l'età dei Petito e della folta cerchia di autori-attori del teatro dialettale, non sarebbe sopravvissuta a lungo alla nuova legislazione sul diritto d'autore. Le sue rielaborazioni-traduzioni di una *pièce* originale, erano avviate ad estinguersi, condizionate dai vincoli degli organismi di controllo sulla gestione dei testi e da normative intoccabili.

Cesare Orselli

PARISINA: LIBRETTO PER...

Riassunto: Il contributo è dedicato al libretto di Parisina, nato dalla collaborazione di Pietro Mascagni con D'Annunzio.

Parole chiave: Parisina, Mascagni.

Abstract: This contribution is dedicated to the libretto of Parisina, born from Pietro Mascagni's collaboration with D'Annunzio.

Keywords: Parisina, Mascagni.

Le relazioni presentate a questo convegno, con la loro varietà e preziosità, offrono un ulteriore contributo all'estesa saggistica sui rapporti fra d'Annunzio, la musica e le arti figurative, a partire dall'antico scritto del 1939 di Luigi Tomelleri, *Gabriele D'Annunzio ispiratore di musicisti*;¹ una letteratura di ampio respiro,² fra cui segnaliamo il recente convegno senese dal titolo emblematico *D'Annunzio musicista immaginifico*;³ e sta ancora a confermare che diversità di formazione e di collocazione culturale (tardo romanticismo,

¹ In «Rivista Musicale Italiana», XXII, 2, 1939, pp. 163-233.

² Per cui si rimanda ad alcuni fondamentali contributi: *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, «Quaderni del Vittoriale» nn. 34-35, luglio-ottobre 1982; numero unico di «Civiltà Musicale» II, 3, ottobre 1988; R. TEDESCHI, *D'Annunzio e la musica*, La Nuova Italia, Firenze 1988; *D'Annunzio e la musica*, Atti del Convegno Internazionale, Gardone Riviera-Milano 22-23 ottobre 1988, Rosetum, Milano 1989; A. GUARNIERI, *Tristano, mio Tristano, Sensualità senza carne*, Il Mulino, Bologna 1988 e 1990; ID., *Il dannunzianesimo*, in *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Firenze 2000, pp. 223-337; C. SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio, la musica e i musicisti*, Bulzoni, Roma 1997.

³ *D'Annunzio musicista immaginifico*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Siena, 14-16 luglio 2005, a cura di A. Guarnieri, F. Nicolodi e C. Orselli, «Chigiana», XLVII, Olschki, Firenze 2008.

verismo, generazione dell'Ottanta) non impedì molteplici incontri di artisti con l'opera del Vate. Tanto che verrebbe fatto di chiedersi se il dannunzianesimo sia stata una stagione straordinaria vissuta dall'Italia umbertina e dei primi decenni del '900, o non, piuttosto che una moda, l'incarnazione di un atteggiamento gestuale, un *habitus* estetizzante, un modulo eterno, quasi, che ogni autore di quella «Giovine scuola italiana», per cui l'Alaleona parlò di una «seconda primavera lirica», sia andato a ricercarne traccia nel suo intimo e a far emergere in questo o quel lavoro; un *coté* culturale o emozionale che ineluttabilmente, prima o poi, avrebbe condotti i maestri dell'«estate di San Martino del melodramma» (Conati)⁴ all'incontro con un qualche aspetto della ricchissima produzione dannunziana. «La tua influenza oggi è più profonda che tu non creda. Tu devi congratularti teco perché sei riuscito a imprimere [...] il ritmo dell'arte alla vita di una città immemore. [...] Ecco la prova migliore della possibilità di restaurare e diffondere il gusto, pur tra la presente barbarie».⁵ Queste parole si fa dire da un ammiratore, ne *Il fuoco*, Stelio Effrena, ennesimo travestimento di Gabriele d'Annunzio: e non si può non restare stupiti della non comune capacità di cogliere processi in atto nella società italiana, in quel 1898 in cui il romanzo fu scritto, che l'autore rivela con quelle frasi. Allo scadere del secolo, il dannunzianesimo come atteggiamento politico, come estetismo, come gesto, come costume di vita, come maniera letteraria, si è vigorosamente affermato, e continuerà a esercitare un'influenza molteplice nel mondo musicale anche nei decenni successivi, e non solo in Italia: si pensi che compositori francesi, inglesi, svizzeri si contenderanno a suon di grosse cifre i diritti di musicare alcuni drammi dell'Imaginifico, quali il *Sogno di un mattino di primavera* e *La città morta*, che *Le martyre de Saint Sébastien* – a Parigi nel 1912 – costituì un evento *monstre* per tutta la cultura europea (con la presenza «scandalosa» della danzatrice Ida Rubinstein nel ruolo del Santo e la collaborazione musicale di Debussy). Ed anche quando certi aspetti più esteriori del dannunzianesimo mostreranno la corda (prima ancora che Gabriele esca materialmente di scena), il segno lasciato dalla sua poesia nella musica resisterà all'incalzare del tempo, alla tragedia di due guerre mondiali e ai mutamenti radicali del costume letterario: a parte le moltissime liriche che fino ai giorni nostri sono

⁴ M. CONATI, *Il linguaggio musicale in Andrea Chénier di Giordano*, in *Ultimi splendori. Cilea*

Giordano Alfano, a cura di J. Streicher, Ismez, Roma 1998, p. 335.

⁵ G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Il Vittoriale degli Italiani, Roma 1941, p. 47.

nate sui suoi versi,⁶ ancora nel 1954 Pizzetti tornava a trarre un'ispirazione postuma dal poeta della sua giovinezza per *La figlia di Jorio*, che andava ad arricchire una serie già consistente di lavori (*La nave*, *Fedra*, *La Pisanella*, la *Sinfonia del fuoco* per il film *Cabiria*, l'incompiuta *Gigliola*, da *La fiaccola sotto il moggio*), nati in tempi di dannunzianesimo dilagante. E non solo Ildebrando da Parma si era mostrato sensibile al fascino del letteratissimo teatro dannunziano: nel giro di poco più di un decennio avevano visto la luce le versioni musicali de *La figlia di Jorio*, ridotta a libretto dal poeta stesso per Alberto Franchetti; de *La nave*, firmata da Montemezzi; di *Parisina*, nata dalla collaborazione con Mascagni; del *Sogno di un tramonto d'autunno*, lavoro giovanile, rimasto per decenni inedito, di Malipiero; di *Francesca da Rimini*, capolavoro di Zandonai, oltre ai titoli di Debussy e Pizzetti prima ricordati. Né si può passare sotto silenzio che la coppia francese Boulanger-Pugno tra il 1913-14 aveva composta *La ville morte*;⁷ che nel 1926 anche lo svizzero Honegger firmava le musiche di scena per *Phèdre*, che altrettanto faceva, in anni ancor più "sospetti", Antonio Veretti per *Francesca da Rimini* (1938) e che perfino l'austero Luigi Dallapiccola si lasciava attanagliare dall'empito patriottardo (con tanto di ritornello "Eja, eja, alalà") della *Canzone del Quarnaro*, e nel 1930 la intonava – lasciandola però inedita – per tenore, coro maschile e orchestra. Date, lavori, autori, che non sfuggono al sospetto di essere frutto di abili operazioni commerciali-spettacolari, poiché, se si esclude il caso di Pizzetti, le collaborazioni non si ripeterono, quasi che gli editori puntassero a una fantastica girandola di sempre nuovi nomi e stili intorno all'immutabile perno della poesia dell'Imaginario. Ma, al tempo stesso, saremmo tentati di affermare che in questi compositori attivi nei primi anni del Novecento, esistesse un *coté* culturale o emozionale che ineluttabilmente, prima o poi, li avrebbe condotti all'esperienza estetizzante. Si confronti, al contrario, l'esemplare vicenda di un Puccini;⁸ già nel 1894 Ricordi gli fa ventilare l'ipotesi di una collaborazione con il poeta; ma è un evento che, nonostante ripetuti incontri, tentativi, scambi di proposte,

⁶ Su cui, si veda A. GUARNIERI, *I musicisti di D'Annunzio: la lirica da camera*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di F. Sanvitale, EDT-Istituto Nazionale Tostiano, Torino 2002, pp. 167-196; M. DE SANTIS, *Aspetti della lirica da camera su testi di d'Annunzio*, in *D'Annunzio musicista immaginifico* cit., pp. 215-269.

⁷ All'argomento, è dedicato il saggio di A. LAEDERICH, *L'étrange destin de La ville morte de Nadia Boulanger et Raoul Pugno*, in *D'Annunzio musicista immaginifico* cit., pp. 183-199.

⁸ 8 Cfr. M. BEGHELLI, *Quel «lago di Massaciuccoli tanto... misero d'ispirazione»*. *D'Annunzio-Puccini: lettere di un accordo mai nato*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XX, 4, ottobre-dicembre 1986, pp. 605-625.

reciproche manifestazioni di stima, non si realizzò mai: segno che il mondo poetico pucciniano, fin dagli anni di *Manon Lescaut*, era così chiaramente delineato da apparire inconciliabile con la passionalità spasmodica e con l'esuberanza verbalistica della scena dannunziana. Invece, autori quali Franchetti, Montemezzi, Pizzetti, Malipiero, Mascagni, Zandonai, di formazione culturale (occorre evidenziarlo ancora?) assai differenziata, accolsero con entusiasmo – almeno una volta – una collaborazione che per alcuni di loro, sulla carta, appariva addirittura impensabile.

Il caso di Mascagni e della sua *Parisina* ci sembra invece esemplare, soprattutto per quei settori della critica che ancor oggi si ostinano a identificare il maestro di Livorno con il suo capolavoro giovanile, quella *Cavalleria rusticana* in cui sola si esprimerebbe in modo compiuto la sua natura poetica. D'Annunzio, preoccupato soprattutto di trarre profitti dal suo lavoro, aveva abbozzato nel 1902 (ma senza stenderla fino al 25 marzo 1912), dopo *Francesca da Rimini*, una *Parisina*, seconda stazione di una trilogia (*I Malatesti*), ma configurata come un vero dramma musicale, pur senza individuare a quale compositore destinarlo (il frontespizio dell'autografo porta scritto *musica di...* con tanto di punto interrogativo), e infatti il testo passò, senza esito, prima a Franchetti e poi a Puccini.⁹ Recuperando situazioni drammaturgiche da *Francesca da Rimini*, da *Fedra*, da *Tristano e Isotta*, D'Annunzio poneva *Parisina* all'interno di una fastosa cornice rinascimentale, ricca di cori, ballate, preghiere, inni di battaglia, scene di caccia, in cui si snodava l'amore incestuoso di Ugo d'Este con la matrigna Parisina, e il rancore profondo per lei nutrito da Stella, madre di Ugo e già amante del padre Niccolò; passione che si risolverà con il ceppo dato ai due colpevoli. Ed è noto come il poeta accolse con malcelato disinteresse la disponibilità di Mascagni, che invece si gettò con straordinario entusiasmo sul testo di *Parisina*, e ne compose la musica in pochi mesi, in preda quasi a un'eccitazione delirante. Che D'Annunzio fosse presente (e non è neppure certo) alla prima esecuzione

⁹ In una lettera a Olga Treves del 26 marzo 1912 D'Annunzio scrive: «Ier notte terminai la "Parisina". La quale è una vera e propria tragedia concepita musicalmente, con larghe parti corali, con opposizioni potentissime di colore, e con un fondo patetico che richiederà – nel compositore – il dono divino dell'ispirazione [...] Dovrei affidare l'opera mia a un giovane – valente – del quale non conosco [...] neppure il nome». Dovrebbe trattarsi di Luigi Ferrari Trecate. Il 6 aprile 1912, D'Annunzio si rammarica con Pizzetti: «Che peccato ch'io non possa darLe la Parisina». Cfr. L. SONJA URAS, *D'Annunzio e i musicisti italiani: scambi epistolari*, in *D'Annunzio musico immaginifico* cit., p. 82, n. 47.

dell'opera e pretendesse poi di rappresentare *Parisina* senza musica,¹⁰ e che dopo quest'incontro esaltante, Mascagni sia ritornato, dopo altre tentazioni dannunziane, presto cadute,¹¹ a soggetti lontanissimi dall'estetizzante poema di sangue e di lussuria, ricalcando il desueto patetismo di *Lodoletta* o le tematiche civili della Rivoluzione francese nel *Piccolo Marat*: tutti questi elementi starebbero a confermare l'occasionalità della collaborazione fra i due artisti, e – secondo l'opinione dei più severi critici – l'impossibilità del musicista a liberarsi (se non momentaneamente, per un episodio eccezionale) dai moduli del “masca-gnismo”, di una maniera stabilitasi fin nei suoi primi lavori.

Al contrario, a noi pare che *Parisina* sia tutt'altro che un caso, un evento unico e fuori dalla norma, ma anzi costituisca, nell'evoluzione della personalità di Mascagni, il punto più alto di una traiettoria perseguita con discreta coerenza e, quasi, sistematicità. Si considerino i titoli che costituiscono il nucleo maggiore del suo teatro, nati fra il 1890 e il primo decennio del Novecento: sia stato merito dei suoi librettisti, soprattutto di Illica, sia segnale di un'inquietudine culturale in vena di sperimentalismi drammatici e di soggetti sempre diversi, fatto è che nessuna delle opere che seguono *Cavalleria* (se si esclude il ripetitivo rusticano *Silvano*, e fors'anche *Amica*) ripropone – sul piano della drammaturgia – modelli già consolidati, ed appare invece frutto di una ricerca del nuovo, dell'insolito, quasi una sfida nei confronti di un pubblico che si vuole meravigliare con un prodotto dai caratteri sempre inediti. Dal naturalismo del dramma verghiano, attraverso le due “commedie” de *L'amico Fritz* e dei *Rantzau*, la direzione che il successivo teatro di Mascagni imbrocca senza troppi pentimenti è quella del parnassianesimo, del simbolismo, dell'esotismo, del floreale rinascimentale e, dopo la parentesi classicheggiante de *Le Maschere*, del Medioevo tutto di riporto di *Isabeau*, abbracciando, forse non del tutto coscientemente, una dimensione estetica decadente. Come avviene negli stessi anni, in cui le dannunziane *Novelle della Pescara*, di un naturalismo esasperato e crudele, conducono alle rarefatte atmosfere de *Il piacere*; il bozzettismo delle *Novelle per un anno* viene stravolto in una transvalutazione o ribaltamento critico della realtà nel

¹⁰ Bel successo (anche se senza repliche strepitose e numerose) ottenne la *Parisina* teatrale all'Argentina di Roma, il 15 dicembre 1921: interpreti Alda Borelli e Ruggero Ruggeri.

¹¹ «Rosa di Ciprio: Come lei sa io avevo già stipulato con Mascagni un contratto per quest'Opera ed ora il Maestro mi fa sapere che il soggetto non sarebbe più originale...»; «Sarei contento [...] se la Crociata degli innocenti fosse accettata da Pietro Mascagni»; lettere di Renzo Sonzogno a D'Annunzio del 16 aprile e del 25 novembre 1913, citate da M. BEGHELLI, *Ricognizione su Gigliola di Pizzetti*, in *D'Annunzio musicista immaginifico* cit., pp. 374 e 368.

teatro di Pirandello; e dal descrittivismo borghese e tardo-romantico dei primi romanzi Antonio Fogazzaro si esime per toccare il misticismo e la torbida religiosità di *Piccolo mondo moderno* e de *Il santo*; così, secondo una traiettoria non troppo diversa, vediamo apparire sulla scena di fine secolo, dopo Santuzza e Turiddu, le fragili figure di Iris, di Zanetto, di Isabeau, soffuse dei colori *Art Nouveau* di un Giappone tutto ciliegi e fiori, di una Firenze quattrocentesca intravista attraverso le vetrate della dimora di una fiorentina cortigiana, di un medioevo leggendario popolato di dame, sovrani e cavalieri. Esemplarmente ha sintetizzato questo percorso, riferendosi in particolare al contributo di Luigi Illica, Mario Morini:

Anche lui proveniente dal naturalismo, aveva sentito la caducità della forma che con *Cavalleria* era stata portata alla perfezione [...]. Sia Illica che Mascagni avvertivano il bisogno di un'interpretazione meno materialistica della vita per farne oggetto d'arte. La visione poetica che si dispone per quadri nel libretto di *Isabeau*, pur consistendo di elementi realistici, tende a compiacersi [*non diversamente da Iris e da Zanetto, possiamo aggiungere*] di immagini simboliche, di astrazioni filosofiche, delle rifrazioni del sogno. Si inquadra pertanto nelle suggestioni di un teatro intriso di letteratura: fra Maeterlinck e D'Annunzio. Incubi e sogni, simboli e visioni adducono gli accenti veristici nel clima della sospensione fiabesca.¹²

Collocate in questo contesto, le scelte librettistiche e drammatiche di Mascagni appaiono in sintonia con quanto le arti figurative (pensiamo a Previati, a Nomellini, a Hohenstein) andavano proponendo nello stesso lasso di tempo sul *coté* dell'aggiornamento e del rinnovamento *décadent*; la nascita di *Parisina* risulta dunque come esito necessario di un processo evolutivo e di trasformazione sempre in atto; così che l'"antica" tesi del Salinari,¹³ secondo cui il naturalismo si configura come l'incunabolo da cui tutti i movimenti decadentistici traggono origine, riesce tuttora lucida e accettabile: "la lotta a morte contro l'opera verista, l'autentica crociata contro il Verismo continuata durante il Ventennio, la battaglia avanguardistica per la musica moderna" (Fedele D'Amico)¹⁴ appare oggi un'interpretazione storicamente da sconfessare.

¹² M. MORINI, *Profilo di Illica*, in *Pietro Mascagni*, a cura di M. Morini, Sonzogno, Milano 1964, vol. II, p. 44.

¹³ C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano 1963.

¹⁴ F. D'AMICO, *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 227.

Ma, prima di affrontare gli esiti musicali dell'opera¹⁵ nata dalla collaborazione fra due personalità tanto diverse, sarà necessario ripercorrere per sommi capi le fasi dell'incontro di Mascagni con il Vate. «Io sento che posso ancora scrivere musica che sappia di sperma e di caffè»,¹⁶ scriveva a Illica in toni coloriti, nel marzo 1912, Mascagni, uscito da poco dai successi di *Isabeau* in Sud America, per respingere alcune proposte di libretto che non lo convincevano; poco più di in mese dopo, si realizza l'intesa con Gabriel musico («Ricevuta letta tragedia, che mi ha prodotto impressione profonda»),¹⁷ fortemente voluta da Sonzogno dopo un tentativo fallito – come si è visto – di “assegnare” *Parisina* a Franchetti e poi a Puccini. Dall'epistolario emerge lo slancio con cui Mascagni accolse l'idea di questa collaborazione:

Che importanza acquistano i nostri colloqui! Le ore passano senza che ce ne accorgiamo! [...] Domani incominciamo, o meglio incomincio a suonare l'opera. Ti dico francamente che ho un poco di soggezione. Sai: trovarmi solo con D'Annunzio e fargli sentire come intendo d'interpretare la sua tragedia, è una cosa che fa paura a chiunque!¹⁸

Nell'eremo di Bellevue presso Parigi, il lavoro di concerto procedette spedito (lo spartito fu compiuto in poco più di quattro mesi),¹⁹ con un D'Annunzio disponibile ad aggiustamenti e riduzioni (circa 330 versi: «... ho fatto vedere i tagli che ho segnati a D'Annunzio; e lui li ha accettati, non solo, ma li ha approvati completamente»),²⁰ e con un Mascagni che, avendo accanto la figlia Emy e poi l'amante Anna Lolli, vive un'autentica esaltazione per un raffinato dramma di parola, non più un libretto, ma un testo poetico che ha “la dignità della tragedia”, e discute persino della possibilità di dare *Parisina*, in francese, all'Opéra-Comique.

Il mio lavoro procede meravigliosamente; – scrive a D'Annunzio – ieri compivano 44 giorni da quando ho iniziato la composizione e io puntualmente

¹⁵ Su cui, si rimanda all'ampio studio, sistematico e analitico, di C. BOTTEGHI, *Parisina*, Il Gabbiano, Livorno 1997.

¹⁶ 15 Lettera del 7 marzo 1912, in P. MASCAGNI, *Epistolario*, a cura di M. Morini, R. Iovino e A. Paloscia, L.I.M., Lucca 1996, vol. I, p. 346.

¹⁷ Telegramma di Mascagni del 24 aprile 1912, *ivi*, p. 347.

¹⁸ Mascagni a Lina, da Parigi, 3 maggio 1912, *ibidem*.

¹⁹ «Dunque *Parisina* è finita [...] ho impiegato a scrivere l'opera 134 giorni», scrive al Gianfranceschi l'8 dicembre 1912, *ivi*, p. 361.

²⁰ Lettera del 3 maggio cit.

terminavo di musicare 440 versi [...] i pezzi principali della tragedia. Infatti: il gran duetto del 2° atto è compiuto; e così il duetto del 4° atto e la scena prima del 3°, quando *Parisina* è nell'attesa ed ha la visione di *Francesca*.²¹

Pure, in questo straordinario trasporto («sono sbalordito per la facilità con la quale mi riesce di musicare la poesia di d'Annunzio, [...] Io sono come fuori di me: vado sempre avanti, lavoro, compongo, concepisco, scrivo...»),²² il musicista non negava di nutrire qualche perplessità in merito alla «*pesantezza musicale* di ogni singolo personaggio», agli aggiustamenti dei canti sacri, alla riduzione dei cori per i quali «occorrerebbe un corpo corale di almeno 180 voci», anche se il lavoro sta procedendo bene («ho già musicato più di 620 versi, con i temi di tutta l'opera»).²³ Ma, soprattutto, esprimeva preoccupazioni per la lunghezza dell'opera rispetto alle consuetudini d'ascolto del pubblico italiano: «Mi allarmo qualche volta e resto inquieto quando calcolo che *Parisina* avrà più di quattro ore di musica: sarà un'opera inesequibile [...] *Parisina* sarà troppo lunga». ²⁴ In effetti, alla prima alla Scala, il 15 dicembre 1913, l'opera, diretta dall'autore e con un cast di interpreti eccellenti: Tina Poli-Randaccio (*Parisina*), Hipólito Lázaro (*Ugo*), Carlo Galeffi (*Nicolò d'Este*), Luisa Garibaldi (*Stella dell'Assassino*), viene accolta con rispettoso entusiasmo da un pubblico che resta inchiodato in teatro dalle 20.30 alle 1.40. La platea, in cui si notano i nomi più illustri della cultura italiana: Boito, Puccini, Zandonai, Giordano, Franchetti, Alfano, Montemezzi, i pittori Previati, Nomellini, Michetti, percepisce ammirato il fascino e la grandiosità dell'opera, ma anche le sue inusitate dimensioni wagneriane, e Mascagni avverte immediatamente che non è possibile replicare *Parisina* così. Perciò, nonostante l'immane successo "di stima", per la seconda replica provvede a tagli drastici, a cominciare dall'intero IV atto, uno dei momenti più alti della partitura, «la perla dell'opera, questa lugubre e un po' svampita elegia dei due amanti in attesa della morte» (*D'Amico*),²⁵ che scomparirà del tutto anche nelle recite successive. Soppressi anche altri episodi sinfonico-corali: una parte della scena – forse troppo insistita – dell'usignolo, alcuni cori al II atto, il Preludio al III (quasi un omaggio sotterraneo al *Pelléas et Mélisande*); e per le recite successive, Mascagni fa nuovi tagli:

²¹ Lettera dell'8 settembre, *Epistolario* cit., I, pp. 352-3.

²² Lettera a Vittorio Gianfranceschi, 4 ottobre 1912, *ivi*, p. 355.

²³ A D'Annunzio, 21 settembre 1912, *ivi*, pp. 353-354.

²⁴ Allo stesso, 2 novembre 1912, *ivi*, pp. 356-357.

²⁵ Cit. da G. GHIRARDINI, *Invito all'ascolto di Mascagni*, Mursia, Milano 1988, pp. 172-173.

«Tutto il *postludio* del 2° atto; tutta la Scena del 1° atto, quando Ugo parla alla madre... Povera *Parisina!*... Oramai è morta». ²⁶ Ridotta a dimensioni ampie ma ragionevoli per il pubblico dell'epoca, *Parisina* ottiene una «unanimità di consensi veramente sorprendente»; ²⁷ ma il giro dell'opera, dopo le recite scaligere, si limita ai teatri di Roma, Genova e Livorno; fuori d'Italia, solo ad alcune città dell'America Latina; e a poco valgono la promozione di casa Sonzogno e il lungo articolo di Mascagni sulla sua creazione. ²⁸

Sulle feroci mutilazioni operate dal musicista, esiste una lettera di D'Annunzio che, con tono nobilmente risentito, difende la coerenza drammatica del suo poema: un raro documento inedito, non raccolto nell'epistolario L.I.M., spedito da Parigi il 6 marzo 1914, tre mesi dopo la prima, e conservato presso il Museo Mascagnano di Livorno – che mostra la disponibilità e l'acume («i tagli da te praticati non erano bastevoli») dell'Imaginifico:

Mio caro Pietro,

[...] Tu sai che il poeta non ha colpa alcuna nella lunghezza della tua opera in musica. Fin dalla prima lettura del poema, io ti proposi larghissimi tagli. Nell'eremo di Bellevue più volte volli dimostrarti che quelli da te praticati non erano bastevoli.

So che – dopo la nostra separazione – tu ti sei lasciato andare alla tua meravigliosa vena e che, per esempio, hai aggiunto circa venti minuti di musica sinfonica alla fine del secondo atto [*sembra evidente che D'Annunzio non aveva ascoltato l'opera*].

Ai telegrammi degli amici che sai, consentii il taglio barbaro del quarto atto ma provvisoriamente, soltanto per rendere possibile la seconda rappresentazione. Non avrei mai potuto supporre in te l'intenzione di considerare quello sfregio alla poesia e all'architettura come definitivo e irrevocabile.

Tu hai avuto un costante rispetto – talvolta minuzioso fino allo scrupolo – per la forma del mio poema. Questo rispetto lodevolissimo ha generato, per eccesso, le lungaggini che compromettono la vita dell'opera nostra. Ma la mutilazione improvvisa mi dimostra che ti sei liberato inaspettatamente d'ogni scrupolo.

È possibile immaginare una tragedia su Ugo e Parisina senza la catastrofe?

È possibile lasciare in aria, anzi a mezz'aria, la persona della Madre?

²⁶ Lettera ad Anna Lolli del 25 dicembre 1913, *Epistolario* cit., I, p. 371.

²⁷ E. GRAGNANI, *Prospetto cronologico*, in *Pietro Mascagni. Contributi alla conoscenza della sua opera*, Il Telegrafo, Livorno 1963, p. 651.

²⁸ P. MASCAGNI, *Come è nata "Parisina"*, «La Lettura», gennaio 1914, pp. 15-24.

Hai sempre mostrato una così viva potenza di comprensione che stimo inutile l'insistere.

Per ciò credo necessario ridurre alla misura "teatrale" comune ciascuno dei quattro atti, restituendo il quarto. Non mi è possibile consentire, per le rappresentazioni future, l'atrocissima recisione [...].

Il tuo
Gabriele d'Annunzio

Mascagni però non tenne conto delle rimostranze del poeta (anche la registrazione a 78 giri di un'ampia selezione dell'opera, da lui stesso diretta, accoglie brani solo dei primi tre atti); ma, nonostante i dolorosi interventi, l'opera scomparve rapidamente dai cartelloni; il sopravvenire della guerra mondiale brucerà il terreno all'estetismo decadente, ed anche di una progettata ripresa alla Scala negli anni Trenta non si farà nulla. Sono occorsi quasi quarant'anni perché a Livorno, che nel 1914 aveva accolto trionfalmente per ben 18 recite la *Parisina* 'mutilata', il quarto atto – grazie a una decisa volontà di Gianandrea Gavazzeni – ritornasse nel 1952 finalmente alla luce, in un revival dell'opera che si è ripetuto solo nel 1978 (e un anno prima, nel 1977, alla RAI, con altro direttore, Pierluigi Urbini), quando il grande patron dell'opera verista l'ha riproposta con imprevedibile successo all'Opera di Roma, suscitando l'ammirazione di perso-naggi scettici nei confronti di Mascagni come Fedele D'Amico e Goffredo Petrassi. Ma nei quaranta e più anni trascorsi nessun teatro ha raccolto il testimone, se si escludono la bella esecuzione concertistica della versione in tre atti (e con gli abbondanti tagli "gavazzeniani") al festival di Montpellier nel luglio 1999, poi riversata in CD, e il IV atto, in un concerto diretto nell'autunno 1995 da Gavazzeni al Teatro Comunale di Firenze, di cui esiste il disco.

Le ragioni di D'Annunzio («ridurre alla misura "teatrale" comune ciascuno dei quattro atti, restituendo il quarto») sono perfettamente da condividere, e non solo per rispetto di una coerente logica drammaturgica: il quarto atto non soltanto è la necessaria catastrofe del dramma, ma rappresenta altresì il più felice e compatto approdo di un musicista verso una dimensione decadentistica del teatro. In *Parisina* sono ormai lontanissimi l'enfasi giovanile, il canto spiegato, il senso di un paesaggio solare e schietto incarnati in *Cavalleria*; il poema di D'Annunzio fornisce a Mascagni – ancora una volta, dopo i fantasmi pre-decadenti di *Zanetto*, di *Iris* e di *Isabeau* – figure che vivono le loro passioni non in presa diretta, ma in una dimensione onirica, agendo in «una specie di lunga cerimonia dai colori autunnali, costruita su

stati d'animo e su emozioni, più che sul dipanarsi di vicende»,²⁹ attraverso una sequela di ampi dialoghi-duetti (tra Ugo e Stella, tra Ugo e Parisina, tra Parisina e la Verde) in cui si assiste al procedere e maturarsi analitico dei sentimenti. L'estenuazione del canto in direzione del declamato è la scelta-chiave che domina tutta la partitura, in cui Mascagni, in più, esibisce una inedita sapienza nel fare tesoro di materiali cinquecenteschi, frottole, canti profani, litanie, sacre sinfonie, battaglie, per creare alla vicenda d'amore una cornice di splendore rinascimentale, con ampi squarci corali e raffinati interventi d'orchestra, che tengono conto di quanto la moderna evoluzione musicale ha fino allora acquisito. È finalmente un teatro letterario, un teatro di parola (non diversamente dal *Pelléas et Mélisande* o dalla *Salomé* di Wilde) cui Mascagni dà voce, preoccupato fino allo spasimo nel rispettare il testo poetico, modellando sull'irregolare andamento dei versi una declamazione riccamente irrorata di spunti cantabili e sostenuta da un'orchestra di rutilante preziosità. Questa la grande scoperta della maturità mascagnana, l'acquisizione (fin dalla partitura di *Amica*) di una prassi compositiva tendenzialmente leitmotivica, pur senza sistematicità («L'opera è tematica per eccellenza, con continui richiami e con riproduzioni e ripercussioni di idee [...] [ma] tutte le riproduzioni dei temi sono sempre velate, alcune volte addirittura nascoste»);³⁰ così, i valori espressivi di una creazione musicale non saranno da ricercare esclusivamente nel profilo memorabile delle invenzioni melodiche, ma in una concisa figura ritmica, nell'intervento di un particolare timbro strumentale, magari in un breve inciso costituito da sole due o tre note, un intervallo minimale, una sequenza accordale dissonante, da cui la parola poetica trae sostegno e vita.

Anni prima, il musicista si era avvicinato al Giappone di *Iris* senza provare alcuna necessità di documentazione: gli unici tratti "esotici" erano il timbro del samisen in apertura del II atto e quel curioso "oboino" che suona durante la scena del teatrino; insomma, Mascagni ha inventato un Oriente favoloso attraverso un linguaggio nel quale sarebbe difficile individuare melodie, impasti timbrici e armonici autentici (come sarà invece possibile per *Butterfly*). Ma quando si trova di fronte il poema di *Parisina*, Mascagni non riesce ad operare nello stesso modo: il dramma dannunziano si presenta contesto di canzoni, di ballate, di cori che costituiscono una ineludibile cornice alla quale Mascagni ritiene necessario dar voce musicale *autentica*. Perciò, come Zandonai in *Francesca da Rimini*, il musicista non sfugge alla

²⁹ G. GHIRARDINI, *Invito all'ascolto di Mascagni* cit., p. 168.

³⁰ Al Gianfranceschi, lettera dell'8 dicembre 1912, *Epistolario*, I, pp. 361-2.

tentazione di recuperare modalismi gregoriani (nelle Litanie lauretane alla Vergine, calchi puntuali), o re-inventare modi alterati (come nella sortita della Verde “Oimè grido il mattino” e nel coretto “Sapete perché grido”, all’atto I), citare testualmente canti popolari medievali, impiegare strumenti d’epoca (come gli organi portativi posti in braccio alle donzelle che aprono il II atto cantando l’*Ave Maria*, o i segnali delle buccine), evocare insomma colori arcaizzanti secondo un gusto della ricostruzione che in *Parisina* riesce alquanto nuovo, e sarà poi dilagante in tanto teatro italiano del primo Novecento. Ma quando la cornice recede verso lo sfondo, e in primo piano si pongono i personaggi con le loro passioni, la tinta arcaizzante tende ad attenuarsi, e Ugo e Parisina si esprimono in un libero declamato variegato e sensuale, una «sillabazione puntigliosa»³¹ della poesia, che è l’estrema esaltazione di uno sperimentalismo ricercato da Mascagni fin dalla giovanile prova di *Ratcliff*, in cui le suggestioni di Wagner, di Strauss (soprattutto *Salome*) nei momenti di maggiore tensione, drammaticità e sensualità, e un poco anche del languore di *Mélisande* non riescono a stravolgere la più autentica vena mascagnana: un flusso continuo di arcate melodiche di diversa ampiezza, improntate a un inarrestabile languore, a un senso di passione esausta: un bagno di canto senza fine che trapassa dalle voci all’orchestra, al limite della decorazione e del gesto.

Una sorta di dicotomia è dunque avvertibile nell’atteggiamento tenuto da Mascagni nei confronti della pittura ambientale, rispetto agli accenti che egli inventa per dar voce ai sentimenti degli amanti; e sarebbe molto facile risolvere l’interrogativo posto da tale apparente contraddizione rispondendo che la cornice, tutto l’armamentario di vocaboli rari, di citazioni preziose, riesce sostanzialmente estraneo alla più autentica vena creativa di Mascagni, la quale prende quota solo di fronte alla passione d’amore o, al massimo, per l’odio materno di Stella dell’Assassino. Ossia, il floreale *décor* dannunziano sarebbe niente più che una verniciatura esteriore, di maniera. Ma, a parte la considerazione che i quadri ambientali occupano una parte cospicua nei primi tre atti della partitura, l’influenza esercitata dal testo letterario sull’invenzione musicale di *Parisina* va ben al di là di queste pur splendide pagine, alle quali, semmai, si potrà rimproverare certi eccessi di iterazione, o una virulenza un po’ brutale, come nella popolaresca frottola di apertura “Gridate tutti, amanti, al fuoco al fuoco”. È noto che Mascagni si era impegnato a musicare integralmente il testo di D’Annunzio («anche le virgole»; ma, per la verità, espunse più di 300 versi): da questa sorta di solenne

³¹ G. SALVETTI, *Mascagni*, Electa, Milano 1984, p. 102.

impegno, discende una lentezza rituale dell'azione, uno scavo analitico dei sentimenti e di ogni particolare del testo (si leggano le puntuali, variate indicazioni espressive aggiunte da Mascagni ad ogni frase), un rinnovato modo di configurare il canto dei personaggi e d'intessere la trama sinfonica che corre attraverso tutta l'opera. Le oasi liriche, le "romanze" scompaiono quasi del tutto («nella forma è liberissima, salvo in alcuni brani, inquadrati nel ritmo, nella misura e nella tonalità»);³² quegli accordi che un tempo, alla fine di un episodio, ne consentivano l'estrapolazione dal contesto e lo facevano divenire pezzo da concerto, sono evitati con una cura ossessiva, quasi innaturale; il perenne modulare, l'evitare cadenze perfette, la tensione del canto, l'andamento melodico intervallare ricercato, sono i segni sì di una forte influenza esercitata su Mascagni dalla "melodia infinita" wagneriana e straussiana (seppure non confessata, questa), ma sono anche gli emblemi di una vigorosa, ostinata volontà di rifuggire da ogni sciattezza di scrittura, da slanci melodici corrivi, da improvvise cadute di stile accanto a momenti di massima vitalità inventiva, di cui Mascagni si era reso colpevole anche in opere, forse, più originali di questa *Parisina* (pensiamo, ad esempio, a *Iris* o a *Ratcliff*). Al contrario, nella partitura dannunziana tutto questo è assente: il controllo della linea del canto è assoluto (non ci riferiamo allo splendore dell'orchestra che, secondo prassi, è venuta dopo che la creazione musicale era stata delineata al pianoforte), le banalità accuratamente evitate con una gamma espressiva che va dallo struggimento nevrotico all'atletismo eroico (del ruolo tenorile e di certi cori guerreschi), dalla compunzione religiosa all'abbandono erotico alla furia dell'amor materno; semmai, si potrà rimproverare a *Parisina* l'eccesso della levigatezza, una certa studiata prolissità (la lista dei gioielli e delle vesti di Parisina, come nelle profferte di Erode a Salome), la sovrabbondanza di stimoli musicali della più diversa origine (come il lungo episodio dell'usignolo al III atto), eppure così genialmente intrecciati: e si sarà così attribuita a *Parisina* la patente di opera massimamente dannunziana, di straordinario esito «artigianale» di un musicista giudicato – al negativo – come geniale improvvisatore, non dotato di quella "professionalità" che invece sostiene altri autori anche nei momenti di minore ispirazione (pensiamo, per fare un esempio, alla *Leggenda di Giuseppe* di Strauss). Dunque, l'estetismo dell'espanso libretto di *Parisina* ha nella lettura musicale di Mascagni il suo perfetto *pendant*, che lo arricchisce e potenzia con ricchezza di tinte, di drappaggi sonori, di rimandi alle floride *Sacrae Symphoniae* di un Giovanni Gabrieli, alle battaglie veneziane, a

³² Lettera dell'8 dicembre 1912, cit., p. 361.

Monteverdi, di un sensualissimo e mobile atteggiarsi del canto; e ancora una volta, dopo l'orientalismo di *Iris*, la ricerca di una melopea continua in *Ratcliff*, l'approccio con la Commedia dell'arte ne *Le Maschere*, Mascagni forniva un esempio, un modello per tanto teatro novecentesco a venire (di Respighi, di Pizzetti, per il *Giulio Cesare* di Malipiero), che a lui si rifarà in modi più o meno sotterranei e inconfessati.

Se la vocalità di Ugo ripercorre l'enfasi (con il consueto insistere sul passaggio fa-fa #-sol) e lo sgomento erotico di altri eroi quali Osaka o Folco (ma non diversamente canterà il Figlio nella malipieriana *Favola del figlio cambiato*), perfettamente intonato alla poesia dannunziana risulta il ritratto musicale di Parisina, assumendo i connotati delle grandi donne del teatro *fin de siècle*: non violenta come le *femmes fatales* Salome e Elektra, ma estenuata come la bionda Mélisande, intensa come Isotta, che ritorna appunto nelle sue letture ("E disse in core Isotta"), sublime nell'abbandono amoroso come Francesca da Rimini. Una donna di stupenda, altera femminilità, portatrice di una pena infinita, che si esprime nel duetto al II atto e soprattutto in quello finale con il tenore, quasi una elegia funebre, e nella grande scena nella Casa di Loreto, una sorta di preghiera pietistica e sensuale ("Sono carica d'oro") in cui ella offre alla Vergine tutte le sue vesti, i gioielli, i calzari per esser liberata dall'insana passione per Ugo. Un'ampia nenia avvolgente e iterata che si snoda sullo sfondo delle litanie lauretane ("Ahi, Vergine Maria"), in cui la grande inventiva melodica di Mascagni si pone in bilico tra un morbido sapore tristaniano e un'espansione cantabile straussiana, sorta di passaggio obbligato, negli anni in cui il Nostro scriveva, per dar voce alla ricchezza emozionale femminile. Dietro il sofferto canto, s'intuisce ancora una volta, come in altre vicende cantate da Mascagni – nel *Ratcliff*, in *Iris*, nell'*Isabeau* – un Eros insoddisfatto, tragicamente intrecciato con Thanatos.

Ancor più recisamente esemplato sul *Tristano*, già nel testo dannunziano, è il III atto, un notturno incontro d'amore preparato da letture del *Romanzo di Tristano* e dal ricordo di Francesca. Se il lento procedere dell'azione diviene estenuazione nel lungo, a tratti fastidioso dialogo di Parisina con la Verde (qui, veramente, Mascagni è stato troppo rispettoso della verbosità dannunziana), la partitura tocca momenti di grande intensità nella prima "sortita" di Parisina "Commessa fu la mia colpa", soprattutto per il raffinato percorso sinfonico che sostiene la declamazione, e poi nella trasparente invocazione tristaniana "La notte ha la sua via", quasi una ballata antica sostenuta da molli arpeggi. Se per gli interventi di Ugo Mascagni ricorre a materiali resi memorabili nel gran duetto del II atto, per l'intervento-lamento di Niccolò – l'unico momento di rilievo per questo personaggio – il rimando inevitabile è a re Marco, anche se la pittura della simbolica caccia al leopardo (il

giovane Ugo, appunto, “maculato”) ha una notevole originalità inventiva, un colore agghiacciante e corrusco in orchestra, e una declamazione chiara e scolpita.

Al quarto atto, la tragedia è compiuta: i due amanti sono condannati a morte, e nel carcere intonano l'ultimo duetto che non può essere, ancora, se non d'amore e morte, e Mascagni, intriso di memorie letterarie e wagneriane (tutto il *Trionfo della morte* di D'Annunzio nasce anch'esso dal *Tristano*) crea forse i quindici minuti di più alta musica della sua carriera; un flusso continuo di struggenti arcate melodiche (“Non odo più”), improntate a un senso di passione esausta, un'onda di canto che trapassa dalle voci all'orchestra, modellata sapientemente sugli stimoli del florido testo dannunziano. Al duetto segue una lunga, forse troppo lunga tirata di Stella dell'Assassino, che giunge nel carcere a imprecare, come aveva fatto nel duetto con Ugo al I atto, contro la “svergognata femmina” che gliel'ha tolto; qui l'estenuazione melodica non può essere più una scelta idonea, e il canto si frange infatti in piccole cellule fortemente scolpite, al limite del grido, in sintonia con un ritratto che nella sua furia e crudeltà mantiene molto dell'epos letterario, come se Mascagni non potesse avvicinarsi a questo tipo di Madre se non seguendo pedestremente, con topoi musicali generici, il portato dannunziano. Poi, ancora, è il discioglimento canoro, il senso di elegia funebre a dominare – come in apertura – l'ultima scena, in cui Parisina chiede perdonanza a Stella, ed Ugo si nega alla madre e porge la testa al ceppo implorando “Parisina!”: ancora un ‘gesto’ canoro, che accomuna il lavoro di Mascagni ai più raffinati esiti del Novecento musicale.

Angelo Fàvaro

LA NAVE: «FOGGIATA CON LA MELMA DELLA LAGUNA
E CON L'ORO DI BISANZIO, E COL SOFFIO DELLA MIA
PIÙ ARDENTE PASSIONE ITALICA».

NOTE SUL TEATRO POLITICO E PSICOFISICO DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Riassunto: Il saggio su *La Nave*, tragedia di Gabriele d'Annunzio, che occupò l'*artifex additus artificum* per alcuni anni, non solo a causa della consultazione di numerosi volumi, alcuni di non semplice reperimento, ma anche per le distrazioni derivategli dalle personali vicende sentimentali, vuole mettere in luce, attraverso precisi rimandi testuali e probanti lacerti documentali, un aspetto di vero interesse per quanto attiene all'innovazione drammaturgica del Vate. Il testo drammatico trova pieno compimento come testo spettacolare di fronte ad un vasto pubblico, coinvolto non solo intellettualmente e "politicamente", ma anche per le strategiche sollecitazioni sensibili/dei sensi, sollecitati con sapienti espedienti di natura scenico-architettonica, luminotecnica, registica.

Parole chiave: *La Nave*, regia.

Abstract: The essay, concerning Gabriele d'Annunzio's tragedy *La Nave*, wants to shed light on an aspect of true interest regarding the dramaturgical innovation of the Vates, through precise textual cross-references and convincing documental fragments. The tragedy has been the *artifex additus artificum* for several years, not only on account of the consultation of countless volumes, some not of easy accessibility, but also because of some distractions deriving from personal events. The dramatic work finds its fulfilment as a spectacular text in front of a vast audience, engaged not only intellectually and politically, but also by the strategic stimulation of the senses through wise scenic-architectural devices, lighting-engineering and direction.

Keywords: *La Nave*, direction.

Luigi Pirandello, abile e agile drammaturgo, ormai reduce acclamato, non solo nella Penisola, per le messe in scena dei *Sei personaggi* e dell'*Enrico IV*, il 4 ottobre 1926, scrive a d'Annunzio: «Caro D'Annunzio mi volete concedere l'onore e dare la gioia di rinnovare in Roma i fasti de *La Nave*?» Non c'è risposta del Poeta impegnato con i lavori del Vittoriale, ma cosa

aveva “rinvenuto” in questa tragedia adriatica l’agrigentino, diciotto anni dopo la prima?

Ary Renè d’Yvermont, il critico letterario dell’«Aurore»¹ e esperto di teatro, recensendo *La nave* di Gabriele d’Annunzio,² apriva la lunga colonna facendo risaltare la collera dei giornalisti tedeschi nei confronti di quest’opera, poiché turbava la tranquillità della Triplice alleanza: il poeta evoca il passato con uno spirito “irrédentiste”. «Le succès du poète fut donc un succès politique plus que littéraire»: portando sulle scene le vicende della fondazione di Venezia, secondo Ary, il poeta drammatico ha richiamato tutto un passato facendo quasi rivivere un sogno di dominio che l’Italia non dimenticherà mai. Dopo aver descritto l’argomento e averlo collocato nel tempo, il recensore aggiunge alcune considerazioni di carattere più specificatamente critico letterario:

Dans l’oeuvre de d’Annunzio, les éléments littéraires sont de beaucoup supérieurs aux sentiments humains; la psychologie de ses héros est malade; on sent que le poète a tout sacrifié à l’harmonie du verbe et à la pureté de la phrase. La forme qu’il a choisie, il l’a voulue pour donner à son style l’éclat de son âme, et l’a voulue aussi pour se faire écouter et admirer. D’Annunzio a édifié un magistral monument littéraire, c’est pourquoi ses héros sont incomplets et que leurs caractères ne répondent pas à l’ampleur du rôle qui leur est dévolu. Dans la pensée de d’Annunzio, la *Nave* célèbre l’essor d’une race héroïque qui confie à la mer sa gloire et sa destinée. [...] *La Nave* est un hymne à la gloire de Venise: c’est un chant pittoresque, rempli d’un sentiment extraordinairement musical et harmonieux.

All’elogio di un critico italiano per la “tragedia eccezionale” che non può essere paragonabile a nulla di già noto nel medesimo genere, nell’articolo, viene contrapposto il giudizio di un critico francese, che demolisce il testo drammatico, iniziando dai personaggi: ognuno recita per sé, e su tutto nota che si esprimono con un lessico tecnico accurato, come

¹ ARY RENÈ D’YVERMONT (pseudonimo di A.R. PARTHENIS), *Littérature Etrangère – M. d’Annunzio et la Nave*, «L’Aurore», 30 gennaio 1908, p. 1.

² ² Per il testo commentato della tragedia si veda da ultimo l’ottimo lavoro ricostruttivo G. D’ANNUNZIO, *La nave*, a cura di M.M. Cappellini, De Ferrari, Genova 2013. Per il presente lavoro, oltre alla suddetta edizione trascritta dall’autografo conservato al Museo Correr di Venezia, si è utilizzata la prima edizione Treves del 1908, in formato digitale, con le illustrazioni di Cambellotti, da cui si cita, e l’edizione annotata dei Meridiani: G. D’ANNUNZIO, *La nave*, in ID., *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2013, vol. II, pp. 169-367.

fossero dei professionisti, inoltre non può non rimarcare la grande quantità di citazioni, che non colmano l'opera, ma è veramente "étonnant que M.d'Annunzio" non abbia colto il vuoto del suo testo. Spassosa la parodia in chiave satirica della *Nave* divenuta *La Barcaccia*.³ «Je disais plus haut que d'Annunzio avait touché dans son oeuvre la fibre patriotique, et que c'est a cela qu'il devait surtout son succès»: così termina Ary Renè d'Yvermont.

La lettura dell'articolo consente di ricavare due dati essenziali, schiodati d'oltralpe: *in primis* il motivo che attraversa l'opera è politico con risvolti patriottici e irredentisti; *in secundis* chi ne ha scritto dalla Francia non ha assistito alla messa in scena, né si è premurato di raccogliere informazioni sulla stessa.

La nave riportò il suo vero trionfo nella prima romana, al teatro Argentina, l'11 gennaio 1908: la tragedia adriatica nonostante le scene orrifiche, in alcuni casi blasfeme, e la visione abominevole di un uomo anziano deprivato degli occhi, con i suoi quattro figli ai quali oltre agli occhi brutalmente cavati era stata strappata la lingua; o con una donna, Basiliola Faledra, invasata dal desiderio di infliggere la morte, che saetta crudelmente i prigionieri nella fossa fuia; per non tacere del duello fratricida fra Marco Gratico e il vescovo Sergio, novelli Romolo e Remo o Eteocle e Polinice, era riuscita nel corso di quasi cinque ore di spettacolo a coinvolgere un vasto pubblico, fra cui anche i sovrani Vittorio Emanuele III e la regina Elena, comunque costretti nel palco reale fino all'ovazione seguita alla conclusione della messa in scena. La partecipazione allo spettacolo sembrava aver insufflato negli astanti quel desiderio di irredentismo che solo tre anni più tardi indusse il quarto governo Giolitti a dichiarare guerra alla Turchia, occupare la Libia, Rodi e alcune isole del Dodecaneso.⁴

³ GAETANNUNZIO (Matamoros), *La Barcaccia detta anche La Nave. Tragedia comica in tre atti*, Musica di Ildebrando, M. Carra e Comp. Editori, Roma 1908.

⁴ Utile rammentare semplicemente che il 5 novembre 1911 il re poteva finalmente ormai riconoscere l'annessione all'Italia di Tripolitania e Cirenaica e proclamarsi imperatore. Questa vittoria indusse alla guerra nell'Egeo, con lo scopo di fornirsi di basi necessarie al controllo, e come deterrente, della presenza Turca nel Mediterraneo orientale. I Turchi si arrendono a Rodi e la marina italiana occupa il Dodecaneso. Il 18 luglio 1912 le siluranti italiane si mettono in mostra nei Dardanelli, si giunge così alla Pace di Losanna, dove all'Italia fu ratificato il possesso della Libia e l'amministrazione del Dodecaneso. Dal volontario esilio in Francia d'Annunzio scriveva i suoi canti ai combattenti italiani: *Le canzoni delle gesta d'oltremare* erano il tributo e il segno del "nazionalismo umanistico" del patriottismo del poeta.

Tragedia epica (si accolga l'*oxymoron*) e di fondazione di una potenza marinara e di un'identità vacillante e ancora confusa, fra reviviscenza di un paganesimo barocco e affermazione di un cristianesimo eroico, ma anche dello scontro irreparabile fra opposte tensioni e culture, in un momento di transizione del tardo antico, fra dominio bizantino e *romanitas* latina, in trasformazione, *La nave* non è opera drammatica che consenta facili riduzioni del pensiero o categoriche definizioni; è testo spettacolare, soprattutto, che conferma da un lato l'estetica teatrale dannunziana, d'altro canto, invece, apre ad una nuova stazione del teatro novecentesco, stazione sperimentale e ideologica, che abiura ad un teatro borghese o popolare, ma non rinuncia ad un teatro di popolo, nel coinvolgimento del popolo tutto, in scena e in platea. L'obiettivo dannunziano primo, *repetita iuvant*, è nel coinvolgimento trasognato e orripilato del popolo, non in chiave popolare, ma iper-colta (forse anche con un fine latamente pedagogico): perciò nella rigorosa istituzione della messa in scena si annuncia la necessità di grandi spazi, dalla tragedia greca antica al teatro d'Orange, fino alla considerazione di quel nuovo testo spettacolare politico e poetico, che prova la sua efficacia attraverso una rivoluzionaria intuizione inerente alla forma scenica in perfetta collisione con il passato e con le rappresentazioni teatrali ormai rese obsolete dalla nuova poetica teatrale, che è ancora e sempre un'estetica. Superando sia la tentazione naturalistica sia il puro simbolismo, il Poeta è capace di incantare e coinvolgere attraverso una intentata, fino a quel momento, attivazione in scena della sua speciale e ardita concezione di tutta l'arte drammatica. È un radicale processo di trasformazione del sistema di spettacolarità e drammatizzazione del testo teatrale che d'Annunzio attua in conseguenza di una modernità che si affranca dall'Ottocento, per proiettarsi nell'esperienza più violenta e satura di sangue e morte del Novecento. D'Annunzio provoca quel cortocircuito di presentizzazione attraverso cui un passato lontano collide con un presente incerto e ne orienta la direzione: dall'isola di Torcello del VI secolo d.C. alla rinascenza latina e al dominio sui mari del XX secolo non c'è soluzione di continuità, ma soltanto la responsabilità della volontà. Il futuro è nel presente, derogata la confusione e stemperata l'angoscia non rimane che osare, perché l'orizzonte temporale è profetizzato da quel passato lontanissimo, parentesi di una futura espansione sul Mediterraneo levantino.

Grotowski puntualizzava: «L'unica arma del teatro è la teatralità»⁵, si potrebbe riscrivere dannunzianamente che la vera possibilità del teatro

⁵ J. GROTOWSKI, *La possibilità del teatro*, in J. GROTOWSKI, L. FLASZEN, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, pp. 50-51.

è nella forza di teatralizzazione del testo drammatico: nella *Nave* ciò “accade” attraverso la strategia della moltiplicazione e esasperazione dei conflitti, attraverso la contrapposizione geometrica delle folle, e con la determinazione costruttiva di un apparato scenico nel quale una idea del pieno coinvolgimento bio-sensibile e dei sensi tutti, tanto degli attori, quanto degli spettatori, risponde ad un'esigenza di spettacolo psicofisico, fino al verosimile che metamorfizza in percezione del vero in scena e dalla scena. Nella recitazione il Poeta pretende dagli attori uno straniamento al quale non sono adusi e di cui non sono capaci: tutto è spettacolo e pertanto hanno dignità di significazione tanto le scene, gli oggetti, i volti, i gesti, financo i costumi, quanto il testo, soltanto il testo. Gli attori sono quasi meri esecutori meccanici.

Nella complessità dannunziana di una tale estetica della messa in scena annotare con esattezza e soprattutto teatralmente cosa sia *La nave*, dove l'approccio è antipsicologico e gli spettatori vengono indirizzati verso quell'apparato, mai semplice, di elementi e strumenti per un'azione precisata fin nelle espressioni dei volti e di ogni singolo gesto, fa maturare anche in chi si occupi di teatro, sia in qualità di professionista delle arti della scena, sia nella veste di studioso di letteratura teatrale italiana, uno sconforto difficilmente dissimulabile; e nemmeno dal punto di vista dello storico del teatro appare di perspicua lettura questa tragedia in tre episodi e un prologo, preceduto a sua volta da un sirventese *All'Adriatico*, non decrittabile nell'immediatezza della lettura e ormai di intentata messa in scena nella sua completezza, almeno dal 1938.⁶

⁶ «LA NAVE di Gabriele D'Annunzio. In commemorazione del Poeta sopra una barena della laguna veneta, di fronte all'Adriatico. Regia di Guido Salvini. Si svolgerà nei giorni 1, 2, 4 Settembre prossimo un ciclo di rappresentazioni della “Nave”. Queste rappresentazioni assurgeranno a particolare significato non soltanto perché costituiscono la prima grande commemorazione di Gabriele D'Annunzio, ma anche perché la tragedia marinara apparirà per la prima volta nella forma ideata e auspicata dal Poeta, sopra una barena della laguna veneta e precisamente nell'estremo lembo dell'isola di Sant'Elena di fronte all'Adriatico. La tragedia verrà accompagnata dalle musiche e dai cori originali scritti da Ildebrando Pizzetti; i bozzetti dei costumi sono disegnati da Aldo Calvo. Il grandioso allestimento scenico culminerà nel terzo episodio con il varo d'una nave espressamente costruita. Alle rappresentazioni della “Nave” prenderanno parte complessivamente oltre 500 esecutori. Potranno assistervi 4000 persone, consentendo così attraverso la più larga partecipazione di popolo, la maggiore solennità a questa celebrazione di D'Annunzio. Gli interpreti principali sono: Gino Cervi che dirà prima del prologo “La sirventese all'Adriatico”; poi Renzo Ricci (Marco Gratico); Memo Benassi (Sergio Gratico); Giovanna Scotto (la diaconessa Ema); Corrado Racca (Orso Faledro); Laura Adani (Basiliola); Massimo Pianforini (il maestro delle acque Orio Dedo); Carlo Ninchi (il pilota Lucio Polo); Mino Doro (il taglia-pietra Gauro); Alfredo De Antoni (il maestro degli organi Isopo); Edoardo Toniolo (il molina-

[...] Opera singolarissima, foggata con la melma della Laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italice; che si cruccia (siamo nel 1908, ndr) di non poter varare una grande armata contro la quarta sponda e di non poter piantare sulla prua dell'ammiraglia una Vittoria fusa, non di bronzo ma d'un metallo di miniera intentata. La mia sorte, forse audace, forse crudele, vuole che dalla compagnia degli attori sia attesa in Fiume la prima lettura, in quella Fiume tanto misteriosa alle mie immaginazioni infantili quando ne tornava col carico il nostro brigantino o la nostra goletta... E la lettura è attesa per il 23 ottobre. E mi partirò da Venezia, forse con l'anello del Doge, sopra un legno inerme.⁷

Da questa nota anamenstico-autobiografica e di auto-esposizione mediatica, veniamo a conoscenza dalle parole stesse del Poeta di quale fosse stato il travaglio compositivo per la *Nave*, ma su tutto ne apprendiamo la congerie di intenti che si fondono nel tessuto drammatico, come in quella Vittoria forgiata per la prua: alla poesia si unisce il gusto esotico per un bizantinismo ormai estenuato, che capovolgendosi in anti-bizantinismo, non privo di una massiccia dose di conflittualità, come si diceva pocanzi, induce a privilegiare e offrire un nuovo modello tutto politico e socio-culturale: ovvero la potenza di un popolo giovane, erede della *romanitas*, dal quale nascerà la futura Venezia, che configura una indubitabile posizione politica di sostegno al conflitto italo turco.

Fra il 1898 e il 1914, d'Annunzio compone ben 15 testi drammatici: *La città morta*, *Sogno di un mattino di primavera*, *Sogno di un tramonto d'autunno*, *La Gioconda*, *La Gloria*, *Francesca da Rimini*, con il pieno conforto di Eleonora Duse; *La Figlia di Iorio*, *La Fiaccola sotto il moggio*, *Più che l'amore*, *La nave*, *Fedra*, *Le Martyre de Saint Sébastien*, *La Pisanelle*, *Il ferro*, in totale autonomia. Al decimo posto si colloca la *Nave*: costituisce, dunque, una differente fase compositiva, evoluzione o svolta difficile a dirsi,

ro Benno); Egisto Olivieri (il timoniere Simon D'Amario); Rodolfo Martini (il lettore Eusebio); Ciro Galvani (Simon Floca); Ernesto Sabbatini (il monaco Traba); Erminio D'Olivo (il presbitero Teodoro); Giovanni Giacchetti (il diacono Eudossio); Alfredo Moretti (l'accolto Leonzio); Giovanni Ornatì (Pietro Ana-festo); Alberto Gabrielli (Pietro Orseolo); Giovanni Conforti (Giorgio Trodonico); Ernesto Torrini (un secredo)» in «IL DRAMMA» Num. 289 – 1 Settembre 1938: *Commemorazione di Gabriele D'Annunzio: "La Nave" in scena in laguna*. Da ultimo si veda il recente lavoro di G. ISGRÒ, *D'Annunzio e il teatro fuori dal teatro. La messinscena della Figlia di Iorio al Vittoriale (1927) e della Nave a Venezia (1938)*, Archivio d'Annunzio Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017, pp. 39-48.

⁷ G. D'ANNUNZIO, *Faville del maglio. Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile*, Treves, Milano 1924, tomo I, p. 628.

ma certamente rinnovamento della produzione teatrale dannunziana.⁸ È la prima tragedia dove la lezione di Wagner, più che quella di Nietzsche, agisce, insieme alla rudezza della tragedia greca più arcaicizzante, e vi si concentrano le più avanzate ricerche luminotecniche e scenotecniche, che dai palcoscenici europei il Poeta importa nel teatro italiano.⁹

D'Annunzio, estinguendo quanto aveva già elaborato nel suo articolo-saggio *La Rinascenza della tragedia*,¹⁰ tradisce o più esattamente valica l'idea del teatro *en plein air* e del teatro di Albano, non solo per ragioni economiche, ma più consapevolmente per portare ad esaurimento tutte le opportunità di un edificio teatrale, che possa assolvere, invece, in modo nuovo alle necessità di un teatro ove le esigenze sceniche sono irriducibili alla semplice messa in scena all'aperto. Le sperimentazioni drammatiche che si stavano attuando in Francia e Germania,¹¹ persuadono il drammaturgo italiano a considerare l'aspetto della teatralità, ovvero di una scrittura tessuta per la scena e che ambisce ad una esecuzione in scena, insieme ad altri specifici messaggi, nella direzione di una ineludibile armonizzazione di tutte le componenti dello spettacolo, volte al pieno successo dello stesso.

Il testo della tragedia ha una vicenda compositiva complessa, e vedrà la pubblicazione in volume, in concomitanza con la prima messa in scena, nel gennaio 1908, dopo una lunga gestazione, ove non del tutto ininfluenti appaiono le vicende sentimentali del Poeta, che rallentano la stesura del testo, perché deve stare pur vicino alla donna amata, in quel momento, gravemente malata: Alessandra di Rudinì deve subire tre interventi; e poi, insieme, preso dall'incipiente relazione sentimentale con una nuova fiamma, Giuseppina Mancini (dal 1906); infine entra nella vita del poeta una nuova amata, Natalie de Golubeff (dal 1908). Le vicende sentimentali, secondo una collaudata prassi di attingere a quel "torrente sotterraneo dell'autobiografia",¹² confluiscono nella *texture* poetica del dramma.

⁸ P. PUPPA, *D'Annunzio dai "Sogni" alla "Nave"*, in «Quaderni del Vittoriale», nn°34-35, 1982, pp. 279-302.

⁹ Si rilegga G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scene*, Palumbo, Palermo 1993, pp. 115-132.

¹⁰ «La Tribuna» (2 agosto 1897).

¹¹ G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scene* cit., p. 118.

¹² P. GIBELLINI, *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Olschki, Firenze 1985, p. 188.

Alcuni brani avevano visto la luce su riviste, e l'interesse si era acceso nel pubblico più fedele, tuttavia dalle *Lettere* a Emilio Treves ricaviamo alcuni dati certi che confermano il difficile e lungo percorso di scrittura: si inizia nell'estate (luglio) del 1904 alla Capponcina, e si raccoglie il materiale come sappiamo dalla corrispondenza con il *factotum* e amico Benigno Palmerio (le prime richieste bibliografiche sono del 31 luglio 1904); nel novembre dello stesso anno annunciando il testo, ancora fermo al prologo, con soltanto un'architettura generica e generale della tragedia, comunica al traduttore francese che ha già pronta quella che definisce "una vasta rappresentazione epica", nella quale protagonista "è il popolo intero":¹³ due indicazioni che avranno sviluppi davvero inattesi e straordinari. Nel prologo, *e. g.*, è tutto il popolo a scegliere i due fratelli Gratici, l'uno Sergio investito vescovo, l'altro Marco tribuno del popolo.

In una intervista dell'aprile del 1905 dichiara di aver pensato ad una grandiosa prima alla Scala di Milano, per la tragedia, che alligna in buona parte ancora soltanto nella sua mente. Il 12 agosto informa Treves che sta lavorando ai due ultimi episodi, ma dobbiamo credere che non sia andato molto oltre il Prologo e qualche altro frammento del Primo episodio, quello della Fossa Fuia. Dal settembre del 1905, finalmente viene individuato il Teatro Argentina, per la messa in scena, come si evince da un telegramma a Boutet. La tragedia è ancora lontana dal compimento e sul «Rinascimento» è stata pubblicata soltanto una manciata di versi; la stesura della tragedia procede troppo lentamente: al barone Rodolfo Kanzler,¹⁴ direttore artistico del teatro Argentina, invia il Prologo e il Primo episodio soltanto il 21 novembre 1906, e il 29 dicembre al medesimo destinatario annuncia che porterà di persona a Roma i due ultimi episodi, chiedendo di differire a febbraio la rappresentazione. Slitterà invece di molti mesi. Il 14 febbraio del 1906 annuncia a Boutet che il giorno successivo spedisce il manoscritto completo della *Nave*. Da quell'annuncio trascorre un anno: il 25 febbraio 1907, spiega a Giusini che lui ancora non sa nulla sulla rap-

¹³ G. D'ANNUNZIO, G. HÉRELLE, *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Carabba, Lanciano 2004, p. 570.

¹⁴ «Figlio del noto generale e discepolo di Giovanni Battista de Rossi, nonché segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, conservatore del Museo cristiano nella Biblioteca Apostolica Vaticana, consigliere della Pontificia scuola superiore di musica sacra, docente di canto gregoriano e storia del costume all'Accademia di Santa Cecilia, direttore artistico del Teatro Argentina». S. CRACOLICI, *Fabiola in cartolina: un percorso a ritroso da Guazzoni a Kanzler*, in *Rethinking, Re-making, Re-living Christian Origins*, Edited by I. Foletti, M. Gianandrea, S. Romano and E. Scirocco, Viella, Roma 2018, p. 263.

presentazione della *Nave* e che non basteranno poche settimane per un grande spettacolo quale è quello che si vagheggia.

A fine agosto (è il 25) del 1907, Treves non ha in mano che un terzo dell'opera. Fino alla missiva del 14 ottobre 1907: la *Nave* "fu compiuta il 3", e il Poeta può spedire le copie dei due episodi mancanti. Comunica inoltre che dovrà essere apposto all'inizio dell'opera un sirventese *All'Adriatico*, non ancora composto. Al paziente Emilio Treves: «La rappresentazione dovrebb'essere il 15 dicembre prossimo; ma credo che un differimento sia inevitabile, per la enormità dell'allestimento scenico e corale. Ad ogni modo è bene esser pronti per quella data». Intima, più che domandare: «Desidero bozze in colonna a grandi margini, per le correzioni e forse per alcune interpolazioni brevi, specialmente didascaliche. Non ho avuto il tempo, oggi, di fare la revisione della copia».¹⁵ Oltre alle difficoltà della messa in scena, nella scelta di procrastinare lo spettacolo non del tutto ininfluente dovette ravvisarsi anche l'insuccesso del precedente testo drammatico in scena: *Più che l'amore*.¹⁶

Cosa indicano queste rassicurazioni e al contempo dilazioni? In primo luogo la buona coscienza di d'Annunzio: l'allestimento scenico, dunque non solo la preparazione degli attori come si sarebbe creduto per qualsivoglia altra messa in scena, ma soprattutto il reperimento degli oggetti di scena, i disegni e la realizzazione dei costumi, nonché degli accessori e la "costruzione" delle scenografie comportano molto tempo, salde energie, varie abili artisti-artigiani. Inoltre occorre comporre le musiche e non si deve tacere della preparazione dei cantori per i cori; e insegnare a muoversi e spostarsi a circa quattrocento persone che affollano la scena collocandosi, dislocandosi e esprimendosi opportunamente durante l'agitata e chiassosa performance. In secondo luogo, il testo appare ancora *in fieri*, da completare, da interpolare, secondo le ulteriori precisazioni e la smania perfezionistica dell'autore drammatico; tuttavia non si errerebbe considerando un nuovo elemento: la dizione in scena. È come se d'Annunzio volesse avvalersi dell'esperienza (disastrosa a suo dire) delle prove, per

¹⁵ V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, FrancoAngeli, Roma 1992, p. 288.

¹⁶ G. D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, Treves, Milano 1907; andò in scena a Roma, al Teatro Costanzi, il 29 ottobre 1906, con la compagnia di Ermete Zacconi: "disastro piramidale, fischiatissimo". Osserva Isgrò: «Nel caso di *Più che l'amore*, come è noto, la scomposizione dell'ordine e l'anticonformismo dell'atto trasformatore si limitarono alla plateale rottura dei confini dell'edificio teatrale, fra polemiche e numerose contestazioni». G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scene* cit., p. 109.

licenziare un testo drammatico che sia il più possibile prossimo al testo recitato in scena. Non sarà evidentemente possibile, ma non dobbiamo desistere dal pensare e valutare questa eventualità.¹⁷

L'imprimatur per la stampa giunge soltanto il 23 dicembre del 1907, proprio mentre fervono le prove della tragedia all'Argentina: finalmente il 6 gennaio del nuovo anno 1908, ecco l'annuncio della prima della *Nave* al Treves invitato: il Poeta ha seguito le prove ed è sposato: «Mi sembra di essere inchiodato su la prora della Nave, in luogo di Basiliola. L'esecuzione sarà tollerabile. La Paoli supera l'aspettazione; la quale, del resto, era tutt'altro che grande. Il Garavaglia è dignitoso. Lo spettacolo magnifico. La musica veramente bella e nuova, eseguita con insolita perfezione».¹⁸

L'edizione riccamente illustrata da Duilio Cambellotti si sarebbe potuta acquistare, con astuta operazione di marketing, per la prima in scena, dall'11 gennaio, dopo le trattative con Treves.¹⁹

Dobbiamo leggere e ascoltare d'Annunzio per indirizzare correttamente la nostra indagine: cardine della messa in scena è, dunque, l'elemento spettacolare nel suo complesso, veramente arcaicizzante e wagneriano, e a lui appare magnifico nella concertazione dello spazio teatrale multiplo e plurale, della musica e dei cori,²⁰ dell'insieme scenico e scenografico, e infine del sistema degli oggetti (per utilizzare l'espressione di Jean Baudrillard), come dispositivo iconico e semantico al contempo.

Il testo drammatico della *Nave* è una completa e novissima officina, nella quale le idee più ardite e apparentemente irrealizzabili, o almeno intente fino ad allora, aspirano al compimento; i gesti e le azioni degli attori di un intero popolo, convocato nel prologo e nei tre atti, vengono

¹⁷ Non è il caso di soffermarsi ulteriormente sulle traversie compositive che furono numerose e sono ben documentate da una messe di carte, essendo in questo lavoro di ricerca altro l'intento.

¹⁸ V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio* cit., p. 293.

¹⁹ Ivi, p. 289: a Emilio Treves scrive il 23 ottobre 1907: «[...] Grazie dell'indulgenza per La Nave. Il volume potrà essere pubblicato in tutte le città il giorno stesso della rappresentazione, e a Roma il giorno dopo».

²⁰ Essenziale il volume di I. PIZZETTI, *La musica per "La nave" di Gabriele D'Annunzio*, Fratelli Bocca, Torino 1939. C. SANTOLI, *Gabriele d'Annunzio la musica e i musicisti*, Bulzoni, Roma 1997. Più recente nello specifico: V. CORRENT, *Ildebrando Pizzetti e La Nave di D'Annunzio. Musiche per la tragedia omonima*, Aurelia, Treviso 2011. Italo Montemezzi dieci anni dopo la messa in scena, e in concomitanza con la vittoria italiana nel primo conflitto mondiale, produrrà una versione musicata de *La nave* che sarà rappresentata alla Scala di Milano. Nel 1921, anche una versione filmica della tragedia: Ida Rubinstein, Basiliola, sarà diretta da Gabriellino d'Annunzio, non senza indicazioni paterne.

messiala prova della realtà e una realtà, non semplicemente una parvenza di realismo, viene prodotta per la prima volta, fuori dalla storia benché dalla storia ispirata, e condotta all'estremo. Questo è un esperimento teatrale, che cerca e chiede la complicità del popolo, che lo coinvolge in scena, ma non lo si potrebbe esaminare come teatro popolare, né borghese perché aborre la borghesia e i suoi miti e i suoi registri; al contrario si purifica dai riti e dalle maschere borghesi, per divenire teatro epico, eroico, storico e mitopoietico: *La nave* è tragedia cristiana e pagana, di fondazione politica attraverso una riscrittura allegorizzante della storia.

L'intento del dramma non confusamente ma con una ormai individuata, disposta e già definita architettura concettuale veniva comunicato da d'Annunzio in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» del 23 dicembre 1904: vi si legge che *La nave*, rigorosamente al futuro, “sarà” tragedia nazionale, della razza, “poema drammatico della conquista dell'Adriatico e dell'impero marittimo”. Vi si offrono precise indicazioni temporali, il VI secolo, e si identifica il “fondo storico”, e poi si apprende del «largo movimento del popolo crescente alla conquista, del popolo che costruisce le navi, edifica le basiliche, va tra le devastazioni barbariche a recuperare le reliquie de' suoi santi»,²¹ e si prosegue, nel medesimo articolo, accennando allo scontro fra la gente Gratica e Faledra, da cui discenderanno i Gradenigo e i Faliero. Il lettore incontra Marco Gratico e Basiliola Faledra. Inoltre si individuano, a questa data lontana dalla messa in scena, come necessari: un grande teatro, che dovrebbe essere La Scala, e un maestro di musica che riesca a comporre anche musica corale. Si dovrà attendere fino al primo dicembre 1907, per un nuovo comunicato sulla tragedia nelle colonne della stampa.

Il contrasto occupa la scena nei tre episodi, giungendo, infine, a produrre un effetto estetico complessivo, che erompe non solo dalla forza della testualità, ma da tutte le componenti spettacolari, al punto da sorprendere anche il poeta-drammaturgo.

Il drammaturgo decide, nonostante le esperienze con Eleonora Duse, capace di “reggere” un intero spettacolo da sola,²² di impostare un nuovo

²¹ L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena*, Bulzoni, Roma 1993, vol. II, p. 662.

²² Si veda da principio il volume di C.A. TRAVERSI, *Eleonora Duse. Sua vita, sua gloria, suo martirio*, Nistri, Roma 1926. Sull'argomento di grande interesse il volume di F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomica*, Le Lettere, Firenze 2011. A. ANDREOLI, *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, Marsilio, Venezia 2017.

metodo di interpretazione attoriale e livella gli attori e la prassi recitativa, ponendoli nella medesima posizione delle altre componenti spettacolari.²³

Indefessa la volontà del Poeta, che non solo offre generosamente indicazioni per i bozzetti di scena, per le architetture, gli oggetti e i costumi,²⁴ ma anche musicali: a Pizzetti suggerisce financo “nuovi” strumenti da realizzare per gli effetti sonori (per esempio i cimbali, i sistri, le cetre etc.). Costante la cooperazione con Duilio Cambellotti sia per le illustrazioni in volume sia per scene e oggetti di scena; per i costumi, chiede e dà indicazioni a Kanzler. Non deve, dunque, sorprendere se d’Annunzio si trova a seguire a teatro le prove con gli attori e gli inscenatori, con i musicisti e i cori di zelatori, di catecumeni, di donne oranti, di navigatori, con le mime e la Paoli danzatrice novella Salomè svelata. L’impegno produttivo per lo spettacolo è davvero smisurato, e non solo per le spese, ma anche per le professionalità coinvolte: qualcosa di raro, unico nel panorama italiano di questi anni, oltre quanto già detto sufficiente pensare a Rovescalli che realizza e appronta per l’Argentina un “panorama” a forma di mezza

²³ È una vera disdetta non poter ricorrere a filmati e sonoro d’epoca, che ovviamente non avrebbero potuto esserci né reperirsi nel 1908, in particolare di quella prima messa in scena, perché si potrebbe giungere a inferire e comprendere quale fosse l’intenzione di d’Annunzio nell’impostare un’esecuzione attoriale “straniata” del testo, ovvero una recitazione non naturalistica, bensì quasi da automi. In una lettera al cristianissimo barone Rodolfo Kanzler, una indicazione sulla quale non molti si sono soffermati, ma che a me sembra peculiare e necessaria alla ricostruzione dell’esecuzione attoriale. D’Annunzio scrive a Kanzler, l’8 novembre 1906, ancora lontano dalle prove spossanti: «La tragedia, schiettamente cristiana, si svolge nell’anno della Fruttifera Incarnazione 552. Ha in tutti i quattro atti, cori di stile ambrosiano, a voci sole. [...] Le scene sono quattro, molto grandiose. Ha già ella scelto gli scenografi? [...] Credo che sarà utile ch’io legga agli attori gli atti seguenti, affinché le intonazioni non sieno falsate dal principio». V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d’Annunzio* cit., p. 281. Forse sarebbe sufficiente rimembrare le parole di Ugo Falena per reperire il *modus* recitativo: «L’indomani, in una saletta dell’Hotel de Europe, il Poeta ci lesse la tragedia, scandendo limpidamente i versi senza l’uggioso cantilenare così caro ai dannunziani e senza un attimo di stanchezza». U. FALENA, *La prima rappresentazione de “La nave”, «Comœdia», XI, n. 3, marzo-aprile 1929. Senza il cantilenare, senza l’eccesso di pathos o l’esasperazione interpretativa dell’epoca. Da ultimo ci viene in soccorso il Poeta in persona: è conservato nell’Archivio sonoro della Biblioteca Nazionale di Francia un documento vocale di estrema rilevanza: Gabriele d’Annunzio legge con una precisa cadenza ritmica e un completo distacco, quasi straniato, il sirventese *All’Adriatico* preposto al *Prologo* della Nave. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128182p.r=d%27Annunzio%20La%20nave?rk=21459;2> [consultato il 10.1.2022].*

²⁴ Sui bozzetti e disegni, oltre al numero dell’«Illustrazione Italiana» a. XXXV, n. 3, 1908, dedicato a *La nave* e ai bozzetti di Cambellotti, si veda: F. ANGELINI, *Roma, splendidissima e magnifica. Luoghi di spettacolo a Roma dall’umanesimo ad oggi*, Electa, Roma 1997.

cupola, di 600 metri,²⁵ su cui si possono cogliere le sfumature del cielo nel corso di un'intera giornata, attraverso la proiezione calibrata di luci variabili nell'intensità; insieme vi è pure una prorompente e mastodontica prua di una vera nave, collocata al centro del palcoscenico su uno scalo, puntellata, pronta ad essere varata, per la realizzazione della quale era stato chiamato un maestro d'ascia del Tevere, Massimo Cupellini, con tutte le maestranze necessarie. Non irrilevante, per il presente studio, riflettere su varie modificazioni dell'edificio teatrale dell'Argentina: per la Fossa Fuia venne eliminata la platea e scavata effettivamente una voragine profonda 4 metri, successivamente tappezzata di bronzo, in modo da amplificare le urla di coloro che vi sarebbero stati imprigionati, e per introdurre lo scafo di una nave e altri elementi si sfondarono le quinte, aprendo all'esterno; infinetutti gli spazi furono adibiti ad usi differenti per le prove, anche dei cori.

Lo scenografo Liverani fu chiamato a riprodurre edifici o parti di essi: portò sul palco veri e propri elementi architettonici, modificando in modo evidente lo spazio scenico.

D'Annunzio manifesta apertamente una propensione per la "concreta" ricostruzione scenografica dell'atmosfera di un intero piccolo mondo tardo antico, senza una determinata volontà filologica, ma giocando a predisporre l'allestimento sul riuso di materiali desunti dalla *romanitas* del VI secolo, fra rimandi barbarici e recuperi bizantini, secondo una consolidata prassi citazionistica deregolatrice e di reinterpretazione funzionale, ornamentale, d'ambiente, con il precipuo fine di riconfermare il primato di un complesso valoriale eroico, irredentista, spirituale, che avrebbe potuto influire sullo sviluppo della civiltà italiana, in chiave estetizzante e pulsionale.

Tutto lo spazio dell'edificio teatrale viene rifunzionalizzato seguendo questa "rotta", superando ogni tentazione mimetica, naturalistica, di verosimiglianza: la teatralità della *Nave* consiste in un colossale esperimento protomodernista, loquace e decorativo, capace di evocare prospettive di un arcaismo spaziale e culturale alle soglie di un ideale Medioevo, allo scopo di creare un mondo che così come lo ha immaginato il drammaturgo non è mai esistito, ma si palesa a teatro nell'istante stesso nel quale il testo spettacolare vive (e rivive ad ogni messa in scena) non solo di fronte, ma insieme al pubblico.

²⁵ *Ex multis*, L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena* cit., articolo pubblicato in «Illustrazione Italiana», *Nel cantiere della "Nave"*, 1 dicembre 1907, pp. 665-666.

Tutti sono pronti ai desideri del Vate e impegnano le loro energie affinché si raggiunga la perfezione dell'intentato.

Non immotivate, allora, la cura e le attenzioni che d'Annunzio pone ai particolari della recitazione, alle pose, addirittura rilevando la dentatura di una attrice, che non si sarebbe certamente notata né dalla platea né dai palchi; è poi turbato dall'ignoranza e dal fatto che si possa recitare senza capire nulla di quello che si dice.²⁶

Le fasi di preparazione della messa in scena, dalla prima interpretazione autoriale del testo drammatico fino alla sera della prima sono precisamente rievocate in un celebre articolo di Ugo Falena: d'Annunzio si reca a Fiume per la lettura della tragedia adriatica al Garavaglia, al Falena e a Duilio Cambellotti; la settimana successiva a Roma ci si mette al lavoro per trasferire sulle scene il testo drammatico: si dividono le parti fra gli attori superando le nette distinzioni di attor giovane o primattore, si dà inizio alle prove, Cambellotti prepara "bozzetti" per le scene e per gli oggetti, nonché per i "figurini" dei costumi, e giunge un esercito di sarti, macchinisti, attrezzisti, artigiani; vengono scritturati altri attori, figuranti dalla Regia scuola di recitazione, coristi, un direttore d'orchestra con un'orchestra, per eseguire quella colonna musicale, che integra e completa la testualità insieme alle architetture in scena.

²⁶ D'Annunzio all'amata Giusini descrive lo svolgimento delle prove e il suo impegno affinché non venga completamente "straziata" la sua tragedia: «Soltanto per qualche minuto iersera ho avuto un poco di sollievo, mentre in una sala soffocante un gruppo di coristi – uomini e ragazzi – cantava mirabilmente il coro dei Catecumeni. [...] Angeli plebei, a cui avrei voluto donare giocattoli e confetti. Avevano una freschezza e una sicurezza di canto adorabili», ma ecco al momento della prova in scena: «poi la prova brutale, la lacerazione del sogno, l'abbassamento della poesia, il disgusto invincibile, il bisogno di fuggire». Esterrefatto dalla recitazione, dall'incapacità degli attori di rendere i personaggi, così come lui li ha creati, condivide con Pirandello una delusione incurabile: è il 13 dicembre i tempi stringono. Nuovamente il 18 dicembre torna a scrivere a Giusini, aggiornandola sui suoi compiti di "formatore" attoriale: «Sono rimasto alla prova dalle undici sino alle cinque. Ho fatto provare i *personaggi*, fuori dalla folla. Non ti so dire il mio strazio. La trapanazione del cranio senza cloroformio, non mi avrebbe dato lo spasimo che mi ha dato il *trombone* di Traba. Basiliola è volgare: ha un viso di cameriera viziosa, con gli occhi gonfi e i denti molto negletti. Recita senza capir nulla; ma è un pappagallo dotato d'una facoltà singolarissima d'imitazione. A furia di battere forse si riuscirà ad ottener che non guasti troppo». Procede: «mentre cercavo inutilmente di moderare la strepitosa raucedine di Traba [Vittorio Pieri], ho veduto apparire Ildebrando...», a Roma per le prove c'è anche il compositore, segue anch'egli le prove, senza metter bocca e non interferendo sulle indicazioni dannunziane, e degli altri professionisti. Si veda: A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000, pp. 432-433. G. D'ANNUNZIO e G.G. MANCINI, *"Io per te. Tu per me". Caricaggio 1906-1938*, a cura di F. Martinelli, Silvana editore, Cinisello Balsamo 2017.

È proprio a Fiume, dove d'Annunzio non è mai ancora stato e dove ritornerà dopo pochi anni per ben altra impresa, che la tragedia adriatica viene letta completa per la prima volta. [...] E, poche ore dopo, sull'imbrunire indugiavamo sul Molo ascoltando il Poeta che si soffermava con compiacenza su talune figure della tragedia come se reali e vissute tra noi, Duilio Cambellotti, fissando le prore occhiute dei navigli dondolanti sul mare, già abbozzava sopra un taccuino, i motivi di quelle scene del primo e del quartoatto che strapparono applausi di ammirazione alla prima rappresentazione. Una settimana dopo, a Roma. Inaugurare la stagione con *La Nave* secondo le promesse, o con un altro lavoro per non tenere il teatro troppo chiuso? L'idea de *La Nave* prevale, ma bisogna compier miracoli per ridurre al minimo i giorni d'attesa. Una la parola d'ordine: superare gli ostacoli a qualunque costo. Si distribuiscono le parti e si iniziano le prove. Man mano che bozzetti e figurini escono dalla matita di Cambellotti, sarti, macchinisti, attrezzisti al lavoro! Gli attori della compagnia non bastano: se ne scritturano altri. L'abolizione dei ruoli ch'era stata un caposaldo fallito del programma della Stabile, si realizza davanti alla necessità. L'attrice giovane si tramuta in madre nobile, uno dei giovani primi attori in promiscuo, i migliori generici in capi comparse [...]. Dopo poco più di un mese, la tragedia già balzavaviva dalla duplice diuturna fatica delle prove, e, sul palcoscenico, già scorreva l'ampio panorama girevole (il primo costruito per una scena di prosa italiana se non lirica), già si rizzavano le rozze palafitte e le vele multicolori, già si profilava il pronao incompiuto del tempio e la grezza pietra dell'Arengo, e la tragica Fossa Fuja già apriva la sua gola foderata di lastre metalliche perché più sonore si propagassero le voci [...]. Gabriele d'Annunzio si mostrava docile e arrendevole ai tagli, soddisfatto dell'insieme, rassicurato dalla perizia d'inscenatore del Garavaglia e dall'entusiasmo che aveva guadagnato tutti, dirigenti e gregari. Era soprattutto felice che la Nave venisse costruita da un autentico calafato in *blouse* marinaresca distolto dagli ozi di Ripagrande; e degli effimeri tesori che la fantasia del Cambellotti creava non dimenticando un particolare delle minuziose didascalie: teche, iconi, lampade, messali, diademi, crinali, calici, penule, dalmatiche, candelabri: la più doviziosa simulazione di ori, di argenti, di avori, e di gemme. Insomma la tragedia ormai era virtualmente pronta al varo; ma mancava la musica. Un'incognita ancora. L'ultimo ostacolo. Un semplice commento o una vera e propria partitura?²⁷

La prima della *Nave* all'Argentina di Roma, l'11 gennaio 1908, è accertato, fu un successo di pubblico, che si fece coinvolgere dal testo spettacolare e lo apprezzò, ma fu anche record d'incassi, e, non ultima considerazione,

²⁷ U. FALENA, *La prima rappresentazione de 'La Nave'*, «Comoedia», anno XI, n 3, 1929.

venne fruita in chiave politica, a mio avviso molto più di quanto fosse nelle intenzioni del poeta.

Il lavoro di ricerca e di innovazione nell'ambito drammaturgico coinvolge d'Annunzio fin dai primi anni dei suoi tentativi di scrittura per le scene e di messa in scena, fin dalla prima della *Ville morte*, il 31 gennaio 1898, a Parigi.

Tre almeno appaiono i fattori interattivi e interagenti nello spettacolo: il poema drammatico e le sue fonti, alcune indicazioni didascaliche e gli oggetti di scena, un espediente tutto squisitamente "dannunziano", per rendere al massimo grado comprensibile e comunicativa la performance, e generare, per la prima volta, un'esperienza teatrale di pieno coinvolgimento dei cinque sensi.

Osserviamo che numerose e sfuggenti fino alla prospettiva dell'incalcolabile e dell'inconcepibile, come solitamente accade per d'Annunzio, sono le fonti, grazie alle quali viene tessuto il complesso congegno drammatico della *Nave*, e nonostante non giovi poi molto la caccia alla fonte, tuttavia le potremmo distinguere in tre specie, non cessando di riflettere su quanto suggerisce Giorgio Barberi Squarotti quando dichiara che:

Due sono i modi secondo cui [...] [d'Annunzio] opera sui materiali: l'uno è la citazione, che è altra cosa dall'imitazione o dalla gara con i modelli di ambito classicistico, ovvero la ricostruzione e la reinterpretazione, in una prospettiva fortemente dislocata rispetto alla scrittura d'origine di generi e testi, antichi e contemporanei; l'altro è il passaggio abbastanza rapido dall'una all'altra forma poetica, cercando di esaurire l'intera carica trasgressiva comunque innovativa rispetto alla tradizione, soprattutto alle più recenti consuetudini italiane, ma più spesso europee.²⁸

Entrambe, appunto, felicemente attuati nella scrittura della tragedia. Cursoriamente, dunque, possiamo citare almeno un triplice (minimo) regesto, distinto in fonti storiche, documentarie, letterarie.²⁹ Quel che inte-

²⁸ G. BARBERI SQUAROTTI, *Il riuso dei materiali letterari: forme dell'avanguardia dannunziana*, in *D'Annunzio e le avanguardie*, XII Convegno Internazionale, Francavilla al Mare, 6-7 maggio 1994, Edians, Pescara 1995, p. 15.

²⁹ Di tutti i volumi citati di seguito, e sono una minima parte rispetto a quelli consultati dal Poeta, si ha prova di segni di lettura, in quelli conservati al Vittoriale, e di riscontri diretti attraverso recuperi e citazioni. Fonti storiche: *Archivio Storico Italiano* – tomo VIII il *Chronicon Altinate* (Firenze 1849); Muratori, *Rerum italicarum scriptores* Tomo XII; *Cronaca di Andrea Dandolo* e del Filiasi – *Memorie storiche dei Veneti primi e secondi Venezia 1796*; *Memorie storiche del Sanudo*; *Storia della marina pontificia nel Medioevo* di Guglielmotti (dove trovasse le altre indicazioni il

ressa inquadrare in questo contesto è che dal pastiche e dall'ibridazione delle fonti scaturisce una lingua poetica plastica e vibrante, sostenuta da endecasillabi epici, grazie ai quali l'effetto drammatico vince sulla regola, la libertà incatenata la tradizione, l'innovazione ardisce ad un rito spettacolare fondativo e di fondazione. E quando Giovanni Pozza, stroncando in una critica feroce la tragedia, scrive, dopo aver rievocato la scenografia e gli oggetti: «E tuttavia della tragedia, del grande apparato scenico, non rimase che la parola», dimostra di aver almeno compreso la differenza fra l'esecuzione in scena e il testo in sé, ma nemmeno questa raggiunge poi fino in fondo gli spettatori, perché «il dialogo dannunziano non è che una espressione indiretta dell'idea o del sentimento. [...] Nel dialogo della *Nave* non è la passione che parla, ma piuttosto l'inesauribile musica verbale del poeta. [...] La recitazione dei singoli attori non mi parve invece [rispetto ai cori] giustamente intonata. [...] La recitazione generale suona troppo artificiosa».³⁰

Non possiamo contraddire, né ribattere a Pozza, ma alla odierna lettura del testo, gli endecasillabi fluenti e vari e ricchissimi nelle soluzioni di fine verso raggiungono effetti che poco virano al tragico o si adattano al dramma, quanto invece intonano un epos solenne, politico e terrifico, e che talvolta trascende o in un disperato lirismo, o in un angoscioso spasmo variamente elegiaco: penso al momento del fratricidio o alla espiazione proposta dalla madre addolorata, la diaconessa. In altri momenti si

nome della nave "tuttoilmondo"); *Storie del Villani* (cronache); *Ladogaressa di Venezia* di Molmenti; *Istoria ecclesiastica* di Giuseppe Agostino Orsi; *Delle Memorie Venete antiche, profane ed ecclesiastiche* di Gallicciolli. Fonti documentarie: *Navi venete* C.A. Levi; *Le isole della laguna* di Molmenti e Mantovani; *Antichità di Aquileia* del Bertoli (1739); *Vocabolario marino e militare* del Guglielmotti (1889); *Poesie liturgique traditionelle de l'Eglise catholique en Occident* (1894) di Chevalier; *Basiliche cristiane* di Parenzo e Amoroso; *Storia dell'arte cristiana* di Garrucci; *Nautica mediterranea* di Crescenzo; *Liber sacramentorum Romane Ecclesiae*. Fonti letterarie: *La Sacra Bibbia*; Dante Alighieri *Divina Commedia* (per esempio Fossa Fuia); *Les martyre de Saint Antoine, Salammbo* di Fluabert; *Salomé* di Wilde-Strauss vista effettivamente a teatro come afferma in una lettera alla di Rudini; *Les 36 situations dramatiques* di Polti; *Tragedie greche; Byzanze* di Lombard; *Basile et Sophia* ed anche *Irene et les eunuches* di Adam; *Canti popolari illirici* di Tommaseo; *Canti greci e poesia greca bizantina*; *Théodoradi* Diehl, Swimburne, *Poems et Ballades*, e molto, molto altro. Si consulti G. D'ANNUNZIO, *La nave*, a cura di M.M. Cappellini cit., pp. 53-56.

³⁰ In L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena* cit., p. 670. Sono comprensibili la critica di Pozza e la fatica di d'Annunzio nella preparazione degli attori: non vuole una esecuzione realistica o naturalistica, né l'exasperazione falsata di una interpretazione esagerata ed esorbitante, il desiderio del Poeta è che gli endecasillabi fluiscono quasi come detti "impersonalmente": la Compagnia dello Stabile di Roma viene preparata a qualcosa di inaudito fino ad allora!

sfibrano in un erotico gioco deformante ed espressionistico, come nei dialoghi fra Marco Gratico e la Faledra nel secondo atto; o anche quando la Faledra si scatena seminando morte, divenuta saettatrice delle vittime nella Fossa Fuia.

Formidabili i versi che precedono il suicidio su rogo di Basiliola, intrisi di un ritmo nuovo e che risente di un fantasmagorico e sapiente *melange* fra i monologhi tragici euripidei, si pensi ai versi della follia infanticida di Medea, e la corrusca melodia del teatro shakespeariano.

Tutto in questo epos drammatico deve rendere lo sconcerto della fine di un mondo e la nascita di una nuova era: alla decadenza e putrescenza di Bisanzio deve contrapporsi la stirpe latina da cui sarà fondata la città di Venezia e procederà il suo popolo, in quel 552, esattamente un secolo dopo la caduta di Aquileia espugnata da Attila; tutto deve suggerire la lotta per il potere delle due famiglie l'una contro l'altra armata: i Faledri, fedelia Bisanzio, e i Gratici, indigeni.³¹ E la lingua nella quale d'Annunzio vuole

³¹ Non è attinente a questo lavoro di ricerca soffermarsi ad analizzare l'inconsistenza psicologica dei personaggi o la loro "rigidezza", da altorilievi tardo antichi, con quell'impasto di riviviscenza della *romanitas*, mollezza e splendore bizantini, violenza barbarica, o la loro abiezione, riconsiderando alcune critiche d'epoca alla tragedia. Mi propongo in altro momento e sede di affrontare il discorso sui personaggi e sulla folla in scena, che trovo intonati al testo e all'intenzione autoriale, figli di un'epoca e di un peculiare concetto del teatro; tuttavia per l'interesse e la crudeltà critica, piace riferire le parole di Giuseppe Antonio Borgese in ID., *Gabriele D'Annunzio*, Ricciardi, Napoli 1909, pp. 109-110: «Prima a germogliare dalla suamente stracca fu l'idea della *Nave*, laida sorella della *Francesca da Rimini*, perché anch'essa è la celebrazione d'una città del silenzio. Ma laida, perché la celebrazione, non esteticamente disinteressata, si pavoneggia di falsi furori patriottici. Se nella *Gloria* è messa alla gogna la politica interna di d'Annunzio, nella *Nave* è messa alla gogna la sua politica estera. Venezia, simbolo della futura Italia imperatrice dei mari e divoratrice dell'Austria, è glorificata nelle sue prime origini. Ed ecco che cosa succede nelle gloriose origini di Venezia: la fazione grecanica, partigiana della sommissione a Bisanzio, combatte contro la fazione gratica, propugnatrice dell'indipendenza, servendosi di una lurida cortigiana, Basiliola Faledra, la quale è così divinamente bella, che, quando si spoglia, nessun animo eroico resiste alla sua nudità. E Basiliola si spoglia liberalmente, e balla sontuosamente, trascinando ad una collettiva follia priapica il generoso popolo veneziano, e seducendo l'uno e l'altro capo della fazione gratica, Sergio e Marco, fratelli. Acceso di gelosia, Marco Gratico scanna il vescovo fratello; ma, stanco di lussuria come un antenato di Giorgio Aurispa, decide d'inchiudere Basiliola alla prua della nave, e di partire, a mo' d'espiazione, per un eroico periplo. Raschiata l'ipocrita vernice patriottica, si rivela un dramma di viltà morale e di libidine sadica, il cui nucleo e la cui ragion prima è nell'immagine della cortigiana, che si esercita nel tiro al piccione contro i prigionieri della Fossa Fuia, e, pur di non servire da figura di prua, perisce nelle fiamme come le protagoniste del *Sogno* autunnale e della *Figlia di Iorio*. [...] Gli eroi protagonisti sono bestiali briganti, nel cui corpo la libidine contrasta con la violenza, e il cui supremo ideale consiste nel menar le mani – poco importa contro chi ed in favore di che – e nel navigare alla ventura, salpando verso il mondo, la qual navigazione è di gran lunga più comoda che la navigazione propriamente eroica, con-

esprimere questa tragedia del potere è una lingua impastata di sangue, di orrore, di nefaste azioni, sufficiente rileggere il brano delle torture che Marco e Sergio Gratico infliggono a Orso Faledro e ai suoi quattro figli. La violenza e il sacrilegio divengono le cifre interpretative di un'epica che nella densità metrica dell'endecasillabo vuole agglutinare la materia della crudeltà e dell'eros malato, fino al turbamento estremo, fino alla morte per fuoco della Faledra, che segue alla morte di Sergio Gratico, per mano del fratello Marco: rievocazione del fratricidio originario di Caino e Abele, o di quello alle sette porte di Tebe dei due fratelli più che fratelli, o ancora (e più) di quello italico di Romolo e Remo.

Un poema drammatico dove, dunque, la tragedia è distillata verso dopo verso attraverso una triplice conflittualità, e tutto collide e si autodemolisce, per consentire quella lingua poetica iperletteraria e ipertecnica, che abdica all'esperienza teatrale ottocentesca, per fondersi con la scenografia e la musica, a completare un processo di estetizzazione fascinosa dell'arcaico, fino all'esplosione di quell'eclittismo anarchico, cifra stilistica dannunziana. In primo luogo si inscena il conflitto politico, sul quale si innesta il conflitto religioso, e infine prorompe il devastante conflitto erotico. D'Annunzio cesella un linguaggio capace di far oscillare i suoi versi dall'uno all'altro dominio conflittuale. Nonostante la varietà e ricchezza delle voci, non ci si abbandona alla confusione dei vari cori di catecumeni, di zelatori, delle donne oranti, dei navigatori, degli operai, ma si generano snodi concettuali e drammatici studiamente calibrati e regolati, da un episodio all'altro, con sorprendenti parallelismi strutturali e concettuali.

sistendo questa nel salpare verso un punto determinato della carta geografica e nel raggiungerlo, superato qualunque ostacolo e patimento. L'eroe Marco Graticoha l'aria di partir per la guerra sempre solo o quasi solo, come una specie di Ercole medievale, per imprese di cui non sempre si capisce l'urgenza e che qualche volta sembrano compiute soltanto per evitare la noia delle lunghe giornate. Quando non ha altro da fare, va a far la guerra; ma appena gli si presenti una femmina seminuda, la sua forza eroica si affloscia. Simile ai suoi eroi è il popolo veneziano: un'orda di bruti [...]. Questa è la tragedia della folla, *nescio quid maius* della sua progenitrice, la *Gloria*; giacché per d'Annunzio il popolo è sinonimo di folla, e, non parlando per corifei né per tipi rappresentativi, deve necessariamente manifestarsi per urli elementari e simmetricamente disposti, nei quali ciaschedun brutto ripete esattamente l'interiezione del suo vicino. Padrone il d'Annunzio di non vedere altro nel popolo; ma pessimo artista, quando s'illude di rappresentare con un branco di facchini contaminati di lussuria estetica la sostanza di una nazione destinata a dominare il mondo. [...] *La Nave* è tutta quanta in endecasillabi, centinaia dei quali finiscono in più, in ma, in né, in non: serie casuali di sillabe, intonate con un accento casuale, che potrebbero cedere il posto a una qualunque altra forma prosodica. Non è indispensabile che la struttura metrica risponda alla struttura del pensiero con la mirabile concordia della *Figlia di Iorio*; ma, quando costantemente le contraddice, è segno che la forma non s'addice al suo contenuto e non gli nacque gemella».

Chi si volesse arrischiare a mettere in scena la tragedia adriatica non potrebbe non considerare, oltre alla messe di documenti sulla prima all'Argentina, le preziose indicazioni didascaliche. A precedere il Prologo, *e.g.*, leggiamo che ad apertura di sipario in scena c'è il pubblico Arengo, e il popolo sta costruendo «su le velme, su le tumbe e su le barene col legname delle foreste e col pietrame delle ruine», poi da una lato si scorge incompiuta la Basilica, rivolta a Oriente, in segno di sfida, «col suo nartece esterno su sei colonne ingombro di arche», e sull'altro lato «nereggiando contro il cielo affocato le travature e le ruote di un mulino, il dosso d'un ponte, i tetti delle case coperti di falasco, le logge sorrette da tronchi di pini, gli orti grassi di fango bituminoso, i corbami su gli scali scoperti», infine sullo sfondo si intravedono «le palafitte di larice e di ontano [...] e di là dalle palafitte... le alte poppe del naviglio ormeggiato, le vaste vele dipinte, l'intrico delle reti delle sartie e delle antenne, l'edicola in guisa di coffa a sommo d'un fusto eccelso». Dobbiamo individuare “il seggio tribunizio” di pietra al centro dell'Arengo. A ciò si unisce, poi, il lavoro delle singole maestranze di questo piccolo mondo tardo antico: scalpellatori, «il maestro degli organi configge la pelle d'asino ai suoi mantici; il mulinaro incita gli schiavi a girar la macina; il legnaiuolo fende le tavole di olmo, di frassino, di querce; il vasaio scava il vaso nel pioppo bianco; i velai, i cordai, i calafati, gli scardassatori, le filatrici, le cucitrici, d'ogni sorta artieri, trattano il lino la canapa la stoppa la lana la pece il sevo lo sparto», ed infine si dovrebbe udire e intravedere anche «una nave [che] salpa l'ancora per far vela, e s'ode il grido del còmito, e s'ode il vocio dei compagni d'albero, sul fragore delle acque».³²

Proviamo anche a rilevare dalla didascalia iniziale del primo e del secondo episodio come deve essere apparecchiata la scena al levarsi del velario:

E un rialto di terra, selvosa, rafforzato dagli attorcimenti delle radici e delle barbe, che nasconde la faccia delle acque. Ingombrano il cielo d'estate le chiome dei pini nautici [...]. Sotto l'argine irsuto si sprofonda la Fossa Fuia, per tutto il suo giro guarnita d'un riparo composto d'alte pietre infisse, a guisa di vallo. A destra, una sorta di loggia lastricata di serpentino – costrutta con colonne romane scanalate e lisce, con pezzi di architravidi fregi di cornici ove la gocciola l'ovolo il bucranio potentemente scolpiti rivelano l'origine grande – sta a sorreggere una casa di legno dal tetto di falasco. Un vano che s'interna e s'inombra, nel fondo [...] intra, due pilastri su' quali è figu-

³² Tutti i virgolettati si riferiscono a G. D'ANNUNZIO, *La nave*, Treves, Milano 1908, pp. 5-6.

rato con rude segno il delfino ondeggiante intorno all'asta [...]. Un'ancora a due marre dal grosso ceppo ferrato, un rostro di bronzo a becco d'aquila, un remo e un raffio sono sospesi alla fronte della loggia come insegne. Nel mezzo del lastrico s'alza sopra uno zoccolo quadrato un puteale di forma tetragona le cui facce recano a scarpello negli spazii compresi fra intrecciature di vimini un pesce e un'anatra alterni. All'aperto, poco discosto dal primo intercolumnio, è messo in guisa di sedile su due càprie navali il timone ricurvo su cui nella sera di gloria la corporazione dei timonieri sollevò il Tribuno eletto. Dall'opposto lato, in una stretta chiostra di pini ingenti, fra tre rosse colonne di marmo tebaico su cui è distesa a maniera di padiglione triangolare una vela latina storiata di cherùbie di sèrafi, sorge un'ara pagana che reca in bassorilievo una Vittoria similea quella coniata nel tetradramma di Demetrio Poliorcete, eretta su la proradi una trireme, con le ali aperte, con nella destra una tromba e nella manca un arnese a foggia di croce lunga [...].³³

Provoca un effetto spaesante trovarsi di fronte a questo bosco, perfettamente riprodotto in un teatro, e non soltanto attraverso grandi teli dipinti, ma con gli alberi, e poi la Fossa Fuia, che occupa la platea, e dall'alto dei palchi, è immediatamente percepibile, probabilmente coperta con un ampio tappeto prima dell'episodio. Non mancano oggetti che rendano ancora più distinta e "verace" la percezione del piccolo mondo tardo antico dellafondazione di Venezia.

Il secondo episodio presenta una scenografia complessa e mutevole, dove la percezione è quella dell'abitabilità: vi vediamo l'interno della Basilica dalla porta maggiore aperta, con «la cattedra del Vescovo, il tabernacolo dell'altare, la scola dei cantori chiusa dai plutei di marmo, l'ambone dell'Epistola e quello dell'Evangelio». Inoltre il pubblico si accorge delle splendenti «lampade numerose in forma di corone, di colombe, di delfini, di navicelle, recanti il monogramma del Cristo, la croce equilatera, il vaso eucaristico, l'effigie di San Pietro a poppa col timone e di San Paolo a prora in vigilia». Il popolo è diviso nelle ali laterali, a sinistra le donne, a destra gli uomini: intorno «è apparecchiata la mensa semicircolare dell'Agape rinnovata con rito profano dal vescovo Sergio». La precisione dannunziana non tralascia di investire tanto gli oggetti quanto i costumi di scena. Epoi ecco: «nel mezzo dell'atrio quell'ara pagana con l'effigie della Vittoria armata di stolidità e di tromba; che già stava fra le tre colonne di marmo tebaico, all'ombra della vela latina, innanzi la loggia del Tribuno, presso la Fossa Fuia. Sette candelabri di bronzo dorato sorgono dinanzi

³³ Ivi, pp. 79-80.

alla mensacon in sommo le lucerne ardenti d'olio aromatico; e presso ciascuno è una danzatrice vestita di bisso candido». ³⁴ Nel Prologo, così come nel Primo episodio, la scena viene costantemente investita di fragranze e aromi vari, egualmente nel Secondo: odori e profumi che si spandono in platea e risalgono ai palchi nel corso dell'intera durata dello spettacolo.

Oltre che in questo cantiere architettonico, è anche e soprattutto tentando di entrare nella *wunderkammer*, dove sono contenuti gli oggetti approntati per la messa in scena, che possiamo giustificare la grande quantità di indicazioni e raccomandazioni a Cambellotti, chiamato a disegnare gli oggetti: in scena viene esibita una collezione di teche, icone, lampade, messali, diademi, crinali, calici, penule, dalmatiche, candelabri, ai quali dobbiamo aggiungere i costumi dei differenti e infiniti personaggi, e per le folle che si alternano dall'inizio alla fine dello spettacolo. ³⁵ Falena ricorda intagliatori e anche un ciabattino per scarpe e sandali.

Il sovvertimento o la rivoluzione scenica, l'innovazione drammaturgica operata dal Poeta si concretizza in questa, fino ad allora, inedita significazione dell'armonico rapporto fra architetture, oggetti, costumi, gesti e testo: un teatro antiaristotelico e epico; proprio nel momento nel quale aggira sia la mimesi propriamente intesa, sia la catarsi, impossibile in questo contesto, il testo spettacolare inaugura una differente idea di verosimiglianza, d'avanguardia e di un onirismo espressionista. Si concepisce un nuovo mondo ricreandone gli oggetti d'uso, l'abbigliamento, la realtà di quel mondo, nella veridicità scenica. Lo spettatore è coinvolto non solo esteticamente, ma anche cognitivamente: immagina, apprende, scopre, prova, partecipa.

D'Annunzio vuole rappresentare a teatro, in modo "plausibile" e coinvolgente il pubblico, qualcosa che non si può reperire nella realtà, l'impossibile e l'irrappresentabile, una realtà virtuale immersiva, non auspicando la verosimiglianza, ma la persuasione. Ognuno degli oggetti in scena, ogni elemento costitutivo spettacolare viene "vitalizzato" dai movimenti degli attori e dalle sonorità, assume in tal modo il ruolo fondante la partecipazione all'evento: il paradigma è segnico, simbolico e metaforico. Su tutto sono i semi sintagmatici e i veri e propri singoli sememi spettacolari a dominare un'esperienza, che si avvale del ricorso ad un momento storico, mai verificatosi così come d'Annunzio lo evoca e immagina, e di una storia, apparentemente passata, ma che allegorizza una parentesi futura.

³⁴ Ivi, pp. 137-139.

³⁵ Sul significato delle folle in scena ancora illuminante: S. SIGHELE, *La psicologia della folla nella "Nave" di Gabriele d'Annunzio*, in «Nuova Antologia», 16 marzo 1908, pp. 279- 292.

Così, eliminate le polverose scene dipinte, superato il teatro ottocentesco di cartone, grazie alle solide architetture, agli oggetti di scena e ai costumi, in un concertato con la musica e con i movimenti degli attori (ai quali d'Annunzio impone una sfiancante preparazione: come per la danza e il duello, nonché per la morte della Faledra), lo spettatore deve immergersi in questo concertato, interattivo e interagente, fino a giungere ad un coinvolgente processo di identificazione con l'azione dei personaggi, arrivando a sentirsene parte. La scena diviene, nella sua completezza spettacolare, lo spazio del significato.

Perché la prua della Nave in scena? È solo abnorme elemento decorativo o ha una funzione nel sistema segnico e espressivo del teatro dannunziano? Quale poi il valore degli schizzi d'acqua che, al momento del varo, colpiscono gli spettatori delle prime file in platea, ma anche delle precise didascalie che Cambellotti dapprima tenta di rendere visibili nei bozzetti di scena, poi fa realizzare, e rende tangibili, (lo spiega Falena) con inusitata precisione: "la più doviziosa simulazione di ori, di argenti, di avori, e di gemme"?

«Dall'alto del cassero le bûccine squillano. Le maestranze assegnate al varo riprendono lena. Cadono i puntelli, saltano le trince, giocano le balette. Con la mano, col braccio, con la spalla e col cuore gli uomini lanciano in acqua la Nave»: ³⁶ in scena il varo della Nave *Tuttolomondo* inaugura una nuova possibilità del linguaggio teatrale, e si conceda, in parte superiore al linguaggio cinematografico.

Ma quale è l'ultimo espediente dannunziano per una completa e totale, coinvolgente al massimo grado fruizione del testo spettacolare?

È in quello che vorrei definire esperienza psicofisica sensibile del testo spettacolare: architettura, musica, danza, parola, recitazione, oggetti, costumi, gesti degli attori, a tutto questo si devono aggiungere i recettori di un surplus olfattivo, dall'inizio alla fine della messa in scena, fino alla prova tattile (conclusiva) degli schizzi d'acqua, ai quali si uniscono fin dall'inizio della tragedia l'odore dei materiali da costruzione della nave, poi degli effluvi di incensi, infine delle braci. Un testo spettacolare che necessita, come poi avverrà nel *Martyre*, della completa e parossistica fruizione psicofisica sensibile, di tutti i cinque sensi, e intellettuale degli spettatori, che in tal modo, quasi inconsapevolmente, vengono così travolti fino a riconoscersi partecipativamente in quanto avviene in scena. Testimonianza di quanto rilevato è nelle cronache della prima all'Argentina: tutto il pubblico, alla fine, si identifica come popolo in scena e interviene, dal momento che

³⁶ Ivi, p. 246.

non può solo assistere, a quell'evento. Non perché lo spettacolo pirandelliano scenda e si diffonda coinvolgendo la platea, ma esattamente all'opposto, perché ognuno si percepisce a tal punto psicofisicamente implicato in quello che avviene in scena da volerne essere parte.

Né allo storico del teatro, né al critico o a chi si occupa di letteratura teatrale è ormai più consentito non prendere le mosse da quanto suddetto, per comprendere nuovamente, oggi, non solo l'intento, ma soprattutto la straordinaria difficoltà (se non impossibilità) sfidante di messa in scena della *Nave*. Nemmeno l'eventuale impavido regista che oggi volesse portare a teatro il testo drammatico dovrebbe ignorare il fine dannunziano di un teatro psicofisico e di coinvolgimento dei cinque sensi, e su tutto riconoscere e trattare adeguatamente una tragedia epica che da storica metamorfizza immediatamente in mito dell'eccesso: eccesso di lussuria e di sangue, eccesso di divendetta, eccesso di potere, eccesso di retorica eloquenza e di endecasillabi cantanti e sonanti, eccesso nelle architetture e in tutti gli elementi costitutivi spettacolari.

Una nota conclusiva e un dubbio di difficile soluzione: perché Pirandello avrebbe desiderato mettere nuovamente in scena *La nave*, tragedia complessa e dalla produzione costosissima? La risposta ai quesiti è, in parte, nella porzione non citata della lettera proposta all'inizio di questo studio: «Il Teatro Argentina diverrà col prossimo anno Teatro Stabile, per volere del Duce e del Governatore di Roma, sotto la mia direzione e con la mia Compagnia accresciuta e migliorata». False promesse e vane rassicurazioni ducesche delle quali, tuttavia, il drammaturgo dei *Giganti della montagna* si accorgerà non senza cocenti delusioni. Non essendo sufficiente ciò, la *captatio benevolentiae* rivolta a Gabriele d'Annunzio include, oltre a questioni di ordine personale per Pirandello, quali l'invito a far parte dell'Accademia d'Italia, fondata in quello stesso anno da Mussolini, e inaugurata nel 1929,³⁷ anche le note ragioni politiche espansive e coloniali nel Mediterraneo.³⁸

³⁷ «Nominato Accademico nel 1929, per tutto quel settennio aveva dato il proprio contributo all'attività dell'Istituzione. Al grande Convegno internazionale «Volta» sul tema «Il teatro drammatico», che raccolse a Roma nel 1934 la «fine crème» degli autori, dei critici e degli scenografi di tanti paesi. Pirandello aveva polarizzato l'interesse dei partecipanti con la sua genialità, con i suoi ponderati interventi non privi di originalità nelle valutazioni e nelle sorprendenti intuizioni sul futuro evolversi di quell'arte». In *Archivio Luigi Pirandello. La reale Accademia d'Italia*, a cura di D. Saponaro e L. Torsello, Bulzoni, Roma 2020, p. 13.

³⁸ In quegli anni l'Italia mussoliniana aveva imposto un semiprotettorato in Albania, mentre tentava di avanzare antiche rivendicazioni sulla costa turca e nel Mar Egeo, noto era il pia-

Infine un rilievo al quale non si sarebbe potuto opporre diniego, solleticando il narcisismo del Vate: «Perché l'avvenimento abbia valore di celebrazione dell'arte italiana la nuova stagione (che avrà principio il giorno 8 di marzo) dovrebbe aprirsi con una vostra Opera, che io preparerei e curerei con grandissimo amore».³⁹

D'Annunzio, memore dello smacco fiumano, non si presta alla strumentalizzazione e tace, avendo ormai compreso che l'Italia non sarà mai più capace di far salpare la sua *Nave*, preconizzando invece, forse, altri tragici naufragi.

no fascista di espansione coloniale sul Mediterraneo. Per comprendere esattamente il progetto geopolitico italiano nel Mediterraneo si veda R. FORGES D'AVANZATI, *Premesse fasciste di politica estera*, Istituto fascista di cultura, Milano 1926, pp. 5-16.

³⁹ *D'Annunzio epistolografo*, Atti del XXXI Convegno di Studio, 23-24 maggio 2003, Centro Nazionale Studi Dannunziani, Chieti-Pescara, Ediards, Pescara 2004, p. 398.

Paolo Puppa

ARIE E RECITATIVI
NELLA INTERAZIONE DIALOGICA DANNUNZIANA

Riassunto: La poetica dannunziana dell'eccezionalità dello spettacolo teatrale in una strategia ritualistica viene realizzata oggi dalla quasi cancellazione del copioni del poeta, di fatto ignorati per i costi richiesti da allestimenti fedeli, specie dei kolossal del periodo francese, o recuperati solo in occasioni calendariali. Ma la tessitura dialogica di questi testi, in apparenza mono-toni alla lettera, immobili nell'alternanza di soliloqui, sovraccarichi di un lessico magniloquente, antiquario, poco mimetico del quotidiano, come gli rinfacciava il suo nemico Pirandello punta all'astrazione delle *suite* musicali. Sarebbe ora di riproporli estraendone con auspicabili potature l'energia ancora intatta, magari in cicli, con laboratori dinamici, sfrontati ma fedeli allo spirito della partitura originaria.

Parole chiave: copioni dannunziani

Abstract: D'Annunzio's poetics of the exceptionality of the theatrical performance in a ritualistic strategy is realised today by the near cancellation of the poet's scripts, effectively ignored due to the costs required for faithful productions, especially of the kolossals of the French period, or recovered only on calendrical occasions. But the dialogic texture of these texts, apparently monotoned to the letter, immobile in the alternation of soliloquies, overloaded with a magniloquent, antiquarian lexicon, scarcely mimetic of the everyday, as his enemy Pirandello held against him, points to the abstraction of musical suites. It would be time to re-propose them by hopefully extracting their still intact energy, perhaps in cycles, with dynamic workshops, brazen but faithful to the spirit of the original score.

Keywords: D'Annunzio's scripts.

Nel *Fuoco*, Stelio Effrena progetta colla Foscarina un teatro diradato, fuori cioè dalla routine del mercato, capace di recuperare lo spirito antico della festa religiosa e del rito iniziatico. Un palco di pietra sul Gianicolo,

modellato anche se in modo competitivo su Bayreuth e Orange.¹ Ebbene, questo auspicio si realizza in pieno oggi, per difetto, nel senso che la sua drammaturgia non sale più nei nostri palcoscenici, in quanto considerata prolissa e noiosa per il pubblico, destinata agli occhi di lettori accademici e di studenti universitari, non alle orecchie di chi sta in sala. Un teatro, il suo, in una parola escluso dal repertorio, confinato nella ricerca specialistica, nella marginalità delle edizioni filologiche attese dagli studiosi, non dagli spettatori, al massimo recuperato di volta in volta in occasioni calendariali. In effetti, la prima reazione davanti ai copioni teatrali dannunziani, è di solito l'irritazione o l'impazienza. Lo si liquida coll'egolatria dell'autore, impossibilitato a oggettivarsi in personaggi altri da sé. Del resto, già due secoli fa Samuel Taylor Coleridge nelle sue *Lectures on Shakespeare*, datate 1811-1819, aveva analogamente negato la rappresentabilità dei capolavori del Bardo, poi divenuti invece doverosi appuntamenti registici e attoriali. E questo non appena si è rinunciato a rese naturalistiche, incongrue data la continua modifica scenografica entro i drammi del commediografo di Stratford. Per D'Annunzio, in più, si tratta di copioni costosi, se si intende portarli integrali sul palco. Si pensi a quanto successe alle finanze della Duse impresaria che si era accanita e dissanguata per allestire con fedeltà e devozione la *Francesca da Rimini* nel 1901 al Teatro Costanzi di Roma.²

Ebbene, se mi si consente un'autocitazione, ho avuto personalmente, e in qualità di *dramaturg* e come autore, esperienze di potatura se vogliamo anche irriguardosa verso la scrittura teatrale e narrativa del Vate. Nel 1999 ho ridotto *Giovanni Episcopo*, liberato dalle digressioni e valorizzato nel monologo, allestito con sapienza nella Reggia di Caserta dal regista Pasquale De Cristoforo e interpretato da Francesco Silvestri. Nel 2002, ho assemblato il dittico dei due *Sogni* per la compianta Piera Degli Esposti all'Ateneo Veneto in Venezia, eliminando la maggior parte dei recitativi ampollosi e esornativi, focalizzandomi sulle mirabili arie. Risultato, un successo straordinario, una

¹ Questa poetica rientra nella smania del teatro all'aperto, dilagante nelle utopie fine Ottocento a favore di una scena d'arte ma popolare alla lettera, in termini interclassisti, e contrastiva rispetto alla sala borghese, sul recupero della settecentesca *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* di J.J. Rousseau del 1758, cfr P. PUPPA, *Scena e tribuna da Dreyfus a Pétain*, in R. ROLLAND, J. COPEAU, ID., *Eroi e massa*, Patron, Bologna 1978, pp. 147-273, ora in Cue Press, Imola 2022.

² Sulle controverse vicende legate alla messinscena della *Francesca* dannunziana, cfr. L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 287-393.

facilità sorprendente nel passaggio dalla carta allo spazio e al corpo, colla richiesta di repliche possibili nel primo caso, non nel secondo, a causa degli impegni dell'attrice.

Torniamo alla pretesa irrapresentabilità del pescarese. Di solito, ci si appoggia su Pirandello, il più autorevole stroncatore fin dalle sue coraggiose recensioni giovanili nel 1895 a *Le vergini delle rocce* e nel 1898 a *La città morta*.³ L'accusa principale si reggeva sulla lingua monotona nel senso pieno del termine, un vocabolario omologo tra i personaggi e riconducibile alla parola ornata del loro autore. In un certo senso, questo punto di vista sembra anticipare, in termini negativi per D'Annunzio, la categoria che il critico russo, studioso di Rabelais, Michail Michajlovič Bachtin applicherà nel 1929 a Dostoevskij, ossia la polifonia carnevalesca e la molteplicità dei registri espressivi.⁴ Il disprezzo, tanto spesso manifestato, non impedisce comunque a Pirandello, in un rapporto quasi schizomorfo e lungo la sua carriera, di riscrivere sia pur polemicamente il collega abruzzese da cui risulta suggestionato e risucchiato. Perché mentre a parole lo demolisce, forse invidioso dei trionfi mondani e del successo internazionale di chi frequenta aristocrazia e bel mondo, allo stesso tempo lo saccheggia. Solo per indicare qualche sfruttamento da parte dell'agrigentino, Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno e centomila* deve qualcosa a Tullio Hermil de *L'Innocente*. E ancora nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* la descrizione della vecchia Nonna Rosa che il tempo ha sconciato, tra occhi ovati e pelle raggrinzita, rispetto al ricordo proustiano del protagonista Serafino, riconduce alla fisiognomia preagonica, ripresa in primo piano, tra ipotiposi agghiaccianti ed effetti medusei, del suocero in *Giovanni Episcopo*, sorta di prolessi di un corpo in decomposizione. O si pensi anche alla *Sagra del Signore della nave* in cui recupera l'antifonaria tra masse ascetico-penitenziali e masse orgiastico-carnevalesche del d'Annunzio coreutico, da *La figlia di Jorio alla Nave, dalla Pisanella al Martire de Saint Sèbastien*. Anche se il tutto viene spezzettato nell'ansimante discorsività dello scambio interpersonale nel siciliano.

Chiudendo questa parentesi, il limite della critica pirandelliana risiede nell'orizzonte mimetico in cui un simile approccio si inserisce, dal momento

³ A tale proposito, oltre al mio P. PUPPA, *Pirandello vs D'Annunzio*, in «Archivio D'Annunzio», 5, 2018, pp. 51-59, rimando altresì agli agili studi di Annamaria Andreoli, ricchi di informazioni biografiche sulla rivalità tra i due scrittori, di fatto su iniziativa del siciliano, in particolare EAD., *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Mondadori, Milano 2020 e *Cose dell'altro mondo. Pirandello e Dante*, Salerno editrice, Roma 2022.

⁴ Cfr. M.M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), trad. di G. Garritano, Einaudi, Torino 1968.

che punta ad una imitazione del naturale, specie nel territorio teatrale. Da qui, il disgusto provato nel 1901 davanti alla Duse nei panni della *Francesca da Rimini*, e divenuta irriconoscibile ai suoi occhi perché imprigionata, ingessata, imbavagliata dai versi magniloquenti del poeta. Già, la Duse da lui tanto amata, sin da quando era spettatore palermitano⁵ adolescente, nei gesti e nei suoni del minimalismo quotidiano valorizzato dal naturalismo francese. Col Vate siamo al contrario in presenza di una *koinè* che intende far danzare, non camminare, gli attori colle e sulle battute. Una scrittura emulativa dell'astrazione del segno visivo e musicale. Viene meno in tal modo la pretesa incompatibilità tra D'Annunzio e la scena, a meno di non circoscriverla ad un determinato repertorio. Lo stesso romanzo *Il fuoco* del 1900 costruisce un autentico monumento al teatro, un omaggio all'arte dell'interprete femminile, al di là di un accumulo verbale spesso faticoso e monocorde. Nessuno infatti ha saputo immedesimarsi in un'attrice, in una donna, nella sua vicenda biografica e morale, nella sua carriera, come ha fatto d'Annunzio con Eleonora, che balza nitida dietro il personaggio cartaceo della Foscarina. Crudele certo sul piano umano, se di lei mostra in pubblico i panni sporchi, rivelandone debolezze umane tra degrado anagrafico e frenesia sessuale, eppure in ginocchio e agiografico nel coglierne il mistero dell'interprete. La fa persino morire come persona per consentirle di rinascere in quanto personaggio, su di lei concepito dall'autore. Si veda in tal senso la creazione significativa di Persefone, la tenebrosa divinità del sottosuolo, rapita alla luce e alla vita. Stelio ci introduce nel proprio laboratorio alchemico, nella fornace delle sue carte, nelle vampe accese del suo immaginario, scatenato un giorno prodigiosamente proprio da un gesto della notturna attrice. È il gesto con cui la donna, una sera d'autunno, commiata Effrena sulla soglia «d'una stanza dove non erano ancora accese le lampade»,⁶ e in quello stesso attimo nella mente dell'artefice si desta la figura che «vi giaceva [...] avviluppata».⁷ Il piccolo cenno agisce in profondità, diviene il congedo lacrimoso dall'esistenza reale dell'eroina, prossima a confinarsi per sempre nei fantasmi malinconici di quella penombra che è l'arte. Sepolta viva, dunque, la Foscarina, Arianna abbandonata da un Bacco per il quale i suoi singhiozzi

⁵ Sull'esperienza di Pirandello in quanto giovane spettatore, cfr. L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, Introduzione e note di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma 1993. Il 4 aprile del 1887, ad esempio, scrive da Palermo ai suoi che intende consegnare un copione, scritto in tre giorni, alla Duse, ivi, p. 197.

⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in ID., *Prose di romanzi*, II, Mondadori, Milano 1964, p. 581.

⁷ *Ibid.*

si traducono in «un torrente infrenabile di gioia».⁸ Non si tratta di cinismo o di sadismo. No, il fatto è che sta solo avvertendo i primi sintomi della gravidanza estetica, un caso di maternità maschile, ovvero la nascita del fantasma da lui covato in grembo. Quante volte, del resto, le didascalie relative alla postura, alla gestualità, alla fisiognomica della donna nel suo teatro rimandano puntualmente a Lenor, quasi un diario di bordo privato, ossessionato dalla carismatica, febbrile presenza dell'attrice. In particolare le descrizioni vaghe, col ricorso a suggestive catacresi a renderne la voce, osservata con accenni sinestesici, per coglierne la stranezza, tra Mila, Francesca e Fedra. Anche quando il sodalizio umano tra i due è cessato, lo scrittore ricorre a metafore basate sempre su medesime figurazioni ecfrastriche. Costante l'archetipo di riferimento, insomma, nel fissarne corpo e suono protagonisti sulla scena.

Riguardo alle battute, innanzitutto occorre privilegiare parole antiche come recita la sequenza in *Maia* in cui si rivolge in chiave animistica al proprio dizionario. Parole del passato, rievocate come in una seduta spiritica:

Io vi trassi con mano / casta e robusta dal gorgo/della prima origine, fresche / come le corolle del mare/contràttili che il novo lume / indicibilmente colora. [...] Io feci apparire tra l'una/e l'altra sillaba i mille / volti del Passato tremendi/come sembianze di morti/che un'anima sùbita inondi. / Io dal vostro cozzo faville / sprigionai, baleni d'amore / che illuminarono l'ombra / del Futuro pregna di mondi.⁹

Un'aura spiritistica pertanto e gioiosamente funebre, mi si passi l'ossimoro, per cui i personaggi che ne sono avvolti, appaiono atteggiati in una condizione estatica, del tutto isolati rispetto al mondo dell'altro da sé, con una propensione irresistibile al monologo e alla soppressione dell'elemento interlocutorio. E intanto lo sguardo si rivolge caparbio appunto a ciò che preme alle spalle, alle ere lontane, o a un tempo precedente alla scena visibile, sia incubo disforico, Isabella e la morte traumatica dell'amato nel *Sogno di un mattino di primavera*, sia edenico e nostalgicamente rimpianto, la Gradeniga e i roventi amplessi col giovanetto nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*. In entrambi i casi, comunque, questo passato è assente e di conseguenza più importante e carismatico del presente transeunte. Di conseguenza, il

⁸ *Ibid.*

⁹ G. D'ANNUNZIO, *Maia*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, II, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1984, pp. 240-241.

personaggio tende a isolarsi in un'immobilità stuporosa, a recidere il momento conativo-fatico, e precipitare in una dimensione altra. Nel più celebre e riuscito dei suoi copioni così recita l'incipit de *La figlia di Iorio*: "Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni".¹⁰ Da qui anche nella scansione discorsiva l'andamento paratattico, spezzato e ansante a lottare col silenzio, come si esprimono le creature passionali della sua ribalta. Tant'è vero che la nozione di tempo si mostra confusa, ambigua, mescolata nei suoi interni vettori, il tutto condensato nella definizione di parestesia, presente in *Giovanni Episcopo*.¹¹ A sua volta Aligi, reso efficacemente dal giovane Ruggero Ruggeri nell'esordio del 1904, non per nulla ha dormito per settecento anni, in grado dunque di sprigionare una grande energia eidetica, tipico attributo del veggente sacro. E non trascuriamo di nuovo, per la serie prelievi e furti sistematici, il sequestro operato da Pirandello, a impossessarsi di questo attore per dar vita ai suoi *raisonneurs* loici e dialettici, avendone memorizzato i suoni di testa, manierati e dolenti, nonché la recitazione salmodiante. Sì, Ruggeri nella vita privata a lungo chiacchierato, quasi asessuato, mai una storia, in simbiosi morbida colla propria madre portata fino all'ultimo in giro con sé nelle faticose *tournées*. Eccoli sillabare allora nel congedo del dramma le battute di Aligi per la fattura esercitata dal consolo, droga anestetica che gli altera la percezione del mondo esterno, bevuto per non soffrire durante il supplizio mortale, poi evitato grazie al sacrificio di Mila che si auto-accusa. E lo ritroviamo pure nel 1938 nella messinscena luttuosa de *La Nave a Sant'Elena*, a Venezia, mentre declama invisibile il prologo celebrativo, il sirventese inneggiante all'Adriatico, ma nascosto dietro le quinte, quasi un mormorio medianico, un liturgico risarcimento al Poeta soldato da poco scomparso. Siamo comunque in pieno tardo simbolismo, dove circolano pure gli influssi di Joséphin Péladan e di Théodor de Wyzewa, i dettati di poetica dischiusi dalle riviste wagneriane, dai *drammes statiques* di Maurice Maeterlinck. Nel frattempo, il lessico non può che risultare antico, o meglio antiquario per scelta anti-quotidiana, propenso a ripetersi nel senso di una musicalità mirata al *refrain*, quasi membretto elementare, dalla clausola iterata, come un

¹⁰ ID., *La figlia di Iorio*, in ID., *Tragedie, sogni, misteri*, I, Mondadori, Milano 1968, p. 800.

¹¹ «Parestesie, disestesie... Mi hanno anche detto i nomi dei miei mali. Nessuno però mi ha potuto guarire. Sono rimasto per tutta la vita su l'orlo della pazzia», cfr. ID., *Giovanni Episcopo*, in ID., *Prose di romanzi*, II cit., p. 351. Così si lamenta il protagonista del romanzo, sulla perdita della nozione di tempo, per anestetizzare il dolore, dal momento anche che «tutto è stato provato, tutto è accaduto. La vostra anima si compone di mille, di centomila frammenti d'anime che hanno vissuta tutta la vita, che hanno prodotto tutti i fenomeni ed hanno assistito a tutti i fenomeni», ivi, p. 344.

mantra ipnotico. Ma questa stessa lingua sa essere orgasmatica, come quella di Francesca, tutta fremente per il dolce cognato e invasata dal fuoco, per cui domanda al Torrigiano che sta attizzando la legna sotto una caldaia fumante, in vista della imminente battaglia:

È vero/che arde nel mare, / arde nei fiumi, / brucia le navi, / brucia le torri, / soffoca, ammorba, / secca repente il sangue / dell'uomo, fa/delle carni e dell'ossa / una cenere nera, / trae dallo strazio / dell'uomo urla di belva / che impazzano i cavalli / e impietrano i più prodi?¹²

Aligi, come detto, si mostra sprofondato in un'estatica contemplazione. Il suo corpo appare concentrato e annullato nello sguardo verso l'Angelo fantasmatico, l'Angelo piangente dal ceppo, un po' Pinocchio e un po' Prigione michelangeloesco, e questo nella dialettica sospesa tra sciogliersi e legarsi, tra possessione e uscita dalla malia. Francesca, dal canto suo, nel cantare il fuoco manifesta una libido attiva, bacchica, quasi ripresa nel momento dell'acme erotico. Ma tutto nasce pur sempre dalla musica, nel senso che tutte le arti tendono alla musica, da Schopenhauer a Wagner, da Pater all'amico e sodale Angelo Conti. Quest'ultimo, Daniele Glauro nel *Fuoco*, nella sua monografia su Giorgione del 1894, afferma che la musica è l'arte meno impura, nella misura in cui vive nel tempo e non nello spazio, mentre nel saggio su Petrarca di due anni prima il *Doctor mysticus* aveva già anticipato come le parole dovrebbero sciogliersi in suoni per realizzare il trionfo della musica stessa.¹³ A conferma di ciò, i copioni teatrali del Vate, stesi in stretta sintonia coll'attrice divina, avvertono il gemellaggio coll'esplosione lirica delle *Laudi*. E l'invasione del ritmo della poesia divora pure la prosa narrativa, vedi le pagine sull'ebbra processione a Casalbordino nel *Trionfo della morte*, edito nel 1894. Conviene di conseguenza rinunciare ai parametri di verosimiglianza naturalistica, mimetici del quotidiano, imposti da Pirandello, nel rileggere questi dialoghi, e trattarli per quello che sono, cioè né più né meno che libretti lirici. Adatti all'ascolto musicale, oppure e insieme ad una visione interiore, più che ad una visualizzazione esterna. Potremmo definire partiture, *suites* un fraseggio del genere, a suo modo una *chamber music* come nel teatro più recente a fine del secondo millennio, ad esempio

¹² ID., *Francesca da Rimini*, in *Tragedie, sogni, misteri*, I cit., p. 545.

¹³ Per questa tematica, dove il poeta scrive la prefazione a *La beata riva* di Conti nel 1900, R. RICORDA, *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Bulzoni, Roma 1993, specie nel capitolo *L'Antico come futuro*, pp. 93-147.

nell'austriaco Thomas Bernhard, in cui ogni personaggio coincide con un diverso strumento musicale, un violino, un violoncello, una viola, un pianoforte, per quartetti o quintetti o trii. Del resto, ancora nel *Trionfo della morte*, il protagonista Giorgio Aurispa non appena ascolta il canto delle mietitrici nelle loro millenarie cadenze, crede di riandare alla lingua delle madri, recuperando le onde del mare, nell'alternanza di moto ascendente e discendente. Come se subisse un'*incanata* anche lui, vedi *La figlia di Iorio*, dove il taglio rituale del grano ritorna quale fatale centralità, avendo noi tutti nel sangue questa memoria antica, ritmo che si manifesta anche nell'atto amoroso, gesto da cui nasce la vita. Il ritmo in fondo vince la morte, e questo nonostante l'esito tragico del romanzo in questione. Ma ogni battuta drammaturgica dello scrittore pescarese appare ben costruita in un reticolo metrico fortissimo. Basti riattraversare i formulari iterati nelle filastrocche idilliche, gara canora che riconduce alle canzoni a mattutino, nella sequenza dell'*incipit* folgorante sempre de *La figlia di Iorio*, colla vestizione del corredo tra sorelle, e il canto dei pellegrini sullo sfondo della caverna nel II° e più avanti le litanie della lamentatrici nel III° atto, in una strategia polifonica.¹⁴

A questo punto può essere proficuo avvalersi di uno studio di Giovanni Nencioni, il grande storico della lingua italiana.¹⁵ Qui, troviamo infatti categorie vantaggiose per avvicinare proprio la tipologia delle battute presenti nei copioni dannunziani. Battute scritte più che mai, in una enfasi letteraria, magari trecentesca, lontano dalla oralità quotidiana dell'orrido contemporaneo, come il recupero di Iacopone e Passavanti per *La figlia di Iorio*.¹⁶ Ma battute altresì destinate ad essere lette a voce alta, per la presenza allusiva di un libro che condiziona il *plot* e lo fa procedere come un volano verso esiti

¹⁴ Per la scansione tra ottonari trocaici ed endecasillabi, tra novenari dattilici ed endecasillabi giambici, in una *concordia discors*, congiunzione non opposizione, opportuno A. SGROI, *Sulle onde del «canto dell'antico sangue»: incipit ed explicit di 'La figlia di Iorio'*, in «Archivio D'Annunzio», 8, 2021, pp. 51-68. Lo studioso analizza in questo contributo come spunti sempre la musica nelle fonti e nei modelli del suo teatro, dalla tragedia al mistero medievale, dalla favola pastorale al melodramma.

¹⁵ Cfr. G. NENCIONI, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1983, in particolare alle pp. 126-179 del capitolo *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*.

¹⁶ Si veda anche la corrispondenza tra recupero della lingua trecentesca e la ricostruzione dettagliata della vita quotidiana di quel tempo proprio nella *Francesca da Rimini*, nella *Introduzione* di D. PIOVANO all'edizione del testo da lui curata, Salerno editrice, Roma 2018, pp. 7-20. Ma in generale per il lavoro di riutilizzo, di citazione stravolta e dislocata a gara coi modelli antichi e moderni di una biblioteca vastissima e saccheggiata dallo scrittore pescarese, cfr. *Libri e Librerie di Gabriele d'Annunzio*, Centro Nazionale di studi dannunziani, Ediards, Pescara 2006, specie i contributi di E. Ledda, R. Castagnola, C. Carena, V. Salierno.

tragici, dalla *Città morta* alla *Francesca da Rimini* e alla *Parisina*. Perché il libro presente sulla scena indirizza, forza al passato, vedi sempre Francesca, “torbida e molle”.¹⁷ Anche altre sue colleghe in effetti si adagiano analogamente per meglio assimilare un libro determinato, a ricalcarne la trama, ad assorbirne le indicazioni dagli archetipi di riferimento, ben collocati indietro nel tempo. D'altra parte, le dinamiche interattive tra le *dramatis personae* dannunziane si reggono proprio sul battere della voce, entro una scrittura nata per essere pronunciata. L'impasto di scritto e di cantato, colla medesima tensione verso una tornitura astratta, rimane persino nell'ambientazione moderna e nel rimando polemico al presente politico, vedi *La gloria* nel 1899 o *Più che l'amore* nel 1906. E questo produce l'impatto negativo colla sala.

Ora, passando dai due *Sogni* alla *Città morta* e al resto della produzione per la scena, se aumenta il numero delle creature sul palco non muta tale andamento di concertato tra registri diversi, adagi, andanti, allegretti. Mentre i recitativi spingono per precipitare nelle arie che si fronteggiano senza un vero reciproco ascolto, il dialogo risulta apparente, tra soliloqui che attendono ognuno il proprio turno, proseguendo nella foga autistica di un'estasi privata, non condivisa dall'altro se non nella comune vaghezza onirica. Qui esplose però una contraddizione che spiega la difficoltà per questi testi a divenire repertorio. Lingua estatica per gli occhi di chi legge, s'è detto, ma anche lingua per le orecchie, da suonare colla voce. Ebbene, questa sinestesia pretende di essere compatibile colla strumentazione operistica e colla scenografia megalomane, colla macchina inclusiva di melodramma da un lato e grande cinema popolare dall'altro, con masse sterminate di comparse sullo sfondo. Ne derivano a volte involontarie soluzioni espressioniste, per reggere alla distanza dalle ultime file della platea, così come per superare il rumore assordante delle masse e degli strumenti musicali attorno.¹⁸ Si pensi ai momenti climatici quali le citate *Sacra blaphemia* nelle grandi accensioni coreutiche, specie nei *Massenspiele* francesi, nello scontro dialettico tra Dioniso e Cristo. Una scena che punta all'estasi e al profilo bidimensionale, adatto e sagomato anche in soluzioni figurative per visioni interiori musicalmente alluse, a cogliere immagini assenti e presenti solo nel proprio cuore, si apre violentemente alla materialità ingombrante, per inseguire tutti e cin-

¹⁷ *Francesca da Rimini* cit., p. 593

¹⁸ Lo testimoniano efficacemente i titoli del periodo francese del suo teatro, cfr. G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palumbo, Palermo 1993, p. 151-223, e il più recente, in particolare sul *Martyre*, C. SANTOLI, *Ligne-couleur-lumière dans la mise en scène du Martyre de Saint Sébastien*, in ID., *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst*. PUPS, Paris 2009, p. 17-27.

que i sensi, con offerte anche olfattive, competitive colle escursioni futuriste del tempo. Così i fumi della battaglia e il clangore e i colpi dei mortai nella *Francesca* rischiano di farla crollare e renderla non fruibile in modo decente. Così *La Nave*, specie nella citata messinscena postuma del '38 a Sant'Elena, scatena la recensione parodistica¹⁹ di uno spirito laico, non irreggimentato, come Alberto Savinio su «Omnibus», del 10 settembre del 1938. Tra i vari capi d'accusa, l'articolo annovera col caustico sarcasmo le tante mansioni professionali convocate in un vertiginoso accumulo nominale previste per il cantiere, ognuna col proprio gesto fisico e col relativo riflesso sonoro. Il tutto messo su dal vivo nel *site-specific* dell'isola, diremmo oggi, nell'interminabile cast che la didascalia iniziale recita, quasi una sfilata delle corporazioni fasciste del tempo, presepe militarizzato e pronto per la prossima entrata in armi del nostro Paese:

lo scalpellatore polisce la pietra dell'altare non anche dedicato; il maestro degli organi configge la pelle d'asino ai suoi mântici; il mulinaro incita gli schiavi a girar la màcina; il legnaiuolo fende le tavole di olmo, di frassino, di querce; il vasaio scava il vaso nel pioppo bianco; i velai, i cordai, i calafati, gli scardassatori, le filatrici, le cucitrici, d'ogni sorta artieri trattano il lino, la canapa la stoppa la lana la pece il sevo lo sparto.²⁰

Sono coinvolti ben 500 figuranti, difficili o quasi impossibili da gestire, comparse agitate nello sfondo, ma a volte anche in primo piano, con effetti spesso contrastivi appunto nei riguardi della ricezione del copione, cresciute anche rispetto alle 300 che si pigiavano nel palco del Teatro Argentina al varo del testo nel 1908. E nella versione *en plein air*, una vera nave deve in più salpare in acqua. Non si dimentichi la funzione integrativa nel portare folle anonime alla ribalta, ospitalità che serve indirettamente a rimuovere le minacce sociali nel sottotesto, vedi *La morte del Duca d'Ofena* datata 1885, nelle *Novelle della Pescara*.²¹ A queste masse al massimo si concede la libera-

¹⁹ In particolare, lo scrittore si scaglia contro la musica di Pizzetti, che «cercava a tastoni qualche filo melodico, come il miope la mattina cerca gli occhiali sul comodino» in ID., *Palchetti romani*, Adelphi, Milano 1982, p. 300.

²⁰ G. D'ANNUNZIO, *La nave*, in *Tragedie, sogni, misteri*, I cit., p. ???

²¹ Inevitabile il rimando a Verga di *Libertà*, pubblicata solo due anni prima, dove gli eventi però inglobano più direttamente la Storia, cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *D'Annunzio novelliere e il Verga. La morte del Duca d'Ofena*, in *D'Annunzio e il verismo. Atti del I convegno internazionale di studi dannunziani*, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara 1981, pp. 155-164.

zione frenetica dei sensi, una pan-erotizzazione al posto della temuta rivolta politica. Ma questo rientra, come si sa, nell'aggrimento della politicizzazione dell'arte, rimpiazzata dall'estetizzazione della politica, operata dai regimi totalitari nel secolo breve.

In sostanza, la parola teatrale dannunziana a volte sa essere delicata come un soffio, sussurrata negli abbassamenti improvvisi di volume, e allo stesso tempo può dispiegarsi adornata e lavorata, rallentata e appesantita, sprecata nella coabitazione controversa e perdente cogli effetti speciali, colle dismissioni dei mezzi dell'industria dello spettacolo, con grandi firme e impiego di star mediatiche per soddisfare il box office, tra *grand-opéra* e kolossal filmico. Perché il modello emulativo risulta in fondo la coppia costituita da Victorien Sardou e da Sarah Bernhardt, la cui *Sorcière* del 1903 agisce dietro Mila, o in precedenza *La Tosca* del 1887, da lui riscritta dal commediografo francese poi per il cinema nel 1907, infine consacrata da Puccini nel 1900. O ancora il *Cyrano* di Edmond Rostand nel 1897 col grande Benoît-Constant Coquelin, a sancire l'alleanza tra teatro in versi, di estrazione simbolista,²² e il successo vertiginoso degli incassi. In tal modo si sfiora la dispersione, per l'oggettiva conflittualità tra le arti, in un progetto che si vorrebbe wagneriano, sintesi tra le varie aree espressive. E si ottiene viceversa e senza volerlo un effetto centrifugato e dissonante, una disarmonia tra le arti, l'una contra l'altra armata, praticata per difetto e non per scelta consapevole, molto più contaminata col moderno e aperta al terzo millennio, come nella pirandelliana *Questa sera si recita a soggetto* al debutto nel 1930.

Chiudo lanciando una proposta di lavoro, a coinvolgere in caso sia le scuole secondarie del territorio pescarese e dintorni sia i dipartimenti universitari. Partirei dalla teatralità virtuale nell'interazione dialogica, presente nei copioni dannunziani, *focus* del mio intervento. Questa energia motrice si regge su indubbi processi metamorfici in atto nei suoi drammi, macchine effettive di spostamenti identitari e valoriali. Se una delle fonti comprende il citato genere *drame statique*, nondimeno grandi trasformazioni avvengono nei suoi *plots*. Sulla medesima lunghezza d'onda dei nuclei mitologici esaminati dal coevo James George Frazer e dal suo *The Golden Bough*, steso dallo studioso tra il 1890 e il 1915, la creatura

²² Si pensi quanto repertorio francese operi dietro *La figlia di Iorio*, a partire dalla *Lépreuse* di Henri Bataille del 1892, in scena nel 1896, cfr. P. PUPPA, *D'Annunzio e la scena francese tra boulevard e simbolismo*, in ID., *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Cue Press, Imola 2015, p. 114.

può diventare albero, ad esempio, come l'Isabella nel *Sogno primaverile*, ripresa nel finale canonico della epifanica e panica *Pioggia nel pineto*. O ancora da un lato l'*adulescens* efebico che si fa *vir* e *dux*, e dall'altro la magalda mutata in santa, la Maddalena in Maria, la grande prostituta in creatura sororale e materno, ed è la fiamma a favorirne lo slittamento, come Ornella nel congedo della *Figlia di Iorio*. Oppure la folla pericolosa convertita, è la parola giusta, in folla laboriosa, per usare termini espunti a Louis Chevalier,²³ per cui il disordine familiare lascia spazio al ripristino della gerarchia patriarcale e sociale, e questo sin dalla *Figlia di Iorio*, prima ancora della produzione francese dove il medesimo motivo trionfa. Perché allora, invece di ipotizzare una messinscena filologica e integrale dei copioni, colle difficoltà tecniche e i costi produttivi richiesti, non pensare a portare sul palco questi nuclei generativi e/o degenerativi, facendone materiali post-moderni da laboratorio una volta individuate delle *partnerships* in determinate scuole o dipartimenti? Intendo una riscrittura, una sorta di *spin off*. Quello che fa d'Annunzio nei repertori antichi, farlo noi al Vate. E tagliarli, semplificarli, smontarli e rimontarli a nostro modo, questi testi belli e impossibili, metterli assieme lungo simili traiettorie di senso, a partire da un inventario tematico-ciclico che ne preservi il ritmo e la lingua, ma portando il tutto a una sintesi librettistica. Al limite, una scansione gestuale di posture bidimensionali e di aperture all'altro, quando l'io sprofonda nel suo sogno autistico ne coglie per un attimo l'esistenza, una partitura danzerina alla Bob Wilson, che ha messo in scena colla sua classica *slow motion* e le sue algide iconografie il *Saint Sébastien*.²⁴ Una delle mie ultime esperienze di spettatore al suo teatro è stata nel 1988 *La nave* al Teatro Goldoni di Venezia colla regia del geniale Aldo Trionfo, che pure l'aveva alleggerita, e tra gli interpreti contava sulla sempre fulgida Alida Valli. Risultato invece scarso, pallido l'impatto col pubblico degli abbonati, gelo in sala e anche in scena. Si sentiva la lontananza reciproca e la non motivazione tra spettatori e attori, al di là della ricorrenza del cinquantenario della morte del poeta. Mi scuso se torno alla mia operazione drammaturgica di fusione dei due *Sogni* per Piera Degli Esposti, cui accennavo all'inizio del mio contributo. La lingua poetica delle arie, tra Isabella demente e la

²³ Cfr. L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Plon, Paris 1958.

²⁴ Su questo fortunato incontro, cfr. P. MARTINUZZI, *Il Saint Sébastien di D'Annunzio. La sua prima rappresentazione parigina e la versione di Robert Wilson*, Editoria universitaria, Venezia 1999.

Gradeniga invasata, veniva mantenuto in tutto il suo splendore, degna di affiancare il sublime di Monteverdi. Chi nel teatro novecentesco italiano ha scritto monologhi di passione a questo modo, con tale intensità? Intorno, purtroppo, crescono le digressioni fastidiose e raffreddanti, gli slarghi bizantini che ne rallentano anche il movimento narrativo. Ma tolta la sterpaglia, falciata l'erba matta, gli alberi possono di nuovo irrompere in tutta la loro forza e bellezza.

Annamaria Sapienza

MARTIRI DI UNA DOLOROSA NORMALITÀ.
LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN DELLA FURA DELS BAUS (1997)

Riassunto: Tra le espressioni più estreme del teatro contemporaneo, il gruppo catalano della Fura dels Baus si è imposto all'attenzione internazionale per l'originalità di un linguaggio scenico che ha superato gli statuti tradizionali del teatro in nome dell'esplorazione di codici provenienti da molteplici ambiti della contemporaneità. Nel 1997 il gruppo cura l'allestimento de *Le martyre de saint Sébastien* (1911), di Claude Debussy e Gabriele D'Annunzio, che offre alla Fura la possibilità di riflettere sul martirio come il riflesso di una normalità basata sull'esperienza del dolore e dell'emarginazione. L'originale dannunziano si offre generoso anche ad "eretiche" rivisitazioni, rispondendo ad interrogativi urgenti sul rapporto tra l'uomo e il suo tempo.

Parole chiave: Teatro, Debussy, Fura dels Baus, Avanguardia.

Abstract: Among the most extreme expressions of contemporary theatre, the Catalan group of the Fura dels Baus gained international attention for the originality of a scenic language that has gone beyond the traditional statutes of the theater in the name of exploring codes from multiple fields of contemporaneity. In 1997, the group curated the installation of *Le martyre de saint Sébastien* (1911), by Claude Debussy and Gabriele D'Annunzio, which offered to the group the opportunity to reflect on martyrdom as a reflection of a normality based on the experience of pain and marginalization. D'Annunzio's original play also offers itself generously to "heretical" reinterpretations, responding to strong questions about the relationship between man and his time.

Keywords: Theatre, Debussy, Fura dels Baus, Vanguard.

Le Martyre de Saint Sébastien (1911), mistero in musica di Claude Debussy su libretto di Gabriele D'Annunzio, resta tra le creazioni più interessanti e più discusse dei due autori e senz'altro tra le più emblematiche per comprendere i fermenti artistico-culturali degli inizi

del '900.¹ Al di là dell'approfondimento specifico che si potrebbe compiere, diffusamente condotto da numerosi studiosi secondo molteplici prospettive, l'opera consente di individuare in filigrana la ricchezza di un momento chiave del teatro e della cultura europea del quale D'Annunzio è stato tra i protagonisti più significativi e consapevoli. Si tratta, infatti, di uno snodo epocale che assiste a radicali cambiamenti nelle forme artistiche e letterarie, così come nel pensiero filosofico dove le categorie razionali dell'Occidente lasciano il posto a una visione basata sull'inafferrabilità dell'esistenza. Una sorta di ineluttabile aura di affascinante incertezza avvolge il dramma dannunziano che, più di altri esempi, non si concede a regole precise e contiene la summa della riformulazione dei linguaggi della costruzione teatrale della scena europea del tempo. L'eleganza classica dei versi poetici in ottonari composti da D'Annunzio in *langue d'oil* si affianca, infatti, non solo alle riforme di un musicista d'avanguardia come Debussy, ma incontra le innovazioni di un gruppo di artisti (danzatori, coreografi, pittori, scenografi, costumisti) appartenenti alla straordinaria parabola artistica dei Ballets Russes cominciata pochi anni prima e articolatasi poi in numerosi esempi per circa un ventennio (1909-1929).

Il fenomeno dei Ballets Russes, com'è noto, deve al genio dell'impresario Sergej Diaghilev la formazione di una compagnia di ballerini di scuola russa impegnata nella ricerca di una cifra distintiva che, senza rinunciare al rigore e alla specificità della tecnica, supera le regole del balletto classico in nome di un progetto artistico-culturale di arte totale, processo nel quale il teatro è inteso come espressione sincretistica e sinestetica. La relazione strutturale stabilita tra le arti figurative e performative fin dalle prime fasi compositive, conferisce un decisivo contributo alla storia del teatro e della danza del Novecento che individua in questa particolare stagione una tappa decisiva nel superamento delle istanze ottocentesche. Dopo un primo esperimento pilota condotto nel 1907 con il *Boris Godunov* di Modesto Mussorgskij, nel quale i pittori/scenografi producono una suggestiva messinscena anti-naturalista, nel 1909 la compagnia di Diaghilev si costituisce formalmente a Parigi producendo eventi di grande interesse internazionale. All'altezza cronologica del *Martyre*, il gruppo dei Ballets Russes ha già realizzato diverse opere dal carattere fortemente innovativo

¹ L'edizione alla quale si fa riferimento nell'analisi è G. D'ANNUNZIO, *Le Martyre de Saint Sébastien*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2005.

che unisce i linguaggi artistici più disparati in un unico prodigio. Tale risultato stabilisce preziose sinergie con artisti di varia provenienza che, uniti sul fronte della ricerca, inaugurano una concezione collettiva della costruzione teatrale.²

Quando D'Annunzio comincia il percorso che riguarda la personale lettura della figura di Saint Sébastien,³ ha già intercettato la formula vincente dei Ballets Russes (la forza di musicisti controcorrente, l'espressività di danzatori non ordinari, l'eloquenza drammatica di scenografi e costumisti), riconoscendo in essa una possibilità facilmente applicabile alla sua nuova creazione.⁴ L'incontro con il musicista Claude Debussy, al quale D'Annunzio affida la scrittura musicale dopo il rifiuto di Jean Roger-Ducasse, risulta l'intuizione preliminare per la riuscita del lavoro che nasce e cresce in perfetta sintonia tra il musicista e il poeta:⁵

[...] tutta la composizione evidenzia lo sforzo di Debussy di conferire alla musica una levigatezza senza eguali, di trasportarla verso lucentezze timbriche inarrivabili, di farla diventare a tratti come un impalpabile velo che si stende sul dramma. [...] Ma quel che più conta è che si tratta di straordinarie innovazioni formali e sintattiche, in un certo senso profetiche per le ricerche musicali più recenti, che nascevano nel caso del *Martyre* in Debussy,

² Tra i contributi più esaurienti sulla storia della compagnia si segnalano *Gabriele D'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti Russi di Sergej Djagilev*, a cura di S. De Capua e C. Santoli, in «Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma», 15, 2010; *I Ballets Russes di Djagilev tra storia e mito*, a cura di G. Vinay e P. Veroli, Accademia di Santa Cecilia, Roma 2013; E. RANDI, *La grande stagione del balletto russo*, Dino Audino, Roma 2022.

³ Le coordinate fondamentali per comprendere la genesi dell'opera sono fornite da C. SANTOLI, *Genesi e reazioni al Martyre*, in *Le Martyre de Saint Sébastien*, Edizioni del Teatro San Carlo, Napoli 2001 (pp. 21-33); ID., *Léon Bakst: luci per tutte le croci*, in *Le Martyre de Saint Sébastien*, Edizioni del Teatro San Carlo, Napoli 2001 (pp. 34-43); A. ANDREOLI, *La genesi del Martyre de Saint Sébastien tra le carte del vittorinale*, in *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia*, a cura di C. Santoli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, pp. 1-12. Una visione più strettamente legata all'aspetto rappresentativo è rintracciabile in S. SINISI, *Il mistero di San Sébastien*, in «Il castello di Elsinore», a. II, n. 5/6, 1989; EAD., *Spigolando dietro le quinte del Martyre de Saint Sébastien di D'Annunzio-Debussy. Lettere e testimonianze inedite dal carteggio Astruc*, in «Il castello di Elsinore», a. VII, n. 19, 1994; EAD., *Il mistero di San Sébastien. L'arciere solare*, in EAD., *La scrittura segreta di D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 77-117.

⁴ G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la «mise en scène»*, Palumbo, Palermo 1993; C. SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio: la musica e i musicisti*, Bulzoni, Roma 1999.

⁵ A. ANDREOLI, *D'Annunzio e il Martyre de Saint Sébastien*, in «I consigli del vento che passa». *Studi su Debussy*, Unicopli, Milano 1986.

in diretta connessione con il “mistero” dannunziano e con le trasformazioni della sensibilità culturale che esso stesso anticipava.⁶

Di conseguenza, il ruolo centrale ricoperto dal coreografo Michel Fokine (con il quale Djagilev concepisce l'avventura dei Ballets Russes ai suoi albori, prima del folgorante incontro con Vaslav Nijinsky), l'interpretazione inquietante e sensuale della danzatrice Ida Rubenstein nelle vesti del santo (scelta da D'Annunzio stesso per il fascino androgino e le doti interpretative apprezzate nel balletto *Cleopatra* dello stesso Fokine),⁷ l'imponenza visiva delle scene e dei costumi di Léon Bakst (pittore e scenografo russo capace di coniugare l'eleganza francese con la tradizione popolare di appartenenza), conducono naturalmente *Le Martyre de Saint Sébastien* verso la definizione di una partitura scenica complementare e interdipendente da quella orchestrale, che infrange le regole tradizionali della poesia, della prosa e della musica. I contributi diversificati degli artisti coinvolti assumono, in egual misura, tratti fortemente autoriali tali da conferire al prodotto caratteristiche del tutto originali.⁸ In particolare, l'efficacia evocativa raggiunta dalle scelte di Bakst (scene, costumi, luci e colori) nel vagheggiamento di un Medioevo stilizzato in chiave moderna e nella contaminazione tra mondo occidentale e orientale, immerge lo spettatore in un vortice di tipo ipnotico nel quale lottano la dimensione umana e quella divina, quella erotica e quella mistica.⁹ Un complesso di elementi, quindi, si presenta sperimentale fin dalla sua progettazione e assorbe in pieno la temperie dei primi decenni del XX secolo, riponendo molta attesa nel debutto. Ma il successo non corrisponde alle

⁶ E. LISCIANI PETRINI, *D'Annunzio-Debussy: un sodalizio moderno*, in «Forum Italicum», XLIX, 2, 2015, p. 426.

⁷ M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Il mito dell'androgino nel 'Martyre de Saint Sébastien'*, in *Miti e incanti nella Francia «fin de siècle»*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 55-67; S. SINISI, *L'interprete totale: Ida Rubenstein tra teatro e danza*, UTET, Torino 2011; F. CLEMENTE, *Le 'Martyre de Saint Sébastien' di Gabriele D'Annunzio. Una lettura queer*, in «Mimesis Journal», A. 10, N. 2, 2021, pp. 169-191.

⁸ Regista della rappresentazione è Armand Bour (1868-1945), artista formatosi alla scuola naturalista del *Théâtre Libre* di André Antoine dal quale, com'è ovvio pensare guardando al *Martyre*, prende ben presto le distanze. Gli studi critici, tuttavia, non dedicano particolare attenzione alla direzione di Bour, segno di un risultato collettivo che si distingue dagli atteggiamenti autoritari e assoluti della nascente arte della regia.

⁹ C. SANTOLI, *Le théâtre français de Gabriele D'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène de 'Le martyre de saint Sébastien', de 'La Pisanelle' et de 'Phèdre' à travers 'Cabiria'*, PUPS, Parigi 2009; *Le Martyre de Saint Sébastien. Musica, poesia e scena di un dramma moderno*, in *d'Annunzio drammaturgo d'avanguardia* cit., pp. 131-151.

aspettative e, soprattutto per la durata complessiva che giungeva alle cinque ore di rappresentazione, il teatro sospende le repliche dopo sole dieci sere.¹⁰ Le ragioni di tale incomprendimento sono da rilevarsi in una innovazione non unanimemente apprezzabile per l'epoca, una riforma che ha necessitato di una prospettiva storica più matura per conquistare un posto d'onore nel nuovo secolo e il ruolo ricoperto oggi negli studi teatrali.¹¹

Tale genetica modernità, che costituisce un particolare tassello nel repertorio drammatico dannunziano, ha determinato un interessante destino rappresentativo articolatosi in versioni che hanno suscitato l'interesse di celebri registi del secondo Novecento o di compagnie che hanno individuato nell'opera originale un materiale particolarmente ricco dal quale partire per ulteriori sperimentazioni.¹² È il caso della Fura dels Baus, gruppo catalano che ha sviluppato una delle espressioni più estreme dell'avanguardia teatrale degli ultimi decenni del Novecento.¹³ La formazione ha messo in scena *Le Martyre de Saint Sébastien* nel 1997 in una edizione che da un lato testimonia i risultati di una ricerca fortemente contaminata dai linguaggi del contemporaneo, dall'altro conferma il potenziale dell'illustre riferimento destinato a esplodere ad ogni riproposta anche a distanza di tempo.

Sorto a Barcellona come teatro ambulante nel 1979, la Fura dels Baus ben presto si distacca da ogni forma di tradizione, dirigendosi verso l'assimilazione dei fermenti culturali degli anni Ottanta alla ricerca di nuovi metodi di contaminazione artistica.¹⁴ Nel tempo, le caratteristiche dominanti del

¹⁰ «Per le successive rappresentazioni venne composta da D.E. Inghelbrecht – in accordo con i due autori – una versione in forma di suite sinfonica, che manteneva le musiche debussiane ma riduceva il testo a una sintesi essenziale declamata da voce recitante. Ma certo, in questo modo, l'opera nella sua interezza, così come venne concepita da D'Annunzio e Debussy, venne mutilata e perduta», E. LISCIANI PETRINI, *D'Annunzio-Debussy: un sodalizio moderno* cit., p. 424.

¹¹ I. STOIANOVA, *Mito e cristianesimo. Le Martyre se Saint Sébastien di Debussy-D'Annunzio: un'azione drammatica*, in «I consigli del vento che passa». *Studi su Debussy*, a cura di P. Petazzi, Unicopli, Milano 1989, pp. 337-373.

¹² C. SANTOLI, *L'arte del tragico: l'avventura scenica del Martyre de Saint Sébastien di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi*, ESI, Napoli 2000; A. GUARNIERI CORAZZOL, *D'Annunzio sulla scena lirica: libretto o Poema?*, in «Archivio D'Annunzio», I, ottobre 2014; P. PUPPA, *La novella dannunziana e la sua vocazione alla scena*, in «Archivio D'Annunzio», vol. 2 – ottobre 2015.

¹³ A. DE LA TORRE, *La Fura dels Baus*, Alter Pirene, Barcellona 1992. Fura è il nome di una specie di furetto originario del Baus, fiume nei pressi di Moià, un piccolo paese della provincia di Barcellona da cui proviene il nucleo fondatore del gruppo.

¹⁴ I membri fondatori sono: Carles Padrissa Single, Pere Tàntinyà Almela e Marcel·lí Antúnez Roca. Successivamente si aggiungono Xavier Cereza García, Jordi Arús Gorina,

gruppo si affermano in termini di evoluzione, adattamento, ritmo, trasgressione e inclusione dei segni del presente in particolare sul piano mediale e tecnologico. L'utilizzo di una dominante componente musicale (inizialmente attinta dal repertorio giovanile metropolitano rock e *new wave*, poi estesasi ad ogni genere) e di materiali di riciclaggio da reinventare sul fronte scenografico, costituisce un tratto identificativo dei primi anni di attività. Nel 1984 viene presentato *El Manifiesto Canalla*, ovvero, una sorta di declaratoria del collettivo divulgata mediante il programma di sala di *Accions*, spettacolo che consacra definitivamente il gruppo nel panorama teatrale europeo. Il documento contesta con veemenza l'egemonia del testo drammatico, in nome di una linea anti-narrativa, visiva, basata sulla fisicizzazione di tutti gli elementi compresi nella costruzione teatrale. Attraverso il manifesto la compagnia rivendica il diritto a un linguaggio spettacolare non omologato, basato sulla possibilità di rendere materico, fisico e sensibile ogni elemento di scena in un progetto comune. *El Manifiesto Canalla* si impone, dunque, come formula unica che traduce al contempo un atto di ribellione, un grido contro la letteratura drammatica e una proposta di drammaturgia collettiva.¹⁵ I toni del programma sono particolarmente diretti e proclamano una serie di linee guida che si riferiscono a una nuova estetica e a una diversa modalità di intendere il processo creativo:

Non è un fenomeno sociale, non è un gruppo, non è un collettivo politico, non è un circolo di amicizie affini, non è un'organizzazione a favore di qualche causa.

È un'associazione a delinquere nel panorama attuale delle arti.

È il risultato della simbiosi di dieci elementi differenti e peculiari che si aiutano reciprocamente per il loro sviluppo.

Si avvicina più alla definizione di fauna che al modello cittadino.

È una simbiosi di attitudini senza regole e senza traiettorie prestabilite. Funziona come un ingranaggio meccanico e genera attività per pura necessità ed empatia.

Non pretende nulla dal passato, non apprende dalle fonti tradizionali e non ama il folclore prefabbricato e moderno.

Produce spettacoli per mezzo di una costante sintesi di intuizione e ricerca.

Alex Ollè Gol, Miquel Badosa Ricard, Jurgen Müller, Pep Gatell Calvo (N.B. Molto spesso i nomi, qui scritti nella originale forma catalana, vengono modificati sui cartelloni in castigliano e abbreviati del secondo cognome).

¹⁵ <https://lafura.com/en/works/accions/> (Url consultato il 3 luglio 2022). Da questo momento, se non diversamente segnalato, la traduzione dall'inglese è a cura di chi scrive.

Sperimenta in vivo.

Ogni azione rappresenta un esercizio pratico, un atto aggressivo contro la passività dello spettatore, un intervento ad impatto per alterare la sua relazione con lo spettacolo.¹⁶

La partecipazione ad eventi non strettamente teatrali, come la pubblicità di una famosa casa automobilistica e la spettacolare apertura delle Olimpiadi di Barcellona del 1992, impone il gruppo all'attenzione internazionale come un fenomeno non strettamente teatrale, ma come realtà complessivamente artistica capace di irrompere nella realtà quotidiana, o assorbire la stessa, in maniera trasversale. La curiosità e la costante esigenza di esplorare nuove tendenze artistiche danno vita a una espressività, a uno stile e a un'estetica che va sotto il nome di *lenguaje furero* (linguaggio furero). Tale definizione, che attraversa vari generi spettacolari, consiste nel coinvolgimento dei codici espressivi tratti dall'immaginario contemporaneo (che, in tempi più recenti, si sono estesi alla realtà virtuale) in un processo di costruzione che si integra con l'unicità materiale dei corpi che abitano la scena e generano esperienze multidisciplinari mediante l'esplorazione delle possibilità del movimento.¹⁷ Il valore assunto dal gesto come principale elemento segnico della scena contribuisce al superamento delle barriere linguistiche e costituisce il fattore dominante della Fura dels Baus che utilizza l'attore come esecutore, campo energetico privo di psicologismi o velleità interpretative, che costruisce i significati mediante la combinazione di tutti i dati raccolti. Non a caso, i membri del gruppo non hanno una formazione artistica tradizionale in nessun ambito dello spettacolo, ma si distinguono per uno sviluppato eclettismo artistico e una singolare preparazione fisica, a metà strada tra danza e atletica, che supera le abituali facoltà del corpo sulla scena.

Alla base della ricerca permane la riformulazione di due aspetti fondativi dell'arte drammatica: lo spazio teatrale e il pubblico. Il palcoscenico solitamente inteso è, infatti, considerato come elemento multiplo, luogo spesso non convenzionale e non sempre percepibile simultaneamente nella sua totalità, area costituita da più zone di rappresentazione con differenti coordinate prospettiche che costringono lo spettatore ad un processo di costruzione, decifrazione e annullamento. Di conseguenza, colui che assiste è

¹⁶ Da *El manifesto canalla* della Fura dels Baus, in A. BORRIELLO, *Il teatro della Fura dels Baus*, L'Orientale Editrice, Napoli, 2001, p. 432-433 (trad. di A. Borriello).

¹⁷ X. JUANHUIX, *Fúria digital*, in «Individu Ocult», 18, ottobre 1998; C. INFANTE, Carlo, *Ulisse alla deriva digitale*, in «Flashart», n. 4, febbraio 1999; M. GAZZOLA, *La Fura dels Baus tra avanguardia e internet*, in «l'Espresso», 9 Agosto 2001.

chiamato a partecipare, a rendere attivo il suo ruolo a livello istintivo, sollecitato da una serie di stimoli rivolti alla sfera dei sensi, piuttosto che a quella razionale. Nella condizione così creata, il linguaggio *furero* ribattezza gli elementi della musica e della luce in un nuovo protagonismo che supplisce il linguaggio verbale:

La scansione sonora genera una quasi totale corrispondenza tra immagine e suono, situandosi in questo modo allo stesso livello degli altri parametri creativi [...] Immagine e suono vengono dunque concepiti come le due facce opposte di una stessa medaglia. Considerata come elemento sostitutivo del dialogo, la scansione sonora funge da filo conduttore fra le varie sequenze, convertendosi in una sorta di partitura invisibile che dirige esecutori e azione.¹⁸

Ad un certo punto della carriera la Fura si misura con l'opera lirica, genere multilinguistico e multimediale per eccellenza, sedotta dalla possibilità di affiancare una partitura visivo-gestuale (ormai collaudata nel metodo di scrittura) a quella strettamente musicale. Dopo un fortunato esperimento operistico con *L'Atlantida* di Manuel de Falla avvenuto nel 1996, il gruppo si avvicina a *Le Martyre de Saint Sébastien* di D'Annunzio-Debussy, accentuando sin dall'inizio il suo fascino ambiguo. Nella sua forma originaria *Le Martyre* non si presenta come esempio operistico convenzionale con una trama e un'ambientazione lineare, così che la mancanza di una scansione solida delle sequenze e la presenza delle contraddizioni che accompagnano la figura del protagonista, favoriscono la Fura nella creazione di una drammaturgia parallela che sfocia in una rivisitazione radicale presentata in prima assoluta al Teatro dell'Opera di Roma il 5 maggio 1997. Lo spettacolo gira per molti anni i palcoscenici di tutto il mondo portando con sé, esattamente come l'illustre originale, la carica di un evento artistico-culturale discusso che riceve un'ambivalente accoglienza.¹⁹

¹⁸ A. BORRIELLO, *Il teatro della Fura dels Baus* cit., p. 442.

¹⁹ L. BENTIVOGLIO, *Sebastian, 'il teatro totale'*, in «la Repubblica», 5 maggio 1997; S. FONDEVOLA, *Bellissimo! La Fura dels Baus estrenó en la Ópera de Roma 'El martirio de saint Sebastián' de Debussy-D'Annunzio*, in «La Vanguardia», 7 maggio 1997; *El martirio de la Fura*, in «ABC de la música», 18 luglio 1997; M. RODRIGUEZ, *El Festival de Peralada recibe el impacto visual de 'El martirio de san Sebastián'*, in «La Vanguardia», 18 luglio 1997; L. MORGANDES, *La Fura dels Baus cautiva al público en el estreno español de su nueva obra*, in «El País», 20 luglio 1997.

Sia sul piano concettuale che rappresentativo, l'esempio *furero* del *Martyre* racchiude la storia teatrale di una formazione singolare nel panorama europeo che ha attraversato generi e tecniche spettacolari piegando i linguaggi del contemporaneo e della tecnologia più attuale all'elaborazione artistica. Come prima variazione, la riscrittura rivisitata dal gruppo catalano comprime in poco più di sessanta minuti la versione canonica, riducendola ad un quinto della sua durata.²⁰ Lungi dall'essere una semplice lettura, lo spettacolo della Fura è una liberissima interpretazione, una rivisitazione consapevole di un autentico caso spettacolare che resta, nel bene e nel male, al centro di un dibattito critico. Gli elementi problematici del *Mystere* di D'Annunzio-Debussy che hanno da sempre impedito il suo inserimento nel repertorio lirico – quali la smisurata lunghezza, l'indeterminatezza dei luoghi previsti dalle *mansiones*, il rapporto problematico intercorrente tra testo e musica, la staticità teatrale fondata sul dominio della parola – diventano i postulati sui quali si concentra l'operazione catalana.

La struttura di base risulta completamente alterata, sia nella successione che nella composizione delle sue parti costitutive, ponendosi in maniera del tutto indipendente dalla forma primigenia partendo, infatti, dalla morte del santo per poi rievocarne a ritroso la vicenda: «Questo sostanziale cambiamento è un tentativo di ritardare senza soluzione il prevedibile lieto fine, rafforzando la contraddizione che il santo incarna».²¹ Il libretto dannunziano compare per frammenti interpolati da una nuova prosa costituita da frasi brevi e dirette che comunicano al pubblico i principali nuclei tematici essenzialmente attraverso tre personaggi: Sebastién, un narratore e Diocleziano. La musica di Debussy, invece, è utilizzata nella sua integrità (sia nelle parti strumentali che in che quelle vocali), mantenendo intatta la modernità della struttura sintattica, della ricchezza dei timbri e dell'organico strumentale in bilico tra antico e moderno.²²

Ma il tratto più trasgressivo è senz'altro costituito dalla macchina scenica che esprime l'estetica *furera* in tutta la sua potenza eretica in una regia, della quale si fanno carico Carles Padrissa Single e Alex Ollè Gol, apprezzata o

²⁰ Il libretto de *Le Martyre de Saint Sébastien* della Fura dels Baus con l'indicazione delle aggiunte e dei tagli di Guillem Martinez è suddiviso in un prologo, quattro quadri e un epilogo, consultabile e scaricabile all'indirizzo <http://dicoseunpo.it/> (Url consultato il 6 luglio 2022). Il libretto, meno riconoscibile nei brani aggiuntivi, è presente anche in *Le Martyre de Saint Sébastien*, Edizioni del Teatro San Carlo, Napoli 2001, pp. 73-79.

²¹ <https://lafura.com> (Url consultato il 5 luglio 2022).

²² «Una struttura sintattica che anticipa le ricerche più avanzate, fino alle musiche “spettrali”». E. LISCIANI PETRINI, *D'Annunzio-Debussy: un sodalizio moderno* cit., p. 425.

contestata da pubblico e critica, ma certamente impossibile da ignorare.²³ Non vi è alcuna adesione storico-filologica all'ambientazione, così come non emergono riferimenti epocali idealizzati, né una cristianità canonicamente riconoscibile o filtrata mediante stilizzazioni. I momenti della narrazione sono scanditi da una scena che si riempie del movimento incessante di luci e proiezioni video, in un ritmo che ripropone una prassi spettacolare attinta dalle forme diffuse della comunicazione della fine del secolo scorso. Il palcoscenico diventa spazio visionario che produce paesaggi estremamente mobili sottolineando piani, impalcature, installazioni e oggetti non connotabili, che invadono lo spettatore sul piano percettivo. L'universo che si genera sulla scena vive grazie a ciò che proietta e dialoga con i corpi impegnati in coreografie acrobatiche che occupano tutte le coordinate del palcoscenico. Testi antichi, frecce, dettagli di occhi, mani in trasparenza che mostrano il sistema venoso, radiografie anatomiche, lingue di fuoco e tanto altro viene proiettato sulle superfici della scena come a ingigantire ogni dettaglio tratto dal reale, creando una condizione totalizzante che conduce lo spettatore ad un percorso di attribuzione simbolica.

Il punto di partenza per capire questa impostazione risiede in una scelta di campo ben precisa che diventa chiave drammaturgica. Guillem Martínez, adattatore del testo originale e autore delle sezioni inedite, chiarisce la scelta di concentrarsi in prima istanza sulla dimensione, tramandata sia dalla tradizione sacra che dal testo dannunziano, del Saint Sebastián emblema di strenua forza d'animo. Ma di fronte alla eccezionalità del martirio religioso, laddove il Cristianesimo è assunto come esperienza storica più che come religione rivelata, l'interpretazione si sposta su un piano strettamente sociopolitico considerando il santo come vittima del potere, simbolo di una resistenza che presenta riferimenti contemporanei. In particolare, la vicenda agiografica non è trattata come l'espressione imponderabile di un disegno divino, ma si presenta come tragico specchio della fragilità umana, della corruttibilità del corpo soggetto alla normalità dell'esistenza e all'usura del tempo, che deve negoziare il suo rapporto con la sofferenza: «Sebastián è un uomo normale che prova dolore. Il dolore ci rende martiri. La normalità ci rende martiri. In un giorno normale la dignità può sfiorarsi con il dovere. Questo può essere il dolore. È normale che questo accada, come è normale che questo non succeda mai durante l'arco di una vita».²⁴

²³ Fuori dalla Catalogna i due nomi vengono trascritti semplicemente come Carlos Pedrissa e Alex Ollé.

²⁴ <https://lafura.com> (Url consultato il 6 luglio 2022)

In questo dilemma esistenziale le torture inflitte e autoinflitte, l'accettazione di una persecuzione fisica e psicologica, diventano manifestazione plateale e consapevole contro il pensiero dominante che trasforma l'oppresso in esempio scomodo e incomprensibile al potere. Il Sebastián *furero* rivendica il suo diritto al dissenso, all'arbitrio, fino alla conseguenza estrema, non come aspirante a una santit  celeste, ma come rappresentante di una umanit  perseguitata ma non sconfitta:

Crediamo che sia impossibile la dignit  umana senza che terminino le forme antiche e nuove di sottomissione. Sebastián   un simbolo aspro, scomodo rispetto al potere costituito. A questo si deve aggiungere che dell'ampio catalogo di emarginati e di marginalit ,   forse colui che meglio riassume con sorprendente esattezza la denuncia e l'anticonformismo. Sebastián si trasforma cos  in un mostro agli occhi del potere che, bench  voglia giustificarsi dando santit  alla carnalit , vuole giovare con lui, vuole sodomizzarlo, vuole convertirlo in una divinit  vicina e addomesticata e, per contro, deve decretare il suo martirio, deve proclamare la punizione esemplare.²⁵

La normalit  che investe il protagonista, nel combattimento quotidiano di un dolore scaturito dalla negazione della libert  di scelta, rimanda a un nutrito catalogo di discriminati del ventesimo secolo (ai quali la Fura fa riferimento nelle note dello spettacolo) che comprende icone quali Federico Garcia Lorca, Ernesto Che Guevara, Martin Luther King e tanti altri. Essi sono l'emblema di un attivismo coraggioso ma politicamente scorretto, considerato sospetto e pericoloso dal potere per la ostinata denuncia contro la discriminazione, l'anticonformismo, il pensiero unico, trasformatosi in fenomeno da arginare a tutti i costi con atti repressivi.²⁶

L'introduzione della figura di un narratore-medico legale, che costituisce il dato pi  rilevato dalla maggior parte delle recensioni sia in senso positivo che negativo, interviene come deterrente ad ogni misticismo residuo. In tre momenti dello spettacolo, l'uomo interviene con giudizi di carattere scientifico a smorzare gli slanci ieratici del percorso di ascesa alla santit . Dopo l'introduzione che anticipa l'accoglienza del santo nel paradiso celeste al termine della vicenda, la scena si sgombra di ogni presenza per fare posto ad un uomo in camice bianco e guanti di lattice che esplora e descrive con termini

²⁵ G. MARTINEZ E LA FURA DELS BAUS, *Il nostro Sebastián, poeta del dolore*, in *Le Martyre de Saint Sébastien*, Edizioni del Teatro San Carlo cit., 2001, p. 51.

²⁶ *Ibid.*

scientifici il corpo morto di Sebastián su un freddo tavolo operatorio: «Legge una cartella clinica senza eccessivo appassionamento, piuttosto con faccia indifferente».²⁷ Egli, infatti, fornisce un'algida interpretazione del cadavere, enunciando una serie di dati constatati al momento e, in una sorta di anamnesi, riportando alcuni disturbi di tipo nervoso registrati nel soggetto in vita che però non riconducono ad alcuna patologia particolare. La descrizione obiettiva delle parti e della mancanza di anomalie, tecnicamente inconfutabile sul piano scientifico, non esalta alcun elemento come straordinario e riduce sensibilmente l'eccezionalità della vita di Sebastián riportandola nei binari di una consuetudine ricorrente, forse soltanto vinta dalla delusione e dalla fatica: «Un uomo, normale. Probabilmente un uomo normale con una vita normale. La vita è volontà. Una volontà stanca è, forse, una malattia. La vita e la volontà stancano».²⁸

Nel secondo quadro il narratore-medico (che non coincide con la voce fuori campo, anch'essa denominata "narratore" nella restante parte del libretto) prosegue il suo esame autoptico analizzando sommariamente apparati e organi, sottolineando la presenza di sette ferite alle quali non conferisce alcun senso eroico, ma che uniscono senza soluzione di continuità la vita e la morte:

Conclusioni: un uomo normale. Un uomo la cui autopsia descrive sette ferite e qualche lentiggine strana, un cuore e dei polmoni che rivelano l'usura della vita, uno stomaco, un fegato e degli intestini che mostrano anch'essi l'erosione che provoca il vivere. O il morire. Un cervello affaticato dalla volontà. Né poco né molto. Sette ragioni. Tutti hanno sette ragioni per essere morti. O vivi. Stranamente queste sette ragioni per morire sono quello che in definitiva denominiamo vita. Un uomo normale. Una persona normale.²⁹

All'inizio del terzo quadro, invece, il medico si concentra sulla giustificazione scientifica del potere che, a partire da una intuizione di Diocleziano, gode di una caratteristica auto-riproduttiva, quasi clonica, che logora sé stessa esattamente come un organismo è logorato dal tempo: «Un uomo, sono diversi organi stanchi... già come una tetrarchia. Il potere è, forse, un qualche organo stanco. Gli organi dell'uomo e del potere si corrompono, e al tutto diamo il nome della salute, di malattia, di normalità, di legge, di

²⁷ Ivi, p. 75.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ivi, p. 76.

vita. Forse legge, semplicemente».³⁰ In definitiva, interrompendo la coerenza del racconto, il narratore-medico conduce il pubblico in un viaggio allucinante nel corpo umano, mediante le proiezioni che giganteggiano sugli schermi e sulle quinte, consegnando una interpretazione pragmatica e biologica del protagonista e della sua storia, spalancando la riflessione su piani che si spingono oltre quelli solitamente suggeriti dall'illustre modello di riferimento.

Anche Diocleziano è qui trattato come uomo normale: egli si distingue dagli altri per la carica politica di cui dispone, ma tale privilegio è ottenuto grazie ad un'astuta organizzazione del regno e a una sete di dominio facilmente ravvisabili nell'uomo di ogni tempo. L'integrità morale di Sebastián, nonché le sue doti fisiche, conquistano l'imperatore che gli offre la possibilità di condividere il potere e conquistare un posto di primo piano al suo fianco. La tecnica di seduzione esercitata da Diocleziano trova nell'allestimento della Fura una invenzione scenica di sorprendente forza visiva: i coristi (che rappresentano la folla degli inquisitori e degli osservatori) hanno la testa infilata in una tavola-protesi di legno che poggia, quindi, sulle loro spalle. Ai poli opposti, Sebastián e Diocleziano si affrontano in un gioco di sguardi e movimenti sul piano sostenuto in precario equilibrio dai cantanti sottostanti. Un'immagine poderosa e spiazzante, di geometrica castrazione, ma che nell'immaginario rimanda ai kit da laboratorio, dove le provette incastrate nei raccoglitori sono costituite dalle teste imprigionate dei soldati di Diocleziano costretti all'immobilità.³¹

La scelta degli interpreti principali risulta coerente con il taglio intrapreso dalla Fura, nonché con l'attenzione da sempre prestata dal gruppo alle espressioni più eterogenee dell'attualità provenienti dal teatro, dal cinema, dalla musica colta e da quella di tendenza, dalla televisione, dalla video arte e da tutto ciò è presente nel panorama globale. Non sorprende, quindi, che per il ruolo di narratore-medico sia stato scelto il cantante pop, ballerino e attore cinematografico poliglotta Miguel Bosé, star internazionale in grado di interpretare le sue parti in almeno quattro lingue, come richiesto dai registi, per

³⁰ Ivi, p. 77.

³¹ Nella versione del 2001 presentata al Teatro San Carlo di Napoli, tale momento è al centro di forti polemiche in quanto il coro del teatro si rifiuta di eseguire questa scena fisicamente impegnativa e rischiosa. I cantanti, dunque scelgono di restare a lato del megaschermo che proietta le immagini. S. CERVASIO, *Debussy senza coro*, in «la Repubblica», 11 dicembre 2001; Ead., *San Carlo che errore*, in «la Repubblica», 12 dicembre 2001; S.N., *Luci ed ombre di un 'Martyre'*, 12 dicembre 2001, <https://giornaledellamusica.it> (Url consultato il 5 luglio 2022).

raggiungere il pubblico con maggiore precisione.³² Sebastián e Diocleziano, personaggi ai quali sono attribuite le restanti sezioni strettamente testuali (prive, quindi, di implicazioni canore), sono affidati rispettivamente al danzatore Habrham Hurtado e l'attore teatrale e cinematografico Al Victor,³³ personalità artistiche caratterizzate da accentuata espressività corporea e dal possesso di qualità atletiche e coreiche. Alla triade dei protagonisti si affianca un nutrito corpo di ballerini, maestoso nei panni dell'esercito degli arcieri del santo, appartenente alla compagnia catalana di danza contemporanea "Erre que Erre". Anche in questo caso, la Fura si rivolge ad una istituzione catalana nota in quegli anni per una particolare espressione coreica raggiunta mediante una costante ricerca sul movimento, oltre le barriere degli stili e delle tecniche.³⁴ Fanno da corollario le tre voci soliste femminili di Ewa Malas-Goldewska (che interpreta i quattro ruoli di *vox sola*, *vox celestis*, *anima Sebastiani* e vergine Erigone), Nora Gubisch e Sophie Pondjiclis (che interpretano i gemelli Marco e Marcelliano), cantanti particolarmente apprezzate nel mondo della lirica per la versatilità del repertorio e delle esecuzioni.

I personaggi alternano abiti e cappe per i cantanti, mentre i danzatori indossano tute aderenti che ne evidenziano la corporatura atletica, con motivi ispirati alle tavole anatomiche che mostrano muscolatura e sistema arterioso. Tale soluzione annulla ogni riferimento storico e artistico nell'invenzione totale dei costumi che, soprattutto nelle scene collettive, non consente l'identificazione di tratti individuali dimostrando, ancora una volta, la natura universale della struttura del corpo umano. L'andamento aperto, crescente e irregolare della musica di Debussy sostiene la rappresentazione e rafforza le immagini, le coreografie e le azioni funambolesche dei performer intenti a sfidare la gravità in quadri scenici di sorprendente bellezza come di spiazzante trasgressione. La critica italiana, ad esempio, anche nelle edizioni successive si distingue per una maggiore severità di giudizio ravvisando uno scollamento nella relazione musica-immagine e contestando fortemente

³² Le parti restanti, ivi comprese quelle canore, restano sempre in francese. <http://dico-seunpo.it/> cit., *Le Martyre de Saint Sébastien* cit., pp. 73-79.

³³ Nell'edizione del 2001 Al Victor viene sostituito con Ferran Terraza.

³⁴ La compagnia catalana di danza Erre que Erre è fondata nel 1996. Si tratta di un gruppo di danzatori aperto alla ricerca e alla sperimentazione del movimento. Conosciuti in diversi paesi europei (Spagna, Inghilterra, Slovenia, Lussemburgo) hanno raggiunto importanti riconoscimenti. Tra le più note esibizioni si ricordano *Vivén*, presentato al "IX Certamen Coreografico" di Madrid (1997), *Divadlo* (2000), presentato all'Espai di Barcellona, *Pensamientos despeinados* (2001). Negli anni successivi il gruppo si è distinto anche per performance di video danza.

molte delle scelte (come l'eccesso spettacolare, i tagli poetici, l'invenzione del narratore-medico o la tracotanza visiva delle proiezioni).³⁵

Al di là di quanto possa sembrare distante rispetto alla versione canonica, l'esempio prodotto dalla Fura dels Baus deve molto alla ricchezza dell'opera del binomio D'Annunzio-Debussy e, paradossalmente, segue il medesimo destino in termini di accoglienza. Al di là della concentrazione tematica sulla giustificazione del martirio come normalità di una sofferenza quotidiana dovuta a un difficile rapporto con il potere, le soluzioni rappresentative ribadiscono e amplificano la portata simbolica sulla quale intrinsecamente poggia *Le Martyre* fin dal suo concepimento. Come accennato, nell'avventura intrapresa con il musicista francese, il poeta costruisce un dramma dai tratti fortemente simbolisti utilizzando immagini multiple: l'obiettivo, come nella maggior parte dei lavori dannunziani, è quello di risalire ad una sostanza arcaica che travalica il tempo, la storia e lo spazio, imponderabile e indicibile; il mezzo, obbedendo a una spregiudicata folgorazione, è la scelta del santo più enigmatico della storia cristiana strategicamente affidato all'interpretazione di una donna. La stratificazione culturale che accompagna il risultato, che riassume i fermenti estetici di una irregolare generazione di artisti alla ricerca di un'espressione possibile, testimonia il coraggio della scelta e la ricerca dello scandalo (che non tardò a giungere con il monito ai cattolici del vescovo di Parigi di boicottare lo spettacolo). Con questi riferimenti di base, il gruppo catalano non poteva trovare terreno più fertile e sicuro per condurre la sua ricerca. Anche l'impostazione scenica *furera*, pur fondata su una assoluta modernità nell'audace alternanza tra luce (vita) e ombra (morte) ottenuta con svariati mezzi tecnologici, accompagna la realtà dei moti febbrili dell'animo e le passioni senza tempo dei protagonisti che già D'Annunzio ha incasellato nell'elegante riferimento delle *mansiones* medioevali e che Debussy ha tradotto in una forma musicale di grande complessità. Analogamente, le ardite soluzioni visive, scenografiche e coreografiche della Fura che si sviluppano in una prevalente altezza, materializzano la lotta tra valori opposti che costituiscono il fascino sinistro del mito cristiano, che lo stesso Leòn Bakst coglie e accentua agli inizi del Novecento con il suo tratto figurativo. L'artista francese, infatti, declina la suggestione attinta dalle vetrate delle cattedrali francesi medievali in una serie di *tableaux* e motivi geometrici in un gioco di sovrapposizione dei piani tale da occupare la verticalità della scena e creare una temporalità sospesa. La combinazione di tutti

³⁵ M. ZURLETTI, *Sebastian, martire stravolto*, in «la Repubblica», 7 maggio 1997; S.N., *Luci ed ombre di un 'Martyre' multimediale* cit.

gli elementi visivi introdotti per la prima volta nel 1911 contribuisce, dunque, all'evoluzione da un teatro da vedere a un evento speciale da vivere sul piano sensoriale, un'occasione nella quale lo spettatore possa essere coinvolto in un'esperienza totale mediante i linguaggi dell'arte a disposizione. E dunque l'affondo degli artisti catalani nell'universo della tecnologia visiva, alla fine del Novecento assorbe l'impiego invasivo della stessa in ogni ambito della comunicazione e si colloca sulla medesima tensione sperimentale che non scinde l'arte dal suo presente. A distanza di 86 anni dal dirompente debutto parigino, la lettura della *Fura dels Baus* ripropone la sfida linguistica e concettuale contenuta nel *Martyre* del binomio d'eccezione D'Annunzio-Debussy. Pur nella grammatica scenica di una formazione che ha segnato la storia del teatro contemporaneo mediante l'azzardo e l'inclusione di linguaggi plurimi, l'esempio catalano vivifica la struttura multidisciplinare del modello e il valore storico di un capolavoro di sintesi artistica e culturale, stabilendo con esso una libera ma riconoscente relazione.

Raffaella Bertazzoli

DUE LETTURE ECFRASTICHE PER LA *FIGLIA DI IORIO*

Riassunto: Da sempre legate dall'omonimo titolo di *Figlia di Iorio*, la tela michettiana e la tragedia di D'Annunzio hanno avuto una gestazione lunghissima. A partire dal 1881, il pittore ha steso, tra abbozzi e quadri compiuti, una serie di opere che rappresentano la prima fase di un ciclo narrativo che non fu mai compiuto per intero. Così, infatti, Michetti chiarisce il suo progetto pittorico in un'intervista rilasciata a Jarro nel 1910. L'ultima stesura per la mostra di Venezia (1895) si distingue dalle precedenti versioni per un'impostazione non più sociologica, ma mitica. A questo cambiamento fu direttamente coinvolto d'Annunzio durante la sua presenza a Francavilla. I rapporti tra le due opere, nella fase finale, si definiscono nella funzione tragica della figura della protagonista.

Parole chiave: Ciclo pittorico, *Figlia di Iorio*, *ekphrasis*, *metànoia*, funzione tragica.

Abstract: Always linked by the homonymous title of *La figlia di Iorio*, Michetti's canvas and the tragedy of D'Annunzio have had a very long gestation. Starting from 1881, the painter has drawn up, between completed sketches and paintings, a series of works that represent the first phase of a narrative cycle that was never completed. Thus, in fact, Michetti clarifies his pictorial project in an interview with Jarro in 1910. The last draft for the Venice exhibition (1895) differs from the previous versions for an approach that is no longer sociological, but mythical. D'Annunzio was directly involved in this change during his presence in Francavilla. The relations between the two works, in the final phase, are defined in the tragic function of the figure of the protagonist.

Keywords: Pictorial Cycle, *La figlia di Iorio*, *Ekphrasis*, *Metànoia*, Tragic function.

1. *Lungo il tempo del progetto*

Molte, diverse, quando discordanti o addirittura depistanti, le dichiarazioni di D'Annunzio sui percorsi creativi delle sue opere costringono a un preciso e accurato scandaglio critico. In particolare, se queste hanno avuto una gestazione mentale lunga prima di diventare a tutti gli effetti testi compiuti. È questo senza dubbio il caso del dramma pastorale *La figlia di Iorio*, approdo artistico indiscusso di una stagione di grandi opere drammatiche, nate sotto l'ascendente congiunto di Nietzsche e di Wagner a partire dalla *Città morta* del 1896. In quegli anni, D'Annunzio pensa a una nuova idea di teatro, rinnovato nell'allestimento e impostato sulla forza della parola poetica.

Il 29 agosto del 1903, dopo aver lavorato alacramente, come faceva da parecchi giorni e precisamente dal 18 luglio, D'Annunzio mette la parola fine sull'ultimo foglio di quella "buona carta" che aveva portato a Nettuno e sulla quale aveva scritto i 2897 versi della *Figlia di Iorio*.

Il 31 agosto scrive a Francesco Paolo Michetti di aver concluso la tragedia, nata su un'idea che ne saldava la genesi al primo quadro che il pittore aveva steso per l'Esposizione milanese del 1881:¹

Queste settimane d'estate resteranno memorabili per me. Non avevo mai lavorato con tanta violenza e non avevo mai sentito il mio spirito in comunione così forte con la terra. Quest'opera viveva dentro di me da anni, oscura. Non ti ricordi? La tua *Figlia di Iorio* fece la prima apparizione or è più di vent'anni, col capo sotto un *dramma di nubi*. [...] Ho sentito vivere le mie radici nella terra natale, e n'ho avuta una felicità indicibile. Tutto e nuovo in questa tragedia e tutto è semplice; tutto è violento e tutto è pacato nel tempo medesimo. L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari [...] La sostanza di queste figure è l'eterna sostanza umana: quella di oggi, quella di duemila anni fa. L'azione è quasi fuori del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari. [...] E qualcosa di omerico – senza che io l'abbia voluto – si diffonde su certe scene di dolore.²

¹ Del guazzo presentato all'Esposizione, conosciamo il disegno che venne fatto da Michetti per l'«Illustrazione Italiana», VIII, n. 37 (11 settembre 1881).

² Lettera a F.P. Michetti del 31 agosto 1903, ora in T. SILLANI, *F.P. Michetti*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma 1932, p. 113.

Due sono i punti da sottolineare della lettera: la collocazione dell'opera in un tempo metastorico e il recupero dal fondo della memoria di uno stilema di Nino Costa, che nella nota critica al quadro del 1881, aveva scritto: «Sopra le teste degli uomini si svolge nel cielo *un dramma di nubi*».³ Il 31 agosto, D'Annunzio scrive anche a Pasquale Masciantonio, ribadendo la stretta parentela tra le due opere: «Ho terminata una grande tragedia pastorale: *La figlia di Iorio*. Vedrai in qual modo il capolavoro del pittore ha fecondato lo spirito del poeta».⁴ L'attribuzione di primogenitura sarebbe stata ribadita qualche mese più tardi, in una lettera al Michetti del 14 gennaio 1904, da Milano: «Ti abbraccio, o primo padre della nostra grande Figlia».⁵

Nella lettera dell'agosto, scritta d'impeto all'amico appena terminata la tragedia, D'Annunzio aveva affermato che l'opera, "oscura" fino a quel momento, si sarebbe rivelata, quasi imponendosi all'autore. In realtà, nel lungo periodo che va dagli anni Ottanta, prima stesura del quadro, al 1903 alcune dichiarazioni di D'Annunzio vengono a delineare un disegno creativo a tappe dai contorni incerti, ma riconoscibile nei suoi elementi costitutivi.

Nel 1889, D'Annunzio confessa a Romain Rolland di aver avuto l'idea di una tragedia dal titolo *Figlia di Iorio*.⁶ Nel 1902, conferma a Edmondo De Amicis di aver pensato a una tragedia rustica. Queste le sue parole: «Domandato dei nuovi lavori che avesse in mente, avendomi risposto che pensava una tragedia rustica d'argomento abruzzese, ispiratagli dal celebre quadro del Michetti: *La figlia di Iorio*, gli chiesi notizie del grande pittore».⁷

Tuttavia, nelle dichiarazioni che seguono nel tempo, D'Annunzio prende progressivamente le distanze dalla stretta influenza tra la sua tragedia e le molte tele che Michetti dedica alla *Figlia di Iorio*, commentate in più occasioni da D'Annunzio.

Nel 1914, Jarro (Giulio Piccini) pubblica un'intervista a D'Annunzio che risale ai tempi del soggiorno alla Capponcina, indicando nel 1887 l'anno dell'idea tragica: «I miei primi tentativi teatrali risalgono al 1887: ebbi, in quell'anno, il primo concetto della tragedia rustica *La figlia di Iorio*. Ne

³ N. COSTA, *L'arte all'Esposizione di Milano. Lettere agli Artisti: Francesco Paolo Michetti*, in «Fanfulla della Domenica», 19 giugno 1881.

⁴ *Caro Pascal: carteggio D'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a cura di E. Di Carlo, Iannieri, Teramo 2001, p. 293.

⁵ T. SILLANI, *F.P. Michetti* cit., p. 115.

⁶ R. ROLLAND, *Journal intime* (5 sept. 1899, fol. 272). Per la citazione cfr. G. TOSI, *D'Annunzio visto da Romain Rolland*, in «Il Ponte», marzo 1963, p. 349.

⁷ *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Carabba, Lanciano 2002, p. 16.

meditai il soggetto a Francavilla [...] E l'idea doveva maturarsi lentamente». ⁸ In quel tempo, il sodalizio con il Cenacolo di Francavilla era forte e l'interesse per l'anima del folklore abruzzese anche: molte le escursioni a cavallo con Michetti in posti impervi dell'Abruzzo e testimoniate nelle lettere a Barbara Leoni.

La parabola genetica, ricostruita nelle parole del poeta, si chiude con l'importante dichiarazione a Filippo Surico del 1921, in cui scioglie il debito con il precedente pittorico, affermando che il vero motivo ispiratore era da riconoscersi in un episodio di vita vissuta. Durante una gita a Tocco Casauria, i due amici avrebbero assistito all'apparizione di una donna inseguita da mietitori "imbestiati":

Michetti non mi ispirò, con la sua famosa tela, la tragedia. C'è un precedente. Io ero col mio divino fratello Ciccio in un paesetto d'Abruzzo, chiamato Tocco Casauria, dove, appunto, era nato l'amico, il pittore dal magico pennello. Ebbene, tutti e due, d'improvviso, vedemmo irrompere nella piazzetta una donna urlante, scarmigliata, giovane e formosa, inseguita da una torma di mietitori imbestiati dal sole, dal vino e dalla lussuria. La scena ci impressionò vivamente: Michetti fermò l'attimo nella sua tela ch'è un capolavoro: ed io rielaborai nel mio spirito per anni, quanto avevo veduto su quella piazzetta: e infine scrissi la tragedia. ⁹

2. Le fasi della tela nell'ekphrasis del pittore

Per capire la complessa vicenda dell'altra *Figlia di Iorio*, quella del quadro michettiano, che ebbe parimenti una gestazione lunga, dal 1881 al 1895, dobbiamo affidarci a un'intervista che Michetti rilasciò a Ettore Janni nel 1910. Il pittore avrebbe spiegato al giornalista che l'idea della *Figlia di Iorio* doveva svolgersi in un "ciclo", narrando una storia. Queste le parole: «nella

⁸ L'intervista uscì su «La Nazione» del 15 luglio 1914 con il titolo *Confessioni di Gabriele d'Annunzio a Jarro*.

⁹ F. SURICO, *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con Gabriele d'Annunzio*, Urbs, Roma 1939, pp. 39-40. Se la memoria va alla prima stesura del quadro, quello del 1881, il ricordo è perlomeno dubbio. Tenendo ferma la cronologia, D'Annunzio e Michetti nel 1880, quando avrebbe dovuto aver luogo l'episodio, non si conoscevano. Il quadro dell'esposizione milanese data infatti primavera 1881. Ma ancor più distante da questo episodio è la narrazione ciclica che da subito Michetti intende dare al quadro e che verrà riassunta molti anni dopo a Ettore Janni. Nessun rito tribale viene menzionato, ma un costume sociale impietoso verso chi «peccò per amore».

mente geniale dell'artista la Figlia di Iorio non era soltanto un quadro: era un poema [...] di passione, di peccato, di odio come una leggenda d'una vita, attraverso l'Abruzzo estetico e spirituale».¹⁰

L'intervista di Michetti s'inscrive nel genere della *Kunsterzählung*, nel cui percorso narrativo s'intrecciano parola e segno pittorico. Michetti scandisce, attraverso una vera e propria "ekphrasis dinamica", un percorso a tappe che chiama in causa la necessità e la capacità di integrare la visione stessa del quadro. C'è un prima e un poi tutto da inventare in chi osserva il quadro, andando oltre i semplici dati visivi e arricchendo la propria fruizione per mezzo di integrazioni, narrazioni e interpretazioni.

Nelle parole di Jarro, la diegesi critica diviene *ekphrasis*, in cui la *dynamis* della scena si manifesta *per verba*. In questa operazione il potere della parola potenziata si affida all'esercizio dell'*enargeia*, in cui pathos e emotività della rappresentazione creano un'immagine altamente efficace. Il testo letterario, in questo caso l'intervista a Jarro, non si limita a descrivere l'opera figurativa, ma la illumina con informazioni decisive per la comprensione dell'idea pittorica e dell'effetto estetico.¹¹ La figuratività del linguaggio provoca nella mente del lettore il medesimo effetto che produce l'opera d'arte. L'occhio della mente del lettore, messo in campo in questo processo, ha la funzione di attivare una collaborazione tra la parola e l'immaginazione, come atto di mimesi percettiva.

Ma, torniamo alla narrazione di Janni:

La figlia di Iorio era, nel pensiero di Francesco Paolo Michetti, la fanciulla cresciuta nella casa semplice, alla pia ombra delle grandi tradizioni georgiche e religiose d'Abruzzo [...] Giovinetta, è la grazia del vivere umile, è la bellezza a far sostar a guardare [...] E poi, la tragedia. Viene l'amore; l'ebrezza vince... Ella si dà all'uomo che le ha tese le braccia in un gesto di dolcezza; e il gesto è finito in rapina.¹²

¹⁰ La lunga conversazione che il Michetti ebbe con Ettore Janni sul ciclo pittorico, incentrato sulla figura della *Figlia di Iorio*, è riportata sulla «Lettura», n. 11, X (novembre 1910), pp. 961-973, con il titolo *F.P. Michetti*.

¹¹ A.S. RISCHIN, *Ekphrasis and the Art of Rescue: Rossetti's Sonnets, "For Ruggiero and Angelica by Ingres"*. *The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, ed. Amy Golahny, Bucknell University Press, Lewisburg, PA 1996; M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

¹² E. JANNI, *F.P. Michetti* cit., p. 968.

Dalla giovinezza ingenua si arriva allo scontro con la brutalità dell'eros e con la crudeltà di una *societas* che rifiuta la diversa e la caccia fuori del contesto sociale, facendone una reietta. Decisa a compiere la sua vendetta, la donna si trasforma in «corruttrice demoniaca, maga che affascina gli uomini». Una fase di questa narrazione si può forse riconoscere nel bozzetto che s'intitola "Corna d'oro", in cui compare una giovane in atteggiamento di sfida.¹³ Così Michetti nelle parole di Janni:

Uno dei grandi quadri – il più possente forse – doveva rappresentare una piccola piazza di villaggio davanti alla chiesa. Il popolo esce, la Figlia di Iorio arriva, sola e terribile [...] Le donne, da un lato, si ritraggono impaurite ed ostili come davanti a un'apparizione infernale [...] gli uomini guardano con avidi occhi [...] È il momento in cui la Figlia di Iorio, erta come una bella pantera sui ricordi dell'inganno patito, del vitupero subito, dell'aceto e del fiele della sua passione, sta contro gli uomini e contro Dio; e intorno a lei un'aura di terrore, di bramosia, di sacrilegio grava come un'afa sulle anime.¹⁴

L'archetipo è la Lupa verghiana (1880) che, nella sua caricata espressività, definisce i contorni dell'*opinio* sociale:

Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai – di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata; ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso.¹⁵

La conclusione ipotizzata è leggendaria, ma non è idea del Michetti: si tratta di una precisa memoria intertestuale della tragedia dannunziana: «È morta? Chi sa? Forse il suo corpo è lassù in qualche ignorato e inaccessibile crepaccio della montagna, dove prendono il volo le aquile».¹⁶ Nella tragedia è Femò di Nerfa a dar voce alla possibile fine di Mila, prima che la giovane si presenti per l'estremo sacrificio:

¹³ Un bozzetto a pastello s'intitola "Corna d'oro" e rappresenta una giovane in atteggiamento di sfida con la didascalia dialettale «Corna d'oro / nun tuccà 'sa piente chà la fi seccà».

¹⁴ E. JANNI, *F.P. Michetti* cit., p. 968.

¹⁵ G. VERGA, *La Lupa*, in ID., *Le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1992, I, p. 186.

¹⁶ E. JANNI, *F.P. Michetti* cit., p. 973.

Cercata per gli stazzi fu molto
 ma nessuna traccia lasciò.
 I pastori non l'hanno veduta.
 Solo Cosma, il santo dei monti,
 dice averla veduta e che in qualche
 forra è andata a gittar l'ossa sue.¹⁷

Anche se fino al tardivo momento dell'intervista a Janni non conosciamo testimonianze dirette, l'intenzione di Michetti doveva essere stata fin dall'inizio quella di narrare un ciclo pittorico. A supporto riprendiamo l'intervento del critico Luigi Chirtani, a commento del quadro di Michetti presentato all'Esposizione nazionale di Milano del 1881. La tela non aveva un titolo, ma portava sulla cornice «un punto interrogativo e tre puntini». Il critico ricostruisce una narrazione tutta piegata al dato sociologico. La giovane e bella contadina aspira a superare i confini della sua terra. Ha un costume con tratti signorili. Forse ha amato un signore che l'ha sedotta. Porta appariscente il segno della maternità. Chirtani conclude: «Quella superba creatura finirà come tant'altre lontana da' suoi monti, in città? Avrà fortuna? Michetti risponde con il punto interrogativo della cornice e questa volta ci dà un'intonazione cupa e piena di misteri».¹⁸

Una riproduzione del quadro venne fatta per l'«Illustrazione Italiana», accompagnata da una breve nota di commento, dove compare già il titolo definitivo all'interno del seguente commento:

La figlia di Iorio», il quadro acquistato dal comm. Arnaboldi, era il più bello forse fra tutti; quella contadina s'è lasciata sedurre – da un signore probabilmente, giacché il suo costume da montanina è alterato da particolari più cittadineschi. – Essa porta con sé la sua vergogna, ed i compaesani che la vedono passare, la compiangono, la deridono e ne ammirano con rammarico la bellezza.¹⁹

C'è chi prese sul serio questa narrazione a sfondo sociologico delle recensioni al quadro. Durante il carnevale del 1897 venne portato sulle scene al

¹⁷ G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*, a cura di R. Bertazzoli, Garzanti, Milano 1995, p. 110. Le citazioni della tragedia sono tratte da questa edizione.

¹⁸ I quadri presenti alla mostra di pittura sono commentati nell'articolo di L. CHIRTANI, *L'esposizione artistica: La scuola meridionale*, in *Milano e L'Esposizione Nazionale Industriale ed Artistica del 1881*, Treves, Milano 1881. La nota sulla tela 36 si trova a p. 102.

¹⁹ Il breve commento alla tela si legge nella «Illustrazione Italiana», VIII, n. 37 (11 settembre 1881).

teatro Ponchielli di Cremona un dramma lirico in due atti dal titolo *La figlia di Iorio*. La musica del maestro Guglielmo Branca accompagnava il libretto a firma di Pompeo Sansoni. Il lavoro era dedicato al Michetti e riportava sulla copertina il volto di una giovane contadina: «con i ricchi cerchi barbarici alli orecchi», ripresa dai disegni del pittore.²⁰ Nel frontespizio era trascritta la didascalia che accompagnava la versione definitiva del quadro, esposta a Venezia nel 1895.

La vicenda narrata è un intreccio d'amore e di vendetta, fatta di sentimenti primordiali e violenti, dove domina il senso dell'onore violato. La memoria intertestuale si costruisce sulle suggestioni pittoriche dichiarate, con uno sguardo che andava anche verso la scrittura verista.

3. Tra pittura e parola: i commenti di D'Annunzio

All'Esposizione romana del 1893 Michetti invia una versione del quadro intitolato *Figlia di Iorio* e alcuni abbozzi del ciclo. Uno in particolare presenta una donna sullo sfondo di una chiesa. Un altro, raffigura una donna che procede a capo chino con altre donne e alcuni contadini in atteggiamento di scherno.

D'Annunzio consegna alla «Tribuna illustrata» del maggio 1893 una lettura dei quadri. Riferendosi alle «circa duecento tele» concluse o in bozzo, D'Annunzio trae le suggestioni per descrivere i caratteri umani di un'antica gente e i paesaggi dell'Abruzzo:

Qui è tutta la nostra razza, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale. [...] Qui gli uomini accesi da una brama inestinguibile seguono a torme la femmina bella e possente che emana dal suo corpo una malia sconosciuta; e si battono a colpi di falce tra le biche gigantesche, in un tramonto sanguigno al cui lume si fan più nere e più tragiche le loro ombre sul suolo raso.²¹

Usando un linguaggio di forte coloritura, sperimentato in opere coeve, D'Annunzio fissa la sua *ekphrasis* all'aspetto della pittura fortemente

²⁰ G. D'ANNUNZIO, *Ricordi francavillesi*, in ID., *Scritti giornalistici (1882-1888)*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1996, p. 90.

²¹ Ora in G. D'ANNUNZIO, *Pagine sull'arte*, a cura di S. Fugazza, intr. di P. Gibellini, Electa, Milano 1986, p. 51.

connotato in senso erotico. Come non cogliere la stretta vicinanza di questi commenti all'impianto abbozzato di due atti della tragedia, nel quale s'intrecciano le suggestioni dei quadri? Di questa prima fase ideativa, gli abbozzi ci consegnano la citazione dell'incanata, rito arcaico della fertilità durante la mietitura e *starting point* della narrazione tragica: «I atto. La prateria presso il Santuario – Gli uomini falciano l'erba. Passa la figlia di Iorio. Gli uomini la beffeggiano (*l'incanata*). Ella si rifugia nel santuario. I falciatori s'allontanano».

In questi anni, D'Annunzio segue da vicino l'opera dell'amico pittore, incoraggiandolo a produrre. Così nella lettera del 3 febbraio 1894: «Ti scriverò. Lavora. Che bella sorpresa sarebbe per me trovare un quadro compiuto».²² Scrivendo a Tosti, il 20 luglio 1894, dal Villino Mammarella, D'Annunzio lamenta la poca voglia dell'amico a lavorare: «Egli [Ciccillo] non si muoverà ora, né lavorerà. La pigrizia è diventata sua invisibile *sirocchia*...». In una lettera a Masciantonio dell'8 novembre 1894 descrive l'attività preparatoria di alcuni quadri, riferendosi all'Esposizione, di Venezia: «Egli *per ora* modella nella creta i suoi quadri»; e il 16 marzo 1895, con preciso riferimento alla tela della *Figlia di Iorio*, scrive: «Ciccillo non s'è ancora rimesso *alla tela*; ma pare che i propositi siano fermi. Mancano venti giorni alla data della consegna, per l'Esposizione...!». Anche Hérelle nei suoi ricordi, riferendosi all'ultima fase del quadro, conferma che: «c'è stato bisogno di stimolarlo con ogni mezzo, di dirgli ingiurie, di rimproverarlo di essere ormai finito e sterile, per spingerlo a dipingere la *Figlia di Iorio*».²³

Finalmente D'Annunzio scrive a Ugo Ojetti il 25 aprile: «Forse andrò a Venezia con Ciccillo Michetti per due giorni, il 29. L'amico ha dipinto un quadro mirabile d'energia aspra e superba».²⁴

Alla mostra di Venezia del 1895 si conclude, dunque, l'iter compositivo della tela michettiana. In una lettera a Ojetti, del 28 maggio 1895, D'Annunzio spera che il lavoro venga premiato: «Hai veduto il quadro di Paolo Michetti? Non ti sembra cosa fortissima? So che taluni – mal sopportano quella violenza – tentano di diminuirne il valore. So di qualche ignobile congiura, anche».²⁵ Nonostante le «ignobili congiure», il quadro ottiene il primo premio *ex aequo*.

²² F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti*, Ianieri, Teramo 2002, p. 223.

²³ G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane. Ricordi-Aneddoti-Pettegolezzi*, a cura di I. Ciani, intr. di G. Tosi, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara 1984, pp. 52-53.

²⁴ *Carteggio D'Annunzio-Ojetti*, a cura di C. Ceccuti, Le Monnier, Firenze 1979, p. 82.

²⁵ *Ivi*, p. 83.

D'Annunzio delinea le qualità del dipinto in una lettera all'editore Casella:

Mai il genio michettiano si è rivelato nei suoi caratteri essenziali con più rigore, con più disdegno, con più asprezza, con più violenza. È una larga tela dipinta a tempera, severissima di disegno, sobria nel colore, semplice e fiera di sentimenti. L'anima della nostra vecchia terra d'Abruzzo v'è manifestata con una concentrazione mirabile.²⁶

Michetti aveva portato a compimento l'ideale della "semplicificazione" in un'opera «significativa quant'altra mai», in cui l'idea di bellezza è generata dallo spirito. Citando la *Philosophie de l'art* di Hyppolite Taine, D'Annunzio afferma che la tela rappresenta «il maggior sviluppo dato alla maggior potenza».²⁷ Una lettura che trasforma la semplice ipotiposi classica nell'*ekphrasis* propriamente detta, coinvolgendo gli «spiriti liberi» in una «commozione indicibile» di fronte al quadro. Quella *emotional simulation*, per dirla in termini critici, per cui grazie a un coinvolgimento emotivo lo spettatore può accedere al vissuto del soggetto.

4. Una nuova idea del quadro

La presenza di D'Annunzio a Francavilla, ampiamente testimoniata, è di indubbia importanza per la profonda trasformazione della tela. A lui si deve la decisione del pittore di abbandonare il colore a olio e rifare il quadro a tempera.²⁸ Ma non solo, in quel momento non avviene solamente il mutamento di tecnica pittorica: viene radicalmente trasformata l'impostazione delle fasi precedenti del dipinto. Riprendendo l'intervista a Jarro, potremmo affermare che Michetti ora abbandona la contadina sedotta, segnata nella postura dallo stigma dell'emarginazione e della condanna

²⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il fiore delle lettere. Epistolario*, a cura di E. Ledda, intr. di M. Guglieminetti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, p. 200.

²⁷ H. TAINE, *Philosophie de l'art*, Hachette, Paris 1909, II, p. 345: «Le chef-d'œuvre est celui dans lequel la plus grande puissance reçoit le plus grand développement».

²⁸ Il rapporto tra D'Annunzio e Michetti durante la stesura della tela è commentato da R. BIORDI, in «Momento Sera», 8 giugno 1949: «le donne della montagna non portavano il velo sul capo, ma il manto. L'osservazione era giusta e acuta e Michetti ne tenne conto: solo che, invece di ritoccare il quadro preferì rifarlo».

sociali. Spostando il ciclo alle sue fasi finali, dalla passione alla vendetta, la giovane ora incede superbamente e con passo sicuro tra i motteggi degli uomini, assomigliando alla «femmina bella» delle suggestioni dannunziane a commento dei quadri.

Tra la realtà pittorica delle precedenti versioni, quasi raggelata dall'oppressione degli sguardi e tutta dentro la sofferta e crudele cifra narrativa e quella della tempera finale si situa una frattura, una lacerazione, che le rende comunicabili. Nella tempera, Michetti fa un'opera di negoziazione tra le due dimensioni temporale e spaziale. Il mutamento dell'abito, che lascia scoperto il movimento dei piedi e l'ammantatura che ne copre parzialmente il viso, sono dati che trasformano dall'interno l'idea pittorica originaria. La simbologia dell'incedere sicuro, lungo le linee orizzontali del quadro, trasforma la giovane umiliata e a testa bassa nell'altra figura che mostra una nuova consapevolezza mentre affronta il dileggio e il severo giudizio maschile e ne medita la vendetta. Alla figura centrale, Michetti imprime una volontà di sfida che supera qualsiasi atteggiamento di scherno e di desiderio da parte degli uomini ozianti sul ciglio.

Una solarità cromatica avvolge cose e persone e si concentra nel colore rosso dell'abito e dell'ammantatura. Il colore diventa un elemento altamente simbolico, trasformando il dato naturalistico in una narrazione metastorica e mitica. La giovane s'imprime nella mente dello spettatore che immagina la sua esistenza, votata a una fine senza catarsi. Come aveva narrato Michetti, la sua scomparsa in spazi sconacrati ne fa solo la vittima leggendaria della sua vendetta.

La didascalìa che accompagna il quadro non espunge completamente l'idea narrativa primaria del Michetti, alludendo alla vicenda di passione che ha segnato il destino della giovane:

La figlia di Iorio (quadro a tempera) Rappresenta un episodio della vita abruzzese, in una delle terre interne, alle falde della Majella, dov'è ancora forte l'impronta della razza originale e quasi immutato il costume antico. La figlia di Iorio – colei che peccò per amore e che dal suo peccato è cinta d'infamia e di fascino – passa pel sentiere della montagna, mentre la seguono le irrisioni e i desiderii degli uomini ozianti in varie attitudini sul ciglione sassoso.²⁹

²⁹ Catalogo illustrato della Prima Esposizione Nazionale d'arte della città di Venezia, Premio Stabil. tipo-litografico Fratelli Visentini, Venezia 1895, pp. 112-113.

5. *Il sostrato folklorico e mitico-arcaico della tragedia*

Nel corso degli anni, il dramma dannunziano è stato oggetto di studi mirati e accuratamente volti a ricostruire il sostrato folklorico, a identificare le fonti bibliche e letterarie su cui si è intessuta la vicenda.³⁰ Alcune di queste citate espressamente da D'Annunzio ed elencate nel *Commentaire* di Hérelle alla traduzione francese. Il folklore è il «germe propre du poème dramatique», seme specifico, dice D'Annunzio tramite il suo traduttore, dove è il ritmo musicale ad avvalorare la «infinie variété musicale» dei suoi versi, volutamente oscillanti di misura e di accenti.³¹ Le citazioni sono tutte rivolte al folklore abruzzese, ma con lacune vistose, come l'assenza nell'elenco delle *Tradizioni popolari* di Gennaro Finamore, ampiamente consultate.

Al momento della stesura, nell'estate del 1903, si trovano sparse in lettere agli amici le richieste di libri come i *Chants populaire de la Bretagne* tradotti da Théodor Hersart de la Villemarqué, nati da leggende che secondo il traduttore sono superiori al mito classico; il Tommaseo dei *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*; i *Chants populaires de la Grèce moderne* di Claude Fauriel.³²

Altri testi sono stati considerati dalla critica come fonti d'ispirazione per spunti tematici della tragedia. Tra i più citati, la *Sorcière* di Sardou, ma con incerte tangenze cronologiche. Più chiari certi parallelismi con la *Lépreuse. Tragédie légendaire* del Bataille, anche se ben diversa si presenta la figura della protagonista, marchiata da una malattia terribile e che volontariamente infetta gli uomini. L'opera, messa in scena a Parigi nel 1896, ebbe anche una versione nel dramma lirico del musicista Sylvio Lazzari, a partire dal giugno del 1901.

³⁰ Ne sono testimonianza i diversi convegni dedicati all'opera e i numerosissimi saggi e commenti che sarebbe pleonastico elencare in questa sede, per cui si rimanda alle bibliografie specifiche.

³¹ G. D'ANNUNZIO, *Libro segreto*, a cura di P. Gibellini, Mondadori, Milano 1995, p. 101: «Ora l'alto valore della 'Figlia di Iorio' consiste nel suo disegno melodico, nell'esser cantato come una schietta canzone popolare, nel contenere la rappresentazione musicale di un'antica gente».

³² Questi testi sono considerati da Annamaria Andreoli come fonti primarie della *Figlia di Iorio*, allargando in tal modo l'interesse di D'Annunzio verso un folklore europeo. Si veda il saggio che ne offre una ricognizione documentata: A. ANDREOLI, *Il popolo autore*, Edizioni Sinestesia, Avellino 2014.

Nei primi anni novanta D'Annunzio conosce l'opera di Nietzsche e commenta il suo pensiero nei due saggi intitolati *La bestia elettiva*.³³ Sono anni cruciali per l'evoluzione della scrittura dannunziana. In un'intervista a Mario Morasso dell'ottobre 1897 per la «Gazzetta di Venezia», D'Annunzio richiama «l'origine rurale e dionisiaca del dramma, la natività della tragedia dal ditirambo, il creatore impulso delle energie terrestri al ritorno della primavera».³⁴ Nell'ideare la sua tragedia, in un coacervo di memoria intertestuale/intratestuale, ricordi pittorici, D'Annunzio ricostruisce la natura rituale e religiosa del teatro. Nella *Figlia di Iorio*, lo spettacolo inteso come rito, cadenzato secondo i cicli naturali, si conforma alla primitiva e originaria idea di dramma "rurale". L'Abruzzo arcaico si salda alla sua anima arcaica con la forza fantastica delle antiche leggende e della memoria mitica.

Compare al centro dell'azione tragica la protagonista femminile, mentre il ricco sostrato folklorico si manifesta nel conflitto delle strutture binarie: appartenenza-estraneità, colpa-redenzione, eros-agàpe. I riti dionisiaci di pura istintualità si caricano di valori morali, scontrandosi con l'etica del Cristianesimo. Il senso di sospensione temporale e l'aura leggendaria trasformano i personaggi in archetipi dai comportamenti esemplari, figure essenzialmente tragiche. Il folklore, depurato quasi del tutto dagli elementi dialettali e riscritto in una lingua dalle cadenze due-trecentesche, s'infarcisce di proverbi, litanie, calchi biblici, divenendo parola orfica, come avrebbe precisato nell'intervista al Surico:

Alcuni affermarono – e anche petulantemente – che io avevo trovato nel contado abruzzese e nella tradizione popolare il *linguaggio*; e che il folklore da me sfruttato mi aveva assai agevolato. Ebbene io ho semplicemente “inventato” tutto ciò che parve “folklore”: inventato, si intende, come *intuendolo*, come avendolo nel mio spirito per eredità atavica... E poi: oh se bastasse il folklore!...³⁵

Fatti salvi i rapporti innegabili con le fonti libresche, ben documentati dalla critica, le parole di D'Annunzio suonano come un avvertimento. Il

³³ Gli articoli uscirono sul «Mattino» del 25-26 settembre 1892 e quindi su «La Tribuna» del 23 luglio 1893. La conoscenza dell'opera di Nietzsche di quel periodo è da ricondursi al saggio di Jean de Néthy intitolato *Nietzsche-Zarathustra*, pubblicato nella «Revue Blanche» dell'aprile del 1892.

³⁴ M. MORASSO, “Un colloquio con Gabriele d'Annunzio”, «Gazzetta di Venezia», 18 Ottobre 1897.

³⁵ F. SURICO, *Ora luminosa* cit. p. 39.

semplice elemento folklorico non basta: è necessario che venga riletto e assolutizzato, trasformandolo in mito, come era stato nei commenti alle tele michettiane e nell'impianto abbozzato della tragedia:

La figlia di Iorio mi balzò alla mente mentre mi accingevo a comporre il Sigismondo Malatesta e fu anche rapidamente eseguita. Io non avevo dinnanzi al mio spirito se non la figura di Mila e la scena dell'“incanata”: ero giunto alla meta del primo atto e non sapevo ancora in qual modo avrei svolta la tragedia. Ma da quel punto, a un tratto, non ebbi più interruzioni di sorta.³⁶

La tragedia si apre al solstizio d'estate alludendo al rito della morte e della rinascita del grano, consumato presso il campo, divenuto *sacer*. Nella tradizione, il rito pone rimedio al sacrificio della falce con la caccia a un mitico capro per evitare il vuoto vegetale dell'inverno. In questa occasione i covoni vengono ornati con nastri e bandiere, attribuendo all'ultimo un carattere sacro. Nella tragedia il rito s'innesta alla probabile ripresa del concetto arcaico del *pharmakòs*, per cui si ripudiava ciò che si riteneva più abietto con una ritualità atta a sanare apotropaicamente il contesto sociale.³⁷ Il rito della tradizione bassa, etnocentrica si trasforma in violenza tribale verso colei che è stata espulsa dal nucleo sociale perché prostituta e figlia di mago. Gli uomini chiamano Mila «pecora marcia», «pecoraccia scabbiosa» (stilema desunto dal Tommaseo alla voce «pecoraccia»), magalda, cui si può fare violenza:

La figlia di Iorio, la figlia
del mago di Codra alle Farne,
bagascia di fratta e di bosco,
putta di fenile e di stabbio.

Questa ritualità cruenta si sarebbe definita parallelamente in alcuni versi del ditirambo alcionio, composto nell'agosto del 1902, in cui affiora la memoria del mitico rito della mietitura:

Ove la femmina bella
coperta di loppe e di reste

³⁶ G. D'ANNUNZIO, «La Tribuna», 25 aprile 1905.

³⁷ L'incanata ricorda le feste espiatorie delle Targelie, rito legato al mondo ionico, durante le quali venivano sacrificati due *pharmakoi*, un uomo e una donna. I due predestinati erano indicati come coloro che assumevano su di sé tutte le impurità del consesso sociale. Si trattava anche di un rito propiziatorio per il buon raccolto.

come d'ori e di gemme?
 Ove gli scherni, le risse,
 le nude coltella,
 il sangue che fuma e che bolle,
 il giovine ucciso che cade
 nelle sue biade
 asperse del suo ricco sangue
 e del vin suo vermiglio?³⁸

L'immagine della donna contesa dai mietitori «coperta di loppe e di reste / come d'ori e di gemme», nella tragedia si trasforma nella donna/preda «coperta di polvere e pruni» che si sottrae all'eros violento del rito, esplicitato nelle parole di Candia: «I mietitori fanno l'incanata». La fonte diretta è il De Nino:

Le incanate e le biche con la bandiera. Per diritto consuetudinario, è permesso ai mietitori di dire quante più male parole vogliono a chi passa: *lupa*, *scrofa*, *cornuto*, e simile zizzania! E questo gridare, come farebbero i *cani*, si dicono *incanàte*.³⁹

La memoria intertestuale è diretta ripresa del titolo del De Nino. Mila infatti viene definita dai mietitori che la inseguono: «la svergognata / che fece da bandiera a tutte le biche», trasformando un elemento agreste in un dato di abiezione morale.

D'Annunzio ricuce elementi del mito e del rito cristiano nel giorno topico dell'evento tragico. Il 24 giugno, solstizio d'estate, si celebra la festa di San Giovanni, immagine di Cristo.⁴⁰ La leggenda narra che nel cerchio del sole al suo nascere si possa vedere la testa del Battista decollato: «E domani è San Giovanni, / fratel caro; è San Giovanni. / Su la Plaia me ne vo' gire, / per vedere il capo mozzo / dentro il Sole, all'apparire, / per veder nel piatto d'oro / tutto il sangue ribollire».

³⁸ G. D'ANNUNZIO, *Alcyone, Dittirambo I*, a cura di P. Gibellini, Marsilio, Venezia 2018, p. 140.

³⁹ A. DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi*, Barbera, Firenze 1881, II, p. 156.

⁴⁰ Tradizione riportata da A. DE NINO, *Usi e costumi* cit., I, p. 3. Anche questa festa è riconducibile simbolicamente ai riti agrari con la rappresentazione, in alcuni casi, del Battista tra rami spezzati che rigermogliano.

6. La simbologia del movimento

Se è pur vero che il modello pittorico ha suscitato il «sentiment primitif» per l'ideazione della tragedia, come spiega Heréle nel *Commentaire*, ora la giovane donna seminascosta dalla rossa ammantatura esce di scena per lasciare spazio alla nuova *Figlia di Iorio*, la cui esistenza è brutalmente evocata nelle parole dei mietitori ebbri e infoiati. È evidente che nella tragedia si delineano i contorni di un personaggio che nel disegno dannunziano arriva al fondo dell'abiezione per poter risalire al sommo del sacrificio.⁴¹ Una donna che deve necessariamente separarsi eticamente dal suo modello pittorico, ricostruendo una narrazione di *metànoia*, cristianamente vissuta. La giovane dell'ultima stesura del quadro interpreta la saldatura tra arte pittorica e letteratura nella compresenza di temporalità e spazialità, ben definita da Henri Mitchell: «Instead of Lessing's strict opposition between literature and the visual arts as pure expressions of temporality and spatiality, we should regard literature and language as the meeting grounds of those two modalities».⁴² Nella tragedia si compie la trasformazione finale del personaggio, attraverso il tema che definisce la protagonista nei termini del suo essere creatura in movimento, figura di una narrazione.⁴³

D'Annunzio recupera il motivo del cammino e lo riporta alla sua pregnanza di dato ontologico. Da stigma di emarginazione e di perdita d'identità, il gesto del camminare si tramuta in un andare verso un nuovo destino di riconoscimento, verso un senso pieno dell'esistere.

La prima rappresentazione che abbiamo della donna sconosciuta, che irrompe nel testo tragico, è la sua condizione cinetica. Mila è «[i]n corsa»: sfugge ai mietitori e alla loro bramosia erotica, legittimata dal perpetuarsi delle ritualità arcaiche. Al bordo del campo mietuto, per lei si battono gli agricoltori a colpi di falce. Nella didascalia iniziale alla quinta scena del primo atto, Mila viene presentata già nella sua nuova immagine di vittima:

⁴¹ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il tragico del mondo borghese*, Giappichelli, Torino 1974.

⁴² W.J.T. MITCHELL, *Spatial Form in literature: Toward a General Theory*, in «Critical Inquiry», VI, 3, 1980, p. 566; ID., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago UP, Chicago 1994.

⁴³ A. MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Longo, Ravenna 1993. La studiosa individua il *Leitmotiv* della tragedia nell'andare di Mila nei termini di un vagabondaggio.

In corsa, ansante di fatica e di spavento, coperta di polvere e di pruni, simile alla preda di caccia inseguita dalla muta, una donna col volto tutto nascosto dall'amantatura entrerà per la porta aperta e si ritrarrà in un canto, dalla parte avversa a quella degli sposi, presso il focolare inviolato.

Mila è una prostituta che vive fuori dall'*dikos*, la cui cifra esistenziale è quella di «andare per la terra». Favetta:

Sei di questo paese? o di dove?
 Venivi di molto lontano?
 E dove andavi, creatura,
 tu sola così, per la terra?

La sua provenienza è nell' indefinito, come la donna del quadro: «Io son la creatura / che trovasti seduta su la pietra, / che veniva chi sa da quali strade». Nelle parole sprezzanti della comunità, Mila è una “cagna randagia”, senza legami; non ha nessuno e non appartiene a nessuno. Mila è il suo vagabondaggio.

Anche il suo destino è quello dell'andare: «Andrò dove si va per tutte strade». Questo aspetto la lega al dato fisico dei piedi che più volte sono citati come doloranti, piagati, sanguinosi.

Il rito dell'ospitalità richiede che venga confortata proprio verso quella parte del corpo: «con l'acqua e con l'aceto i suoi poveri piedi confortate». Alla loro riconquistata salute si lega il proposito di ripartire: «Sanati sono i miei piedi, e conoscono la via».

È il movimento che serve a riunificare tempo e spazio nel luogo che ri-congiunge Mila al suo nuovo destino di compiutezza. Mila è la peccatrice redenta dall'amore. Il suo desiderio è stare con Aligi in un cammino infinito verso la salvezza: «Camminare con te per monti e spiagge, / vorrei che questa fosse la mia sorte». Superando una prova che ne testimoni l'ultima verità: «Aligi, passerei sul fuoco ardente, / e che l'andare non avesse fine!».

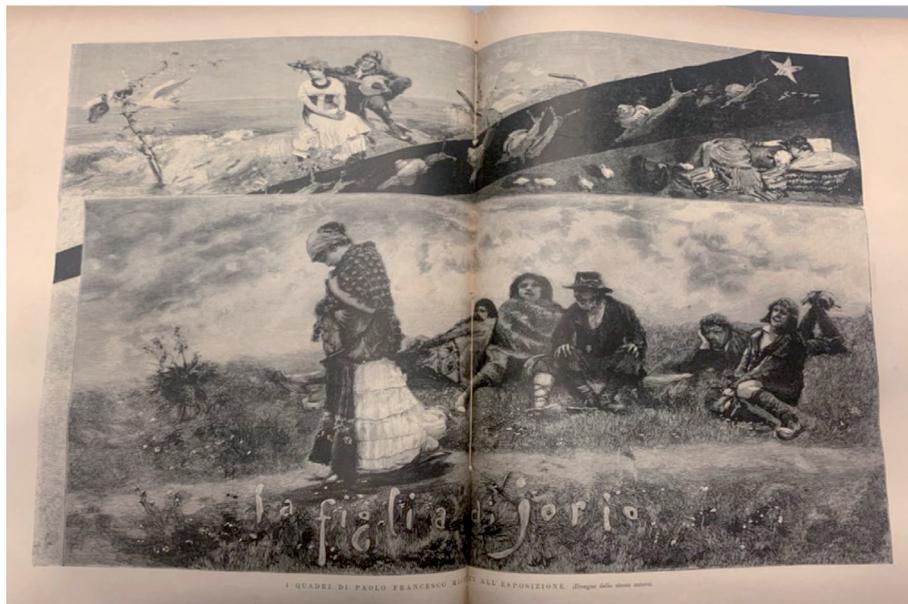
Configurato come conseguenza del bando morale e misura della fuga, il cammino diviene un percorso reale e simbolico verso il martirio. Mila è la donna che s'immola per amore nell'ultimo andare verso la morte. Ornella le indirizza parole alte: «io ti bacio i tuoi piedi che vanno!».

Commentando l'aspetto cromatico del quadro, espresso nel rosso acceso dell'abito e del manto che avvolge la giovane, D'Annunzio parla del colore come di un «valor morale tanto chiaro e tanto alto». Nell'operazione di travaso tra opera pittorica e tragica attraverso l'*ekphrasis*, nel senso di *mise-en abyme* dell'opera d'arte (secondo Philippe Hamon), D'Annunzio

muta il manto rosso della giovane in un elemento ad alta significazione simbolica.

Le ultime parole di Mila: «La fiamma è bella!», pronunciate mentre cammina verso la morte, trasformano l'abito fiammante che avvolge la giovane martire per amore in un dato metafisico. La contaminazione dialettica dei segni mimetici delle arti visive con i “segni arbitrari” dei linguaggi verbali è qui esemplarmente rappresentata.⁴⁴

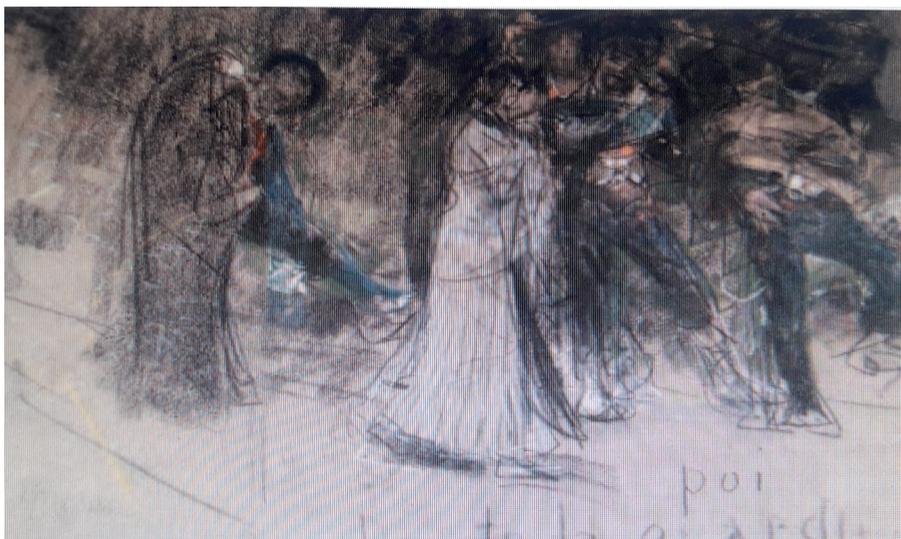
⁴⁴ M. KRIEGER, *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited*, in ID., *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1991, pp. 263-288. M. COMETA, *Topografie dell'ekphrasis: romanzo e descrizione*, in *Teoria del romanzo*, a cura di L.A. MACOR e F. VERCELLONE, Mimesis, Milano 2009, pp. 61-77.



1. Esposizione di Milano del 1881. «*La figlia di Iorio*», il quadro acquistato dal comm. Arnaboldi, era il più bello forse fra tutti; quella contadina s'è lasciata sedurre – da un signore probabilmente, giacché il suo costume da montanina è alterato da particolari più cittadineschi. – Essa porta con sé la sua vergogna, ed i compaesani che la vedono passare, la compiangono, la deridono e ne ammirano con rammarico la bellezza».



2. Pastello su carta 1881.



3. Bozzetto.



4. Idea per la Figlia di Jorio 1887.



5. Idea per la Figlia di Iorio.



5. Copertina del libretto di Pompeo Sansoni. «*La figlia di Iorio* (quadro a tempera) Rappresenta un episodio della vita abruzzese, in una delle terre interne, alle falde della Majella, dov'è ancora forte l'impronta della razza originale e quasi immutato il costume antico. La figlia di Iorio – colei che peccò per amore e che dal suo peccato è cinta d'infamia e di fascino – passa pel sentiere della montagna, mentre la seguono le irrisioni e i desiderii degli uomini ozianti in varie attitudini sul ciglione sassoso». 1895.



7. Ai piedi della figura femminile si trova la scritta autografa di Michetti. «Corna d'oro / nun tuccà 'sa piente che la fi seccà».



8. Bozzetto preparatorio con lo sfondo della chiesa.



9. Versione della Figlia di Iorio.



10. Tempera monocroma su tela con l'aggiunta di una figura.



11. Quadro a olio 1895 presso Carichiati.



12. «*La figlia di Iorio* (quadro a tempera) Rappresenta un episodio della vita abruzzese, in una delle terre interne, alle falde della Majella, dov'è ancora forte l'impronta della razza originale e quasi immutato il costume antico. La figlia di Iorio – colei che peccò per amore e che dal suo peccato è cinta d'infamia e di fascino – passa pel sentiere della montagna, mentre la seguono le irrisioni e i desiderii degli uomini ozianti in varie attitudini sul ciglione sassoso». 1895.

Parte terza

LA RIVOLUZIONE DELLA SCENA DANNUNZIANA

Raffaele Giannantonio

NORMAN BEL GEDDES E *LA NAVE*:
L'ARCHITETTURA NEL TEATRO D'ANNUNZIANO

Riassunto: Nell'estate 1904 d'Annunzio inizia a raccogliere materiali per comporre la tragedia *La Nave* per la quale Ildebrando Pizzetti scriverà le musiche, ispirandosi ai canti liturgici e alla musica greca. L'11 gennaio 1908 *La Nave* va in scena al Teatro Argentina di Roma con le scenografie di Duilio Cambellotti, il cui maggior motivo di successo consiste nella prua di nave collocata al centro del palcoscenico. Molto importante è poi la trasformazione de *La Nave* in opera lirica con il libretto di Tito Ricordi e le musiche di Italo Montemezzi. La prima viene eseguita al teatro alla Scala il 3 novembre 1918 con le scenografie di Guido Marussig che appaiono fortemente realistiche, specie grazie alla nave completa realizzata come struttura indipendente. Il 18 novembre 1919 *La Nave* apre anche la stagione lirica dell'Auditorium di Chicago. Lo scenografo della versione americana è Norman Bel Geddes, il cui impianto scenico differisce fortemente da quello di Guido Marussig, più legato all'architettura e soprattutto molto più fedele alle didascalie dannunziane mentre l'interpretazione di Geddes appare decisamente più pittorica ed espressiva della 'breadth of vision' richiesta agli allievi dei suoi Corsi di scenografia. Nel complesso l'opera scenografica di Bel Geddes possiede una particolare importanza in quanto rientra tra le diverse tendenze che si sviluppano nel Novecento, incrementando la concezione unitaria di Richard Wagner che era particolarmente cara a d'Annunzio.

Parole chiave: *La Nave*, Geddes, Wagner.

Abstract: In the summer of 1904, d'Annunzio began collecting materials to compose the tragedy *La Nave* for which Ildebrando Pizzetti would compose the music, inspired by liturgical songs and Greek music. On 11th January 1908 *La Nave* is staged at the Teatro Argentina in Rome with the sets by Duilio Cambellotti. The prow of the ship, in the center of the stage, is the main reason for success. The transformation of *La Nave* into an opera with the libretto by Tito Ricordi and the music by Italo Montemezzi is also very important. The first performance is hosted by the Teatro alla Scala on November 3rd 1918 with the sets by Guido Marussig that appear highly realistic, thanks to the ship, built as a complete independent structure. On November 18th 1919, *La Nave* also opened the ope-

ra season at the Chicago Auditorium. The scenographer of the American version is Norman Bel Geddes, whose stage structure differs strongly from that of Guido Marussig, who was more tied to architecture and above all much more faithful to d'Annunzio's "captions" while Geddes interpretation appears decidedly more pictorial and expressive of the "breadth of vision" required to the students of its scenography courses. Overall, the scenographic work of Bel Geddes has a particular importance as it is part of the different trends that developed in the twentieth century, increasing the unitary conception of Richard Wagner which was particularly appreciated by d'Annunzio.

Keywords: *La Nave*, Geddes, Wagner.

La genesi

Dove e quando cominciò a vivere il poema de *La Nave*? Una sera d'estate, ormai lontanissima, nell'isola di Torcello, non ancora profanata dai ripulitori, presso al seggio di pietra che l'immaginazione popolare vede occupato dall'ombra di Attila, selvaggio arengo che s'apriva ingombra di macerie ed erbacce dinanzi al portico di Santa Fosca.¹

In un documento conservato nell'APV l'intenzione dell'opera viene data al 1894, anno in cui con Georges Hérelle e sotto la guida di Angelo Conti, d'Annunzio visita chiese e musei di Venezia. A tal proposito scrive Hérelle sull'isola che dieci anni dopo diverrà lo sfondo de *La Nave*: «Esaminammo a lungo la meravigliosa chiesa di Torcello, isolata in quella campagna piatta, umida e nuda, in mezzo a piccoli canali ed alte erbe».²

Nell'estate 1904 d'Annunzio inizia a raccogliere materiali utili alla composizione della tragedia, chiedendo il 1° luglio da Marina di Pisa, a Benigno Palmerio, di cercare nella Capponcina alcuni libri aventi per tema Venezia o la Marina. L'epoca in cui la tragedia è ambientata è «il sesto secolo dopo Cristo», quando i barbari, scesi a valle dopo aver superato le Alpi, distruggono Aquileia. Scelta la scansione in quattro atti, che d'Annunzio chiama «un prologo e tre episodi», l'autore precisa il ruolo dei cori e della musica, delineando l'intenzione di un'opera d'arte totale che sarebbe riuscita gradita a Wagner. Un articolo de «Il Campo» di Torino del 1° gennaio 1905 annuncia però che *La Nave* si ambienterà nel V secolo in un sito non

¹ Archivio Privato del Vittoriale (APV), 7224.

² G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane: ricordi, aneddoti, pettegolezzi*, a cura di I. Ciani, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1984, p. 17.

precisato della laguna veneta tra il lido di Ravenna e Trieste. Per provvedere all'aspetto musicale, cui tiene moltissimo, d'Annunzio, estratto dal testo il Coro processionale del Prologo, lancia sulla stampa una richiesta per la composizione di brani per sole voci, offrendo in premio 500 lire.³ Il giovane Ildebrando Pizzetti, unico concorrente a cimentarsi nell'impresa, compone i cori nel novembre 1905 spedendoli anche a d'Annunzio che, entusiasta delle poche pagine già musicate, affida l'intera opera a «Ildebrando da Parma».⁴

Due anni dopo, il conte Enrico di San Martino Valperga, presidente della Compagnia drammatica stabile di prosa del Teatro Argentina, consegna le partiture al direttore d'orchestra Vittorio Gui affinché questi possa esprimere il proprio giudizio in merito, che risulta decisamente positivo. Per *La Nave* Pizzetti compone dunque ventuno numeri, nei quali ripropone il passato ispirandosi ai canti liturgici e alla musica greca. Terminato il lavoro di composizione, l'11 gennaio 1908 *La Nave*, alla presenza del re e dell'intera corte, va in scena al Teatro Argentina di Roma, interpretata dalla Compagnia Stabile del medesimo teatro e con gli intermezzi musicali di Pizzetti.

La scenografia della tragedia: Duilio Cambellotti

Il primo artista ad essere contattato per le scenografie de *La Nave* è Adolfo De Carolis⁵ ma il 27 ottobre 1907, alla lettura del testo organizzata a Fiume per la messa in scena della rappresentazione, al suo posto è presente Duilio Cambellotti il quale anni dopo, rievocando quei momenti, scriverà: «Ho la tempesta di quell'ora, non erano parole quelle che ascoltavamo, ma la voce della razza che riprendeva la sua marcia fatale ed anelava confini più vasti, imperio, potenza».⁶

Dopo la pubblicazione della tragedia (fig. 1), curata da Cambellotti, su sollecitazione di Ugo Falena (commediografo e segretario della Compagnia Stabile di Roma), d'Annunzio affida allo stesso «*Magister Duilius Romanus*»

³ *Il nostro concorso per canto corale. Una lettera di Gabriele d'Annunzio*, in «Il Tirso», 4 giugno 1905.

⁴ N. D'ATRI, *Musica e musicista per la 'Nave'*, in «Il Giornale d'Italia», 12 gennaio 1908.

⁵ «Caro Adolfo [...] tu dovrai farmi i disegni per *La Nave* che si rappresenterà a Roma in Dicembre», lettera di G. d'Annunzio ad Adolfo De Carolis, 15 ottobre 1906 (APV, 22650).

⁶ V. SALIERNO, *Gli illustratori di d'Annunzio*, Marino Solfanelli, Chieti 1989, p. 142.

artista dall'impetuosità simbolista ed «eroica»,⁷ l'impianto scenico della tragedia cui spiega le proprie idee in merito attraverso rapidi schizzi.⁸

L'obiettivo di entrambi è quello di ottenere la rappresentazione di scene di esterni più aderenti al vero possibile su di un palcoscenico teatrale, mediante l'adozione per la prima volta in Italia del "panorama", vasto e curvo telo avvolgente che sostituiva il fondale verticale, una specie di volta celeste in grado di offrire suggestivi effetti di illuminotecnica. Il maggior motivo di successo dell'allestimento consiste però nella prua di nave realizzata dal maestro d'ascia Massimo Cupellini che, collocata al centro del palcoscenico, sovrasta qualsiasi altro elemento della scena. Altro effetto spettacolare è il varo della nave, con lo scafo che scivola realmente sul fondo della scena; l'allontanamento dal proscenio in tempo reale durante lo svolgimento dello spettacolo determina il coinvolgimento dello spettatore risucchiato dal punto di vista visivo ed emotivo: «il fasciame della nave, tinta di minio e spalmata di catrame [...] fu apparizione indimenticabile e mandò il pubblico in delirio»⁹ (fig. 2).

Rispetto alle precise indicazioni delle didascalie di d'Annunzio i bozzetti di Cambellotti mostrano invece segni di debolezza proprio nella rappresentazione delle chiese protocristiane e preromaniche di area ravennate e veneta. Le note dell'autore riguardano infatti tipologie basilicali a tre navate dotate di narcece e precedute da un quadriportico e possono essere riferite alle chiese ravennate di S. Apollinare Nuovo e S. Apollinare in Classe, a quelle di S. Eufemia a Grado e dei Ss. Maria e Donato a Murano, al Duomo di Torcello e alla Basilica Eufrasiana a Parenzo realizzata nel 544, ovvero poco prima del 552, anno in cui si svolge la tragedia dannunziana¹⁰ (fig. 3).

L'architettura de 'La Nave'

Come già accennato, nelle didascalie che precedono il prologo e i tre episodi, d'Annunzio descrive dettagliatamente l'architettura presente all'interno della tragedia, basandosi su fonti riguardanti la storia di Venezia (fig. 4).

⁷ C. CRESTI, *Gabriele d'Annunzio 'architetto immaginifico'*, Angelo Pontecorboli, Firenze 2005, p. 51.

⁸ Cfr. D. ANGELI, *Lo scenografo de La Nave: Duilio Cambellotti*, in «Il Marzocco», 29 dicembre 1907.

⁹ M.F. APOLLONI, *Io sono Cambellotti*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2017, p. 13.

¹⁰ C. CRESTI, *Gabriele d'Annunzio cit.*, p. 52.

Già nel Prologo appare il «publico Arengo», lo spazio ove si tenevano le assemblee popolari, «il cuore operoso della città novella che il popolo libero dei Pròfughi»¹¹ costruisce «col legname delle foreste e col pietrame delle ruine» asportato dalla «rovinata e solitaria» Altino.¹² In mezzo all'Arengo si trova un «seggio tribunizio di rozza pietra», denominato popolarmente (e dallo stesso d'Annunzio) «la sedia di Attila»,¹³ attorno al quale si dispongono un mulino, un ponte, le case con «i tetti coperti di falasco, le logge sorrette da tronchi di pini, gli orti grassi di fango bituminoso». Sullo sfondo l'immenso estuario è nascosto da «palafitte di larice e di ontano»¹⁴ e ancora più in là sveltano «le alte poppe del naviglio ormeggiato, le vaste vele dipinte, l'intrico delle reti delle sartie e delle antenne, l'edicola in guisa di coffa a sommo d'un fusto eccelso; donde il Maestro delle Acque sta alle vedette, ammonisce i piloti, fa segni ai lanternari».¹⁵

Da un lato sorge la Basilica incompleta «col suo nartecce esterno su sei colonne ingombro di arche», citato dal Chiesi nella sua descrizione del Duomo di Torcello.¹⁶ Il riferimento alla chiesa di S. Maria è molto presente nei testi consultati da d'Annunzio. Ad esempio Andrea Dandolo testimonia che «intorno al 713, e regnando Paolo Anafesto primo Doge, il Vescovo Diodato col popolo Torcellano pensò a riedificare il Duomo ormai cadente, benché contasse appena due secoli d'età, supposto anche che nelle emigrazioni del V secolo fosse stato costruito».¹⁷ La datazione è molto controversa in quanto Lazzarini documenta la costruzione del Duomo al 639,¹⁸ confermando indirettamente la traslazione della sede riferita dal Dandolo a un diploma papale

¹¹ A.F. GFRÖRER, *Storia di Venezia: dalla sua fondazione fino all'anno 1084*, Marco Visentini, Venezia 1878, XII, p. te I, p. 10.

¹² G. FILIASI, *Memorie storiche de' Veneti primi e secondi del conte Giacomo Filiasi*, Modesto Fenzo, Venezia 1796-1798, VII, p. 17.

¹³ Ivi, VI, II, p. 224.

¹⁴ «Vedemmo che le fabbriche delle suddette città piantavansi sulle palificate di Larice e di Ontano per asserto di Vitruvio» (Ivi, p. 282).

¹⁵ Si tratta del magistrato delle acque la cui data d'istituzione, secondo Molmenti, si dovrebbe però al doge Francesco Dandolo (1328-1339) (P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata: dalle origini alla caduta della repubblica*, Roux e Favale, Torino 1880, I, p. 59).

¹⁶ «Stanno all'esterno sei colonne di marmo greco listato ad agata, sormontati da capitelli corinzi portanti un'architrave» (G. CHIESI, *Provincia di Venezia*, Unione tipografico-editrice, Torino 1902, p. 252).

¹⁷ G. FILIASI, *Memorie storiche cit.*, VI, I, p. 213.

¹⁸ Cfr. V. LAZZARINI, *Un'iscrizione torcellana del VII secolo, estratto dagli atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti*, t. 73, p. te 2 (Anno Accad. 1913-1914) (presentata nell'adunanza del 6 luglio 1913), C. Ferrari ed., Venezia 1913.

del 640. Contro questa teoria si schiera il Marzemin per il quale la ricostruzione dell'edificio fu completata all'inizio dell'VIII secolo dopo essere stata predisposta nella prima metà del VII su di una primitiva chiesa del secolo precedente parzialmente caduta.¹⁹ Questa congerie di informazioni potrebbe quindi giustificare gli errori di datazione di d'Annunzio, che anticipa di un secolo la costruzione della chiesa.²⁰

Nel Primo episodio egli scrive:

A destra, una sorta di loggia lastricata di serpentino – costrutta con colonne romane scanalate e lisce, con pezzi di architravi di fregi di cornici ove la gocciola l'ovolo il bucranio potentemente scolpiti rivelano l'origine grande – sta a sorreggere una casa di legno dal tetto di falasco.²¹

La loggia dev'esser quella della chiesa di S. Fosca, che sorge oggi sulla destra del Duomo di Torcello, come testimoniato sia da Chiesi che dal Molmenti.²² Ancora Molmenti e Mantovani confermano l'uso del tetto di paglia («falasco») nelle chiese costruite in pietra «e anche adorne alla maniera bizantina».²³ Al centro del lastricato d'Annunzio descrive un pozzo quadrato e anche in questo caso il riferimento va a Molmenti che afferma come nelle case il pozzo al centro del cortile avesse spesso per spallette «avanzi di templi antichi, frammenti d'are pagane, grandiosi capitelli o rocchi di colonne romane».²⁴ Sul lato opposto, «fra tre rosse colonne di marmo tebaico» [granito picchiato di rosso proveniente dalle cave di Tebe in Egitto] «su cui è distesa a maniera di padiglione triangolare una vela latina storiata di cherùbi e di sèrafi», sorge infine un'ara pagana.

Il Secondo episodio si apre con un omaggio alla sapienza costruttiva romana capace di fornire dopo secoli dei pregiati elementi costruttivi:

¹⁹ *Andreae Danduli ducis Venetiarum Chronica per extensum descripta: aa. 46-1280 d.C.*, t. XII, p. te I, fasc. 2, Zanichelli, Bologna 1938, p. 106.

²⁰ G. D'ANNUNZIO, *La Nave*, a cura di M.M. Cappellini, De Ferrari, Genova 2013, p. 117.

²¹ Ivi, p. 162.

²² «Per cinque lati dalla parte esteriore gira un portico, le cui colonne forse sono tolte da altri edifizii e portano bizzarri capitelli di barbara scoltura, probabilmente posteriori al mille» (G. CHIESI, *Provincia di Venezia* cit., p. 234). «Un'altra parte singolare delle fabbriche era quella specie di loggia a sollario (solaio) aperta sui tre lati» (P. MOLMENTI, *La storia di Venezia* cit., I, p. 66).

²³ P. MOLMENTI, D. MANTOVANI, *Calli e canali in Venezia*, Ferd. Ongania Editeur, Venezia 1893, p. XIV.

²⁴ P. MOLMENTI, *La storia di Venezia* cit., I, p. 65.

Appare costruito di marmi raccogliatici l'atrio quadrilatero della Basilica, nell'angolo formato dal portico settentrionale che ricorre sul cielo e dal portico orientale che s'addossa alla parte inferiore della facciata.²⁵

Molto importante il passo seguente, che descrive le opere mosaiccate, «ove biancheggia e brilla d'opera musaica in alto, sopra gli émbri del nartece, il duplice ordine dei Martiri e delle Vergini che procedenti dalle due mistiche Città fra gli alberi di palme alzano con le mani velate il simbolo del premio eterno verso il Redentore imberbe coronato del nimbo crucigero in mezzo a una nube ovale». Più che i mosaici ancora esistenti nella chiesa, risalenti all'XI e XII secolo, d'Annunzio può aver adottato altri riferimenti, come il mosaico di S. Cecilia a Roma e le chiese ravennati di S. Apollinare Nuovo, S. Agata Maggiore e S. Vitale illustrate nella *Storia della arte cristiana* di Garrucci.²⁶ Lo stesso Garrucci a proposito della spazialità interna del Duomo afferma che le antiche basiliche cristiane «erano vaste sale quadrilunghe, divise per ordinario in tre portici paralleli al lato maggiore, con quello di mezzo il doppio più largo dei due laterali».²⁷

Scriva infatti d'Annunzio:

La porta maggiore della Basilica è spalancata: e si discopre pel largo vano tutta la nave centrale fino all'abside: la cattedra del Vescovo, il tabernacolo dell'altare, la scola dei cantori chiusa dai plutei di marmo, l'ambone dell'Epistola e quello dell'Evangelio.

In merito poi alla separazione di uomini e donne in zone differenti descritta nella didascalia "dannunziana", sempre Garrucci annota che dall'ambone «talvolta si usò anche spiegare la scrittura e predicare al popolo che assisteva, ed era talvolta diviso in due classi da un tavolato, stando le donne a sinistra dell'ingresso principale o porta di mezzo, e gli uomini a destra».²⁸

Nel Terzo episodio, di contro alla nave *Totus Mundus*, s'incurva «nella parte estrema della Basilica che chiude lo spiazzo a occidente, la forma esterna dell'abside mutata di cotto e di sasso, nuda e rude, tutta cieca, simile a poppa rotonda senza fanale e senza governale».²⁹ È Grisar che

²⁵ G. D'ANNUNZIO, *La Nave* cit., p. 234.

²⁶ R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, IV, *Mosaici cimiteriali e non cimiteriali*, Guasti, Prato 1877, pp. 118-119.

²⁷ R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana* cit., I, p. te I, p. 22.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ G. D'ANNUNZIO, *La Nave* cit., p. 318.

conferma l'incompiutezza esterna delle basiliche in opposto alla ricchezza e magnificenza della finitura interna. Addirittura anche alcune «difficoltà dell'architettura» erano lasciate irrisolte «dalla fabbrica esteriore» ed in parti anche di maggiore importanza «non si andava più in là delle forme imperfette».³⁰

Sul fianco meridionale della Basilica si trova «un voltone a mezza botte, tutto di pietre riquadrate con lo scarpello, cupo d'ombra», destinato «al Catecumenio e all'Episcòpio» in quanto, come ricorda Grisar, il posto per i catecumeni e i penitenti era nel nartece.³¹

L'opera lirica: Tito Ricordi e Italo Montemezzi

Un importante passaggio nella vicenda de *La Nave* è la sua trasformazione in opera lirica per iniziativa di Tito Ricordi il quale invitò a musicare il libretto, da lui stesso composto, il musicista veronese Italo Montemezzi (1875-1952) il quale per proprio conto il 10 aprile 1913 aveva fatto esordire al Teatro alla Scala di Milano *L'amore dei tre re*, ritenuto generalmente il suo capolavoro.

Un po' riluttante a causa del risultato della *Francesca da Rimini*, il 14 aprile 1915 d'Annunzio accetta la proposta dell'editore.³² L'opera intreccia le proprie vicende con quelle belliche ma mentre Montemezzi intende trasformare la loro «opera di propaganda in una celebrazione rituale per la Patria vittoriosa»,³³ la scrittura di Tito Ricordi depotenzia il contenuto ideologico della «tragedia adriaca»³⁴ «disinnescando» sia i numerosi riferimenti storici quanto i conflitti religiosi e culturali. Tito Ricordi sceglie in definitiva quale unica chiave interpretativa quella del «teatro di violenza», nel quale predominano forze profonde assieme ad un'umanità primitiva.³⁵

³⁰ H. GRISAR, *Roma alla fine del mondo antico*, Desclée Lefebvre, Roma 1899, II, p. 363

³¹ Ivi, p. 411.

³² R. MELLACE, *Prolegomeni a una lettura della Nave. Una collaborazione tra D'Annunzio, Montemezzi e Tito Ricordi*, in *D'Annunzio musicista immaginifico, Atti del Convegno Internazionale di studi Siena, 14-16 luglio 2005*, Olschki, Firenze 2008, p. 419.

³³ G. D'ANNUNZIO, lettera a Tito Ricordi, 18 aprile 1918, cit. in R. MELLACE, *Prolegomeni cit.*, p. 423.

³⁴ ID., *Prose di ricerca, di lotta, di comando [...]*, in *I classici contemporanei italiani. Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio*, II, Mondadori, Milano 1950, p. 395.

³⁵ L. TONELLI, *La tragedia di Gabriele D'Annunzio*, Corbaccio (Dall'Oglio), Milano 1941, pp. 65-77.

Nella Prima eseguita alla Scala il 3 novembre 1918 toccherà proprio a Tito Ricordi, nell'intervallo precedente il secondo atto, annunciare agli spettatori l'entrata delle truppe italiane a Trento e Trieste, scatenandone il tripudio patriottico.

L'opera lirica: le scenografie di Guido Marussig

Nell'allestimento dell'opera lirica le scenografie dell'artista triestino Guido Marussig sono fortemente realistiche, con una nave completa realizzata quale struttura indipendente, punto focale della scena finale quando viene varata con Basiliola legata alla prua (fig. 5). Carlo Cresti ritiene addirittura che le scenografie «maggiormente conformi» alle didascalie dannunziane risultino quelle di Marussig, in cui vengono «inverati con calligrafismo accentuato» gli elementi scenografici di d'Annunzio, a partire dalla «Basilica non compiuta».³⁶

Nel Primo episodio compaiono la «loggia lastricata di serpentino» e la «casa di legno dal tetto di falasco», mentre nel secondo viene rappresentato con grande verosimiglianza «l'atrio quadrilatero della Basilica, nell'angolo formato dal portico settentrionale» (fig. 6). Attraverso il portale centrale spalancato si scorge chiaramente la navata maggiore fino all'abside, con la cattedra vescovile, il tabernacolo dell'altare, l'iconostasi ed i due amboni. Nei tre archi del narthex e nei dischi decorativi del lato del quadriportico antistante il prospetto principale della Basilica, Marussig sembra essersi ispirato alla facciata dell'Abbazia di Pomposa, mentre per l'interno l'iconostasi sembra rimandare al Duomo di Torcello.

Nell'Ultimo episodio s'impone imperiosa, al centro del palcoscenico, la nave *Totus Mundus*, già pronta a raggiungere le acque dell'Adriatico, mentre lo spiazzo a occidente appare chiuso dall'abside «murata di cotto e di sasso, nuda e rude, tutta cieca» (fig. 7). Al fianco della Basilica si scorge il «volto-ne» per i Catecumeni e l'Episcopio mentre oltre lo scafo appare l'edicola abitata dal Maestro delle Acque.

³⁶ C. CRESTI, *Gabriele d'Annunzio* cit., p. 52 e sgg.

'La Nave' negli Stati Uniti

Italo Montemezzi era conosciuto anche negli Stati Uniti in quanto l'*Amore dei Tre Re*, approdata a New York, nel gennaio del 1914 viene diretta al Metropolitan da Arturo Toscanini. Il 18 novembre 1919 *La Nave* apre anche la stagione lirica dell'Auditorium di Chicago, come preannunciano le *Program Notes* della stagione precedente:

Gabriele d'Annunzio, considerato da tutti i suoi connazionali il più grande poeta italiano dei nostri giorni, e dalla maggior parte di loro incoronato del titolo di poeta laureato del mondo intero, ha fornito l'ispirazione per drammi lirici a quattro compositori – Mascagni, Zandonai, Debussy e Montemezzi. Solo una di queste opere è giunta negli Stati Uniti: "Francesca da Rimini" di Zandonai. [...] "La Nave" avrà il suo battesimo americano nella prossima stagione, quando sarà prodotto dalla Chicago Opera association.³⁷

La stagione 1919-1920 dell'Opera di Chicago è però segnata tristemente dalla perdita del direttore artistico Cleofonte Campanini, nativo di Parma, deceduto il 19 dicembre quando ferveva il tumulto delle prove e degli spettacoli.³⁸ Campanini quell'anno aveva pianificato una stagione pesante, con più impegno e interesse che mai nel tentativo di trovare un successo o qualche novità che divenisse un classico del repertorio. Durante la malattia e successivamente alla morte, i suoi collaboratori cercano di portare avanti i suoi programmi ma inevitabilmente si avverte la mancanza della mano di Campanini, tanto che molti progetti si rivelano dei fallimenti. Il primo è proprio *La Nave*, nonostante lo stesso Montemezzi si fosse recato a Chicago per dirigere la performance. Purtroppo mentre *L'Amore dei Tre Re* aveva avuto successo sia per la trama commovente che per la passione con cui la musica era stata composta e suonata, *La Nave* fallisce in entrambi i casi.

Lo scenografo della versione americana de *La Nave* è Norman Bel Geddes (1893-1958), architetto e designer che inizia la sua carriera da scenografo lavorando nel 1916-1917 per il Little Theater di Aline Barnsdall a Los Angeles, passando poi l'anno seguente al prestigioso Metropolitan di New York (fig. 8). Dopo gli esordi a Los Angeles, Bel Geddes era divenuto noto per la sua ambientazione dell'opera *Shanewis* di Charles Wakefield Cadman,

³⁷ University of Texas at Austin, Harry Ransom Center, Norman Bel Geddes Collection (d'ora innanzi UTA, HRC, Geddes), Bel_Geddes_k2_Job59_La_Nave.

³⁸ E.C. MOORE, *Forty years of Opera in Chicago*, Horace Liveright, New York 1930, p. 197 e ss.

che il banchiere e patrono delle arti Otto H. Kahn aveva ammirato nel Little Theater. Lo stesso Kahn insiste affinché il Metropolitan dia una possibilità al giovane artista che viene scelto dal direttore Giulio Gatti Casazza per l'ambientazione dell'opera *The Legend* di Joseph Carl Breil. Il successo di questo lavoro garantisce a Bel Geddes l'incarico dell'impianto scenico della nuova opera di Henry Kimball Hadley, *Cleopatra's Night*, ma nel frattempo la Chicago Opera Association aveva tenuto gli occhi aperti e Cleofonte Campanini lo incarica di lavorare per tre delle novità della prossima stagione: la *Jacquerie* di Gino Marinuzzi, il balletto orientale *Boudour* di Felix Borowski e *La Nave*. Queste opere sono la grande occasione decisiva per il giovane designer, che riceve finalmente carta bianca non dovendo più sottostare ai compromessi impostigli nei lavori precedenti. In particolare *La Nave* offre all'artista un'opportunità davvero superba, poiché l'atmosfera bizantina consente alle creazioni scenografiche di esprimere appieno l'ampio respiro fantasioso del suo autore. L'opera va quindi in scena per la prima volta al Chicago Opera House il 18 novembre 1919, con Montemezzi che dirige il soprano Rosa Raisa (Raitza Burchstein) e il tenore Alessandro Dolci.

Il rapporto di Bel Geddes con la cultura italiana non si limita però a questa esperienza. Se l'interesse per d'Annunzio è di carattere strettamente professionale, quello per la *Divina Commedia*, nato con gli esordi della sua attività, diviene per lui una sorta di ossessione.³⁹ Egli si sta cimentando al personale progetto di adattamento teatrale della *Commedia* quando all'inizio del 1921 a New York si organizzano le celebrazioni per il seicentesimo anniversario della morte del Sommo Poeta, per le quali egli propone una rappresentazione al Madison Square Garden, ma senza successo. Tre anni più tardi lo stesso Bel Geddes pubblica la sua proposta in *A Project for a Theatrical Presentation of the Divine Comedy of Dante Alighieri*, un volumetto che, accanto a numerosi disegni, contiene testi molto curati e fotografie di un modello in cartapesta scattate dal famoso Francis Joseph Bruguière (fig. 9). Il volumetto ha un ottimo riscontro di stampa e di pubblico, tanto che Sheldon Cheney, celebre critico e editore teatrale, inserisce Bel Geddes nella sezione americana della mostra *The International Exhibition of Theatrical Arts* da lui stesso curata che, partendo dall'Europa, giunge a New York City nel 1926. È così che tra le opere grafiche di Joseph Urban (austriaco naturalizzato statunitense), Robert Edmond Jones e di altri celebri scenografi americani, la trasposizione teatrale della *Divina Commedia* consente a

³⁹ R. GIANNANTONIO, *Dante Alighieri "architetto perfetto"*, Fondazione PescarAbruzzo, Pescara – Edizioni Menabò, Chieti 2021, pp. 99-105.

Norman Bel Geddes di divenire uno dei protagonisti del “New Stagecraft”, il movimento per il rinnovamento della scenografia nato in Europa all’inizio del Novecento e affermatosi negli Stati Uniti grazie allo stesso Jones. Bel Geddes si forma e inizia la sua sperimentazione nella fase di grande rinnovamento che l’ambiente statunitense vive grazie all’influenza di grandi scenografi europei, quali lo svizzero Adolphe Appia, il russo Konstantin Stanislavskij e l’inglese Gordon Craig, che avevano operato nel teatro d’avanguardia sviluppatosi contestualmente a grandi movimenti artistici quali Futurismo, Espressionismo e Surrealismo.

‘La Nave’ di Norman Bel Geddes

Dal 1922 al 1928 Norman Bel Geddes elabora le sue teorie di innovazione drammatica nei Corsi di design teatrale svolti a New York per un piccolo ma selezionato gruppo di allievi che include la sua futura fidanzata Frances Resor White e il suo futuro rivale Henry Dreyfuss.⁴⁰

Almeno dalla metà degli anni Dieci Bel Geddes era a conoscenza delle teorie del design modernista, in particolare di quelle provenienti dal teatro europeo e nei suoi Corsi egli insegna principi cui resta fedele per tutta la vita, come l’unità organica, la semplificazione, l’astrazione, l’originalità, l’antistoricismo e il pensiero visionario. Nelle sue dispense Bel Geddes chiede originalità ai suoi allievi, consigliando loro di esprimere il “coraggio mentale” ed evitare l’imitazione cercando idee che fossero completamente loro (*wholly yours*).⁴¹ Ma, cosa forse più importante, Bel Geddes pretende «vitalità e immaginazione» (*vitality and imagination*) e «ampiezza di visione» (*breadth of vision*).⁴²

Dalla ricerca effettuata presso la Norman Bel Geddes Collection conservata nell’Harry Ransom Center della University of Texas di Austin, si è trovata la Lezione avente per tema proprio la realizzazione della scenografia de *La Nave*,⁴³ attraverso la quale l’autore descrive il proprio metodo di lavoro (fig. 10).

⁴⁰ N.P. MAFFEL, *Norman Bel Geddes. American Design Visionary*, Bloomsbury, London-New York, p. 39.

⁴¹ UTA, HRC, Geddes, Elementary Lecture V, “Visualizing the Lighting”, November 1927, 3-4, file #SC-4, k. -14, Bel Geddes Papers.

⁴² Ivi, y. -1.

⁴³ UTA, HRC, Geddes, Design Course #SC-4, y. -14, Bel Geddes Papers, *La Nave*, op - 7, p. - 1. Lesson “Costruction of the setting”, page 7.

La Nave che ho disegnato per la Chicago Opera Association è stata considerata la produzione più voluminosa dal punto di vista costruttivo che sia stata realizzata in questo Paese. Riprenderò qui le caratteristiche principali della costruzione delle scene.

Prologo

I gradini che hanno costituito la chiave dell'intero impianto scenico sono alti 10 piedi (m 9,14).

Atto I

I gradini sono coperti per assomigliare al fianco di una collina. In cima alla collina, una doppia scala sale per 10 piedi fino alla terrazza di una casa. Quando l'imperatore fa il suo ingresso attraverso l'arco del portale, si trova a 40 piedi dietro il palco (m 12,19) e a 20 di altezza (m 6,10).

Atto II

Le colonne erette in cima ai gradini hanno un diametro di 8' (cm 20,32). La porta è alta 20 piedi (m 6,10).

Il capitello al sommoscapo delle colonne è stato costruito solido e profondo 13'. Le colonne erano tele pieghevoli che restavano in piedi essendo allacciate in basso alla base e in alto al capitello.

Atto III

La nave nella scena si immagina che sia nel bacino di carenaggio dove lo scafo è stato appena completato.

Al culmine dell'azione viene varato in mare. Ad una battuta musicale d'attacco, questo enorme scafo, alto 30 piedi, scivolò dal suo alloggio fuori dal palco. È stato realizzato in tre sezioni, ciascuna sezione mentre abbandonava la sua coppia di binari si portava in basso o in alto sul palco. Alla calata del sipario la nave scomparve completamente lasciando solo il profilo della intelaiatura di sostegno stagliato contro il cielo.

Nella Norman Bel Geddes Collection conservata nell'Harry Ransom Humanities Research Center dell'Università del Texas di Austin sono catalogati molti disegni riguardanti il progetto di scenografia per *La Nave*, eseguiti con differenti tecniche e specifici intenti.

Splendide sono le tempere a partire dalla prospettiva di scorcio della nave che assomiglia nella sostanza ad una analoga di Marussig ma è senz'altro meno elegante, rifinita ed essenziale nel tratto lineare. La tempera, come accade nelle due tempere di seguito descritte, è preceduta inoltre da un disegno preparatorio a carboncino che ne schematizza i tratti essenziali.

Una prospettiva centrale rappresenta *the Public Arena* focalizzata sul «trono di Attila», con ai lati due pareti terminanti con archi contenenti icone bizantine (fig. 11). Sul fondale in asse con il trono vi è una striscia verticale luminosa con vele e sartiame mentre in due riquadri a tinte scure si alternano a sinistra la chiesa e a destra ancora la nave. La composizione è dominata dai

colori rosso porpora, viola, rosso vermiglio e arancio, che rappresentano la cifra cromatica caratterizzante l'intero lavoro di Bel Geddes (fig. 12).

Altri quattro splendidi disegni a colori rappresentano la costruzione della nave vista di fianco, una veduta dal mare della chiesa con piccole navi che la sopravanzano veleggiando, un buio interno rotto da uno scorcio in cui compare un edificio cupolato, l'interno della chiesa con l'altare e la raffigurazione dell'ambiente architettonico, caratterizzato da colonne, volte e mosaico raffigurante la figura del Cristo benedicente con apostoli.

Altrettanto interessante è la serie di disegni di studio a matita, il primo dei quali rappresenta la nave in prospettiva, incorniciata da un volo d'uccelli con la Basiliola inchiodata sulla prua come una polena (fig. 13). Il secondo descrive invece l'intenso lavoro della comunità attraverso un mulino coperto a legno e paglia con la macina mossa da tre uomini controllati da un sorvegliante in piedi. Un terzo disegno diviso in due parti raffigura a sua volta il febbrile lavoro di costruzione della nave di uomini che impiegano la complessa struttura di ponteggio sotto il vigilante sguardo del Maestro delle acque ritto nella sua postazione sospesa su tronchi d'albero. Ulteriori disegni rappresentano invece con indubbia maestria parti di navi in mare con vele, alberi, sartie e stendardi.

Un'altra pregevole serie è quella riguardante i grafici di carattere tecnico che riprendono i disegni precedenti e ne precisano dettagli e misure, come nel caso delle vele (con la didascalia *Make these sails dance! They must be the high light of the composition*) (fig. 14), della struttura della nave, dell'Arengo, dell'interno della chiesa con i mosaici e gli strumenti suonati dai vari personaggi, della splendida figura del Cristo benedicente e delle figure mosaicate dei santi.

Inoltre, affascinante nella sua espressiva schematicità è un disegno a pastello raffigurante l'atto dell'inchiodamento della Basiliola sulla prua della nave mentre infine due grafici schematici a matita raffigurano uno l'insieme delle case e l'altro la composizione di arsenale e mulino inseriti in un ampio quanto inedito quadro naturale.

I disegni di Norman Bel Geddes differiscono fortemente da quelli eseguiti da Guido Marussig, a partire dalla chiesa che risulta completamente differente (fig. 15). Marussig disegna un impianto basilicale con narcece e quadriportico mentre in un esterno del designer americano compare una cupola e un portico con quattro archi e tre timpani a tutto sesto, per di più affacciato sul mare. Si tratta in sostanza di un organismo privo di quadriportico e dai tratti bizantini che non rimanda alla S. Maria di Torcello quanto piuttosto al martyrium di S. Fosca accanto alla cattedrale se non all'antica S. Marco. In generale l'ambiente di Bel Geddes appare maggiormente

“urbano” e attento alla presenza ambientale, come dimostra la cospicua presenza di piante che circondano le case degli abitanti. Nel confronto l’impianto scenico di Marussig risulta invece più legato all’architettura e soprattutto molto più fedele alle didascalie dannunziane mentre l’interpretazione di Bel Geddes appare decisamente più pittorica, volta all’effetto, in gran parte soggettiva e nel complesso espressiva delle *vitality and imagination* e *breadth of vision* richieste agli allievi.

Abbiamo appena accennato alla presenza forte della natura nei disegni di Bel Geddes per *La Nave*. Ciò anche in quanto, caso assai raro nel mondo della lirica, l’azione si svolge per intero all’aperto, senza che i quattro «atti» a scena unica prevedano scene in interno.⁴⁴ Il Prologo è infatti ambientato nel «pubblico Arengo», il Primo episodio su «un rialto di terra selvosa», il Secondo nell’«atrio quadrilatero della Basilica», il Terzo nell’arsenale della *Totus Mundus*. In un’azione così prevalentemente *en plein air* al paesaggio dovrebbe essere riservato un ruolo ben significativo ed è esattamente quanto sembra esprimere Bel Geddes nei suoi disegni visionari. Si badi bene infine come questi non si limiti a descrivere una generica «isola dell’estuario veneto», come sbrigativamente scrive Ricordi, quanto piuttosto la dimensione che la travalica grazie al duplice orizzonte, del cielo e del mare. Ecco dunque la grande attenzione al mare «velivolo» che appare continuamente nelle sue tavole e in particolare nel grande e sensibile cielo che sovrasta la nave nell’*Item b-6, Third episode, the ship Totus Mondus* (fig. 16).

Le scenografie di Norman Bel Geddes per *La Nave* agitano molto le acque della critica ricevendo giudizi positivi ma anche molto pesanti, cui egli stesso ha modo di rispondere.

Ad esempio Henriette Weber sul «Chicago Herald» scrive:

Norman Bel Geddes ha regalato quadri di scena altamente fantasiosi, belli nei loro rapporti cromatici, che denotano con un’applicazione potente ma sicura di forma e proporzione il significato di ogni scena. Le sue non sono immagini di scena per sconsiderati, per chi ama dilettersi nei minimi dettagli fotografici, nell’osservazione dei quali perde completamente il filo di quello che sta succedendo in scena. I suoi sfondi suggeriscono l’idea che ci viene raccontata con notevole potenza pittorica, ‘la cosa dietro la cosa’ che non è così illusoria come comunemente si suppone. E quindi se volete assistere a una

⁴⁴ R. MELLACE, *Su le soglie del lido. Spazio e paesaggio nella Nave, tra d’Annunzio e Montemezzi*, Archivio d’Annunzio, vol. 3, ottobre 2016, p. 85, https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/archivio-dannunzio/2016/0/art-10.14277-2421-292X-AdA-3-16-5_Z0TNFWL.pdf (url consultato il 23 dicembre 2021).

delle grandi opere di musica moderna e godervi una delle produzioni più belle che la Chicago Opera Company ha finora ascritto a suo merito, andate ad ascoltare (e vedere) 'La Nave'.⁴⁵

Il «Chicago Morning Telegraph» ribadisce:

Un'altra cosa che è piaciuta è stata la scenografia di Norman Bel Geddes. Era quasi barbarica nel suo splendore e rifletteva quell'atmosfera medievale che si ammira negli antichi arazzi. La scena della cattedrale era come una grande opera in trasparenza. E la nave nell'ultimo atto era colossale. Il sipario calò in mezzo a un mare di suoni e l'enorme imbarcazione, con la seduttrice inchiodata a prua come una polena, si mosse lentamente verso la baia.⁴⁶

Viceversa Edward C. Moore critica duramente «l'enorme e pesante impianto scenico» progettato dal designer americano Norman Bel Geddes, tanto che se ci si volesse fare un'opinione su «come non si dovrebbe creare uno scenario operistico, si sarebbe dovuto parlare con il personale dietro le quinte». Infatti «dal fronte lo scenario sembrava pesante e niente di più» mentre in realtà nel prologo e nei tre episodi «nessuno poteva fare ingresso in scena posteriormente dal centro, in quanto tutti erano costretti a schivare pilastri, altari ed altro».⁴⁷

È lo stesso Bel Geddes a difendersi sulle colonne del «Chicago Evening Post», così scrivendo:⁴⁸

Dal momento che una serie di modifiche vitali sono state apportate al mio lavoro all'ultimo momento prima della sua presentazione, c'è stata un'opportunità per giudizi ingiusti. Ad esempio, è stata avanzata la critica che lo spazio scenico è troppo angusto. Non è colpa mia. I miei modelli originali richiedevano un'altezza di dieci piedi invece di quattro nella rampa di scale. Prevedevano un'altezza di trenta piedi nella parte anteriore, arrivando praticamente alla sommità del boccascena. Questo avrebbe dato prospettiva, avrebbe trasmesso l'illusione della profondità. Un'ambientazione del genere, inoltre, avrebbe fornito più spazio scenico.

⁴⁵ H. WEBER, "La Nave", *All About the Sea, Starts Sea of Controversy on Land*, in «Chicago Herald», s.d. (il presente e i seguenti articoli sono in UTA, HRC, Geddes, Bel_Geddes_Norman_La_Nave_Tbox_118_i2_5).

⁴⁶ «Chicago Morning Telegraph», 2 dicembre 1919.

⁴⁷ E.C. MOORE, *Forty years* cit., pp. 203-204.

⁴⁸ *Geddes breaks silence at last; explains scenes*, in «Chicago Evening Post», 26 novembre 1919.

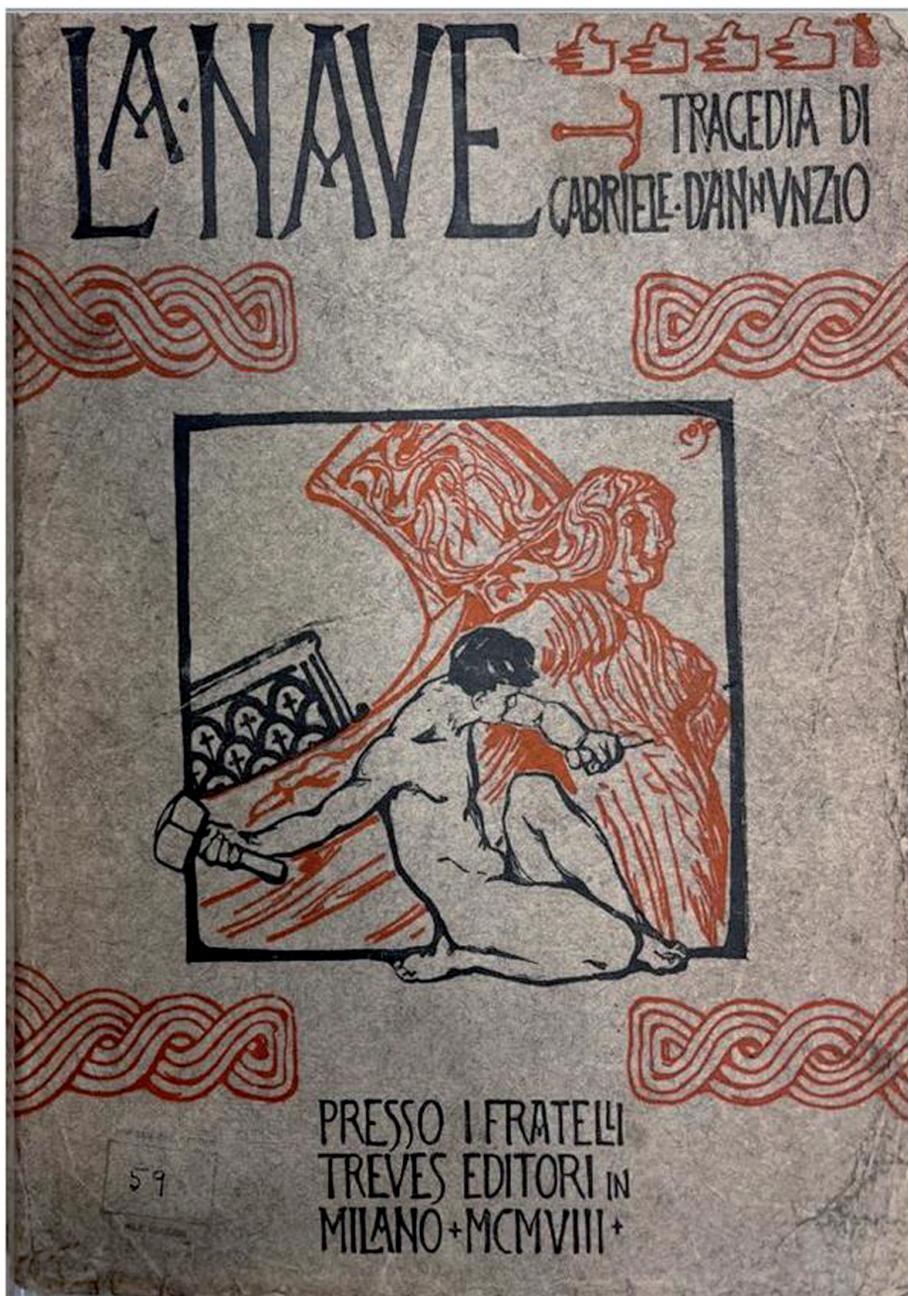
Un'altra critica è che metto sempre al centro della scena una sorta di ostacolo all'azione. A questo punto dirò semplicemente che, se lo faccio, è perché c'è un'ottima ragione drammatica. Questo è uno dei casi in cui il mio lavoro spesso non riceve il trattamento scenico previsto.

Al di là delle singole critiche, possiamo affermare come l'opera scenografica di Bel Geddes possieda una particolare importanza in quanto rientra tra le diverse tendenze che si sviluppano nel Novecento. Tra queste ricordiamo i sistemi a palcoscenici multipli che, proposti da Oskar Strnad e Friedrich Kranich, sviluppano concetti introdotti da Vincenzo Ferrarese e Charles Nicole già alla fine del Settecento. Ricordiamo inoltre il palcoscenico tripartito di Gottfried Semper e Henry Van de Velde o le esperienze di Walter Gropius e dello stesso Norman Bel Geddes, nelle quali, eliminando il diaframma con la sala, il palcoscenico stesso giunge al contatto intimo con il pubblico, riprendendo e incrementando la concezione unitaria di Richard Wagner che, come abbiamo già visto, era particolarmente cara a d'Annunzio.⁴⁹ (fig. 17).

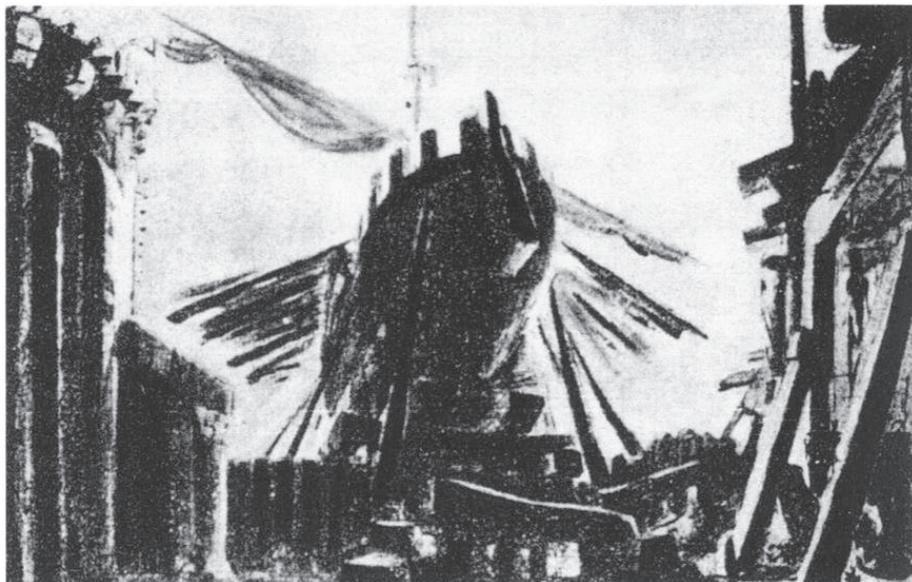
Ribadendo con ciò i principi della scena come centro del mondo e della tragedia come *gesamkunstwerk* che tornano costantemente in tutti gli aspetti dell'universo dannunziano, da quelli artistici a quelli squisitamente esistenziali.⁵⁰

⁴⁹ P.E. ARIAS, B. PACE, C. ROCCATELLI, U.E. PAOLI, S. D'AMICO, S.A. LUCIANI, voce *Teatro*, in *Enciclopedia Italiana* (1937), https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro_res-b172f7a3-8bb7-11dc-8e9d-0016357ee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (url consultato il 23 dicembre 2021).

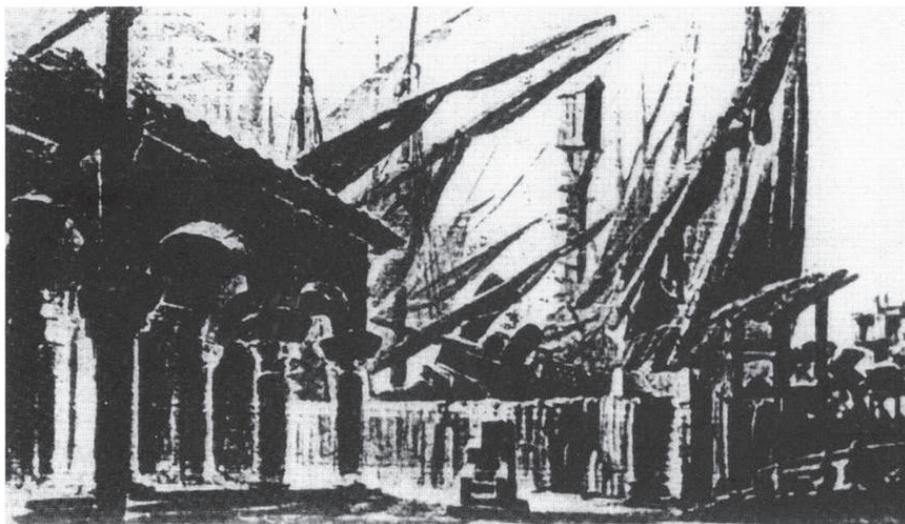
⁵⁰ Per la scenografia nel teatro di Gabriele d'Annunzio cfr. *D'Annunzio. La scena del Vate*. Milano, Museo Teatrale alla Scala, 6 dicembre 1988-4 febbraio 1989, catalogo della mostra, a cura di P. Guadagnolo, Electa, Milano 1988; A. SIRONI, *Caratteri e ruolo della scenografia dannunziana nel rinnovamento del teatro all'inizio del secolo*, in *D'Annunzio e la promozione delle arti*, a cura di R. Bossaglia e M. Quesada, Arnoldo Mondadori Editore, Milano – De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1988, pp. 65-69. Il presente studio è stato condotto con la collaborazione dell'architetto Luigi Paolantonio e della professoressa Maria Grazia D'Orazio.



1. G. D'ANNUNZIO, *La Nave*, Fratelli Treves Editori, Milano 1908, grafica di Duilio Cambellotti.



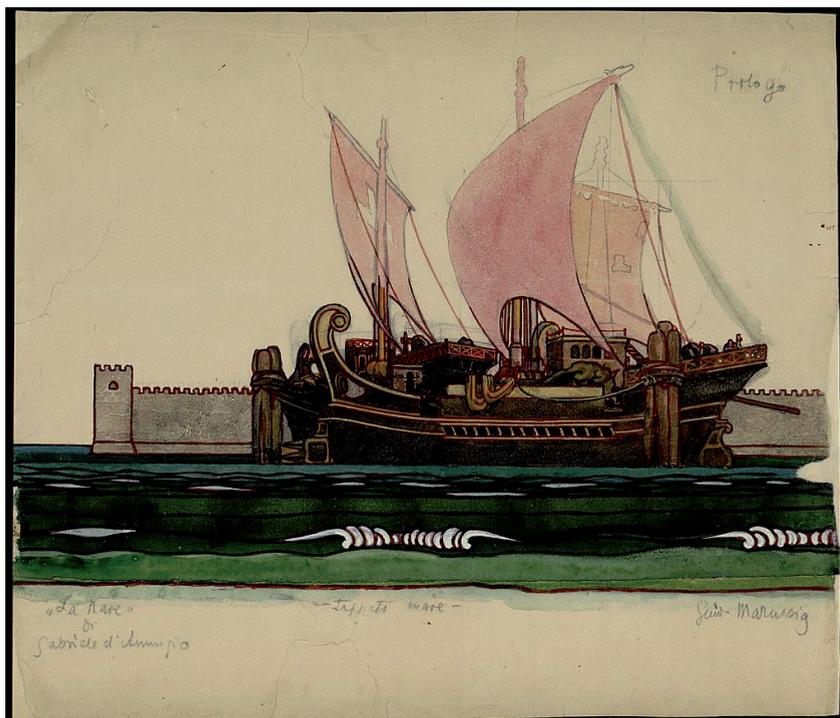
2. Duilio Cambellotti, bozzetto per terzo episodio de *La Nave* (1908). CRESTI, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 50.



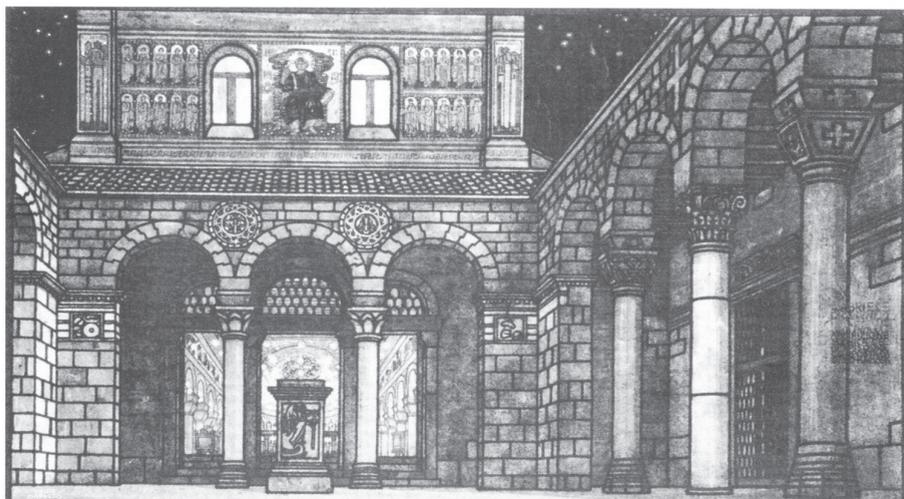
3. Duilio Cambellotti, bozzetto per il *Prologo* de *La Nave* (1908). CRESTI, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 50.



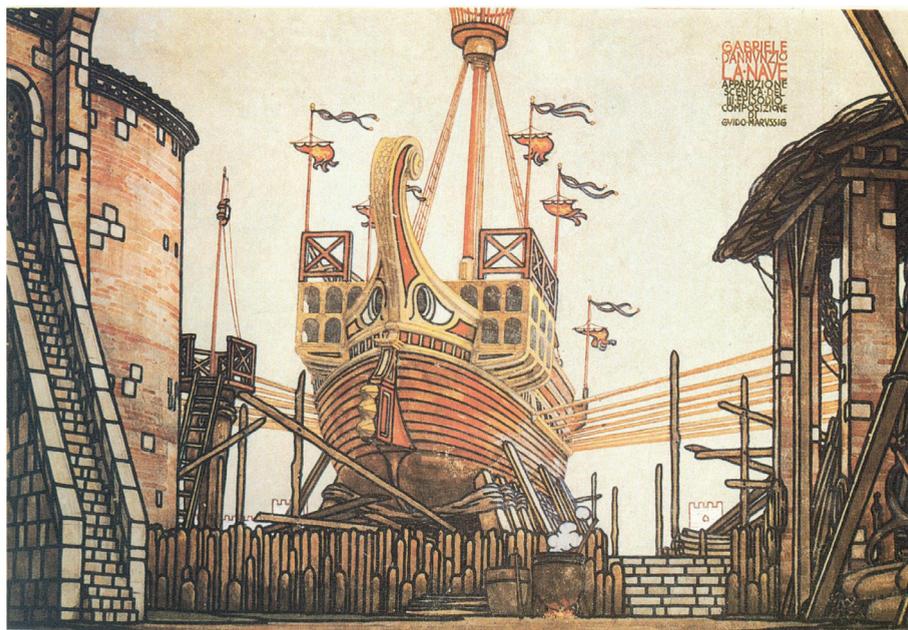
4. Duilio Cambellotti, bozzetto per il *Prologo* de *La Nave* (1908). *D'Annunzio. La scena del Vate* cit., p. 22.



5. Guido Marussig, bozzetto per *La Nave* (1918). [https://it.wikipedia.org/wiki/File: Senza_titolo, _bozzetto_di_Guido_Marussig_per_La_Nave_\(1918\)_-_Archivio_Storico_Ricordi_ICON002547.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Senza_titolo,__bozzetto_di_Guido_Marussig_per_La_Nave_(1918)_-_Archivio_Storico_Ricordi_ICON002547.jpg).



6. Guido Marussig, bozzetto per il secondo episodio de *La Nave* (1918). CRESTI, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 53.



7. Guido Marussig, bozzetto per il terzo episodio de *La Nave* (1918). *D'Annunzio. La scena del Vate* cit., p. 15.



8. Norman Bel Geddes (1893-1958). <https://it.wikipedia.org/wiki/>.



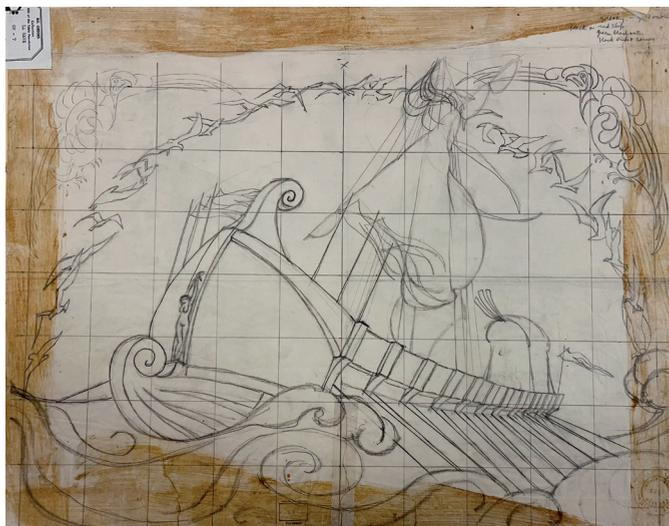
9. Francis Bruguière, Foto del modello illuminato dall'alto per la scenografia di Norman Bel Geddes della *Divina Commedia* (1924). Norman Bel Geddes Database. Job 69, Divine Comedy, 1921-1930 <https://norman.hrc.utexas.edu/NBGPublic/details.cfm?id=60>.



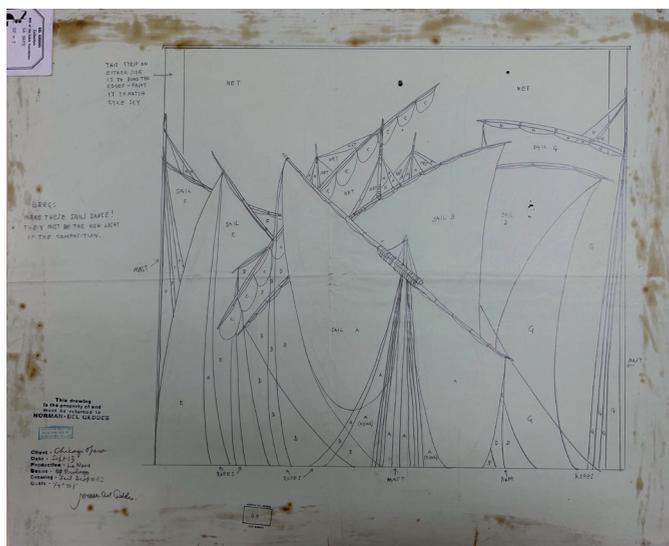
11. Norman Bel Geddes, Item b-8, scene rendering charcoal of the The Public Arena. UTA, HRC, Geddes, Norman Bel Geddes Theatre Arts Collection. Job file 59, LA NAVE, OP-7 item b-8.



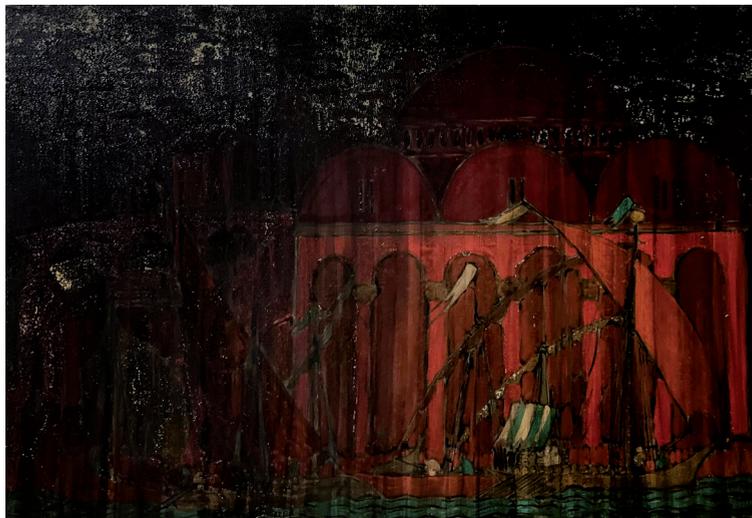
12. Norman Bel Geddes, Item b-1 Tempera Rendering of the Public Arena. UTA, HRC, Geddes, Norman Bel Geddes Theatre Arts Collection. Job file 59, LA NAVE, OP-7 item b-1. Libretto by D'Annunzio. Score by Montemezzi and Ricordi. 1919 Chicago Production.



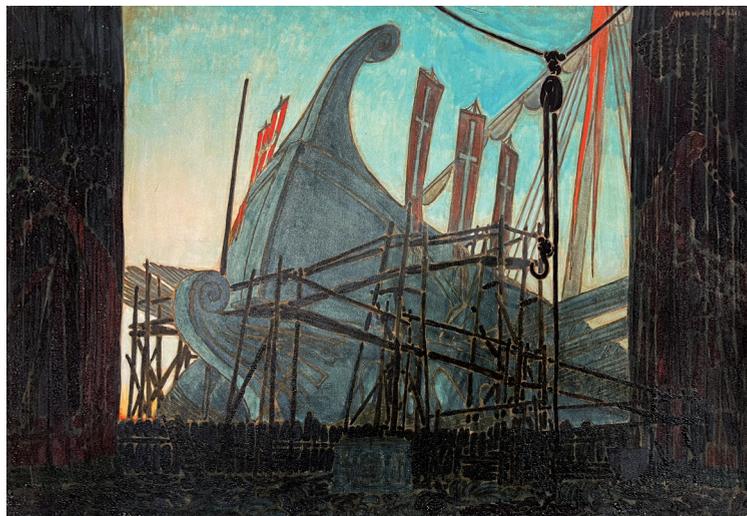
13. Norman Bel Geddes, Item e-2: disegno a matita della nave "Totus Mundus". UTA, HRC, Geddes, Bel Geddes Collection, Gift of the Tobin Foundation, LA NAVE, OP-7 e-2, Theatre arts library, The University of Texas.



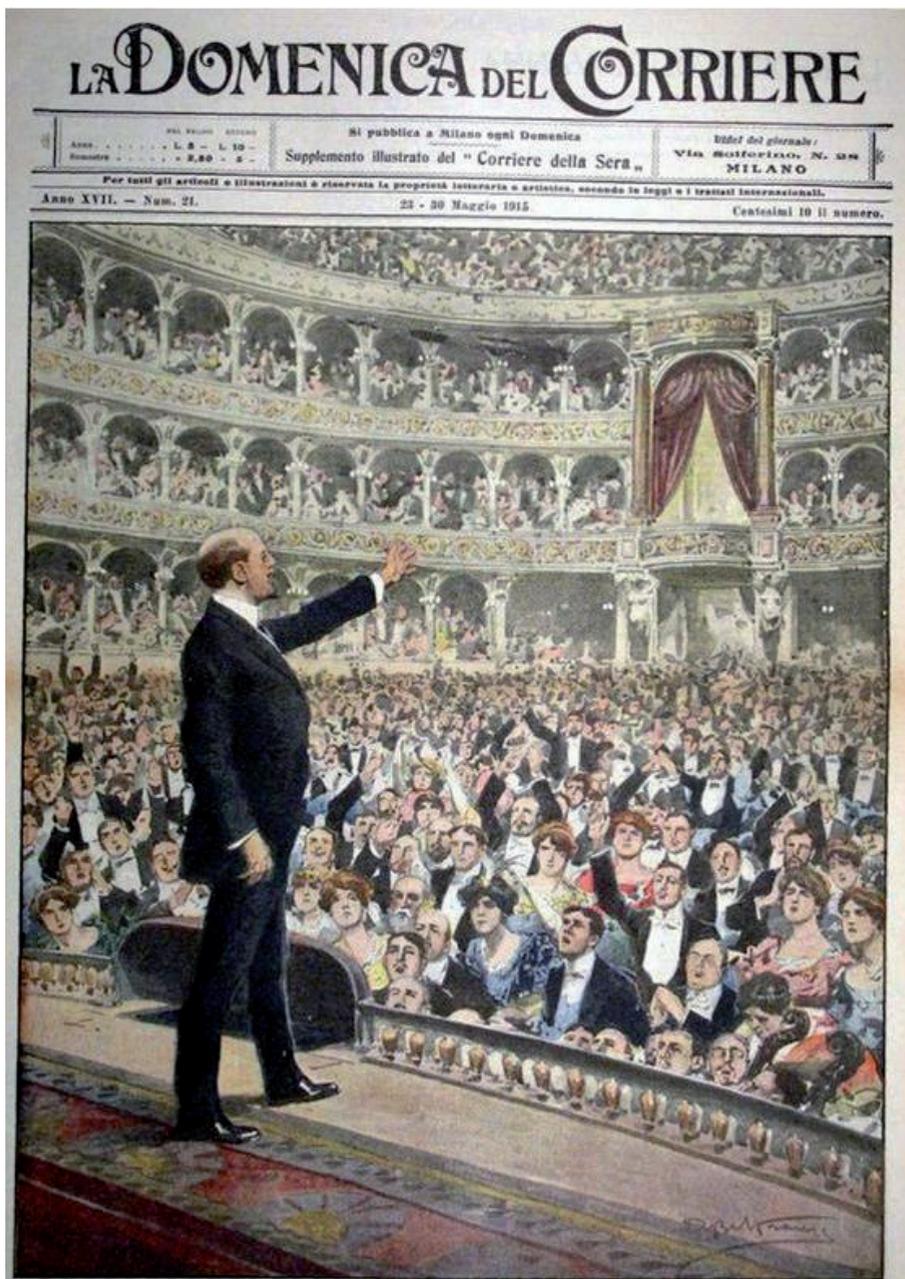
14. Norman Bel Geddes, Item d-9: particolari tecnici delle vele. UTA, HRC, Geddes, Bel Geddes Collection, Gift of the Tobin Foundation, LA NAVE, OP-7 d-9, Theatre arts library, The University of Texas.



15. Norman Bel Geddes, Item b-3 Tempera Rendering: la chiesa, esterno. UTA, HRC, Geddes, Norman Bel Geddes Theatre Arts Collection. Job file 59, LA NAVE, OP-7 item b-3. Libretto by D'Annunzio. Score by Montemezzi and Ricordi. 1919 Chicago Production.



16. Norman Bel Geddes, Item b-6, Tempera Rendering scene: la nave "*Totus Mundus*". Norman Bel Geddes Theatre Arts Collection. Job file 59, LA NAVE, OP-7 item b-6. Libretto by D'Annunzio. Score by Montemezzi and Ricordi. 1919 Chicago Production.



17. Gabriele d'Annunzio parla al popolo di Roma contro il Giolittismo al Teatro Costanzi «La Domenica del Corriere», 23-30 maggio 1915, copertina.

Maria Pia Pagani

ELEONORA DUSE:
L'ICONA DELLA RIVOLUZIONE TEATRALE DANNUNZIANA

Riassunto: A oltre dalla 80 anni dalla morte di Gabriele d'Annunzio (1938) e a quasi cento da quella di Eleonora Duse (1924), questo contributo vuole ragionare su un interrogativo che è giusto sottoporre criticamente alla posterità, nel Nuovo Millennio: è possibile immaginare il teatro dannunziano senza la presenza della Duse? L'analisi di nuovi documenti d'archivio offre una risposta chiara, ma nel contempo ricca di molteplici sfaccettature nella sua periodizzazione storica: la grande attrice è stata l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana. Infatti, non c'è aspetto dell'innovazione scenica dannunziana che non la veda coinvolta – con consapevolezza, ma anche suo malgrado, rispetto ai progetti naufragati o irrealizzati. Parimenti, la carriera della Duse non sarebbe mai stata la stessa senza l'apporto fondamentale e decisivo della drammaturgia dannunziana, che le diede – anche da anziana, nel suo rientro in scena negli Anni Venti – la possibilità di sfidare con la sua recitazione le convenzioni dell'epoca e mettere alla prova il gusto del pubblico.

Parole chiave: Eleonora Duse, Vittoriale, Regitze Winge.

Abstract: After 84 years since the death of Gabriele d'Annunzio (1938) and almost a hundred from that of Eleonora Duse (1924), this paper evaluates a question that is right to critically submit to posterity, in the New Millennium: it is possible to imagine d'Annunzio's theatre without the presence of Duse? The analysis of new archival documents offers a clear answer but, at the same time, rich of multiple facets in its historical periodization: the great actress was the icon of d'Annunzio's theatrical revolution. In fact, there is no aspect of his scenic innovation that does not see her involvement – with awareness, but also in spite of it (the abandoned or unrealized projects). Likewise, Duse's career would never have been the same without the fundamental and decisive contribution of d'Annunzio's dramaturgy, which gave her – even as an old woman, with her return to the theatre in the 1920s – the opportunity to challenge with her acting the artistic conventions of the period and the audience.

Keywords: Eleonora Duse, Vittoriale, Regitze Winge.

A oltre dalla 80 anni dalla morte di Gabriele d'Annunzio (1938) e a quasi cento da quella di Eleonora Duse (1924), questo contributo vuole ragionare su un interrogativo che è giusto sottoporre criticamente alla posterità, nel Nuovo Millennio: è possibile immaginare il teatro dannunziano *senza* la figura di Eleonora Duse? Le fonti documentarie fanno intendere in modo esplicito di no: gli scritti giornalistici attestano il fatto che il giovane Gabriele sentiva la fascinazione del teatro e voleva cambiare in modo innovativo la scena del suo tempo, per renderla competitiva a livello internazionale. Per cominciare, però, aveva bisogno di una grande occasione e della persona giusta: un'artista del calibro della Duse, sempre aperta a innovare il suo repertorio e già famosa nel momento in cui cominciò il loro sodalizio, era indispensabile per quel progetto.¹

È importante sottolineare che la vocazione teatrale di d'Annunzio era nata *prima* dell'incontro con la Duse e non si esaurì *dopo* il 1904, quando le loro strade si divisero.² Il loro rapporto lasciò un segno indelebile nella sua anima: egli infatti continuò a lavorare con profitto per la scena e a collaborare con altre importanti attrici dell'epoca,³ ma è alla Duse che mise al servizio il suo genio creativo – per tutta la vita. Infatti il ricordo dell'artista ricorre in vario modo nelle opere che scrisse fino alla morte, arrivando ad essere una chiave di lettura basilare per *Il libro segreto* (1935).

Cercando di spiegare alla piccola Viola Papini le peculiarità del suo mestiere d'attrice, Eleonora usò l'espressione «bocca amara».⁴ La storia del teatro insegna che il merito dei grandi innovatori della scena è sempre riconosciuto parecchio tempo dopo la morte, e che ogni marcato tentativo di cambiamento incontra sempre la resistenza di una parte più o meno ampia di pubblico. Nella vita quotidiana e nella fatica delle sue tante *tournées*, per Eleonora la «bocca amara» purtroppo era una sensazione fin troppo ricorrente rispetto alla sua scelta di misurarsi con la drammaturgia dannunziana – non tanto come interprete, quanto soprattutto come capocomico.⁵ In Italia, gli esiti degli spettacoli dannunziani le procurarono più preoccupazioni che gioie: credeva nella genialità del Poeta e nel suo pro-

¹ Vedi M.P. PAGANI (ed.), *Il giovane d'Annunzio e la fascinazione del teatro*. Con prefazione di A. Andreoli, Edizioni Sinestesi, Avellino 2018.

² Vedi A. ANDREOLI, *Più che l'amore: Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, Marsilio, Venezia 2017.

³ Cfr. *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia*, a cura di C. Santoli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015.

⁴ V. PAPINI PASZKOWSKI, *La bambina guardava*, Mondadori, Milano 1956, p. 76-sgg.

⁵ Cfr. F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomica*, Le Lettere, Firenze 2011.

getto estetico, ma non arrivava in cambio dal pubblico dei connazionali la gratificazione desiderata. Era un teatro che riuscivano a comprendere relativamente in pochi, e per il business teatrale ciò costituiva un grosso problema che cercò di superare con i suoi giri di recite all'estero.⁶ Eppure non c'è aspetto dell'innovazione scenica dannunziana che non veda convolta la Duse – con consapevolezza, ma anche suo malgrado rispetto ai progetti naufragati (il fiasco al Teatro Mercadante di Napoli con *La gloria*),⁷ irrealizzati (il teatro di Albano)⁸ o mancati (*La figlia di Iorio*).⁹

La Duse è stata l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana e il Poeta lo ha dimostrato anche al Vittoriale, nel suo «libro di pietre vive», collocandone l'immagine in tre differenti ambienti: la Stanza del Lebbroso, la Veranda dell'Apollino e l'Officina. Come noto, nella sua dimora egli non ha mai disposto nessun elemento a caso, tutto segue una sua precisa logica estetica. Personalmente ritengo che questo percorso visivo possa anche essere inteso come un dramma, in tre atti, che d'Annunzio ha voluto dedicare alla Duse dopo la sua morte. Grande importanza ha l'utilizzo della luce nei tre ambienti, perché assume un rimando simbolico molto forte rispetto all'andamento del loro rapporto sia professionale che umano.

– *Atto I, Stanza del Lebbroso*: d'Annunzio ha collocato accanto alle foto della madre e della sorella Elvira una foto della giovane Duse scattata dal fotografo Paul Audouard a Barcellona verso il 1890. Si tratta di una delle più suggestive immagini dell'attrice risalenti al periodo pre-dannunziano, nell'interpretazione di *Fernanda* di Sardou.¹⁰ Questa è la donna di cui il cronista mondano Gabriele si era innamorato, vedendola in scena a Roma. La Stanza del Lebbroso è un ambiente dominato dal buio. E tanta cupezza c'è stata anche nel loro sodalizio, fatto più di momenti oscuri determinati da vari problemi (la lontananza di Eleonora in *tournée*, l'esito controverso

⁶ Vd. *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, a cura di M.I. Biggi, Skira, Milano 2010.

⁷ Vd. L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena: cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, 2 voll., Bulzoni, Roma 1993.

⁸ M.P. PAGANI, *Eleonora Duse and the Open Air Theatres*, in *Education, Research, Creation*, Atti del X Simposio Internazionale (Ovidius University in Constanta, Romania, 30-31 maggio 2019), vol. V, n. 1, 2019, pp. 223-228.

⁹ *La figlia di Iorio: "Era mia, era mia e me l'hanno presa!"*. *Lettere inedite di Eleonora Duse a Gabriele D'Annunzio*, a cura di F. Minnucci e con presentazione di A. Andreoli, Ianieri, Altino 2004.

¹⁰ M.P. PAGANI, *Un gioco di specchi per la Foscarina. Foto di Eleonora Duse al Vittoriale*, in «Ricerche di S/Confine», V (2014), n. 1, pp. 139-157.

di alcuni allestimenti, le preoccupazioni economiche, il gossip) che di luce generata dalla serenità quotidiana.

– *Atto II, Veranda dell'Apollino*: d'Annunzio ha collocato, ancora accanto alla foto della madre, una foto dell'anziana Duse scattata da Arnold Genthe a New York nel novembre 1923. Questa è tradizionalmente considerata l'ultima foto di Eleonora, che pochi mesi dopo morì a Pittsburgh.¹¹ La Veranda dell'Apollino è una graziosa saletta di lettura che si affaccia sui giardini del Vittoriale: è illuminata dalla luce riflessa dalle acque lacustri, con tendaggi che permettono di creare un sapiente gioco di luci e ombre. D'Annunzio e la Duse si erano riavvicinati durante la Grande Guerra, poiché lei seguiva con apprensione le sue imprese eroiche.¹² Nel 1921 la grande attrice decise di tornare in scena e volle includere *La città morta* nel suo repertorio: una scelta emblematica, questa, poiché conferma in modo palese quanto la drammaturgia dannunziana sia stata determinante nella sua carriera. Negli anni compresi tra il primo dopoguerra e il 1924, la luce del loro ritrovato rapporto era però turbata dall'ombra dei gravi problemi di salute di Eleonora:¹³ il Poeta le aveva proposto di andare a vivere al Vittoriale, offrendole l'indipendenza di Villa Mirabella, ma lei rifiutò e partì per l'America.¹⁴

– *Atto III, Officina*: nel suo studio, d'Annunzio ha collocato la cosiddetta «Testimone Velata» in modo da essere sempre vegliato da lei durante il lavoro di scrittura. Questa è la scultura in gesso che Arrigo Minerbi ha realizzato sul calco funebre della Duse. L'ambiente è armoniosamente illuminato dalla luce naturale diretta. Al pari del loro rapporto, ormai proiettato nella luce dell'eternità.

Proviamo ora a ribaltare la questione dal punto di vista della Duse: è possibile immaginare la sua carriera *senza* l'apporto del teatro dannunziano? Qualcuno potrebbe dire che poteva anche fare a meno di d'Annunzio,

¹¹ M.P. PAGANI, *Aprile 1924: fiori di carta per Eleonora Duse*, in «Enthymema», VI (2014), n. 11, pp. 87-104.

¹² Vd. E. DUSE – G. D'ANNUNZIO, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, a cura di F. Minnucci e con introduzione di A. Andreoli, Bompiani, Milano 2014.

¹³ M.P. PAGANI, *Dal teatro alla letteratura medica. Eleonora Duse paziente illustre*, in «Enthymema», VII (2015), n. 12, pp. 337-350.

¹⁴ M.P. PAGANI, *I telegrammi di Eleonora Duse*, in *La forma breve*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Torino, 7-9 aprile 2014), a cura di D. Borgogni et al., Accademia University Press, Torino 2016, pp. 234-243.

dal momento che aveva come autore di spicco Ibsen.¹⁵ Ma ciò è vero fino a un certo punto: il suo repertorio aveva bisogno sia di autori internazionali che di autori italiani, per cui accanto al grande norvegese le serviva necessariamente affiancare un valente drammaturgo del Bel Paese.

La carriera della Duse non sarebbe *mai* stata la stessa senza l'apporto fondamentale e decisivo della drammaturgia dannunziana poiché le diede, sia da giovane che da anziana (in particolare con *La città morta*),¹⁶ la possibilità di innovare il teatro del suo tempo sfidando le convenzioni e mettendo alla prova il gusto del pubblico.¹⁷ Grazie a d'Annunzio si è anche consacrata a livello mondiale la sua immagine divistica, attraverso le tante fotografie che lui volle degli allestimenti (cosa non scontata per l'epoca)¹⁸ e il romanzo *Il fuoco*.¹⁹

L'analisi di nuovi documenti d'archivio permette di capire che, quando finì il sodalizio con il Poeta, la Duse provò a cercare un altro drammaturgo italiano su cui puntare ma – di fatto – non lo trovò. Aveva urgenza di modificare il suo repertorio e di aprire una nuova pagina nella sua vita artistica, ma la cosa non era così facile e scontata come forse aveva inizialmente immaginato. Nel suo periodo post-dannunziano è emblematico un episodio del 1905 (finora rimasto marginale negli studi di ricerca e nelle biografie) che riguarda un concorso per nuovi autori drammatici indetto dal quotidiano torinese «La Stampa», in cui la grande attrice era coinvolta in prima persona come finanziatrice e membro della giuria.

Oltre alla Duse, la commissione di lettura del concorso era composta da illustri personalità del teatro e della cultura dell'epoca: Benedetto Croce, Federico De Roberto, Alfredo Frassati, Domenico Lanza, Domenico Oliva, Adolfo Orvieto, Marco Praga. Di fatto, era una grande corazzata che Eleonora chiamò alle armi e schierò *contro* d'Annunzio, nella convinzione che il teatro italiano potesse riservare qualche eccellente novità per

¹⁵ M.P. PAGANI, "The Lady from the Sea": the ultimate challenge of Eleonora Duse, in «Images. Imagini. Images. Journal of Image and Cultural Studies», Special Issue "Restaging Ibsen", edited by C. Modreanu, n. 6, 2016, pp. 83-98.

¹⁶ M.P. PAGANI, "The Dead City". *Eleonora Duse and the Archaeology of the Soul*, in *Excavating Modernity. Physical, Temporal and Psychological Strata in Literature, 1900-1930*, edited by E. Dobson and G. Banks, Routledge, London-New York 2018, pp. 42-62.

¹⁷ Cfr. M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*. Nuova edizione riveduta e ampliata, Bulzoni, Roma 2008.

¹⁸ Vedi *Eleonora Duse: dal ritratto all'icona, il fascino di un'attrice attraverso la fotografia*, a cura di M. Zannoni, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2016.

¹⁹ Cfr. M.P. PAGANI, *Ammiratrici di Eleonora Duse*, Edizioni di Pagina, Bari 2022.

un'interprete del suo calibro. A differenza di quanto viene spesso indebitamente rimarcato nell'aneddotica popolare, questa vicenda evidenzia che ella fu una *musa ribelle* che non sottostava affatto all'incondizionato asservimento del Poeta.²⁰ A dispetto delle voci di pericolo di bancarotta per i costi degli allestimenti dannunziani, aveva anche una grande potenza economica come capocomico, dal momento che era in premio la bella somma di diecimila lire: metà dell'importo era fornito da lei, e metà dall'impresario Daniele Chiarella.

La notizia dell'avvio del concorso occupava due colonne della prima pagina dal quotidiano «La Stampa»; era formulata con un impeccabile stile retorico che oscillava tra la polemica contro i mancati finanziamenti dello Stato e il panegirico della Duse.²¹ Va detto che il giornale torinese aveva già in progetto il bando di un concorso per autori drammatici per la stagione 1906, ma l'inaspettata entrata in campo della grande attrice – grazie all'aiuto di Domenico Lanza – conferì all'iniziativa un prestigio e una visibilità insperate.²²

Il concorso, ampiamente pubblicizzato anche da altre testate nazionali, scadeva il 31 gennaio 1906. Ad esempio, la «Rivista Teatrale Italiana» pubblicò nella rubrica “Notizie” del numero di aprile 1905 il regolamento:

Pubblichiamo le norme del concorso drammatico nazionale “Stampa-Eleonora Duse”:

1° Il giornale *La Stampa* di Torino, con la preziosa cooperazione artistica e materiale di *Eleonora Duse* e col valido aiuto del Signor Daniele Chiarella, apre tra gli scrittori italiani di teatro un Concorso di opere drammatiche senza limitazione di genere e di estensione.

Il termine ultimo per inviare i lavori scade col 31 gennaio 1906.

2° I lavori concorrenti dovranno essere inediti alla scena ed alle stampe.

3° Al lavoro che ne sarà riconosciuto degno verrà assegnato un premio di *lire diecimila*.

Ove occorra, e a giudizio della Commissione di lettura, questo premio potrà anche essere diviso.

²⁰ M.P. PAGANI, *Aneddoti e memorie su Eleonora Duse*, in *Rossetti's Memories & Reminiscences. Ricordi, lettere, diari e memorialistica dai Rossetti al Decadentismo europeo*, Atti del IV Convegno Internazionale (Chieti-Vasto, 20-21 novembre 2019), a cura di G. Oliva et al., in «Studi Medievali e Moderni», XXIV (2020), n. 1, pp. 353-362.

²¹ REDAZIONE, *Un Concorso drammatico “Stampa”-Eleonora Duse con premio di lire diecimila*, in «La Stampa», 14 marzo 1905.

²² *Ibidem*.

4° La Commissione di lettura sceglierà i lavori tra i lavori inviati ed ammessi al Concorso quelli che giudicherà più degni della rappresentazione, e tra questi ultimi deciderà l'assegnamento del premio.

5° I lavori prescelti saranno rappresentati al Teatro Carignano di Torino, parte da Eleonora Duse e dalla sua compagnia, parte dalle primarie Compagnie drammatiche che le succederanno nello stesso teatro. Il premio sarà aggiudicato dalla Commissione dopo la rappresentazione di tutti i lavori designati per l'esperimento scenico.

6° Se niuno dei lavori rappresentati fosse riconosciuto degno del premio, questo sarà rimesso e proposto ad altro Concorso, da indirsi immediatamente, con le norme che saranno da stabilirsi.

7° Agli autori dei lavori eseguiti sulla scena spetteranno i decimi da fissarsi per ogni esecuzione. Per le prime tre recite di ogni lavoro, dalla percentuale loro assegnata sugli introiti, sarà detratto il 5% sugli introiti stessi, che andrà a formare il fondo per il premio di un altro Concorso. Dopo le prime tre recite i decimi saranno direttamente concordati dall'autore con l'imprenditore del teatro e con la Compagnia.

Potranno essere esenti da questo prelievo sulle prime tre recite gli autori che abbiano già fatto recitare lavori: per essi i decimi saranno fissati nella misura consuetamente per ciascuno adottata.

8° Il lavoro, o i lavori premiati, rimarranno proprietà dell'autore. I lavori prescelti e rappresentati non potranno però essere eseguiti da altre Compagnie prima dell'aggiudicazione definitiva del premio.

9° Ogni autore deve, per essere ammesso al Concorso, versare come tassa d'iscrizione la somma di lire 20 per ogni opera presentata. Il contributo di queste tasse d'iscrizione sarà, dedotte le spese del Concorso, aggiunto al fondo per il premio di un altro successivo Concorso.

10° La Commissione di lettura deciderà dell'ammissione o non dei lavori inviati, designerà quelli da rappresentarsi, distribuendoli a quelle Compagnie di interpreti che, a giudizio suo, e, tenendo conto della natura del lavoro e delle eventuali necessità, crederà più convenienti.

11° I lavori concorrenti dovranno essere scritti con caratteri a mano, chiari e intelligibili o a macchina. Saranno pure ammessi i copioni in bozze stampate, purché consti, in modo non dubbio, che essi sono assolutamente inediti al pubblico.

12° Le opere potranno essere firmate dal nome dell'autore, o con uno pseudonimo, o anche non recare alcuna di queste indicazioni.

13° L'allestimento scenico dei singoli lavori sarà fatto a cura della Compagnia a cui è affidata la loro interpretazione, sotto la direzione artistica dei promotori del Concorso, nei limiti e nelle forme consigliate dal decoro scenico ed artistico, e consentite dall'esigenza dei singoli casi.

14° I lavori dovranno essere inviati alla *Direzione della "Stampa", Sezione Concorso Drammatico in Torino*, raccomandati con ricevuta di ritorno, unitamente alla tassa prescritta d'iscrizione.²³

È interessante notare che questo numero della «Rivista Teatrale Italiana» si apriva con un articolo di Maria Ortiz intitolato *Per "La figlia di Iorio" di Gabriele d'Annunzio*, in cui viene intelligentemente smentita ogni possibile accusa di plagio rispetto alla tragedia *La lépreuse* di Henry Bataille.²⁴ Invece il numero precedente ospitava un articolo di Edgardo Maddalena intitolato *La Duse a Vienna*.²⁵ Pur essendo finito il loro sodalizio, i due vivevano un continuo faccia a faccia sulla carta stampata che di certo faceva comodo alle redazioni e aumentava le vendite. Grazie al concorso, un beneficio sicuro lo ebbe «La Stampa»: la tiratura infatti si alzò al punto da diventare il secondo quotidiano d'Italia, fronteggiando la popolarità del «Corriere della Sera».

Mentre i concorrenti si preparavano, la Duse ebbe un significativo ravvicinamento con la Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi dopo i disastri per *La figlia di Iorio*.²⁶ L'occasione fu data dal terribile terremoto che devastò la Calabria nella notte tra il 7 e l'8 settembre 1905. Molte furono le iniziative benefiche organizzate in favore dei cittadini che erano stati tanto duramente colpiti. Il 30 settembre 1905 la Duse partecipò a una rappresentazione straordinaria di *Fernanda* di Sardou al Politeama Nazionale di Firenze.²⁷ Il 28 ottobre 1905 seguì l'allestimento di un dramma russo: *I bassifondi* di Gor'kij al Teatro Manzoni di Milano. Vale anche la pena notare che soltanto qualche giorno prima, il 23 ottobre 1905, Eleonora aveva interpretato il ruolo di Vassilissa con la compagnia di Aurelien Lugné-Poe al Théâtre de l'Oeuvre di Parigi: quella fu la prima

²³ REDAZIONE, Rubrica "Notizie", in «Rivista Teatrale Italiana», V (aprile 1905), fasc. 4, pp. 127-128.

²⁴ M. ORTIZ, *Per "La figlia di Iorio" di Gabriele d'Annunzio*, in «Rivista Teatrale Italiana», V (aprile 1905), fasc. 4, pp. 97-108.

²⁵ E. MADDALENA, *La Duse a Vienna*, in «Rivista Teatrale Italiana», V (marzo 1905), fasc. 3, pp. 72-83.

²⁶ M.P. PAGANI, *D'Annunzio e il racconto teatrale di una terra arcaica*, in *Il racconto del Mezzogiorno. Da De Sanctis al familismo novecentesco: prospettive e utopia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Cassino, 8-9 maggio 2018), a cura di T. Iermano, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2019, pp. 141-155.

²⁷ *Il teatro italiano dal 1901 al 1919*, in «Annali del Teatro Italiano», vol. 1, Casa Editrice Carlo Aliprandi, Milano 1921, p. 128.

(e ultima) volta nella sua carriera in cui riuscì a portare in scena un autore russo.²⁸

La collaborazione con la Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi rientrava in una tattica che la Duse aveva astutamente messo in atto per colmare i tempi d'attesa degli esiti del concorso torinese. Nel frattempo, cercava di aiutarla anche la sua amica Matilde Serao: già nel febbraio 1905, infatti, «La Stampa» aveva segnalato che stava scrivendo per lei il dramma *Dopo il perdono*.²⁹

Il 25 dicembre 1905, a poco più di un mese dallo scadere del bando, «La Stampa» pubblicò un trafiletto con alcuni chiarimenti per i concorrenti. La Duse, infatti, era stata ripetutamente contattata in privato e aveva ricevuto pressioni da molti aspiranti autori. Imbarazzata dalla incresciosa situazione e impossibilitata a rispondere a tutti, era stata aiutata dalla Redazione con un annuncio che fu appositamente pubblicato il giorno di Natale, per raggiungere il maggior numero possibile di interessati.³⁰

Il 7 gennaio 1906, a circa tre settimane dalla scadenza del bando, «La Stampa» pubblicò per l'ultima volta il regolamento. In conclusione del trafiletto, alla luce delle tante richieste di chiarimenti che giungevano in Redazione, fu aggiunto un dettaglio significativo: «Poiché parecchi ci chiedono se il lavoro per il Concorso deve avere assolutamente una “parte” adatta per la prima attrice, rispondiamo ancora una volta che il Concorso – come è ovvio e dignitoso e come volle Eleonora Duse stessa, – non è fatto soltanto per l'illustre artista che con noi ha promosso questa gara, ma per il Teatro, senza alcun preconcetto di “parti”». ³¹

Il 31 gennaio 1906, alla scadenza del bando, arrivarono 250 lavori. Il quotidiano torinese fornì i primi dettagli il 6 febbraio 1906:

Il 31 gennaio scorso sono scaduti i termini prescritti per partecipare a questo Concorso nazionale tra gli autori drammatici. I manoscritti pervenuti sono in numero di 250. Pubblicheremo domani ordinatamente il lungo

²⁸ M.P. PAGANI, *Eleonora Duse interpreta Gor'kij (Parigi-Milano, ottobre 1905)*, in «Enthymema», V (2013), n. 8, pp. 311-323.

²⁹ REDAZIONE, Trafiletto nella rubrica “Notizie d'arte / Teatro drammatico”, in «La Stampa», 21 febbraio 1905.

³⁰ REDAZIONE, *Concorso drammatico “Stampa”-Eleonora Duse (Premio lire diecimila)*, in «La Stampa», 25 dicembre 1905.

³¹ REDAZIONE, *Concorso drammatico “Stampa”-Eleonora Duse*, in «La Stampa», 7 gennaio 1906.

elenco completo dei lavori concorrenti; premettiamo, intanto, oggi di essi una piccola statistica preliminare.

I duecentocinquanta manoscritti, relativamente all'estensione per atti sono così ripartiti:

Lavori in un atto: 11,
 Lavori in due atti: 10,
 Lavori in tre atti: 131,
 Lavori in quattro atti: 73,
 Lavori in cinque atti: 21,
 Lavori in più di cinque atti: 4,
 con un totale complessivo di 841 atti.

Il primo risultato, numerico, di questo Concorso, come ne son prova le cifre, ha risposto, confermando l'interesse con cui fu accolta e seguita presso i cultori del Teatro, la prima fase della gara. Spariamo che il risultato artistico risponda, per parte sua, pure largamente e magnificamente agli augurii che giunsero a questo appello che l'arte e lo slancio generoso di Eleonora Duse hanno con noi diretto agli scrittori d'Italia. Ora incomincia la seconda fase: il lavoro – che i nostri lettori possono dal numero dei manoscritti da leggersi e da giudicarsi arguire quanto grave, lungo e difficile sia – il lavoro della Commissione di lettura incomincerà quanto prima. A quei tre o quattro concorrenti che debbono ottemperare ancora alle norme prescritte circa la tassa d'iscrizione, rivolgiamo preghiera di voler mettersi in regola con la maggior sollecitudine.³²

Il 7 febbraio 1906 furono pubblicati i nomi dei partecipanti (la maggior parte si presentò nell'anonimato, oppure usando pseudonimi e motti), con i titoli delle rispettive opere. La notizia occupava più di tre colonne.³³ L'iniziativa era all'attenzione di tutti gli intellettuali italiani, ma qualcuno non mancò di esprimere forti riserve sulla sua effettiva efficacia. Ad esempio, in un trafiletto della rubrica "Lettere e Arti" del mensile «Ars et Labor» del febbraio 1906, Giuseppe Lipparini manifestò la sua perplessità: «La stessa Eleonora Duse ha dichiarato di volere in ogni modo favorire il repertorio italiano e i nostri scrittori; ed insieme con la direzione della *Stampa* di Torino ha indetto un grande concorso drammatico con ricchi premi, ed ha

³² REDAZIONE, *I partecipanti al Concorso drammatico "Stampa"-Eleonora Duse (Premio lire diecimila)*, in «La Stampa», 6 febbraio 1906.

³³ REDAZIONE, *Opere presentate al Concorso Drammatico "Stampa"-Eleonora Duse*, in «La Stampa», 7 febbraio 1906.

eletto una giuria che è serissimo affidamento di senno e di imparzialità. Ma io non ho nessuna fede nei concorsi [...]. E dubito assai che anche quei ricchi premi e quelle magnifiche promesse riescano a far scoprire il genio ignoto».³⁴

Per leggere e giudicare 250 lavori ci voleva tempo: i mesi passavano, non arrivava nessuna notizia e tra i partecipanti cresceva il malumore. Nell'ottobre 1906, la rubrica "Il giro del mondo in un mese" della rivista «Ars et Labor» fornì il cronoprogramma dei lavori della Commissione:

– 24 [settembre 1906]: Si aduna a Torino il Comitato di Lettura che ha preso in esame i lavori presentati al Concorso drammatico *Stampa-Duse*. Questa notizia servirà a frenare le impazienze che i concorrenti hanno, in più occasioni, manifestate protestando contro un ritardo pienamente giustificato sia dal Comitato come... dal numero dei concorrenti!³⁵

– 27 [settembre 1906]: A Torino la Commissione giudicatrice nel concorso drammatico *Stampa-Duse* giudica che nessuno dei lavori presentati meriti premio e decide anche di non rinnovare un altro inutile concorso.³⁶

Il 1° settembre 1906 morì Giuseppe Giacosa. Il triste evento diede alla Commissione una nobile scusa per chiudere una partita che si era procrastinata al punto da essere ormai ingestibile.³⁷ L'esito della selezione comparve su «Nuova Antologia» del 1° ottobre 1906, nella rubrica "Notizie, libri e recenti pubblicazioni":

La Commissione di lettura del Concorso *Stampa Eleonora Duse*, presenti Alfredo Frassati, Domenico Lanza, Domenico Oliva, Adolfo Orvieto, Marco Praga, ai quali gli altri commissari assenti, Eleonora Duse e Benedetto Croce, avevano delegato pieni poteri, riassunti in esame definitivo i lavori presentati al Concorso e già precedentemente letti dai singoli commissari, procedette per successive eliminazioni alla concorde scelta di nove lavori, sui quali fermò la sua attenzione; e precisamente sui seguenti: n. 151 *Quella*

³⁴ G. LIPPARINI, Trafiletto nella rubrica "Lettere e Arti", in «Ars et Labor», LXI (febbraio 1906), n. 2, p. 135.

³⁵ REDAZIONE, Trafiletto nella rubrica "Il giro del mondo in un mese", in «Ars et Labor», anno LXI, n. 10, ottobre 1906, p. 962.

³⁶ Ivi, p. 964.

³⁷ Durante il suo ultimo incontro con il drammaturgo piemontese, ormai gravemente ammalato, d'Annunzio espose varie riflessioni sul teatro dell'epoca e la possibilità di un rinnovamento. Vedi G. D'ANNUNZIO, *In memoria di Giuseppe Giacosa*, in *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, vol. 2, Mondadori, Milano 2003, pp. 597-610.

che perde di Silvia d'Onofrio, n. 45 *Floriana* di Erasmus, n. 21 *Al di là dell'amore* (anonimo), n. 46 *Il figlio* di Marco Faccio, n. 97 *Le allodole* (anonimo), n. 93 *La scuola della sorella* (anonimo) col motto *Semplicità*, n. 67 *Il tesoro perduto* (anonimo), n. 85 *La lotta per la vita* di Lia Castaldi, n. 83 *L'illusione mortale* di Michele Debenedetti. Nessuno però dei concorrenti meritò il premio. Fu invece, dopo aver dati parziali compensi agli autori prescelti, fondato col fondo rimasto un nuovo premio intitolato a G. Giacosa.³⁸

Nel riportare l'elenco dei nominativi in un trafiletto della rubrica "Divinalia", la «Rivista di Roma» aggiunse anche (con una certa ironia) un dettaglio relativo alla quota di partecipazione:

Su ognuno di questi lavori si svolse una larga discussione, in seguito alla quale la Commissione deliberò che nessuna delle opere presentate alla gara dovesse essere scelta per la rappresentazione.

La Commissione fu unanime nel ritenere che non convenisse rinnovare il concorso.

L'ammontare delle tasse di iscrizione sarà assegnato per uno o più lavori drammatici originali italiani rappresentati da oggi a tutto il carnevale 1907-1908 da Compagnie militanti in pubblici teatri, e questo premio s'intitolerà al nome di "Giuseppe Giacosa".

E così la Commissione se n'è uscita pel rotto della cuffia; e così più di trecento concorrenti hanno sborsato, col miraggio di un premio vistoso e della cooperazione della grande Eleonora, 20 lire ciascuno, per non vedersi premiati e per vedere il loro denaro volar nelle tasche del primo commediografo fortunato, estraneo magari assolutamente al concorso.

È un altruismo questo degno d'altri tempi.³⁹

È anche interessante notare il fatto che la rubrica "Divinalia" si chiudeva con alcune righe che annunciavano la morte di Adelaide Ristori.⁴⁰ Il suo lutto, insieme a quello di Giacosa, chiudevano un'epoca – sia nella storia del teatro italiano che nella vita della Duse.

Nel numero seguente, la rubrica "Divinalia" continuò il dibattito legato al concorso torinese con la pubblicazione di alcune note tecniche della Commissione, per cercare di giustificare la scelta di non assegnare il premio:

³⁸ REDAZIONE, Trafiletto nella rubrica "Notizie, libri e recenti pubblicazioni", in «Nuova Antologia», XLI, fasc. 835, 1° ottobre 1906, p. 514.

³⁹ REDAZIONE, Trafiletto nella rubrica "Divinalia", in «Rivista di Roma», X (10 ottobre 1906), fasc. 19, p. 615.

⁴⁰ *Ibidem*.

Ecco le conclusioni della Giuria:

Nei lavori letti si possono dir rappresentate le varie forme dalla commedia alla tragedia, le varie espressioni speciali: la commedia comica, la seria, la drammatica, il dramma e il melodramma, la tragedia storica e classica, la tragedia borghese. Tutte le tendenze: la romantica del vecchio stampo, la neoromantica, la naturalistica, la veristica, la simbolica; tutte le imitazioni e le derivazioni moderne dall'Ibsen, dal Maeterlinck, dal d'Annunzio; tutti i manierismi di pensiero e di forma: dall'arcadia classica a quella sentimentale, dalla violenza brutale del dramma "rosso" alla rosea beatitudine della commedia ottimistica; tutte le degenerazioni formali: dalla scorrettezza di chi è ignaro della grammatica e della sintassi alla gonfia preziosità degli stilisti dannunziani, alla metrica pedestre e dinoccolata dei facili versaiuoli tragici, alle contorsioni asmatiche ed olimpiche degli esteti moderni. Molte delle opere concorrenti si sottraggono ad ogni serio esame critico, per l'infantilità e il grottesco della sostanza e della forma; sono puerili esercizi di dialogatura, privi di qualsiasi interesse o criterio scenico; sono disegni di intrecci, di passioni, di casi inconcepibili, svolti, quali con pazzo desiderio del novo e con ridicole aberrazioni di pretese artistiche, quali con colossali ingenuità di procedimenti; sono grossolani centoni di vecchie scene e di vecchi effetti drammatici; sono variazioni scolastiche sui temi moderni del socialismo, delle lotte di classe, del lavoro e del capitale, nelle quali la rudimentale forma scenica serve soltanto come pretesto ad una più rudimentale ed ingenua esposizione o dimostrazione di teorie. Vi è chi ha costruito la sua commedia o il suo dramma in tre, quattro o cinque atti con la brevità di un piccolo componimento elementare scolastico, con assoluta ignoranza delle leggi e delle esigenze del tempo e della durata scenica; vi è, per contro, chi ha scritto con spaventevole prolissità drammi od azioni drammatiche di incredibile mole, dove i personaggi hanno parlate di dialogo, a pronunciar le quali occorre più di un'ora di lettura affrettata. Altri lavori presentano una struttura più equilibrata, ma non offrono nulla di notevole nella sostanza e nello sviluppo: commedie insignificanti, temi passionali esausti d'ogni energia, trattati con la solita vecchia intonazione melodrammatica, costruiti con il convenzionale armamentario di elementi, o ripresentati con qualche fuggevole atteggiamento di novità e con un rivestimento di forma pretenziosa che non riesce a mascherare la povertà del pensiero e la superficiale riproduzione delle persone e dei fatti.⁴¹

⁴¹ REDAZIONE, Trifiletto nella rubrica "Divinalia", in «Rivista di Roma», X (25 ottobre 1906), fasc. 20, p. 711.

La Duse riportò una clamorosa sconfitta: non era riuscita a trovare un degno sostituto del Poeta e il concorso torinese non aveva prodotto alcun esito, se non tante polemiche che si rincorrevano da una testata all'altra. Si cercò di limitare il suo danno di immagine, dichiarando che non era presente nel momento in cui la Commissione emise il verdetto finale. Considerato il suo carattere, non si può fare a meno di pensare che si trattava di un'assenza chiaramente strategica, dettata dal volersi defilare per declinare ogni responsabilità e proteggersi. In cuor suo, strada facendo Eleonora aveva cambiato idea: non credeva più in quella iniziativa e l'aveva lasciata cadere.

A ben vedere, la Commissione aveva lavorato in modo da lasciar intendere quelli che erano i *desiderata* della Duse nella ricerca di una nuova drammaturgia nel suo periodo post-dannunziano: avere una maggior presenza femminile tra le autrici, e puntare sui "nuovi italiani" dell'epoca – ovvero gli intellettuali stranieri naturalizzati in Italia. Ma il problema restava sempre e – anzi – sembrava senza alcuna via d'uscita: basti pensare che l'8 dicembre 1906 la grande attrice portò in scena al Teatro alla Pergola di Firenze *Maria Salvestri*, un dramma in tre atti di Enrico Corradini che ebbe esito negativo.

Nel novembre 1906 la rivista «Ars et Labor», stavolta nella rubrica "Alla rinfusa", fornì alcune indiscrezioni sull'identità della mancata vincitrice Silvia d'Onofrio. La Redazione manifestò molta perplessità sul fatto che l'attenzione della Commissione era finita su una straniera:

L'esito negativo del concorso drammatico *Stampa-Duse* è già noto ai nostri lettori. Dei 254 lavori presentati, nessuno fu ritenuto meritevole, neppure lontanamente, del premio di 10.000 lire con cui il concorso era stato istituito. Alle notizie che ci furono inviate da Torino noi faremo seguire un particolare inedito. Autrice del lavoro che raccolse il giudizio più favorevole dei commissari sarebbe – a quanto si afferma – una signorina straniera, che dimora vari mesi dell'anno a Roma. L'arte italiana non poteva avere in questo incontro una maggiore mortificazione.⁴²

Silvia d'Onofrio è uno pseudonimo di chiara ispirazione dannunziana poiché riprende l'eroina drammatica Silvia Settala, ed evoca la figura di Sant'Onofrio che era assai cara al Poeta. Era stato scelto dall'intellettuale

⁴² REDAZIONE, Trafletto nella rubrica "Alla rinfusa", in «Ars et Labor», anno LXI, n. 11, novembre 1906, p. 1035.

danese Regitze Winge (1868-1951), a cui si deve la fortuna di d'Annunzio nelle terre scandinave. Ella infatti aveva ottenuto l'autorizzazione a tradurre le sue opere e pubblicò a Copenaghen la versione danese di tanti romanzi, prose e testi teatrali: *La Gioconda* (1901), *Il piacere* (1902), *Il fuoco* (1903), *Francesca da Rimini* (1905), *La città morta* (1908), *Forse che sì, forse che no* (1910), *La contemplazione della morte* (1913), *La Leda senza cigno* (1922). Tra il 1904 e il 1907 pubblicò nella rivista «Det ny Aarhundrede» («Il nuovo secolo») la traduzione di alcune novelle dannunziane – tra cui *Mungia*, *L'eroe*, *La morte del duca d'Ofena* – e l'articolo *La figura femminile nella poesia di Gabriele d'Annunzio*. Nel 1912 pubblicò sulla rivista «Tilskueren» («Lo spettatore») la traduzione della *Canzone d'oltremare*, seguita nel 1914 da una delle *Elegie romane* (*Sera su i colli d'Alba*); nel 1922 uscì *La pioggia nel pineto*, di cui mandò un estratto con dedica al Poeta che è oggi conservato al Vittoriale, nell'Officina.⁴³

Nel suo periodo post-dannunziano, la Duse visse una crisi che culminò con l'abbandono delle scene nel 1909. Qualche anno dopo, nel novembre 1913, la rivista «La Donna» pubblicò un articolo di Teresita Guazzaroni (nella serie “Personalità femminili straniere”) con la biografia di Regitze Winge. Figlia unica di agiati genitori danesi, frequentò le scuole a Losanna; la salute cagionevole le impose un soggiorno di tre anni in Corsica e uno a Roma, al rientro dei quali fu ammessa all'Accademia di Copenaghen ed ebbe alcune soddisfazioni come pittrice. Sempre a causa della salute, però, abbandonò questa strada e cominciò a dedicarsi alla letteratura ottenendo vasto consenso con le sue traduzioni dannunziane. Appassionata di teatro, tradusse in danese anche opere di Salvatore Di Giacomo, Sabatino Lopez e Giuseppe Giacosa. Il lavoro la portò quindi a stabilirsi a Roma, in un piccolo appartamento in via del Babuino; sulla sua scrivania campeggiava una fotografia di d'Annunzio.

Ed ecco come Regitze Winge ricorda la sua partecipazione al concorso torinese, su suggerimento di Georg Brandes:⁴⁴

Nel 1905 volli fare un lavoro originale per il teatro: *Quella che perde*. L'avevo scritto prima in danese, ma poi lo proseguii e lo voltai subito io stessa in

⁴³ M.P. PAGANI, *Dalla Scandinavia al Vittoriale*, in “Vi metto fra le mani il testo, affinché ne possiate diventare voi gli autori”. *Scritti per Franco Perrelli*, a cura di S. Brunetti et al., Edizioni di Pagina, Bari 2022, p. 51 sgg.

⁴⁴ R. WINGE, *Le “Memorie” di Giorgio Brandes*, in «Nuova Antologia», serie 5, fasc. 872, 16 aprile 1908, pp. 646-653.

italiano. Il Brandes, il grande scrittore, che ha fatto recentemente un giro di conferenze in Italia, e che aveva sempre molto lodato le mie traduzioni del d'Annunzio perché non somigliano – così egli afferma – affatto alle altre traduzioni, volle far leggere il mio lavoro alla Duse. La meravigliosa artista italiana mi consigliò di mandare il copione al concorso *Duse-Stampa*, ed esso fu nel 1906 dichiarato *primo* fra duecentocinquantatre lavori presentati. Tuttavia non fu premiato per la lingua imperfetta. Dopo qualche tempo fu rappresentato con schietto successo a Milano dalla Caimmi e poi ancora a Trieste e a Livorno.⁴⁵ A quella prima prova ne seguirono altre due: *La signora senza pace*⁴⁶ e *Gli alati* che niuno ancora conosce.⁴⁷ Adesso scrivo meglio in italiano e l'ultimo mio lavoro mi pare tanto italiano, che non potrei neppure tradurlo in danese. Tuttavia non so ancora se lo farò rappresentare. In esso ho tanto trasfuso il mio sentimento, che temo la profonda ispirazione da cui è rampollato nuoccia alla perfetta teatralità.⁴⁸

Per ragioni biografiche e culturali, Regitze Winge era l'intellettuale ideale per la Duse, poiché aveva tratti sia di Ibsen che di d'Annunzio. Ma non possedeva una perfetta padronanza della lingua italiana, e ciò si rivelò un limite insormontabile per la grande attrice – abituata com'era alla parola alta del teatro di poesia. A un certo punto, Regitze Winge rinunciò alle ambizioni artistiche e cambiò vita: durante la Prima Guerra Mondiale lavorò come infermiera volontaria, e poi passò alle dipendenze dell'Istituto Internazionale di Agricoltura a Roma.⁴⁹

Anche la Duse è stata una signora senza pace, nel momento in cui realizzò che alla sua arte era indispensabile l'apporto di d'Annunzio e nessuno

⁴⁵ Altre fonti segnalano che il debutto ebbe luogo al Teatro Olimpia di Milano il 22 febbraio 1912, con la Compagnia Caimmi, ottenendo un «freddo successo». Vd. «Almanacco italiano», vol. 17, 1912, p. 619.

⁴⁶ *La signora senza pace* fu pubblicata su «Nuova Antologia», in due riprese, nel novembre 1913. Seguì nel 1914 la pubblicazione in volume per Treves: una copia con dedica e biglietto da visita fu mandata in dono a d'Annunzio, che la collocò tra i libri del Pianterreno al Vittoriale.

⁴⁷ *Gli alati* non è mai stato rappresentato. Invece *La signora senza pace* ebbe anche una trasposizione filmica 1919, prodotta dalla Film d'Arte Italiana di Roma: l'accoglienza fu molto tiepida, nonostante la presenza di due famosi artisti del muto quali Hesperia e Tullio Carminati. La regia era di Baldassarre Negrone e la riduzione per lo schermo di Luciano Doria. Vedi V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra (1919)*, Nuova ERI-Edizioni RAI e Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino-Roma 1995, p. 249 sgg.

⁴⁸ T. GUAZZARONI, *Come d'Annunzio giunse in Danimarca*, in «La Donna», IX (20 novembre 1913), n. 214, p. 17.

⁴⁹ Nel 1920 Regitze Winge tradusse *Due raggi d'amore* di Hans Christian Andersen per Mondadori e poi fece perdere le sue tracce come intellettuale.

riusciva a rimpiazzarlo. Pur nelle rispettive differenze caratteriali, il loro sodalizio è stato quella *favola bella* che ha illuso entrambi. Era l'illusione che il loro teatro potesse essere pienamente compreso dal pubblico del tempo e che il loro amore potesse durare. Entrambi sapevano che non era possibile. Ma tutto questo è entrato nella Storia.

Elena Valentina Maiolini

VITA INTERIORE E AMBIENTE TEATRALE:
SULLE DIDASCALIE DI D'ANNUNZIO

Riassunto: Nelle didascalie di d'Annunzio la psicologia «è spinta così lontano da diventare talvolta ridicola», scrisse Georges Hérèlle all'indomani della *Città morta*, apparentando l'analisi minuziosa delle anime con la compiacenza nella descrizione dell'ambiente scenico. Oggi a chi osservi le note di regia dannunziane, magari con l'ausilio della lente d'ingrandimento delle edizioni critiche dell'Edizione Nazionale, si palesano non solo i numerosi dettagli psicologici del drammaturgo, ma anche l'intertestualità dello scrittore onnivoro e il ritmo metrico e i giochi sintattici del poeta. Di fronte a tale complessità, al giudizio di ridicolaggine si sostituisce una riflessione su un'impresa artistica che nello spazio didascalico tentò forse di far diventare apparente l'armonia nascosta nel dramma.

Parole chiave: Eleonora Duse, Didascalie, Edizione critica, Regia.

Abstract: In d'Annunzio's captions, psychology «is pushed so far that it sometimes becomes ridiculous», wrote Georges Hérèlle in the aftermath of the *Città morta*, comparing the meticulous analysis of souls to the complacency in the description of the scenic environment. Today if we observe d'Annunzio's notes, with the aid of the critical editions of the Edizione Nazionale, we can verify not only the numerous psychological details of the playwright, but also the intertextuality of the omnivorous writer and the rhythm metric and the syntactic games of a poet. Faced with such complexity, the judgment of ridiculousness is replaced by a reflection on an artistic work that in the captions' space perhaps attempted to make apparent the harmony hidden in the drama.

Keywords: Eleonora Duse, Captions, Critical Edition, Theatrical Direction.

Tra le *Notolette* del 18 maggio 1899 si legge della perplessità di Georges Hérèlle circa le didascalie dannunziane, la cui ricchezza di dettagli scenici e soprattutto psicologici sarebbe tale da nuocere al dramma:

c'è una tendenza evidente a dare molta importanza all'ambiente, allo scenario, agli effetti scenici, e i minimi gesti degli attori vi sono descritti con minuziose didascalie. [...] Nella *Città morta*, la "psicologia" delle didascalie è spinta così lontano da diventare talvolta ridicola. In breve, il romanziere analista d'anime tende a diventare un drammaturgo di drammi con grandi scenari e quadri viventi.

Il traduttore riportava due esempi dalla *Gioconda* e dalla *Gloria*, concludendo: «è chiaro che nessuno scenografo potrà mai dare a quella tavola e a quella spinetta la fisionomia che dovrebbe esprimere tutto ciò. Insomma, queste didascalie sono fatte per essere lette: non è teatro, è sempre letteratura».¹

Sono considerazioni all'indomani della *Città morta*: alla luce dell'intera produzione teatrale, si è messo a fuoco negli ultimi decenni che le ampie didascalie di d'Annunzio esulano da una mera funzione tecnica di regia perché ambiscono a qualcos'altro. Con Giovanni Isgrò possiamo dire che sono l'espressione, più che di una sua partecipazione diretta ai problemi della messinscena, di un «trattamento "teorico"» della produzione teatrale da parte di un drammaturgo «sperimentatore». Sarebbero quindi un aspetto in cui si esplica il progetto dannunziano di un nuovo teatro, che ha tra i suoi scopi fondamentali «la formazione di un nuovo stile di recitazione, attraverso l'educazione di giovani attori», oltre alla «promozione di una nuova drammaturgia». Allora tutti quei dettagli in prosa non varrebbero a dimostrazione che d'Annunzio sa scrivere solo un teatro di lettura, ma costituirebbero una delle forme con cui egli intese sostenere l'educazione dell'attore – e con essa l'educazione degli spettatori – in un esperimento che fu limitato «dalla carenza di mezzi tecnici e da una non completa risposta degli artisti coinvolti, oltre che dalla mancanza di una professione registica» da parte sua,² e forse anche, aggiungiamo, da quanto si chiedeva agli spettatori.

Anna Barsotti Frattali aveva scritto che le didascalie dannunziane sono «speciali» proprio perché non consistono, come per il passato, «in indicazioni rapide con funzione puramente tecnico-ambientale, bensì in periodi lunghi che descrivono, interpretano, integrano le battute dei personaggi»: assolvono dunque a un incarico pienamente narrativo, dimostrando però

¹ G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane. Ricordi, aneddoti, pettegolezzi*, a cura di I. Ciani, avvertenza ed introduzione di G. Tosi, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara 1984, pp. 97, 103 n. 10.

² G. ISGRÒ, *Gabriele D'Annunzio sperimentatore*, in IDEM, *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia. Da D'Annunzio agli anni Trenta*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 17-57, cit. alle pp. 25, 20, 33.

anche una certa sfiducia nel dialogo, l'idea di una sua «insufficienza», testimoniando «la volontà dell'autore di avocare a sé la gestione – anche registica – dello spettacolo».³ E in effetti sulla presenza pressante di d'Annunzio durante le prove abbiamo varie testimonianze, tra cui la simpatica caricatura di Filiberto Scarpelli in occasione delle prove per il debutto di *Francesca da Rimini* al Costanzi di Roma, custodita nel Museo Teatrale della Scala e riprodotta in «*Arrestate l'autore!*». *D'Annunzio in scena* a cura di Laura Granatella.⁴

Più recentemente, Adone Brandalise ha ipotizzato che l'espansione della didascalia dipenda dall'idea di un'arte «incontenibile nelle dimensioni proprie del sistema delle arti», palese nel primo dramma malatestiano: la didascalia infatti è il «luogo per eccellenza sintomatico di una ambizione teatrale che sembra potersi in realtà soddisfare solo nella sua virtuosistica evocazione scritturale».⁵

E in effetti proprio dallo studio delle varianti introdotte nella stesura delle didascalie provengono elementi interessanti che definiscono l'apporto specifico che d'Annunzio chiedeva a questi più o meno brevi testi in prosa, dotati di un ritmo metrico, di un'intertestualità e di una visionarietà che non impallidiscono accanto ai versi che affiancano. Osserviamo allora come le didascalie suggeriscano la scenografia materiale, la scenografia linguistica, e alcuni dettagli decisivi dei personaggi: è un esercizio che facciamo sul manoscritto di *Francesca da Rimini*, ma le edizioni critiche della *Figlia di Iorio* a cura di Raffaella Bertazzoli (2004) e della *Fiaccola sotto il moggio* a cura di Maria Teresa Imbriani (2009) offerte dall'Edizione Nazionale consentono di accumulare esempi su altri testi per teatro del d'Annunzio primonovecentesco.⁶

*

³ A. BARSOTTI FRATTALI, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, in *Teatro contemporaneo*, diretto da M. Verdone, I, *Teatro italiano*, Lucarini, Roma 1981, pp. 77-139, alle pp. 102-103.

⁴ L. GRANATELLA, «*Arrestate l'autore!*». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Bulzoni, Roma 1993, 2 voll., I, p. 369.

⁵ A. BRANDALISE, *I colori di Francesca. Francesca da Rimini tra D'Annunzio e Zandonai*, in IDEM, *Oltranzie. Simboli e concetti in letteratura*, Unipress, Padova 2002, pp. 141-154, alle pp. 144-145.

⁶ G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, a cura di E. Maiolini, Il Vittoriale degli Italiani, Gardone 2021 (dalla cui *Introduzione*, pp. I-CLXXXV, sono tratti alcuni casi qui presentati); IDEM, *La figlia di Iorio*, a cura di R. Bertazzoli, Il Vittoriale degli Italiani, Gardone 2004; IDEM, *La fiaccola sotto il moggio*, a cura di M.T. Imbriani, Il Vittoriale degli Italiani, Gardone 2009.

Evidentemente, nelle didascalie d'Annunzio innanzitutto dettaglia la visione che si è fatto della scena. È vero quanto scrisse Hérelle: le indicazioni scenografiche sono portentose, davvero vi si rende conto minuziosamente di grandi scenari. Valga come unico esempio la descrizione che apre il primo atto di *Francesca da Rimini*:

Appare una corte, nelle case dei Polentani, contigua a un giardino che brilla di là da una chiusura di marmi traforati in guisa di transenne. Ricorre per l'alto una loggia che a destra corrisponde con le camere gentilesche e di fronte, aerata su le sue colonnette, mostra avere una duplice veduta. Ne discende, a manca, una scala leggera fino alla soglia del giardino chiuso. Una grande porta è in fondo, e una bassa finestra ferrata; pe' cui vani si scopre una fuga di arcate che circondano un'altra corte più vasta. Presso la scala è un'arca bisantina, senza coperchio, riempita di terra come un testo, dove fiorisce un rosaio vermiglio.

La visionarietà di questa prosa emerge in una lettera del carteggio con Mariano Fortuny con cui d'Annunzio in un primo momento condivise l'elaborazione del progetto: al modo che ricorre, pochi mesi dopo, nell'epistolario con Adolfo de Carolis, l'autore inviava allo scenografo tre schizzi che servivano a esprimere con maggiore eloquenza la sua idea. Riprodotti in appendice al carteggio *D'Annunzio e Fortuny* a cura di Maria Rosa Giacom, tali disegni si agganciano con precisione alla prima didascalia anche attraverso le diciture esplicative: la corte contigua a un «giardino», sormontata da una «loggia» che corre su più lati, sorretta da una parete con una «grande porta a battenti» e finestre chiuse da «inferriate», collegata a una «scala» che discende verso il giardino; il dettaglio della «scala» lavorata, della «chiusura di pietra» e del «cancello» che cingono il giardino; l'arca, ovvero il sarcofago, di fattura bizantina da cui fiorisce il rosaio, rialzata, decorata da evidenti figure animali dotate di corna, prossime a un abbeveratoio.⁷

Le didascalie offrono inoltre al regista-scrittore uno spazio per realizzare la scenografia linguistica, ossia il colore trecentesco con cui dipinse la lingua remota creata per la sua prima tragedia in versi, in gara aperta con l'idioma di Dante. Per realizzare il prodigio di una ricreazione medievale, d'Annunzio si avvale di recuperi lessicali e grafici degli antichi testi

⁷ M.R. GIACOM, *D'Annunzio e Fortuny. Lettere veneziane (1901-1930)*, Carabba, Lanciano 2017, pp. 150-152; la lettera è trascritta alle pp. 80-83.

volgari come di fili aurei per un prezioso intreccio, e nella sovrabbondanza di esempi cui si potrebbe far ricorso spicca un emblematico *melglio*, con nesso consonantico *-lgl-*, trascritto sul fregio che adorna le pareti della camera di Francesca, come indica proprio la didascalia d'apertura dell'atto III:

Appare una camera adorna, vagamente scompartita da formelle che portano istoriette del romanzo di Tristano, tra uccelli fiori frutti imprese. Ricorre sotto il palco, intorno alle pareti, un fregio a guisa di festone dove sono scritte alcune parole d'una canzonetta amorosa: *Melglio m'è dormire gaudento / C'aver penzieri veghiando*.

La grafia, con nesso consonantico *-lgl-*, proviene dall'anonima canzonetta antica *Quando la prima vera* (vv. 26-27), secondo la trascrizione della *Crestomazia italiana dei primi secoli* di Ernesto Monaci.⁸ Al pari di altre, pure largamente attestate nei testi medievali (*penzieri* per *pensieri*; *veghiano* per *vegliando*), essa conduce la parola «a un'altra atmosfera», come scrisse Bruno Migliorini commentando «i frutti dorati» preferiti dal «sensuale assaporamento» linguistico dannunziano,⁹ tra i quali è senz'altro da rubricare anche questo. Recepita fin dall'autografo, la forma antichizzante è reintrodotta da correzione calligrafica di pugno di d'Annunzio nel dattiloscritto per Hérelle, dove il copista pose la *lectio facilior* «Meglio» e l'autore aggiunse a mano «l» prima del nesso consonantico. La grafia *melglio* permane in tutte le stampe ed è conservata oggi nell'Edizione Nazionale, mentre per un *lapsus* non è riprodotta nelle recenti edizioni commentate, dove si corregge in «Meglio».¹⁰

Alle didascalie si estendono inoltre gli strumenti ortografici, morfologici, sintattici e lessicali cui il poeta ricorre nei versi, soddisfacendo quella «virtuosistica evocazione scritturale» dell'ambizioso drammaturgo di cui parlava Brandalise. In seguito alla pressione del virtuosismo letterario capita ad esempio che nella prosa didascalica *vaso* sia corretto in *testo*, per indicare il recipiente con il basilico sul davanzale di Francesca all'inizio

⁸ E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, I, Lapi, Città di Castello 1889.

⁹ B. MIGLIORINI, *Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana* [1939], in IDEM, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Sansoni, Firenze 1963, pp. 293-323, alle pp. 300-301, 307.

¹⁰ G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, in IDEM, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, Mondadori, Milano 2013, 2 voll., I, pp. 449-682, a p. 567 e IDEM, *Francesca da Rimini*, a cura di D. Pirovano, Salerno, Roma 2018, p. 115.

dell'atto V: «Le vetrate della finestra sono aperte alla notte serena. Sul davanzale è il *testo* del basilico», correzione di «il vaso del basilico».

Oppure accade che vi sia introdotto il preziosismo di un accusativo alla greca: «Francesca, subitamente *accesa il volto*, scuote da sé il pensiero funesto, e sembra cercare con isforzo l'oblio dell'angoscia mortale; ma una specie di stridore penoso accompagna la sua volubilità», nella didascalia in apertura della scena terza dell'atto III, la cui forma compiuta è l'esito di un'espansione per la quale l'autore lasciò in tronco la stesura «scuote da sé [il pensiero funesto]» per introdurre il costrutto di relazione, «subitamente *accesa il volto* da un'onda di sangue che le sale dal cuore [*poi corretto in dai precordi*], scuote da sé», omettendo infine l'immagine del sangue pompato. Ne risulta una notazione ricca di squarci sull'interiorità riflessa della protagonista; tra quelle, come notò Barsotti, che non si possono togliere «a rischio di non comprendere a pieno il rilievo di certi gesti, di certi atti, di certi messaggi – le motivazioni infine che stanno dietro ai fatti e alle parole». ¹¹

Un accusativo alla greca ricorre anche nella didascalia su cui si apre l'atto V, indicando che «Le donne, biancovestite, *avvolte il viso* di leggere bende bianche, sono sedute su le predelle basse». Anche qui s'introduce in un secondo momento, in seguito alla sospensione della lezione «col vi», verosimilmente un troncamento di «col vi[so avvolto di leggiadre bende ecc.]», abbandonato in favore di un costrutto antico e vernacolare insieme, che si rivela un espediente per ottenere, anche nelle didascalie, un effetto di movimento del ritmo e del pensiero.

*

Le didascalie appaiono inoltre il luogo in cui d'Annunzio concepisce i personaggi nei loro tratti fondamentali, tanto più alla luce delle redazioni interne.

È da una didascalia cassata, ad esempio, che si evince il dettaglio che equipara il viso di Francesca al mare. Una prima stesura così descrive la sua stanza nel momento in cui vi entra Paolo: «La camera s'inaura del giorno che declina, per la lunga finestra. *La faccia del mare e la faccia della donna sono come la perla*»; dopo la cassatura resta soltanto «Dalla finestra la camera s'inaura del giorno che declina» (a. III s. V), ma la lezione cancellata conserva per l'ermeneutica l'informazione che la bellezza della dama

¹¹ A. BARSOTTI FRATTALI, *D'Annunzio e il teatro di poesia* cit., p. 103.

ha a che fare con la distesa marina, qui illuminata dalla luce del tramonto; una distesa quieta solo in apparenza, e che più nasconde di quanto mostra.

Sempre dalle didascalie inoltre si prepara poco a poco e si rivela l'idea di una follia di Francesca. La lucidità del personaggio mostra segnali di cedimento nell'atto III (s. II 158-166) a partire dal tono cantilenante e dalla risata asciutta con cui accompagna il ricordo dell'incontro con Paolo e poi del matrimonio con Gianciotto. Alla prima stesura della didascalia «Ella ride» (aggiunta accanto ai versi sul margine destro) segue l'espansione: «Ella dà alle ultime parole quasi la cadenza d'una cantilena; poi ride d'un riso arido e amaro, quasi tratta fuor di sé repentinamente», dove per la prima volta si dice che è «tratta fuor di sé» (a. III s. II did. al v. 161). Il percorso si compie nella didascalia che chiude l'ultimo colloquio amoroso con Paolo dove è descritta la vittoria di Francesca sul tempo (o del tempo su Francesca?), un attimo prima che ella si offra alla morte: «La donna è abbandonata su i guanciali, *immemore*, vinta», dove «immemore» è aggiunta (a. V s. IV did. al v. 386). È un abbandono che realizza il «tentativo di aderire alla pietra» – con le parole di Silvia De Min – che il personaggio immaginato da d'Annunzio ha dimostrato in molte scene precedenti, come hanno indicato le didascalie dicendone la posa «immobile».¹²

Guizza poi proprio in una descrizione didascalica il rapace «lampo nella pupilla aguzza» di Malatestino (a. IV s. III did. al v. 346), quella stessa che d'Annunzio avrebbe serbato nel ricordo dell'«apparizione» del personaggio alla propria prodigiosa vista interiore riandando alla stesura furiosa di *Francesca da Rimini* ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti*:

Era d'agosto, era il buon mese de' miei estri. Avevo lavorato di continuo e in piedi, alla mia prima tragedia dei Malatesti, sette ore e sette. Avevo la fronte in fiamme. M'ero seduto, co' gomiti su i ginocchi, col capo fra le mani, con gli occhi serrati, per *vedere* Malatestino, per creare in me la sua figura di carne e d'ossa, per inventare il suo vero aspetto nel punto ch'egli è accecato dal colpo di pietra al forzamento della Torre Galassa. Dal sangue accumulato nel mio cervello l'immagine si formò a un tratto intiera, così viva e tremenda che per isfuggirle spalancai gli occhi. E dal cervello mi balzò dinanzi, mi si piantò dinanzi su le gambe arcate di cavaliere, mi forò con la punta nera dell'unica pupilla, mi minacciò con una guardatura che il pesto

¹² S. DE MIN, *Dalla visionarietà didascalica dannunziana alla scena*, in «Archivio d'Annunzio», 4, 2017, pp. 109-124, a p. 119.

rosso faceva più bieca, come s'egli serbasse lo sguardo del coraggio anche in fondo alla ferita: Malatestino!¹³

Nella didascalia dell'atto IV, la nota sul «lampo nella pupilla aguzza» è peraltro aggiunta a partire dalla stampa Treves, o più precisamente dal dattiloscritto per Hérelle, seppure nella variante «lampo nell'occhio», per cui meglio ancora calza il rimando di Pirovano a *Par.* XVI 56-57, «del villan d'Aguglion, di quel da Signa, / che già per barattare ha l'occhio aguzzo!». Durante le prove, l'informazione trasmessa da questa didascalia sarà stata valorizzata certamente dalle indicazioni registiche di d'Annunzio a Emilia Varini, la donna trentaquattrenne che impersonò l'inquietante e fondamentale personaggio cattivo, conquistando i critici.¹⁴

Non è secondaria nemmeno l'informazione fornita dalla didascalia che apre la scena quinta dell'atto I mostrando Smaragdi (Guglielmina Magazzari Galliani) «a piedi scalzi», segno di adesione alla terra, oltre che di umiltà e tatto, che ben si addice alla greca:

La schiava ricompare portando una secchia e una spugna. *Silenziosa discende la scala, a piedi scalzi.* Mira le macchie di sangue sul pavimento e si mette a ginocchi per lavarle. S'ode venire dalle stanze alte il canto delle donne, mentre la schiava è alla bisogna.

Il testo che si evidenzia col corsivo è esito di un rimaneggiamento rilevante, benché lieve: d'Annunzio provò e riprovò il testo cambiando «Discende la scala, silenziosamente» in «Discende la scala, a piedi leggeri e silenziosi», quindi in «Silenziosa discende la scala, a piedi scalzi», attribuendo dunque la peculiarità del suono attutito prima a una modalità dell'atto («silenziosamente»), poi a una caratteristica del corpo («a piedi leggeri e silenziosi»), infine alla persona stessa («Silenziosa»).

Le didascalie segnalano l'abilità del personaggio di scomparire e comparire attraverso gli elementi architettonici o arborei – «La schiava apre il cancello, lo richiude dietro di sé, *furtiva*; e *sparisce pel giardino*» (a. I s. V

¹³ Nel paragrafo «L'apparizione di Malatestino» di GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in IDEM, *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, saggio introduttivo di A. Andreoli, Mondadori («Meridiani»), Milano 2005, 2 voll., I, pp. 1231-1233, a p. 1232 (c. vo del testo).

¹⁴ Si rimanda su questo a E.V. MAIOLINI, «Cognata, avete orrore di me?» *Sul Malatestino di d'Annunzio*, in «DNA Camporesi», *Inferno e Postinferno* – I, 2, 2, 2021, pp. 84-101 (<https://dnacamporesi.unibo.it/article/view/14639>).

did. al v. 1044), «[Paolo e Francesca] stanno l'una di fronte all'altro, divisi dal cancello, guardandosi senza parola e senza gesto. La schiava è *celata nella fronda*» (a. I s. V did. al v. 1209) –, non di rado con aggiunte interlineari quali «La schiava compare su la loggia e guata», nell'indicazione che avverte del suo arrivo in scena alle spalle di Ostasio, Toldo e Bannino (a. I s. IV did. al v. 761), e «La schiava lestamente scompare dall'uscio», durante il battibecco tra il giullare e il medico (a. III s. IV did. al v. 524), sul finire della quale ricompare, annunciando a Francesca l'arrivo di Paolo nella sua stanza: «riappare su l'uscio la schiava. Mentre i musicisti fanno la chiusa, ella si avvicina lestamente alla dama e le sussurra qualcosa che subito la turba ed agita».

Per questo suo fare Smaragdi si trova sempre nei paraggi quando qualcosa si verifica. Abile a celarsi e a celare, è a conoscenza di ogni misfatto delittuoso e assolve al primo incarico di lavarne le tracce. Sa che Malatestino ha ucciso Montagna dei Parcitadi, come sa che Ostasio ha ferito Bannino: «La schiava, lavate le macchie, volendo celare la disavventura, versa *prestamente* nell'arca fiorita l'acqua sanguigna della sua secchia» (a. I s. V did. al v. 800, dove si noti che l'esito di doppio senario e doppio quinario nella prosa didascalica curatissima e assonante – «versa prestamente | nell'arca fiorita | l'acqua sanguigna | della sua secchia» – è raggiunto scartando la lezione «l'acqua della secchia colorata di rosso»). Nell'avverbio «prestamente» si scorge non a caso un connotativo della lonza di *Inf.* I 32, «leggiera e *presta* molto», tanto più che la leggerezza pure le viene attribuita in quella didascalia sulla discesa silenziosa dalla scala appena menzionata, particolarmente nella variante soppressa sui «piedi leggeri e silenziosi».

Se Smaragdi è la lonza *greca*, Malatestino è la lonza *bieca*, lui pure abilissimo a scivolare in scena leggero e rapido. Li accomuna l'impiego in prosa didascalica dell'eco dantesca «e guata» di *Inf.* I 24, «si volge a l'acqua perigliosa e guata»: per la schiava d'Annunzio la aggiunse in una variante espansiva a «La schiava compare su la loggia e *guata*» di cui si è appena detto (inserzione tentata anche alcuni versi prima, innanzi l'intervento di Bannino al v. 744, dove aggiunse e poi cassò «La schiava compare sulla loggia, e sta china verso la contesa», perché funziona meglio più sotto, ornata del riferimento dantesco); per Malatestino nel IV atto, quello che più lo valorizza, in «Malatestino s'alza e va, col suo tacito passo felino, alla porta che è presso la tavola. Sta in ascolto per alcuni attimi; poi apre l'uscio repentinamente, con un gesto rapidissimo, e *guata*» (a. IV s. III al 374).

Sono dettagli importanti per l'azione drammatica anche la «lunga e ricca sopravveste» di Paolo (Gustavo Salvini), il mantello che gli costerà la vita quando per sua colpa resterà impigliato nella botola, e la «capellatura increspata [...] confusa e folta» che «gli ombra il viso come una nube» alla quale si appiglierà Gianciotto per catturarlo («Bene ti s'acciuffa / per queste chiome!») (a. v s. v 399-400): «porta una lunga e ricca sopravveste che gli scende più giù del ginocchio, fin quasi al collo del piede [...] La capellatura increspata, non ispartita sulla fronte ma confusa e folta, gli ombra il viso come una nube» (a. IV s. IV), dove «non ispartita su la fronte ma confusa e folta» è lezione aggiunta. Si noti poi che l'eco da *Inf.* XXII 34-35, «e Graffiacan, che li era più di contra, / li arruncigliò le 'mpegolate chiome», che d'Annunzio introdusse per il gesto di Gianciotto era stata valutata proprio per la didascalia dove si avvisa che «lo Sciancato si fa sopra l'adultero e lo afferra per i capelli forzandolo a risalire»: «afferra» e «i capelli» sono lezioni confermate tentate le varianti «acciuffa» e «la chioma», scartate per affidare il lessico che valorizza l'ipotesto ai versi che immediatamente seguono.

Rimandi letterari si trovano anche in altri luoghi didascalici per esito di aggiunte che impreziosiscono il testo. I balestrieri «Scendono per la scala laterale sinistra e postano le balestre ai pertugi della muraglia. Le campane suonano a stormo», scrisse d'Annunzio nella terza scena del secondo atto (did. al v. 458), ritoccando sul margine: «S'odono squilli di trombe lontane», con inserzione in crasi dell'*incipit* del coro del *Conte di Carmagnola*, «S'ode a destra uno squillo di tromba», e «se ode squilla di lontano» da *Purg.* VIII 5 (per cui si veda il commento di Pirovano *ad locum*).

Quanto ai dettagli di Paolo, diciamo anche che solo in seconda battuta l'autore gli mette in mano un'arma, quando udendo l'urto reiterato di Gianciotto all'uscio egli disperato «cerca con gli occhi intorno» fino a trovare la botola, poi corretto in «Paolo cerca con gli occhi intorno, *tenendo la mano al pugnale*» (a. v s. IV al 387). Davvero Paolo è tra tutti i Malatesta l'unico che non abbia artigli, l'unica preda tra tanti «mastini» («E 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio, / che fecer di Montagna il mal governo, / là dove soglion fan d'i denti succhio», *Inf.* XXVII 46-48).

E infine, per chiudere, appoggiamoci a una variante in prosa didascalica per problematizzare la cattiveria di Gianciotto: di chi dimorerà dannato in eterno nella Caina, d'Annunzio fece un marito affezionato, anche se grezzo e impulsivo. Vari esempi si possono trarre per dimostrare questa riscrittura patetica dell'omicida riminese traendoli dai dialoghi in versi, ma se osserviamo la didascalia che chiude la tragedia descrivendo l'atteggiamento dell'omicida, notiamo che l'autore inserì un'indicazione precisa,

puntualizzando a chi impersona questo ruolo (Carlo Rosaspina) la necessità di esprimere il senso di un delirio. Nella scena concitata, la prima stesura della didascalia spiegava che Gianciotto, trafitta la moglie e vistala morente stretta all'amante, «vibra un altro colpo al fianco del fratello»; ma d'Annunzio ritocò facendo precedere la notazione: «*Folle di dolore e di furore*, vibra al fianco del fratello un altro colpo mortale». Alla fine di quest'ultima didascalia l'opera si chiude quando «Lo Sciancato si curva in silenzio» e «piega un de' ginocchi» per spezzare sull'altro la spada insanguinata. «*Piega con pena*», si corresse l'autore.

Maria Rosa Giacon

IL TEATRO NEL TESTO: SVILUPPI DELLA *CITTÀ MORTA* NEL *FUOCO*

Riassunto: Dopo un'introduzione sulla genesi intrecciata della *Città morta* e del *Fuoco*, ci si volge al mutuo concrescere della tragedia e del romanzo. Dal raffronto delle funzioni attoriali si ricava che i protagonisti della *Città morta* rivivono nel *Fuoco* in una realizzazione a tutto tondo garantita dalla libertà del genere narrativo. Al contempo, la tecnica di smontaggio-rimontaggio utilizzata nelle trasposizioni dal dramma evidenzia come queste siano inedite ricreazioni delle tessere dell'originale, che, rifrangendosi da un luogo all'altro del continuum narrativo, pongono sotto agli occhi del lettore la tragedia nel suo stesso divenire. In tal modo, dai temi come dalla struttura, si evince l'abolizione dell'«errore del tempo», principio fondante del drammaturgo-romanziero. Infine, considerando i passi di teoria drammatica interni al *Fuoco*, si riscontra trattarsi di veri e propri «atti di parola»: una dimostrazione di poetica sotto forma di dialogo o di monologo interno al personaggio e, pertanto, una nuova comparsa del teatro dentro la narrazione. Si conclude che, smantellando i confini tra i codici, *Il fuoco* realizza una consonanza sui generis con le avanguardie novecentesche: l'innovatività del drammaturgo è anche quella del romanziero.

Parole chiave: ricreazione, tempo, durata, codice.

Abstract: After an introduction on the intertwined genesis of *La città morta* and *Il fuoco*, we turn to the analysis of the mutual growing up of the tragedy and the novel. By comparing the acting functions it is clear that the characters of *La città morta* relive in *Il fuoco* enjoying the all-round realization guaranteed by the freedom of the narrative genre. At the same time, the disassembly-reassembly technique used in the drama transpositions highlights how these ones are unprecedented recreations of the original passages, which, refracting throughout the narrative continuum, place the tragedy in its very becoming under the reader's eyes. Therefore, from the themes as well as from the structure, the abolition of the «error of time», the writer's founding principle, is deduced. Finally, considering the resumption of passages of dramatic theory within *Il fuoco*, it is clear that they are «speech acts», a demonstration of poetics in the form of a dialogue or monologue within the character. Thus, a new appearance of theater within the narrative genre is to be found. It can be con-

cluded that by dismantling the codes boundaries *Il fuoco* achieves a sui generis consonance with the twentieth-century avant-gardes. The innovativeness of the dramatist is also that of the novelist.

Keywords: recreation, time, duration, code.

Il 1895 segnò per d'Annunzio l'avvento d'un quinquennio fatale.¹ E per più aspetti. L'incontro del 26 settembre con Eleonora Duse al «Danieli» suggellava un patto d'alleanza con la donna 'sacra all'amore e al dolore';² patto sentimentale quanto professionale, com'è vero che tre giorni prima egli annunciava a Georges Hérelle d'essere «*tutto*» posseduto dalla creazione d'un «dramma», «La Città morta», con cui avrebbe finalmente tradotto «in forme materiali» il suo lungo «sogno d'una tragedia *moderna*»,³ e a tal fine l'alleanza con la magnifica attrice doveva essergli parsa indispensabile. La «capolavorazione» del dramma era invero cosa recentissima, soltanto mentale di sicuro, dal momento che l'artefice è *tutto*, questo sì, assorbito dalla fase istruttoria, di raccolta di letture utili, a conseguenza del viaggio allora intrapreso in Grecia.⁴ E se tale esperienza avrebbe impresso decisivo abbrivio alla sua fantasia creativa, in realtà il progetto d'una scrittura tragica doveva fermentare nel suo genio da prima, dal momento che, anche in virtù della lezione nietzschiana, nell'estate del '95 già gli era chiara la via da seguire, ossia che, per fondare la «tragedia *moderna*» si dovesse ritornare all'antica e al suo mitico sustrato. Basterebbe a dimostrarlo la sicurezza con cui, mentre ancora si trova a Francavilla, d'Annunzio chiede

¹ Le opere oggetto di citazioni ripetute saranno indicate per mezzo di sigle: cfr. CH, per *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Carabba, Lanciano 2004; CM, per *La città morta*, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, Mondadori, Milano 2013, I-II, I; F, per *Il fuoco*, in EAD., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1988 e 1989, I-II, II. Si avverte che, tranne per i luoghi segnalati (c. vo o cc. vi d'A), l'impiego del corsivo nel testo e nelle note è sempre nostro.

² Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Mondadori, Milano 1965, VI, p. 77: «Amori. et. dolori. sacra. / *26 settembre 1895. / Hôtel royal Danieli / Venezia».

³ CH, lettera CXXVII, «Francavilla al Mare, 23 settembre 1895», p. 336 (cc. vi d'A).

⁴ Precisamente, con partenza dall'Italia il 28 luglio e rientro il 21 agosto. Per la ricostruzione del soggiorno dannunziano in terra ellenica, cfr. G. TOSI, *D'Annunzio en Grèce. 'Laus vitae' et la croisière de 1895 d'après des documents inédits*, Calmann-Lévy, Paris 1947, e G. PAPPONETTI, *Venturieri senza ventura: la crociera della «Fantasia»*, in *Verso l'Ellade. Dalla 'Città morta' a 'Maia'*, Atti del XVIII Convegno Internazionale, Pescara, 11-12 maggio 1995, a cura del Centro Nazionale di Studi Dannunziani, EDIARS, Pescara 1995, pp. 44-68.

a Hérelle di procurargli la versione francese dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, degli *Inni Orfici* esiodici e delle tragedie di Euripide ad opera del grande Leconte de Lisle.⁵ Che dunque, com'ebbe a scrivere ad Emilio Treves, il suo «lungo e vago sogno di dramma» si fosse «cristallizzato» durante la visita a Micene è affermazione da prendersi per buona in parte solamente: di sicuro, tuttavia, quando confidava all'editore d'aver «riletto Sofocle ed Eschilo, sotto la porta dei Leoni».⁶ E se non proprio allora, nel corso del viaggio o poco dopo, visto che del dramma moderno le tragedie *Antigone* e *Agamennone* saranno, per l'antico, le fonti maggiori: in primo luogo nell'identificarsi, con Antigone, di Bianca Maria e di Anna con Cassandra. D'altro canto, il 1895 inaugurava un genetico tangersi di percorsi ideativi e creativi, che in prosieguo di tempo sarebbe divenuto sempre più vistoso, giacché, se è immerso nella scrematura di fonti per la *Città morta*, d'Annunzio è anche alle prese con la stesura di quell'omaggio all'Esposizione Internazionale d'Arte veneziana da lui promesso, sin dall'anno prima, ad Antonio Fradeletto per l'apertura della Mostra. In realtà, stendere quell'orazione sarebbe stata ardua impresa, per il fatto che «orazione», propriamente, essa non era, bensì, come diverrà chiaro in seguito, il capitolo iniziale del «romanzo veneziano» annunciato a Hérelle «già chiaro e vivo nello spirito» tra l'ottobre e il novembre del '94,⁷ cui l'intersecarsi con il percorso ideativo dell'opera tragica aveva, e avrebbe, causato una battuta d'arresto. Pur con «fatica enorme» e «in ritardo» sulla consegna,⁸ il conflitto fra teatro e romanzo sarebbe per il momento superato grazie a una fruttuosa ricognizione presso la Biblioteca di San Marco, tenutasi, come attesta la firma del poeta, giusto l'indomani dell'incontro con la Duse al

⁵ CH, CXXIV, «[Francavilla, tra il 18 e il 21 luglio 1895]», p. 333. Per la mediazione linguistica e le sollecitazioni in senso creativo di Leconte de Lisle, cfr. I. BENFANTE, *La 'Città morta' fra Sofocle e Leconte de Lisle*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, pp. 269-275.

⁶ Si cita dal riporto trevesiano di M. Cimini, in CH, CXXVII, «Francavilla al Mare, 23 settembre 1895», p. 339, nota 3.

⁷ Ossia dopo essersi incontrato, nel settembre del '94, a Venezia con Hérelle per prendere accordi sulla versione francese del *Trionfo della morte*. A dispetto dell'intensa aspirazione creativa suscitata da quel soggiorno, nulla che sulla carta lasci presagire il futuro *Fuoco*, tant'è che d'Annunzio ancora ondeggia fra un titolo e l'altro, da *La sublime aventure a La Grâce*: cfr. CH, LXXIX, «[Francavilla], 27 ottobre [1894]», p. 237, e LXXX, «5 nov. [embre 18]94», p. 242.

⁸ CH, CXXXII, «[Francavilla, tra il 15 e il 20 ottobre 1895]», p. 345. Il paziente Fradeletto aveva, *obtorto collo*, rinviata la lettura dannunziana dall'ultima settimana d'aprile al 30 ottobre '95, vigilia della chiusura della Mostra, ma, per responsabilità del poeta, la data sarebbe ulteriormente slittata all'8 novembre: v. *infra*.

«Danieli».⁹ Proprio da qui, infatti, dalla fitta spigolatura artistica e storica tra le sale della ricchissima Marciana a un sol tempo discenderanno quella *Glosa* all'*Allegoria dell'Autunno* recitata l'8 novembre nel Ridotto della Fenice,¹⁰ e – con minime varianti – il primo sicuro nucleo compositivo del *Fuoco*, poi nobilitato dall'enunciazione *ore rotundo* di Stelio Èffrena con “trasferta” in Palazzo Ducale. Il conflitto del narratore con il drammaturgo si sarebbe tuttavia rinnovato l'anno successivo, com'è vero che gli «appunti» stesi dal romanziere tra il 14 e il 19 giugno 1896 solo parzialmente si tradurranno in stesura effettiva,¹¹ e che il 13 ottobre egli scriverà ad Angelo Conti d'aver interrotto «*Il Fuoco*» per la ripresa in suo luogo del «drama».¹² Di fatto, dal 30 settembre all'11 novembre d'Annunzio si sprofondava nella sua creazione, inaugurando la tragedia con la «versione ritmica» dell'*Antigone* sofoclea che, anticipata dall'epigrafe greca «Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν» e posta sulle labbra di Bianca Maria, suggella per metonimica estensione l'essenza preconstituita e conchiusa, immobile dunque e senza tempo, della stessa tragedia moderna.¹³ Sicché, nella medesima lettera al Conti, poteva affermare d'Annunzio: «Sono riuscito ad abolire il Tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti».¹⁴ In parte a causa del primo *Sogno* dedicato alla Duse, dalla fine del '96 il romanzo tace o avanza di ben poco; invece una significativa conferma giungerà nell'estate

⁹ *L'Albo dei Visitatori* marciano reca infatti la data «27 7bre 95 / Gabriele d'Annunzio»: cfr. M.R. GIACON, *D'Annunzio alla Biblioteca di San Marco*, in EAD., *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, Il Foglio, Piombino (Li) 2009, p. 137, nota 234.

¹⁰ In breve, l'auspicata orazione inaugurale venne tenuta dal poeta quando la Mostra aveva ormai chiuso i battenti. Per *L'Allegoria dell'Autunno*, che fu oggetto di tempestiva pubblicazione presso Paggi, cfr. G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2005, I-II, II.

¹¹ Lo si apprende dall'indagine di E. MARIANO, *Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal 'Fuoco' alle 'Laudi'*, a cura di M.R. Giacon, Pref. di A.M. Mutterle, Ca' Foscari-Digital Publishing, Venezia 2016, pp. 102-107. Secondo la documentazione esibita dallo studioso, tali «appunti» lasciano intravedere l'organizzazione *in fieri* d'una sequenza narrativa rispondente alla futura *Epifania del Fuoco*, ossia alla prima parte del romanzo. Tuttavia d'Annunzio, avviata la stesura di tale sezione «ai primi di luglio» 1896, «entro il gennaio 1897 [ne] porterà a termine» solo alcune scene aggregandovi la già composta *Allegoria dell'Autunno* (ivi, p. 103).

¹² Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Lettere ad Angelo Conti: Carteggio col «Dottor Mistico»*, con una Notizia di E. Campana, in «Nuova Antologia», LVXXIV (1939), CDI, fasc. 1611, pp. 10-32: lettera XVIII, «13 ottobre 1896», pp. 20-21.

¹³ Per la predeterminazione del fato tragico nella *Città morta*, v. in special modo R. SCRIVANO, «*La città morta*», in *Verso l'Ellade* cit., pp. 83-93, p. 87 in particolare.

¹⁴ *Lettere ad Angelo Conti* cit., XVIII, p. 21.

del '97 per il dramma, la cui traduzione ad opera di Hérelle in vista della *mise en scène* con Sarah Bernhardt è oggetto di puntigliosa revisione.¹⁵ Nel mese di agosto, cioè, si celebrano ad Orange le *Chorégies* dei *Félibres* con la rappresentazione delle *Érinnyes* di Leconte de Lisle e dell'*Antigone* di Sofocle in un adattamento francese del 1844. Tale evento, ispirato alla tragedia mediterranea sia nei testi che «nelle strutture *en plein air* della tragedia attica del V secolo»,¹⁶ suscita nel poeta-drammaturgo un nucleo composito di riflessioni che faranno sistema per la sua attività di tragedo cementata dall'alleanza con Eleonora Duse. Entusiasta, egli stende per «La Tribuna» del 2 agosto l'articolo *La Rinascenza della Tragedia*, una elaborazione teorica incentrata su precisi punti di forza: l'«origine rurale del Drama» e «la natività della Tragedia dal Ditirambo» dionisiaco; la sacralità, dunque, dell'evento tragico; la finalità d'una comunicazione allargata a una moltitudine di «anime rudi e ignare» ansiose di «elevarsi, per mezzo della Finzione, fuor della carcere cotidiana»; l'affermazione che il dramma moderno «non può essere se non un rito o un messaggio». ¹⁷ Infine, nei diversi colloqui con James Gordon Bennet, con Mario Morasso e Angiolo Orvieto, d'Annunzio lanciava il fascinioso progetto d'un teatro latino da contrapporsi all'angusto spazio dei teatri urbani: da erigersi «sulle rive del lago» d'Albano, «tra le piante i cui rami contorti imitano le convulsioni delle Ménadi». ¹⁸ Tutto ciò avvalorava l'intuizione al fondo della *Città morta*, con le sue cifre di mediterraneità, classicità, irrompere del mito entro il moderno e collocazione virtualmente

¹⁵ Di correzione in correzione, la *Ville morte* si protrarrà nelle mani di Hérelle per tutto il corso del '97: v., al riguardo, P. GIBELLINI, *L'archeologia linguistica della «Ville morte»* [1976], in EAD., *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Olschki, Firenze 1985, pp. 241-250.

¹⁶ E. MARIANO, *Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse* cit., p. 134, ma v. già EAD., *Il teatro di d'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 11, 1978, pp. 5-35, pp. 6-7 in particolare.

¹⁷ G. D'ANNUNZIO, *Nell'Arte e nella Vita – La Rinascenza della Tragedia*, «La Tribuna», 2 agosto 1897, poi in EAD., *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1996 e 2003, I-II, II, pp. 262-265.

¹⁸ I colloqui con d'Annunzio sul portentoso progetto di Albano compariranno tra l'ottobre e il dicembre 1897 in varie sedi, dall'edizione parigina del «New York Herald» alla «Gazzetta di Venezia» al «Marzocco»: cfr. *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva con la collaborazione di M. Paolucci, Carabba, Lanciano 2002. Fra questi interventi, quello succitato di M. MORASSO (*Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, ivi, pp. 57-61, p. 59), contiene ragguagli interessanti sia il dramma che il romanzo; vi si rammenta (ivi, pp. 60-61), infatti, la traduzione «in prosa ritmica» dell'*Antigone* sofoclea confluita nell'Atto I della *Città morta* e anche la tragedia *Persefone*, da d'Annunzio annunciata e mai realizzata, ma cui potevano appartenere i versi che risuonano a principio romanzo ove Perdita ricorda «con voce sommessa le parole che Ade rivolge a Persefone nel drama sacro» (F, p. 207): v. *infra*, nota 24 e relativo testo.

en plein air.¹⁹ E però l'elaborazione teorica di questi mesi imprimerà una spinta alla ripresa dello stesso romanzo, invero destinato a inglobare i principi comparsi su «La Tribuna» e nelle interviste successive. D'ora innanzi, pur con altre cospicue interruzioni che protrarranno la stesura del *Fuoco* sino all'alba del '900, d'Annunzio ha comunque recuperato un vettore narrativo fondante proprio nella riflessione metateatrale.²⁰

Simile circuito, o meglio linea sommossa e divagante da un codice all'altro, non potrà però dirsi conchiuso che nel marzo del 1901, con la rappresentazione della *Città morta* al «Lirico» di Milano. Infatti, in prossimità dell'accadimento che per la prima volta la vedrà interpretare il personaggio di Anna, la Duse, tuttora sconvolta dalla lettura del *Fuoco* (effettuata per intero solo dopo la pubblicazione), così scriveva a d'Annunzio: «[...] mi pare d'aver innanzi a me, dopo la lettura del triste libro, come un *sipario*, – che nasconde, altra cosa – [...] recitare “Anna” sarà dare l'ultimo calcio all'ultima segreta figlia, o sangue del mio core».²¹ Il registro accentuatamente emotivo e sovente criptico della Duse pone non di rado problemi interpretativi, ma qualcosa di sicuro da queste righe si può evincere: l'attrice ha compreso fin troppo bene che il ruolo assegnatole nella *prima* italiana non risponde in realtà a un evento teatrale, a un ritorno, bensì, al «triste libro» del quale le viene ora imposto di rappresentare il prosieguo definitivo. Ossia, per dare «l'ultimo calcio» all'eroina della tragedia miceinea, ella dovrà appropriarsi anche come interprete, non solo come lettrice tormentata e dolente, del ruolo di *Perdita* che le era stato assegnato nel romanzo: per entrare nella cieca veggente che ha abdicato all'amore e alla vita, sarà costretta a spremere dal «core» nuovo «sangue» per vivificare quel destino di rinuncia e “servizio” adombrato col vezzo onomastico shakespeariano.²² In tal modo, Eleonora-Perdita si troverà nuovamente chiamata a coadiuvare lo spietato Gabriele-Stelio nella scrittura o ri-scrittura

¹⁹ Come suggerisce la didascalia all'ingresso della tragedia: cfr. Atto I, *CM*, p. 93.

²⁰ Alla quale, intrecciandosi con il delirio creativo di Effrena, saranno dedicate numerose pagine sia della prima che della seconda parte del romanzo: cfr., in *F, L'Epifania del Fuoco*, pp. 264-266, 286-301, e *L'Impero del Silenzio*, pp. 354-369. Si veda comunque *infra*, fine saggio.

²¹ Cfr. *Eleonora Duse \ Gabriele d'Annunzio. Come il mare io ti parlo. Lettere 1894_1923*, a cura di F. Minnucci, ed. diretta da A. Andreoli, Bompiani, Milano 2014, lettera 260 «[da gennaio a febbraio 1901]», pp. 651-653, p. 652 in particolare (cc. vi d'A). La prima della *Città morta* si dava al «Lirico» il 21 marzo.

²² Ossia piegando ad opposta intonazione il felice esito del *Winter's Tale*, il *play* tragicomico dal quale il romanziere traeva la variante onomastica di *Perdita* per Foscarina.

del dramma moderno. Rispetto alla tragedia, v'è qui un primo elemento aggiunto o uno sviluppo sul piano delle *dramatis personae*: l'attrice impersonerà Anna, sì, ma con una sorta di doppia vista, a quel ruolo ella giungendo dopo la lettura del romanzo ove l'artefice metteva a fuoco la sua femminilità autunnale e presto diserta. Da amante ferita, non può esservi per Eleonora consolazione alcuna, né ci si può aspettar da lei che ragioni sulla distinzione narratologica tra la persona in carne ed ossa e il fantasma della finzione. Al quale, per la verità, l'impietoso d'Annunzio riservava un trattamento privilegiato se non esaltante: non si contano i luoghi del *triste libro* che di Foscarina ritraggono la «potenza di vita patetica non paragonabile se non al fermento delle energie naturali, all'azione delle forze cosmiche», massa smisurata di vita rispetto alla quale lo stesso demiurgo della «favola tragica» teme che la sua finzione si riveli troppo «angusta».²³ Ciò non bastasse, Foscarina è novella Persefone recitando, nella sua prima incarnazione, i versi «del drama sacro» di Èffrena durante il passeggio in gondola che apre il romanzo,²⁴ come suo è il melagrano infero che le incorona il capo nel giardino di Palazzo Capello. Figlia dunque di Demetra, la germinatrice di messi, e corrispettivo del Dioniso egizio, è detta da Stelio «donna dionisiaca», da cui emana una «potenza di fecondazione e di rivelazione» tale da far sussultare nell'artefice «l'opera ch'egli nutriva, ancóra informe ma già vitale».²⁵ In realtà, a differenza delle creature della *Città morta*, Foscarina non avrebbe neppure bisogno di archetipi mitici su cui fondarsi, ché, tanto vicina alle «forze cosmiche», ella è già incarnazione delle forme molteplici del mito antico e moderno, tante quante le «cento» e persino «mille maschere» da lei indossate sulla scena.²⁶ È già in lei, pertanto, come nella «Città dalle mille cinture verdi» cui è assimilata, che si

²³ Dall'affascinante ritratto di Foscarina in *F*, p. 372.

²⁴ *F*, p. 207: «Quando tu coglierai il colchico in fiore sul molle / prato terrestre, presso la madre dal cerulo peplo, / [...] / [...] le dirai: – O madre, mi chiama nel regno profondo / Ade; mi chiama lungi dal giorno a regnare su l'Ombre / Ade; mi chiama sola al suo insaziabile amore / Ade...» (c. vo d'A). Si tratta, in realtà, del primo esempio di ri-scrittura della tragedia entro il tessuto del romanzo, questi versi apparendo in filo diretto con la «prosa ritmica» ricreante la lamentazione di Antigone dell'Atto I. Stretto è dunque, sin da ora, il rapporto analogico tra l'eroina moderna, Bianca Maria, che legge i versi a ispirazione sofoclea, e Foscarina-Perdita, nella quale infatti si compendiano non solo la caratterizzazione di Anna, ma anche alcuni tratti della «vergine» destinata al rito sacrificale.

²⁵ *F*, p. 282.

²⁶ Per le incarnazioni antiche e moderne di Foscarina, *leitmotiv* del romanzo, v. specialmente la carrellata di eroine classiche e shakespeareane di *F*, pp. 282-283.

cancella l'«errore del tempo».²⁷ Depositaria del mito, latrice del principio stesso della tragedia moderna, Foscarina appar come dilatarsi a comprendere in sé entrambe le figure femminili del dramma. Le *personae* separate, sia pur sottilmente congiunte, della *Città morta*, Anna e Bianca Maria, evolvono naturalmente in lei in un omogeneo concentrato di funzioni attoriali. La capacità di vincere l'errore del tempo, che Alessandro attribuisce a Bianca Maria, la dedizione al fratello Leonardo, che, come in Antigone, è della vergine sino al sacrificio della vita, compaiono esaltate in Foscarina, figura dell'a-tempo e del "servizio" nei riguardi dell'amato, della cui opera è sia strumento che attiva co-autrice;²⁸ ma, con i debiti scarti fra il copione tragico e quello narrativo, simili caratteristiche si fondono con i tratti di Anna: in primo luogo l'età matura e la gelosia, quest'ultima repressa con dolorosa rinuncia dall'eroina tragica, che, per via della sua infermità, non è in grado di contrastare l'amore del marito Alessandro per la giovane Bianca Maria; sentimento folle, devastante nella protagonista del *Fuoco*, che avverte sin nelle intime fibre l'attrazione di Stelio per la vergine Donatella Arvale; comuni a entrambe, poi, la veggenza e la capacità di decifrazione rabadomantica che ne fanno moderne incarnazioni di Cassandra; comune anche la volontà di *andarsene*, *andarsene* «lontano» o di *andarsene*, *scompare*, *morire*:²⁹ Anna per liberare i suoi compagni dalla prigione del fato eschileo, la protagonista del *Fuoco* per sciogliere Stelio da un amore che egli va sempre più avvertendo come una catena; infine, idealmente associato ad Anna pel tramite del mito di Io, è il tema del nomadismo,³⁰ *leitmotiv* di fondo nella caratterizzazione di Foscarina, benché alla donna «nomade e disperata» del romanzo sia concesso ciò che era

²⁷ Per la metafora Venezia-Foscarina, v. in particolare *F*, p. 285: «Così per lui [Stelio] vanendo a un tratto la visione smisurata dei luoghi e degli eventi, la creatura notturna [Foscarina] riappariva ancor più profondamente commista con la Città dalle mille cinture verdi e dagli immensi monili. Nella città e nella donna egli vedeva ora una forza d'espressione non mai veduta prima. L'una e l'altra ardevano nella notte d'autunno, correndo per le vene e per i canali una medesima febbre».

²⁸ Per il *leitmotiv* del "servizio" diffuso in tutto il romanzo, cfr. in special modo *F*, pp. 322 e 324.

²⁹ Come nelle parole che Anna rivolge alla nutrice nell'Atto III, scena I, *CM*, p. 169, e in quelle di Foscarina a Stelio o a se stessa, per le quali v. almeno *F*, pp. 339 e 416-417.

³⁰ È Anna a raccontare alla nutrice la storia della bellissima figlia del re Inaco, che, oggetto dell'amore di Zeus, fu trasformata in giovenca da Era e da costei afflitta da un «assillo» infittole nel fianco: «come una punta di fuoco» che la farà correre «per tutta la terra [...] pazza di dolore e di terrore» (A. III, sc. I, *CM*, pp. 174-175).

impossibile all'eroina tragica, cui il riscatto della dignità del femminile restava negato.³¹

Come per Foscarina, così per gli altri personaggi. La genesi strettamente intrecciata delle due opere nel biennio '96-'97, inclusa cioè la versione francese del dramma, può giustificare le coincidenze di tratteggio fra i protagonisti tragici e quelli del *Fuoco*. Figurazioni umanissime e però costrette entro il rigido anello del fato, gli attori drammatici sembrano prolungarsi nel romanzo qui conoscendo sviluppi imprevedibili: quasi godendo d'una seconda vita, imboccano una via *altra*, divengono *altri* in una realizzazione a tutto tondo che la libertà del genere narrativo può loro garantire. In generale, è il rapporto Arte-Vita a determinare simili sviluppi, ché nel più estetico dei romanzi dannunziani i personaggi di maggior rilievo, ossia tali da imprimere le svolte più sensibili al *récit*, sono, come ben sappiamo, artisti tutti: oltre alla divina interprete, per la quale già s'è detto, il *poëta-musicus* Stelio Èffrena e la splendida cantatrice Donatella Arvale. Legati dall'amoroso triangolo consueto al romanziere e che era nella *Città morta* sia pur con l'aggiunta di un quarto attore (Leonardo), è l'arte, tuttavia, non l'amore, da cui essi traggono vera vita, ché è questa a trasformarli, da uomini e donne altrimenti qualunque, in *sublimi* esistenti. E sarà dunque l'arte a segnarne i principali scarti evolutivi rispetto agli attori del dramma. Donatella, ad esempio, è accostata a Bianca Maria per i tratti di verginità, bellezza, giovinezza tutti compendati in un riferimento di cui è fonte l'annotazione d'un taccuino sui bassorilievi «della balaustrata del tempio della Nike Apteros»:

Vittorie alate che conducono al sacrificio un toro –

Un'altra dislaccia i suoi sandali. Il suo corpo giovine e agile, palpitante, sotto il peplo sottile dalle pieghe facili. Tutta la vita di un bel corpo di donna giovine nella stoffa obediante.

[...]. Le ali al riposo cadono dagli omeri [...].

Creature aeree, giovini e veloci. Danno un desiderio d'amore [...]³²

³¹ Questo ripetuto auto-appello di Foscarina rappresenta l'empito d'una necessità interiore con la quale, dopo la devastante esperienza della gelosia, infine si realizzerà il riscatto del femminile: «*Partire!*» La necessità dell'atto le fu sopra [...]. [...] ella sentiva in quel punto l'impossibilità assoluta di seguitare a vivere, così com'ella viveva, accanto all'amato. [...] / E il suo coraggio risorse [...], le sue qualità virili di conduttrice si risollevarono [...]. «Andrai a lavorare, laggiù, tra i Barbari, di là dall'Oceano», disse a sé stessa duramente. [...] / «Chi sa!» ella aggiunse. «Da chi hai tu ricevuto il comando di andartene? *Da qualcuno che è in te, in fondo a te*, e che vede quel che tu non vedi, come la cieca della tragedia» (F, pp. 481-483).

³² G. D'ANNUNZIO, *Altri Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, Mondadori, Milano 1976, 1, pp. 12-13. Com'è noto, rilevanti annotazioni a carattere distesamente narrativo, su pae-

E dice Anna, toccando il viso e i capelli di Bianca Maria,

Ho udito un giorno Alessandro dirti che somigliavi alla Vittoria che *si dislac-
cia i sandali*. Mi ricordo... ad Atene... in un marmo dolce come un avorio,
una figura delicata e impetuosa che dava il *desiderio del volo*, d'una corsa ae-
rea senza termine... Mi ricordo: la sua piccola testa si disegnava nella curva
dell'ala che pendeva in riposo dall'omero. Alessandro diceva che l'impazienza
del volo era diffusa in tutte le pieghe della tunica [...].³³

Ma, obietta la giovane «*turbata dalla [...] cieca che continua a toccarla*»,
«Io sono senza ali. Voi me le cercate inutilmente».³⁴ E, in una diretta ripresa
del dramma oltre che del taccuino, Donatella Arvale riaffiorerà nel ricordo
di Èffrena come una «Vittoria senz'ali», entro una configurazione ossimo-
rica evidenziante tutta la desiderabilità della bella preda: «[...] Donatella
era là, alta, con le reni falcate, con il corpo agile e robusto di una *Vittoria
senz'ali*, tutta armata della sua verginità, attirante e ostile, pronta a comba-
tere e a donarsi».³⁵ La mancanza di «ali» simboleggia il peso del servizio
che entrambe le vergini debbono rendere al vincolo familiare, Bianca Ma-
ria al fratello Leonardo, al padre gravemente infermo Donatella, entrambe
castigando il loro empito di vita e l'amoroso richiamo l'una di Alessandro,
l'altra di Stelio. Con la differenza che l'Arvale potrà godere del tratteggio
più realistico del romanzo, com'è vero che l'acuto Èffrena intuisce in lei «lo
sdegno contro la schiavitù, l'orrore del sacrificio a cui pareva costringer-
si, il desiderio veemente di elevarsi verso la gioia [...]»,³⁶ ossia il principio
d'una ribellione al proprio destino che è del tutto estraneo al ripiegamento
dolente di Bianca Maria. Tuttavia, ciò che più segna lo scarto tra queste due
esistenze è il vettore dell'arte. A Bianca Maria, intenta a collocare in bell'or-
dine gli ornamenti di Cassandra, afferma Alessandro: «Quando la vostra
mano prende il diadema che ornava la fronte della profetessa, il gesto sem-
bra evocare l'antica anima [...]. È in voi *una potenza risvegliatrice*, di cui voi
medesima siete inconsapevole»,³⁷ ma Stelio sottrarrà simile potenzialità alla
latenza facendo di Donatella un agente di prim'ordine della propria avida

saggi, opere d'arte ed esperienze vissute in Grecia, si leggono in EAD., *Taccuini cit.*, III-V, pp. 29-73.

³³ A. I, sc. III, *CM*, p. 109-110.

³⁴ *Ivi*, p. 110 (*c. vo d'A*).

³⁵ *F*, p. 418.

³⁶ *F*, p. 275.

³⁷ A. II, sc. I, *CM*, p. 144.

quête. Interpretando nel Palazzo Ducale l'*Arianna* di Benedetto Marcello, la «voce sovrana» della cantatrice dischiude «nell'interno mondo dell'animatore [...] le vie dei secoli» sino alle «lontananze dei misteri primitivi»,³⁸ e di lì a poco sarà sempre l'Arvale, mirabile interprete dell'*Arianna* monteverdiana a Palazzo Capello, ad attivare in Stelio il furore della creazione: col primo apparire della «terra arsa e fatale dove egli voleva far vivere le anime della sua tragedia»,³⁹ e soprattutto con l'intuizione fondante del nuovo dramma a radici latine (nella Camerata de' Bardi e in Monteverdi) in opposizione a quello di Wagner: «L'Ode alata, l'Inno, erompeva dalla profondità dell'orchestra [...]. Non il Coro, *come nella Nona*, ma la *Voce solitaria* dominatrice: l'interprete, la messaggera della moltitudine. «La sua voce, la sua voce! [...]»». ⁴⁰ In breve, è in Donatella la piena realizzazione di virtualità che nella protagonista tragica sono rimaste inesprese e ciò si rende tanto più evidente al riscontro di trasposizioni puntuali, come quando nell'Atto secondo Alessandro anticipa, riferendole a Bianca Maria, le parole che Stelio riserverà a Donatella. «La favola vaniva, *l'inganno del tempo era abolito*», pensa Èffrena ascoltando «il divino pianto della Minoide» sgorgare dalle labbra dell'Arvale.⁴¹ E, dichiarandole il proprio amore, aveva detto Alessandro a Bianca Maria: «Non è dunque scomparso per voi *l'errore del tempo*? Le lontananze dei secoli non sono dunque per voi *abolite*?». ⁴² Ma simile alchimia pertiene soltanto al poeta, non all'eroina tragica, che, «inconsapevole» di sé medesima, è partecipe del processo della creazione solo quale strumento passivo. Quanto al poeta della *Città morta*, egli è una chiarissima prefigurazione di Stelio di cui condivide l'«insaziabile» vitalità tanto bene sul piano esistenziale che su quello artistico, pronto come l'«animatore» del *Fuoco* a investire l'oggetto del desiderio d'una lettura trasfigurante tesa all'unica realizzazione della propria arte;⁴³ ne condivide, pertanto, la trascinate *joie de vivre* inscindibile dalla riuscita del genio creativo, secondo cioè il medesimo principio

³⁸ F, pp. 265-266.

³⁹ F, p. 295.

⁴⁰ F, p. 296, ma la disamina wagneriana aveva avuto inizio pagine innanzi, fin da quando (F, p. 286) Stelio opponeva a Bayreuth il romano Gianicolo.

⁴¹ F, pp. 265-266.

⁴² A. II, sc. I, CM, p. 144.

⁴³ Affermava Alessandro a Bianca Maria: «*Ho aspettato* che la mia anima giungesse alla perfetta maturità [...]. L'ho abbeverata a *tutte* le fonti, ho versato su lei *tutti* gli aromi [...], perché nella sua *pienezza* ella sentisse più vivamente la sua natura insaziabile» (A. II, sc. I, CM, p. 141). E si rammenti il dialogo interiore di Stelio con Foscarina: «“Mi gioverà, mi gioverà *l'aver atteso*. [...], *tutto* il male, *tutto* il bene, quel che io so e quel che io ignoro, quel che tu sai e quel che tu ignori, *tutto* fu per la *pienezza* della mia notte”» (F, pp. 284-285).

del *Creare con gioia!* che sarà di Stelio Èffrena.⁴⁴ Alessandro, tuttavia, è più artista nella potenza che nell'atto. Alle parole di Anna, che percepisce il marito «taciturno e assorto», osserva Bianca Maria: «Forse medita qualche opera grande. Forse egli porta in sé il peso di qualche grande idea, *ancóra informe*».⁴⁵ Di fatto, non si vede l'attore del dramma andar oltre simile stadio traducendo l'intuizione in opera compiuta. E questo è il discrimine fra i due personaggi: Stelio, accanto a Foscarina e alla stessa Donatella Arvale, ha più volte avvertito sussultare entro di sé l'«opera *informe*» e però, diversamente da Alessandro, la conduce a vittoriosa attualità. Che nel suo grandissimo travaglio egli sia egregiamente aiutato dalla «potenza di fecondazione e di rivelazione» dell'attrice «dionisiaca» o sollecitato dalla stessa potenza vocale di Donatella, nulla toglie al fatto che Stelio sia il vero maestro del *Fuoco*: più che un personaggio, una sorta d'autore "interno" o di secondo grado. D'Annunzio, ricordava nel '96 Georges Hérelle, «mi fece capire [...] che il soggetto del *Fuoco* era quello che Zola aveva voluto affrontare nell'*Oeuvre*, e cioè uno studio sul lavoro che si compie nell'animo dell'artista quando esegue un capolavoro».⁴⁶ Ma il «lavorio» dannunziano è in realtà duplice, perché la riscrittura del dramma fa tutt'uno con la restante costruzione del romanzo segnando il concrescere di entrambi. Invero, le epifanie della *Città morta* nel *Fuoco* non sono «lunghe parafrasi esegetiche» rispondenti a un «bisogno inappagato di integrazione e di chiarificazione»,⁴⁷ bensì, sul piano della finzione raccontativa, la ricreazione del delirio allucinato con cui l'autore "interno" vive le proprie immaginazioni e, su quello dell'organizzazione semiotica, la progressiva messa a fuoco dei più significativi tasselli della tragedia. Una tecnica decostruttiva-ricostruttiva che già in sé par suggerire la cancellazione dell'«errore del tempo», presiedendo essa alla mimesi d'un *continuum* che pertiene non alla storia, bensì al mito. Come nel caso dei personaggi, anche l'essenza costitutiva della favola tragica si prolunga entro il

⁴⁴ Significativa l'investitura di Venezia quale «Città di Vita» che accompagna, per bocca di Stelio, la lezione nietzschiana di *F*, p. 253: «[...] ella c'insegna che il piacere è il più certo mezzo di conoscimento offertoci dalla Natura e che colui il quale molto ha sofferto è men sapiente di colui il quale *molto ha gioito*»; per il principio altrettanto nietzschiano del «creare con gioia», v. *F*, pp. 255-256, ove si afferma il «mistero *gioioso*» dominante la creazione degli artisti veneziani. Ma il motto risuona anche nelle sale di Palazzo Capello in contrapposizione a Wagner (*F*, p. 298) e nell'inno dell'artista alla bellezza della «Città anadiomene» (*F*, p. 320).

⁴⁵ A. I, sc. I, *CM*, p. 103.

⁴⁶ Riporto di S. JACOMUZZI, «*La città anadiomene e il dio immaginifico*»: *la Grecia nelle pagine del 'Fuoco'*, in *Verso l'Ellade* cit., pp. 94-102, pp. 101-102 in particolare.

⁴⁷ G. ZANETTI, *Note e notizie sui testi*, in *CM*, p. 1095.

romanzo, quasi fosse posto di sotto ai nostri occhi ciò che non è il *succedere*, bensì il *divenire*: altrimenti, la finzione d'una durata che ignora la raggelante segmentazione del *tempus*. Così si evince dalla magistrale ri-scrittura dell'Atto secondo, là dove, assistita da Bianca Maria, la cieca veggente individuava al tocco della maschera d'oro i tratti più espressivi del volto di Cassandra: la bocca, dilatata dal «travaglio orribile della divinazione», e gli occhi, non neri ma che tali «sembravano, perché le pupille nell'ardore fatidico erano così dilatate» da divorare le iridi: occhi che, nelle pause concesse dal dio, dovevano essere «dolci e tristi come due viole». ⁴⁸ Nel romanzo, in luogo della mite Bianca Maria, sarà uno Stelio, che, posseduto dal *furor* creativo, ne insuffla il violento ardore in Foscarina. Ed ella, con stupefacente mimesi, se ne fa non solo interprete, ma addirittura co-autrice entrando nella protagonista tragica al di là delle aspettative dello stesso «animatore»-regista. È del tutto superfluo che questi di continuo la incalzi con scenici ragguagli; che ad esempio le ingiunga: «Bisogna che la tua anima viva tocchi l'anima antica e si confonda con quella e faccia un'anima sola [...], cosicché l'errore del tempo sembri distrutto [...]». ⁴⁹ Il rapporto di Foscarina con l'autore "interno" invero risulta pienamente all'unisono o di perfetta complementarità, giacché ella direttamente estrae le battute della scena drammatica dalla sua mirabile potenza d'artista:

– Tu sei là, presso la spoglia della principessa schiava; e tu palpi la maschera... Che dirai tu? [...]

Ella disse, con una voce che creò la forma tangibile:

– Com'è grande la sua bocca! [...]

Pareva ch'ella ripettesse *parole a lei suggerite da un genio misterioso*; mentre *pareva al poeta*, nell'intenderle, *ch'egli medesimo stesse per proferirle*. Un tremito profondo lo agitava, come dinanzi a un prodigio. ⁵⁰

Nuova *pièce* drammatica, che, in un gioco virtuoso di scrittura-riscrittura, dal teatro al teatro dentro il romanzo, sembra talvolta alitare d'un soffio di vita in più rispetto al testo-fonte, come avviene là quando, a fronte di Anna che nell'Atto secondo diceva *penso*, «*Io penso* che nelle pause [...] i suoi occhi fossero dolci e tristi come due viole», Foscarina elide il verbo d'opinione per un esito teatralmente più efficace (di mimesi agita, non

⁴⁸ A. II, sc. II, *CM*, pp. 152-153.

⁴⁹ *F*, p. 472.

⁵⁰ *F*, pp. 473-474.

pensata): «– Nelle pause [...] – quando ella asciugava la schiuma delle sue labbra livide, i suoi occhi *erano* dolci e tristi come due viole». ⁵¹ In breve, il tempo è stato due volte «distrutto», prima nel dramma, poi, qui e altrove, nella sua ri-creazione narrativa. Una riprova è fornita dall'enorme accumulo intertestuale da cui procede il romanzo e che ne rende la struttura simile a un organismo spiraliforme agitato da un moto vorticoso: nel suo continuo avvolgersi intorno ad un unico punto, la spirale assorbe di curva in curva la galassia delle fonti di cui, spaziando fra antico, moderno e coevo, si è nutrito il libro magnifico. Menzionare tali letture, oltre che impossibile, sarebbe inutile per il nostro scopo e anche superfluo esistendo commenti accuratissimi al riguardo. Qui basti richiamarne il generale principio: tale gigantesco intertesto, com-presenza unificante la memoria collettiva, è un'altra dimostrazione di come d'Annunzio sia riuscito ad abolire la percezione ingannevole «del tempo». E il medesimo principio, per l'appunto, attraversa le riprese della *Città morta*: persino un raffronto a tappeto confermerebbe che le trasposizioni interne al romanzo sono inedite illuminazioni delle tessere del dramma, che, in piena continuità di durata, si rifrangono da un luogo all'altro della nuova creazione. ⁵²

Infine, qualche osservazione sulle riflessioni metateatrali interne al *Fuoco*. Già s'è ricordata la rifusione nel romanzo dell'articolo *La Rinascenza della Tragedia*. Con una vistosa discesa intratestuale d'Annunzio intesse di riferimenti al suo scritto teorico il monologo interiore di Stelio Èffrena, là dove questi attende «l'armonia dolorosa che doveva accompagnare la lamentazione d'Arianna» di Benedetto Marcello:

Un preludio di violini salì allora nel silenzio favorevole. Le viole e i violoncelli unirono a quel ploro supplice un sospiro più profondo. Non era, dopo [...] gli stromenti orgiaci i cui suoni turbano la ragione ed incitano al delirio, non era l'augusta lira dorica, grave e soave, armonico fulcro del canto? Tale dal Ditirambo strepitoso la natività del Drama. La grande metamorfosi del rito

⁵¹ *CM*, p. 153 e *F*, p. 474.

⁵² Raffronto evidentemente impossibile in questa sede. Si vedano, comunque, almeno *F*, pp. 295-296, 346, 361-369, 471-474. Fra tali occorrenze, splendida veramente è la visione del sepolcro miceneo (*A. I*, sc. v, *CM*, pp. 122-126) che folgora Stelio nell'angusto teatro d'una calle veneziana (*F*, pp. 363 e 366 in particolare). Si aggiunga che, pur nella differenziazione espressiva legata alla diversa destinazione del testo, la continuità di dramma e romanzo è verificata anche sul piano linguistico, per il quale si rinvia allo spoglio di M. VITALE, *La scienza delle parole. La lingua del 'Fuoco' e della 'Città morta' di Gabriele d'Annunzio*, Ledizioni, Milano 2018.

dionisiaco – la frenesia della festa sacra convertita nel creatore entusiasmo del tragedo – pareva figurata in quella vicenda musicale. Il soffio igneo del dio tracio aveva dato vita a una forma sublime dell'Arte [...]. Quella forma dell'Arte, a cui tendeva ora lo sforzo del suo genio attratto dalle aspirazioni oscure delle moltitudini umane, gli appariva nella santità delle sue origini.⁵³

Da questo e altri passi, quali il dibattito anti-wagneriano tra le stanze di Palazzo Capello e la definizione poetico-musicale della nuova arte tragica a beneficio di Daniele Glàuro,⁵⁴ discendono pagine senza dubbio ostiche al lettore attuale e che l'eccellente scavo degli e per gli addetti ai lavori non aiuta, ahimè, a rendere più agevoli. Ma evitarle non si può o non si deve. Sarebbe come pretendere di leggere *Guerra e pace* saltando i dialoghi in francese o le descrizioni delle battaglie contro Napoleone. Infine, si potrebbero scambiare simili zone testuali per semplici zeppe a supporto dei momenti deboli della narrazione, ma anche questo sarebbe un errore, trattandosi di veri e propri «atti di parola», ossia azioni mirate ad effetti precisi: in tal caso, una dimostrazione di poetica sotto forma di dialogo o di monologo interno al personaggio. Altrimenti, una ennesima apparizione del teatro dentro il romanzo. Singolare, continuata *mise en abyme* quella del *Fuoco*, che, smantellando i confini tra i codici, realizza una consonanza *sui generis* con le avanguardie novecentesche. L'innovatività del drammaturgo è anche quella del romanziere. Perché nel sistema dannunziano *tout se tient*.

⁵³ *F*, pp. 264-265.

⁵⁴ Cfr. *F*, pp. 356-361, in special modo. Com'è noto, tra le varie fonti di queste pagine del romanzo, un luogo di rilievo detiene l'estetica di Angelo Conti, dal saggio *Giorgione* al trattato *La beata riva*, quest'ultimo con la sua analisi dell'orchestica nella tragedia antica e la definizione di ritmo nella musica.

Costanzo Gatta

NEL 1923 A BRESCIA IL TEATRO ALL'APERTO SOGNATO DA D'ANNUNZIO

Riassunto: Febbraio 1923. I legionari fiumani di d'Annunzio – alla testa Antonio Masperi – costruiscono sul Castello di Brescia un teatro all'aperto per settemila spettatori. Ispirata dal Comandante offrono una ricca stagione estiva che si apre con la messa in scena de *La Nave*, per la prima volta all'aperto. Ad Albano d'Annunzio aveva ideato, ma non realizzato, un teatro in riva al lago. Brescia gli permette di realizzare il sogno. A gennaio del 1924 i buoni risultati conseguiti suggeriscono al poeta di rilevare l'impresa del teatro per ospitare i concerti dalla «Corporazione Delle Nuove Musiche» creata nell'estate del '23 con Casella e Malipiero e mettere in scena «*Frate Sole*» mistero per coro e voci sole scritto per l'occasione. Resterà un progetto.

Parole chiave: *La Nave, Frate Sole.*

Abstract: February 1923. The legionaries of d'Annunzio – headed by Antonio Masperi – build an open-air theater at the Brescia Castle for 7 thousand spectators. They offer a rich summer season, inspired by the Comandante, which opens by staging *La Nave*, for the first time outdoors. In Albano d'Annunzio conceived, but not built, a theater on the lakeshore. Brescia allows him to make his dream come true. In January 1924 the good results achieved prompt the poet to “take over the management” of the theater to host concerts from the «Corporazione Delle Nuove Musiche» created in the summer of '23 with Casella and Malipiero and stage «*Frate Sole*» mystery play for choir and solo voices written for the occasion. It will remain a project.

Keywords: *La Nave, Frate Sole.*

Un anno dopo aver preso casa a Cargnacco, d'Annunzio è di nuovo in movimento. Altro che riposo! Chi 'l tenerà legato, vien da dire. E infatti ecco che a primavera del 1923, senza batter la grancassa, con l'aiuto dei suoi fedeli legionari, favorisce la nascita a Brescia di un teatro all'aperto da settemila

posti: uno spazio stabile dove proporre, nella buona stagione, i grandi classici, le sue opere, e infine i concerti della nascente «Corporazione delle nuove musiche», in quel tempo allo studio con Malipiero¹ e Casella.²

A fine '800, l'Europa mirava a riportare i drammi classici nei teatri all'aperto. Anche d'Annunzio, ne voleva uno. Doveva sorgere a sud della capitale, sulle sponde del lago Albano come confidò al giornalista Mario Morasso.³ Scopo: contribuire al rinascimento della tragedia.

Noi edificeremo in questo luogo solenne e solitario un teatro di festa che rimarrà aperto nei due mesi più dolci della primavera romana. Vi si rappresenteranno soltanto le opere di quei nuovi artisti, i quali considerano il dramma come una rivelazione di bellezza comunicata alla moltitudine, e l'arco scenico come una finestra aperta su una ideale trasfigurazione della vita.⁴

Chiare le finalità del fantastico progetto.

Noi vorremmo restituire alla rappresentazione del dramma il suo carattere antico di *cerimonia*. Le due rappresentazioni date in questa estate al teatro romano di Orange mi appaiono come un buon augurio.⁵

La soluzione prospettata lasciò perplesso il giornalista Angelo Paslini.

Il d'Annunzio è tutta una fede sicura nell'avvenire del teatro che sta erigendo ad Albano, quantunque ai grandi tragici e drammaturghi del classicismo a cui vorrebbe ritornare a informare il suo teatro non si avvicini punto per temperamento e per sistema.⁶

Entusiasta invece Filippo Mauri.

¹ Gianfrancesco Malipiero (Venezia, 18 marzo 1882 – Treviso, 1 agosto 1973) musicista, compositore.

² Alfredo Casella (Torino, 25 luglio 1883 – Roma, 5 marzo 1947) pianista, direttore d'orchestra, compositore, musicologo.

³ Mario Morasso (Genova, 21 aprile 1871 – Varazze, 31 ottobre 1938) scrittore, giornalista, inclinò verso il mito della modernità, anticipando temi e spunti del Futurismo.

⁴ M. MORASSO, *Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, in «La Gazzetta di Venezia», 18/10/1897.

⁵ *Ibid.*

⁶ A. PASLINI, *Duse, Sarah Bernbard, Zacconi e d'Annunzio*, in «La Gazzetta letteraria», 1/1/1898.

In quelle rive incantevoli il d'Annunzio intende a far sorgere il Teatro in cui dovranno rappresentarsi le nuove Tragedie che, «riscoppiando dal ceppo greco, che – creduto esaurito – ritentano la gioia della vita».⁷

Il 21 marzo 1899 avrebbe dovuto andare in scena *Persefone*. Troppi ostacoli e pochi soldi fermarono il progetto. Solo nel '23, a Brescia, d'Annunzio ebbe il sognato anfiteatro, grazie ai fedeli legionari improvvisatisi carpentieri. Lo costruirono sul colle che domina la città e per inaugurarlo scelsero *La Nave*. Quindi la complessa tragedia ebbe vita all'aperto 15 anni dopo il debutto all'Argentina di Roma (11 gennaio 1908) e le poco felici repliche, di maggio in Venezia e Bologna. Chiare le ragioni dell'insuccesso.

La necessità di adattare l'allestimento scenico a uno spazio più piccolo, la deficienza meccanica e la riduzione delle masse mette la tournée in condizioni sfavorevoli rispetto alla prima esecuzione.⁸

Brescia anticipò quindi di tre lustri la cinematografica edizione di Venezia (1938) quando il poeta era già morto. Il palcoscenico sul colle Cidneo non ebbe per fondale uno scorcio di lago, ma verdi montagne: la Maddalena⁹ e, più lontano, il Guglielmo.¹⁰ Altre suggestioni, quindi, comunque in linea con le idee del poeta. Dirà bene, Emilio Mariano.

Il teatro di Albano non verrà realizzato, ma il palcoscenico in Italia si trova subito, e per la prima volta, investito dai principi del d'Annunzio che impone allestimenti secondo un ricerca culturale e uno scrupolo professionale che nel teatro nostrano diventerà consuetudine soltanto verso la metà del secolo.¹¹

Quattro anni dopo l'edizione bresciana de *La Nave* il poeta ideò un altro spettacolo all'aperto. L'11 settembre 1927 scelse i prati e le collinette del Vittoriale dove ambientare *La figlia di Jorio*. Al regista chiese semplicità.

⁷ F. MAURI, *Divagazioni sulla Città morta di d'Annunzio*, in «La Gazzetta letteraria», 1/1/1898.

⁸ L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!» *D'Annunzio in scena*, Bolzoni, Roma 1993, p. 652.

⁹ Monte a nord est di Brescia. m. 875 s.m.

¹⁰ Monte a nord di Brescia. m. 1949, s.m. Guglielmo è la trascrizione errata della voce dialettale Golem (colma). Dal latino Culmen.

¹¹ E. MARIANO, *Il teatro di d'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 11, settembre-ottobre 1978, p. 8.

Niente carta, niente tela. Natura, soltanto natura, co' suoi prati, i suoi boschi, i fianchi scoscesi e selvaggi del monte; ed una casa di pastori abruzzesi vera, ed una vera grotta.¹²

E fu l'unica sua creatura che vide all'aperto. Non fu presente alle recite della tragedia adriaca data a Brescia. Né raggiunse Udine, un mese dopo, dove la stessa compagnia ripropose l'opera nel cortile del Castello. E nel '38, quando *La Nave* andò in scena nell'isoletta veneziana di Sant'Elena, era ormai morto. Quanto al *Parlaggio* previsto nel terreno del Vittoriale, poté solo immaginarlo lungo quel declivio che ha per sfondo il lago, l'Isola del Garda ed il profilo della rocca di Manerba, arcigno come il viso di Dante. Il poeta vide solo i primi schizzi di Maroni. Dopo lo sbancamento della collina nel 1935 i lavori si interruppero. Mancava il denaro. Poi venne la morte del poeta e la guerra. A riaprire il cantiere nel 1952 fu Italo Maroni. Il fratello Giancarlo aveva chiuso gli occhi da poco. Il *Parlaggio* verrà inaugurato l'8 agosto 1953 non con un testo di chi l'aveva voluto, ma con un concerto dell'orchestra scaligera.

Torniamo a Brescia. Qui a rappresentare il Comandante quale fiduciario è l'avvocato Antonio Masperi,¹³ al suo fianco dal settembre di Ronchi. C'è poi una schiera di legionari fiumani che lo segue e venera. Fanno parte della sezione bresciana nata l'1 febbraio del 1921 e guidata dal tenente Aimone Bella.¹⁴ Più di cento bresciani avevano condiviso l'avventura di Fiume e tutti meno uno – Giannino Gallina – erano tornati a casa. Ed è proprio questa centuria a capire che un grande catino naturale nel Castello di Brescia¹⁵ con un po' di lavoro poteva diventare gradinata. A fine febbraio del 1923 iniziano i lavori nell'area che nelle mappe del '700 era detta *l'ortazzo*.

Il popolo di Brescia, terzo quotidiano della città, nato da poco (23 gennaio 1923), per primo annuncia l'evento e le iniziative allo studio: mostre, gare sportive, cori, bande e corsi mascherati nell'anfiteatro e dintorni. Quindi esorta a sostenere l'iniziativa.

¹² M. CORSI, *Come fu preparata l'impresa*, in «Teatro Dannunziano», Libreria Editrice milanese, Milano 1927, p. 69.

¹³ Antonio Masperi (Brescia, 19 gennaio 1894 – Sarnico, 25 aprile 1945). Fedele legionario, segretario in Brescia del Comandante.

¹⁴ La sezione bresciana della Federazione Nazionale Legionari Fiumani nasce l'1 febbraio 1921. Pres. il Ten. Aimone Bella. Pres. onorario il Ten. Antonio Masperi. Poi detta Legione Bresciana G. d'Annunzio. Ne assumerà il comando Masperi.

¹⁵ Il Castello di Brescia sorge sul colle Cidneo (249 s.l.m.) a nord della città che si stende ai suoi piedi.

Oltre che divertire serve anche a valorizzare e abituare la popolazione nostra a quel magnifico passeggio che è il nostro Cidneo.¹⁶

L'assenza di eventi culturali non stupisce chi ha intuito che regista nascosto è d'Annunzio. Tempo al tempo. Sorprese non mancheranno.

Ai primi di maggio *La Sentinella* trova nel cantiere «un fervore di opere veramente febbrile». Cinquanta operai, guidati dall'impresario Raffaele Bonometti, in 15 giorni costruiranno un anfiteatro per settemila spettatori (500 in platea). Annota:

Le gradinate sono 34 e girano a semicerchio addossate al fianco del monte [...] Il grande palcoscenico sarà costruito di fronte lungo il muro di cinta nord del Castello.¹⁷

Una settimana dopo informa che la «Compagnia nazionale degli spettacoli di prosa» (direttore artistico Ignazio Mascacchi) terrà a battesimo il teatro. Porterà *La Nave*, tragedia in endecasillabi «foggiata con la melma della Laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana». ¹⁸ Gli attori ¹⁹ arriveranno dopo il debutto dell'8 maggio 1923 a *La Fenice* di Venezia e tre repliche. Mercedes de Personalì. ²⁰ sarà Basiliola.

¹⁶ Cidneo: dal nome di Cicno, re dei liguri. Dal 1500 è detto *Falco d'Italia*.

¹⁷ *Le feste di maggio in Castello*, in «La Sentinella», 5 maggio 1923.

¹⁸ G. D'ANNUNZIO, *Le faville del maglio*, Fratelli Treves editori, Milano 1924, vol. I, p. 628.

¹⁹ Personaggi e interpreti: Marco Gratico D. Capelli, Sergio Gratico U. Stefani, *La Diakonessa Ema* C. Almiéri, Orso Faledro A. Cruicchi, *I figli d'Orso* (R. Allori, L. Tani, P. Tomasi, M. Gerli), *Basiliola* Mercedes de Personalì, *Il timoniere Simon d'Armario* M. Pianforini, *Il mulinario Benno* N. Carotenuto, *Il pilota Lucio Polo* P. Ferrara, *Il tagliapietra Gauro* D. Cucci, *Il maestro delle acque Orso Dedo* F. Spagnoletti, *Il maestro degli organi Isopo* A. Annuaire, *Le maestranze* (M. Allori, S. Scaglione, R. Cesaroni, P. Marini, F. Sanzani, F. De Rosa), *Le cucitrici* (M. Franceschi, G. Beretti, L. Gentili, S. Ferretti, B. Bertinelli, Barbara Bertinelli, B. Merlini), *L'esorcista Zosimo* D'Amico, *Il vescovo Esposto* G. Carusi, *Il fanciullo Saba* P. Massa, *Il monaco Traba* M. Pianforini, *Simone Fioca*, R. Cesaroni, *Il superstite* A. Annuaire, *Centranico* M. Allori, *Fannio* F. Spagnoletti, *Trasimundo* F. Scaglione, *Gordio* S. Ricci, *Il presbitero Teodoro* N. Carotenuto, *Il diacono Temistio* A. Cruicchi, *Il diacono Eudossio* A. Annuaire, *L'accollito Paolo* S. Scaglione, *I convivi dell'agape* (D. Cucci, F. Spagnoletti, R. Massacci, Luigi Ricci, *Piero Anafesto* Luigi Ricci, *Pietro Orseolo*, M. Allori, *Vitale Candiano* L. Cesaroni, *Giorgio Tradonico* D. Cucci, *Giovanni Monegario* F. De Rosa, *Andrea Marcello* R. Massacci, *Un gibaio* P. Marini.

²⁰ Mercedes de Personalì (Gorizia, 30 agosto 1886 – Roma 1960?). Debutta nel 1911 con Ermete Novelli. Nel 1912 è con Ignazio Mascacchi. Nel 1913 passa al Metastasio di Roma. Torna sulle scene nel 1919 dopo una parentesi cinematografica. Interpreta più ruoli fino a *La Nave*.

Con lei una ventina di attori, alcuni impegnati in due o più ruoli. Tanti ne servono per dar vita a un'opera corale, macchinosa, articolata in un prologo e tre episodi. Il cronista, in visita al cantiere, incontra Enrico Brichetti. Il giornale non lo precisa, ma di certo è il maggiore dei granatieri Brichetti, originario di Corteno,²¹ uno dei sette giurati di Ronchi. Brichetti segue due squadre: una lavora alla gradinata e l'altra monta il palcoscenico di 18 metri per 12. In una pausa racconta che toccherà ai bresciani, quali organizzatori, realizzare le scene. Inadatte quelle disponibili.

La compagnia, solita a prodursi in teatri chiusi, non ha sovrastrutture adatte per questo palcoscenico. Faremo quindi tutto ex novo: sfondo, sovrastruttura e scenari.²²

Qualche giorno dopo *La Provincia*, altro quotidiano della città, magnifica la costruzione.

Si presenta in un ineffabile colpo d'occhio la solenne gradinata che attesta tutto un mirabile nucleo di energie che in un'espansione di saggezza e di amore civico trovano la loro ragione d'essere.²³

All'indomani riferisce che la compagnia ha trionfato ovunque, «specialmente a Roma dove S.E. Mussolini volle assistere alla rappresentazione». Una sviolinata al duce non poteva mancare! Scrive poi che «la messa in scena sarà una cosa grandiosa», dato il numero di artisti impegnati.

Più di 200 comparse con cori, musica, cavalli; la nave sarà varata interamente.²⁴

Segue una descrizione della struttura che esageratamente dice più capace del vero.

L'anfiteatro diviso in tre categorie di posti, costruito in un mese sotto la guida dei legionari di Gabriele d'Annunzio è capace di diecimila spettatori e sarà sfarzosamente illuminato.²⁵

²¹ Paese della Valcamonica.

²² *Alla vigilia delle feste in Castello*, in «La Sentinella», 12/5/1923.

²³ *Le feste di maggio in Castello*, in «La Provincia», 17/5/1923.

²⁴ *La Nave di Gabriele d'Annunzio*, in «La Provincia», 18/5/1923.

²⁵ *Ibid.*

Alla vigilia del debutto *La Sentinella* riporta le impressioni degli attori dopo il primo contatto con il teatro. Tutti favorevoli. Eccellente lo spazio scenico.

Si offre a meraviglia sia come risonanza della voce sia come disposizione dei posti [...] Di molta attrattiva sarà questo spettacolo rappresentato per la prima volta all'aperto in Italia.²⁶

Quindi elogia i promotori, ma tace che sono i legionari.

Se si considera che un mese addietro lassù ove si erge superbo l'anfiteatro sfarzosamente illuminato ove non esisteva che un dislivellato terreno, con numerose buche, senza alcun piano perché tutto ineguale, è da credere che l'opera tenace di pochi ma ferrei costruttori è stata meravigliosa.²⁷

Il giorno del debutto *La Sentinella* esalta l'opera densa di significati, si compiace con il Comitato organizzatore e apprezza la scelta del 24 maggio per il debutto.

Per la prima volta in un teatro all'aperto l'ispirata concezione di d'Annunzio apparirà questa sera in tutta la sua efficienza interpretativa, in tutta la sua imaginifica possanza evocatrice ed incitatrice [...]

L'improvvisazione di tale spettacolo è tutto uno sforzo di lavoro e di una intensissima attività da parte dei componenti del Comitato che hanno avuto la costanza di perseverare nell'opera. Solo così difficoltà ed ostacoli, data l'ubicazione dell'anfiteatro, sono stati con fermezza di volontà eliminati [...] La rappresentazione di questa sera è dunque un grande avvenimento d'arte ed insieme una celebrazione nazionale in quanto trae nuovo ed alto motivo dalla contingenza della data storica che oggi tutta Italia rievoca con commosso e legittimo orgoglio.²⁸

Riporta poi le parole che l'autore ha affidato a Mercedes de Persona – Basiliola perché le legga al pubblico.

In tempi di servaggio la mia tragedia adriaca fu un'offerta votiva all'altare della Patria. Oggi vale come la riconsacrazione di un martirio che avrà il suo

²⁶ *La Nave all'aperto*, in «La Sentinella», 23/5/1923.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *La Nave di d'Annunzio. Questa sera in Castello*, in «La Sentinella», 24/5/1923.

umano e divino premio. Perciò io sono profondamente grato a voi e ai vostri cooperatori devoti. La rappresentazione di questa sera è dunque un grande avvenimento d'arte, ed insieme una celebrazione nazionale in quanto trae nuovo ed alto motivo dalla contingenza della data storica che oggi tutta Italia rievoca con commosso e legittimo orgoglio.²⁹

La Provincia segnala invece le difficoltà incontrate e superate.

Il grandioso spettacolo dirà tutto lo sforzo di lavoro e di intensissima attività da parte dei componenti del Comitato.³⁰

L'Illustrazione italiana richiama il sogno di Albano.

«Il teatro di d'Annunzio rivive e rifiorisce sulle scene in una nuova e splendida primavera.³¹

L'indomani i giornali titolano «Trionfale successo». E si rammaricano che il poeta non sia intervenuto. Agli osannanti fa eccezione *Il Popolo di Brescia*.³² Il suo cronista pubblica sciocchezze colte durante l'allestimento. Udendo gli attori ripassare la parte, ad alta voce e tutti insieme, da grullo sentenza: «Non si ascoltavano neppure tra di loro». Il vociare degli operai lo scandalizza: «I versi di d'Annunzio furono più spesso intercalati da bestemmie che da invettive». Ironizza notando che un attore, per distrazione di un macchinista «ebbe una falda dell'abito inchiodata». Infine critiche per tutti. Agli attori per il trucco: «più da pellirosse che veneziani»; ai macchinisti per aver montato il velario «alle nove e mezza». Molta ironia vedendo Orso che «aspettò l'ultimo minuto per diventare cieco». Non una riga sull'interpretazione.

Serena la cronaca de *La Sentinella*, a firma di Alessandro Sartori.³³

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *La rappresentazione de La Nave nell'Anfiteatro*, in «La Provincia», 24/5/1923.

³¹ *La Nave di d'Annunzio nell'Anfiteatro del Castello*, in «L'Illustrazione italiana», 24/6/1923.

³² GIARRO, *Come fu varata la "Nave"*, in «Il Popolo di Brescia», 26/5/1923.

³³ Alessandro Sartori (Caprino veronese, 14 aprile 1868 – Milano, 13 febbraio 1946. Redattore capo e critico teatrale de *La Sentinella*, corrispondente del *Corriere della Sera*.

Brescia ignorava di possedere uno dei più pittoreschi, dei più armonici dei più ampi anfiteatri creato in parte dalla natura [...] Scenario l'incantevole panorama dei colli che si stende dinnanzi allo spettatore il cui occhio spazia lontano al di là della breve e forte cortina murale contro la quale fu eretto il palcoscenico, mentre alle spalle si sente dominata dalla mole massiccia culminante nella svelta linea della torre Mirabella.³⁴

Sartori annota poi che *La Nave* per molti è novità.

Altri la conoscevano nella fedele interpretazione sullo schermo del Grande dove la Rubinstein le aveva dato fascino d'arte, di femminilità e di bellezza.³⁵

E dopo aver esaltato gli interpreti, in primis Basiliola, rivela i nomi degli artefici.

Ben a ragione d'Annunzio affidava, con un confidente messaggio, la nobile fatica della riproduzione della *Nave* in un teatro all'aperto alla perizia ed al gusto artistico di Mercede de Personali, mentre la preparazione dell'ambiente veniva assunta dal fervore dei suoi Legionari fumani che [...] seppero compiere il prodigio di realizzare il grande avvenimento artistico.³⁶

Nell'articolo sono ricordati anche Antonio Masperi e Giorgio Nicodemi.³⁷ A chiusura del servizio un sottotitolo evidenzia due notizie da Gardone. Prima di tutto la felicità del poeta per l'esito della serata.

Dal suo eremo apprese con gradita soddisfazione la bella e nobile iniziativa meravigliosamente svolta a Brescia col richiamare il popolo alla vera giocondità dell'anima e col dare alla città il maggior risalto degno della sua tradizione e della sua gloriosa storia.³⁸

³⁴ A. SARTORI, *Il trionfale successo de La Nave in Castello*, in «La Sentinella», 25/5/1923.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Giorgio Nicodemi (Trieste, 29 maggio 1891 – Milano, 9 giugno 1967) Storico dell'arte. Nel 1917 salva dai nazisti i tesori d'arte italiani Diviene direttore dei Civici Musei e della Pinacoteca di Brescia. Nel 1928 è nominato a Milano sovrintendente capo dei Civici musei.

³⁸ A. SARTORI, *Il trionfale successo de La Nave in Castello*, 'Un messaggio di D'Annunzio. Una recita gratuita de La Nave'. in «La Sentinella», 25/5/1923.

Segue poi il suggerimento dato al Comitato che, anche stavolta, Mercedes de Personalì deve leggere al pubblico dopo il secondo atto «tra un religioso silenzio».

Nel pomeriggio del prossimo sabato, per desiderio e per cura di Gabriele d'Annunzio, sulla scena istituita nella fossa del Castello sarà data una «rappresentazione diurna della tragedia adriaca *La Nave*, senza prezzo perché vi possa accorrere tutto il popolo schietto. Il Comandante non cessa dunque di promuovere per il popolo rappresentazioni e celebrazioni “totalmente gratuite” come è scritto del capitolo LXV della Carta del Carnaro. Egli ricorda che appunto in quella stessa carta, al Capitolo L, è affermato: «La coltura è l'aroma contro le corruzioni. La coltura è la saldezza contro le deformazioni. La dominazione morale è la necessità guerriera del nuovo Stato».³⁹

Ed il giorno dopo il giornale sottolinea «l'alto e significativo gesto del Comandante».

Vuole per il popolo nostro generoso e bello questa manifestazione di arte e di vita totalmente gratuita non mancherà di essere apprezzato col più vivo favore e di far accorrere in Castello tutta la gente di lavoro e di affanno per godere nella giocondità di un rito d'arte la gioia del vivere sano e giocondo.⁴⁰

Il cronista evidenzia con un sottotitolo il successo avuto fuori Brescia dell'evento.

La felicissima riuscita della rappresentazione de *La Nave* ha richiamato l'attenzione dell'Italia nella nostra città. Ed è con certa soddisfazione che si è notato essere non solo bresciani che oggi si portano sullo storico Cidneo, ma anche i forestieri che durante il soggiorno nella lussureggiante Riviera del Garda giungono con le automobili in Castello.⁴¹

Infine il giornale svela che l'organizzazione generale è affidata ai Legionari di d'Annunzio «che nell'anonimo serbano la loro modestia», e spiega «che per una promessa fatta non dovevasi far menzione di loro». Ai volontari

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Rappresentazione straordinaria gratuita de La Nave, in «La Sentinella», 26/5/1923.*

⁴¹ *Ibid. 'La nuova era per il nostro Castello'.*

bresciani «va il merito di tanta mole di lavoro, non solo, ma di tutto ciò che nessun altro sognava di fare.⁴²

Purtroppo l'edizione pomeridiana «che d'Annunzio aveva con geniale iniziativa offerta senza prezzo» viene guastata dal maltempo. Il giornale spiega come sia stata sospesa la recita.

Il secondo episodio cominciò mentre la pioggia continuava insistente. Ma allorché Basiliola, l'avvenente e brava Mercedes de Personalì stava per togliersi la clamide ed iniziare la danza, una voce dall'alto della gradinata ammonì – «È una crudeltà permettere che una attrice reciti in queste condizioni». E tosto dall'enorme folla si levarono poderosi basta, basta! Il velario si chiuse e la rappresentazione fu interrotta [...] La pioggia aveva assunta una violenza quasi temporalesca che sferzava il viso spinta dal vento.⁴³

Già durante l'intermezzo la pioggia s'era fatta insistente e Basiliola, in ribalta, aveva chiesto che fare agli spettatori rimasti.

Ella ed i suoi attori ed attrici erano disposti a continuare; dicesse il pubblico se voleva o meno che la recita proseguisse. La risposta, com'era facile prevedere, fu un formidabile sì.⁴⁴

Di seguito il giornale evidenzia con un sottotitolo le parole che il Comitato ha telegrafato al poeta.

«Il popolo bresciano sfidando le intemperie, radunatosi in moltitudine della fossa del Castello esalta il Comandante generoso e grande che riconferma la fede adriaca».⁴⁵

Con altro sottotitolo il giornale ricorda l'ultima replica, alle 17 del pomeriggio.⁴⁶ Nella stessa pagina riferisce come d'Annunzio abbia aiutato i figli di operai bresciani licenziati per riduzione di lavoro.

Oso offrire ai figli degli operai bresciani travolti nella triste vicenda dell'officina metallurgica Tempini queste duemila lire, umile ma fraterna offerta per

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Rappresentazione de La Nave interrotta dalla pioggia*, in «La Sentinella», 27/5/1923.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, 'Un telegramma spedito a d'Annunzio'.

⁴⁶ *Ibid.*, 'Oggi ultima recita de La Nave'.

il pane quotidiano. E mi rammarico che la mia povertà di operaio della parola non mi consenta dare di più. Aggiungo il mio augurio di un giusto e spedito componimento.⁴⁷

Ultima replica a teatro pieno e finale festoso. Un mese dopo la compagnia si trasferisce a Udine per riproporre la stessa tragedia, sempre all'aperto, nell'area del Castello a chiusura di una stagione dannunziana.

Dopo il brevissimo corso di rappresentazioni del cav. Tempesti con *La Figlia di Jorio*, con *La fiaccola sotto il Moggio* date magnificamente sul piazzale del Castello, ecco che un altro breve corso s'inizierà questa sera sul piazzale stesso dalla compagnia Mercedes de Personalì (Direttore artistico Ignazio Mascaldi) con *La Nave*, la grandiosa tragedia di D'Annunzio. Prima della tragedia l'attore De Cucci dirà "La Sirventese dell'Adriatico".⁴⁸

Dopo due sere guastate dalla pioggia il 28 giugno si recita. «Una magnifica serata ha favorito la seconda rappresentazione»,⁴⁹ scrive altro quotidiano di Udine. Senza aggiungere – come farà nel 1924 la rivista *Le Panarie* – che nel '23 a Udine andarono in scena ben tre testi dannunziani.

Alla mirabile tragedia pastorale del d'Annunzio, [La figlia di Jorio] era seguita *La fiaccola sotto il moggio*, e poco dopo, interprete Mercedes de Personalì, *La Nave*.⁵⁰

Negli stessi giorni il Comitato bresciano, con l'aiuto de *La Scala* di Milano, allestisce l'*Orfeo* di Gluck. Ne dà notizia *La Sentinella*.

Arturo Toscanini in pieno accordo con l'Ente autonomo ha concesso i più valenti e competenti collaboratori non solo, ma ha dato il magnifico ed alto contributo del suo consiglio.⁵¹

⁴⁷ *L'offerta di Gabriele d'Annunzio ai figli degli operai disoccupati*, in «La Sentinella» 27/5/1923.

⁴⁸ *Teatro all'aperto*, in «La Patria del Friuli», 26/6/1923.

⁴⁹ *Rappresentazioni all'aperto. "La Nave"*, in «Il giornale di Udine», 1/7/1923.

⁵⁰ SPECTATOR. *Gli spettacoli all'aperto sul piazzale del Castello di Udine*, in «La Panarie», I, 5, 1924, p. 306.

⁵¹ *L'Orfeo di Gluck nell'Anfiteatro del Castello*, in «La Sentinella» 15/6/1923.

Da Milano arrivano il maestro Ettore Panizza, direttore artistico e concertatore, Cesare Albertini responsabile del palcoscenico e il pittore Edoardo Marchioro. A dar manforte c'è il comitato bresciano, ovvero Enrico Brichetti, Antonio Masperi, la contessa Gemma Maggi di Gradella, il maestro Isidoro Capitano, il professor Gino Francesconi ed i pittori Aldo Coccoli e Giannetto Vimercati. I legionari dimostrano così di non aver costruito il teatro solo per le opere del loro Comandante.

Domenica 1 luglio 1923 l'*Orfeo* di Gluck va in scena. I giornali riportano una cronaca della generale. *La Sentinella* pubblica il servizio in prima pagina.

Non vogliamo anticipare il giudizio che di questa meravigliosa creazione d'arte, frutto prodigioso di volontà, di lavoro di cesello di esperti ispirato dalla genialità di Gabriele d'Annunzio e realizzato sapientemente dal maestro Panizza.⁵²

Anche *La Provincia* elogia d'Annunzio per come s'è mosso dietro le quinte.

Sappiamo che nulla è stato trascurato perché l'idea lanciata dal Cittadino bresciano per decreto di sovrana gentilezza avesse la sua più piena e completa effettuazione.⁵³

L'espressione «per decreto di sovrana gentilezza» va chiarita. Il poeta non ottenne mai la cittadinanza onoraria, per la ferma opposizione di Farinacci.⁵⁴ La città – e per primo il poeta dialettale Angelo Canossi⁵⁵ – non gradì il diktat del ras di Cremona. Alla spiccia, in barba all'ufficialità, proclamarono d'Annunzio bresciano fra i bresciani. Da lì la cittadinanza «per decreto di Sovrana gentilezza».

L'*Orfeo* ha successo. Squisiti gli interpreti principali: Gabriella Besanzoni,⁵⁶ Ines Maria Ferraris⁵⁷ e Cia Fornaroli.⁵⁸ *La Provincia* li elogia.

⁵² *La prima dell'Orfeo di Gluck questa sera nell'Anfiteatro*, in «La Sentinella», 1/7/1923.

⁵³ *L'Orfeo di Gluck nell'anfiteatro del Castello*, in «La Provincia», 1/7/1923.

⁵⁴ Roberto Farinacci (Isernia, 16 ottobre 1892 – Vimercate, 25 aprile 195) giornalista, politico, generale, segretario del PNF. Nel 1919 con gli arditi fonda il Fascio di combattimento di Cremona.

⁵⁵ Angelo Canossi (Brescia, 23 marzo 1862 – Ivi, 9 ottobre 1943) giornalista, poeta è considerato il cantore di Brescia.

⁵⁶ Gabriella Besanzoni (Roma, 20 settembre 1888 – Ivi, 8 luglio 1962) contralto e mezzo soprano. A Brescia nei panni di Orfeo

⁵⁷ Ines Maria Ferraris (Torino, 6 maggio 1882 – Milano, 11 dicembre 1971) apprezzato soprano alla Scala e pianista.

⁵⁸ Cia Fornaroli (Milano, 16 ottobre 1888 – Riverdale, 16 agosto 1954), ballerina, coreografa e attrice. Cresciuta e diplomata alla Scala debutta in due opere, poi si dà al cinema.

E tra le righe manda un messaggio ai fedeli del Comandante per far loro capire, con tatto, di non disturbare il fascismo.

Bene hanno fatto i legionari bresciani a voltar le spalle alla politica per dedicarsi invece a un'opera di cultura. Senza dubbio con questo si sentono più vicini a quel grande animatore che è d'Annunzio il quale è sempre stato religioso custode del regno dello spirito. Se così non fosse questo manipolo di prodi non ci condurrebbe a respirare liberamente l'atmosfera della grande arte umana, sul nostro colle adesso per doppia ragione diletto.⁵⁹

Dopo varie considerazioni sul teatro spuntato come un fungo, un messaggio per il poeta. Chi lo avrà mai suggerito al giornale?

Rozzo e incompleto com'è, l'anfiteatro nostro, è, sempre ciò che si dice "il tempio"; forse lo è maggiormente davanti alla semplicità e alla nudità dell'arte che se avesse gli architravi di legno di cedro e le gradinate di marmo. Purché sia tenuto sempre in custodia da giovani puri e la voracità dei mercanti non lo profani; purché rimanga consacrato alle cose veramente degne del popolo. [...] Sarebbe molto curioso se questo atto di volontà di pochi giovani dannunziani restasse a dimostrare il buon gusto e la continuità nel tempo del sogno di pochi idealisti. E il solitario di Gardone deve essere lieto se il proselitismo guerriero e politico si è trasformato in proselitismo culturale [...] E che i prodi giovani legionari non si stanchino di serbare nuove celebrazioni d'arte e di popolo, nel Castello che fu, lasciatemi passare il luogo comune – fortezza e penitenziario e oggi è un faro.⁶⁰

Il lunedì è disturbato dalla pioggia e le previsioni convincono gli organizzatori a spostare la replica del 4 luglio nel teatro Grande.⁶¹ *Orfeo* torna in Castello solo giovedì 5 luglio. Serata dedicata al Comandante. Forse presenti, scrivono i giornali.

Lo spettacolo sarà in onore di d'Annunzio: il che ci autorizza a supporre che il Comandante sarà, questa sera, fra gli spettatori. Se così sarà l'iniziativa ar-

Nel '22 torna al teatro. Nel '23, su suggerimento di d'Annunzio, coreografa e interpreta i cori danzanti dell'*Orfeo* a Brescia.

⁵⁹ *Il trionfale successo di Orfeo di Gluck*, in «La Provincia», 3/7/1923.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Teatro di Brescia nato come "Teatro dell'Accademia degli Erranti". Durante la Repubblica bresciana "Teatro Nazionale", quindi "Teatro nuovo". Dal 1805 è "Il Grande" in onore di Napoleone vittorioso ad Austerlitz.

tistica dei legionari fiumani non potrà ricevere consacrazione più alta e più ambita.⁶²

Segue una richiesta al pubblico.

Il poeta – che si è sentito cittadino bresciano per «decreto di sovrana gentilezza» – desidera che in virtù di questa gentilezza egli possa godere la libertà di qualunque cittadino: la libertà di godere le superbe sensazioni estetiche e di muoversi. È una libertà che al Comandante è negata da tanto tempo. Brescia acquisterà un titolo nuovo per il suo affetto se finalmente gli restituirà quella libertà ch'ei va cercando.⁶³

D'Annunzio arriva alla fine del primo atto. Con lui Antonio Masperi, Giorgio Nicodemi, Bricchetti e Canali del Comitato, il Commissario prefettizio, il Prefetto Bocchini, il console Augusto Turati. Per scorta la Milizia Nazionale. Dettagliato il resoconto de *La Sentinella*.

Il poeta poté raggiungere quasi inosservato il posto assegnatogli al centro dell'anfiteatro sui primi gradini della prima gradinata. Ma finito l'atto [...] appena la sua presenza fu avvertita, applausi, saluti, eia ed alalà, si levarono verso di lui che rispose a tutti con visibile commozione, ma anche senza nascondere il suo disappunto per essere oggetto di tanta attenzione che gli toglieva in certo qual modo la libertà di godere dello spettacolo come un qualsiasi cittadino.⁶⁴

D'Annunzio, dopo una visita in palcoscenico per congratularsi con gli interpreti, sale sulla gradinata fra gli spettatori dei secondi posti. Stretto fra la ressa dei cittadini che lo acclamano, levatosi il cappello, invita al silenzio per parlare.

Chiedo ai cittadini bresciani che acconsentano ai miei legionari di dare sabato e domenica due altre rappresentazioni dell'Orfeo di Gluck. Lo volete? Un sì formidabile fu la risposta al poeta. Il quale aggiunse: "Ed io prometto che

⁶² *Questa sera Orfeo nell'anfiteatro del Castello*, in «La Provincia», 5/7/1923.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *L'Orfeo si darà in Castello sabato 7 e domenica 8 corrente. D'Annunzio alla rappresentazione di iersera*, in «La Sentinella», 6/7/1923.

sabato sarò qui nuovamente deciso a farmi sbranare come Orfeo dalle furie e dalle baccanti.⁶⁵

Uno scroscio di applausi accoglie l'impegno, ma il poeta fa cenno agli spettatori di lasciarlo concludere.

D'Annunzio volle approfittarne per chiedere ancora ai cittadini bresciani l'affettuosa libertà di andare a teatro, di girare per la città e per i magazzini come uno qualsiasi senza dar luogo ad applausi ed a dimostrazioni. E ne volle promessa con giuramento.⁶⁶

La Provincia segnala la presenza di 7 mila persone calamitate sia dal personaggio che dalla bellezza dello spettacolo.

Il poeta è entrato nell'anfiteatro a metà del primo atto e alla fine dell'atto tutti ormai sapevano della presenza del Comandante. La manifestazione fattagli è stata imponente, grandiosa, delirante. Ha anche parlato. Ma riferire qui le sue parole ci è impossibile per diverse ragioni, ma principalmente per questa: perché durante il breve discorso che d'Annunzio ha pronunciato, le parole venivano sommerse dalle acclamazioni scroscianti, deliranti, di quelle parecchie migliaia di persone, che tutte hanno reso una dimostrazione significativamente imponente al Poeta.⁶⁷

Il cronista riporta poi una richiesta del poeta.

[...] che tutti i presenti giurassero che torneranno nell'Anfiteatro per le rappresentazioni di *Orfeo* – che seguiranno sabato e domenica.⁶⁸

E conclude con una battuta applaudita.

Poiché qualcuno gridava "Viva il Comandante", egli ha risposto con un alto grido per dire che lì non era il Comandante, ma il bresciano di Brescia.⁶⁹

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Orfeo nell'anfiteatro del Castello. L'intervento di G d'Annunzio*, in «La Provincia», 6/7/1923.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

Sabato 7 luglio *La Sentinella* in breve ricorda i due eventi della serata.

Secondo il patto concluso tra d'Annunzio e il popolo di Brescia questa sera ad ore 21 si darà la penultima rappresentazione dell'Orfeo. Lo spettacolo è in onore della grande artista Gabriella Besenzoni alla quale il pubblico ha meritatamente tributato tanto plauso per la sua magnifica interpretazione del personaggio. Assisterà, come ha promesso, alla rappresentazione Gabriele d'Annunzio.⁷⁰

E veniamo a domenica. *La Provincia* fa la cronaca della sera precedente.

Dopo il secondo atto – secondo la promessa fatta giovedì – giunse d'Annunzio salutato da un'ovazione che si ripeté più volte fra le grida di Viva d'Annunzio, Viva il comandante [...] Perché stanco e perché premuto dalla calca non ha parlato. Ma questa sera il Poeta parlerà e parlerà dal palcoscenico.⁷¹

La Sentinella sottolinea la collaborazione generale.

L'intera cittadinanza ha dato non solo il suo pieno consenso ma un fervere entusiastico. È stato in virtù di questo largo contributo dei cittadini che il comitato dei legionari di Gabriele d'Annunzio ha potuto realizzare il suo proposito ardimentoso e geniale.⁷²

Il giorno 10 i giornali si rammaricano che d'Annunzio sia rimasto a Gardone per indisposizione.

La stagione continua il 12 luglio con altra perla: *La Resurrezione di Cristo*, oratorio per canto e orchestra di Lorenzo Perosi.⁷³ Sul podio il fratello, Marziano Perosi,⁷⁴ Cast di prim'ordine, coro di 150 voci, 85 orchestrali. A sorpresa sui giornali esce una lettera del poeta al musicista Vittore Veneziani⁷⁵ «costruttore di cori, corifeo e corego» nell'opera del Perosi. Avendola

⁷⁰ *Questa sera Orfeo nell'Anfiteatro del Castello*, in «La Sentinella», 7/7/1923.

⁷¹ *L'ultima di Orfeo. D'Annunzio parlerà*, in «La Provincia», 8/7/1923.

⁷² *Questa sera ultima dell'Orfeo nell'anfiteatro del Castello*, in «La Sentinella», 8/7/1923

⁷³ Lorenzo Perosi (Tortona, 21 dicembre 1872 – Roma, 12 ottobre 1956). Compositore di musica e direttore di coro. Scrisse musica liturgica e messe.

⁷⁴ Marziano Perosi (Tortona, 20 ottobre 1875 – Roma, 21 febbraio 1979) organista e maestro di cappella del Duomo di Milano.

⁷⁵ Vittore Veneziani (Ferrara, 25 maggio 1878 – Ivi, 14 gennaio 1958) Compositore, insegnante di canto corale per 9 anni a Venezia, quindi a Torino. Poi istruttore di coro del Regio, del Comunale di Bologna, quindi della Scala chiamato da Toscanini.

inviata Masperi appare chiaro che il Comandante vuol rendere noto un suo progetto.

Mio caro Maestro, credo che gli innumerevoli sciocchi d'Italia abbiano sorriso nell'apprendere che io ponevo il Coro come "Istituzione" anzi come religione di Stato. Ma Ella forse non sa quanto sia antica la mia ammirazione per Vittore Veneziani, conduttore di cori, corifeo o corego. Antonio Masperi mi dice con quanta nobiltà Ella abbia accolto il nostro desiderio di averla reggitore nel prossimo tentativo bresciano. Spero che ci vedremo presto e che parleremo del Coro, secondo i miei recenti studi.⁷⁶

Con la richiesta auspicava collaborazione per un progetto musicale pensato con la «Corporazione delle nuove musiche», pregevole creatura del trio d'Annunzio, Casella, Malipiero. Le prime anticipazioni le offre il *Nuovo paese* di Roma. Ne stralcio alcune.

La CDNМ intende contribuire con tutti i suoi mezzi alla diffusione ed alla illustrazione di quanto di moderno si va creando oggi in Italia e all'estero [...] Merita la massima cura la diffusione della musica corale polifonica [...] Un altro problema i dirigenti della Corporazione con a capo d'Annunzio vogliono affrontare: quello della educazione musicale del popolo.⁷⁷

Due giorni dopo i giornali italiani ricevono dall'avv. Masperi, uno scarno ma essenziale comunicato ufficiale da riportare integralmente.

Il Comandante Gabriele d'Annunzio pubblicherà entro questo mese di gennaio la regola della Corporazione che risponde allo spirito già espresso in una rubrica della Carta del Carnaro. Il Comandante ha lodato con la più schietta cordialità l'opera del maestro Alfredo Casella e del suo cooperatore Gianfranco Malipiero.⁷⁸

La velina cita poi i musicisti presenti fin dalla fondazione.

⁷⁶ *D'Annunzio per le istituzioni corali. Un'iniziativa bresciana*, in «La Provincia», 3/8/1923.

⁷⁷ *La Corporazione delle nuove musiche*, in «Nuovo Paese», 22/1/1924.

⁷⁸ *L'impresa del Castello assunta dalla Corporazione delle nuove musiche, formata da Gabriele d'Annunzio*, in «La Sentinella», 24/1/1924.

Il grande artista Ildebrando Pizzetti⁷⁹ e il direttore illustre Bernardino Molinari⁸⁰ hanno aderito al Direttorio.

In coda una bella sorpresa per Brescia e i bresciani: il teatro del Castello avrà un futuro.

Il maestro Casella ha preso col Comandante gli accordi per rilevare l'impresa del Castello di Brescia e farne, secondo il disegno del Comandante, un grande teatro lirico sperimentale dove sia possibile dare esecuzione efficace ai più arditi saggi.⁸¹

A breve si conosceranno le finalità della Corporazione.

Il Comandante Gabriele d'Annunzio pubblicherà entro questo mese di gennaio la regola della Corporazione che risponde allo spirito già espresso in una rubrica della Carta del Carnaro.⁸²

Dulcis in fundo, il comunicato chiude con una notizia decisamente ghiotta.

Il teatro del Castello di Brescia avrà la primizia del Mistero «*Frate Sole*» con coro e voci sole dal poeta stesso composto.⁸³

*La Provincia*⁸⁴ riporta la notizia nel titolo senza mettere quel punto di domanda precauzionale che sceglie invece *Il Cittadino di Brescia*.⁸⁵ A ridimensionare la rivelazione ci pensa in compenso il giornale romano *L'Impero*, con un trafiletto tranchant.

⁷⁹ Ildebrando Pizzetti (Parma, 20 settembre 1880 – Roma, 13 febbraio 1968), musicologo, compositore, critico musicale.

⁸⁰ Bernardino Molinari (Roma 11 aprile 1880 – Ivi 25 dicembre 1952) direttore d'orchestra.

⁸¹ *L'impresa del Castello assunta dalla Corporazione delle Nuove musiche formata da Gabriele d'Annunzio*, in «La Sentinella», 24/1/1924.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Frate Sole di d'Annunzio sarà rappresentato al Castello di Brescia*, in «Corriere della Sera», 24/1/1924.

⁸⁴ *Gabriele d'Annunzio compositore di musica. "Frate sole" al Teatro aperto di Brescia*, in «La Provincia», 24/1/1924.

⁸⁵ *Un grande teatro lirico sperimentale istituito da d'Annunzio in Castello*, in «Il Cittadino di Brescia», 24/1/1924.

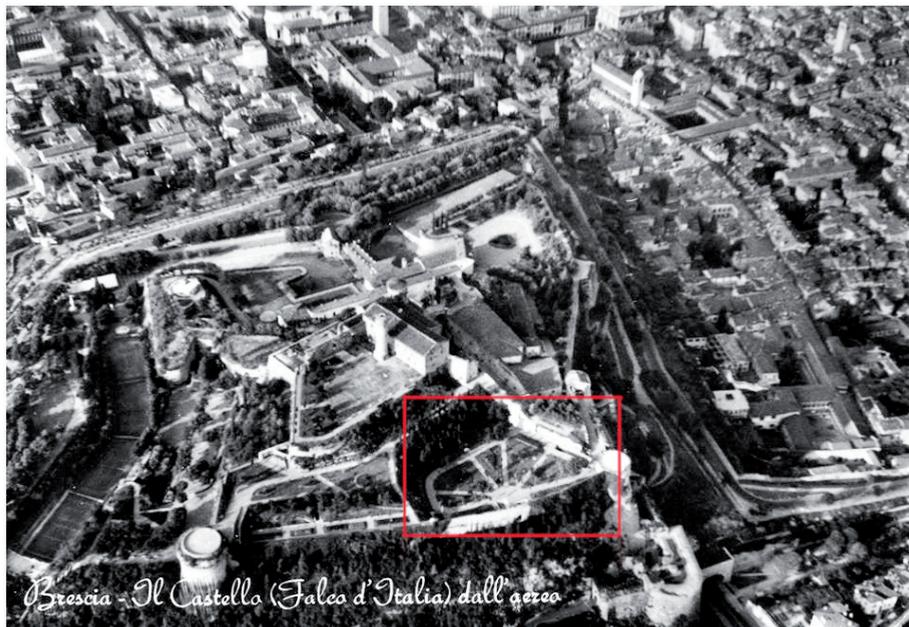
La notizia che d'Annunzio abbia composto o pensi di comporre la musica per il mistero a coro e soli "Frate Sole" è del tutto priva di fondamento.⁸⁶

In effetti «Frate Sole» non vedrà la luce. Smentiti quei giornalisti che, con gran sicurezza, avevano decantato il nuovo ruolo di d'Annunzio.

Cori e voci sole composti dal poeta stesso.⁸⁷

⁸⁶ *D'Annunzio e la Corporazione della nuova musica*, in «L'Impero», 26/1/1924.

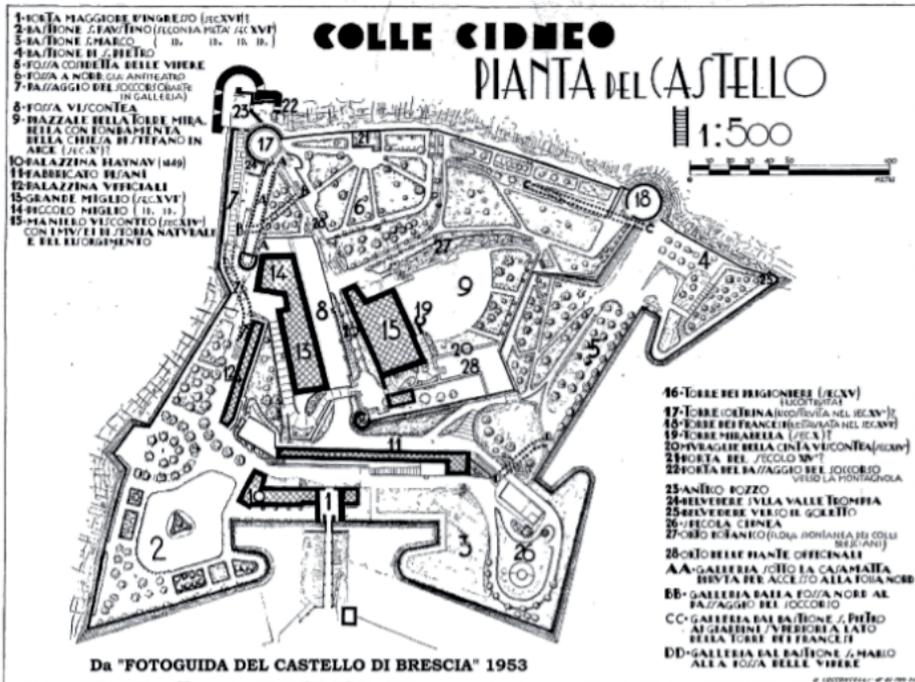
⁸⁷ *Gabriele d'Annunzio compositore di musica*, in «La Provincia», 24/1/1924.



1. Il Castello di Brescia visto dal cielo. (Anno 1962).



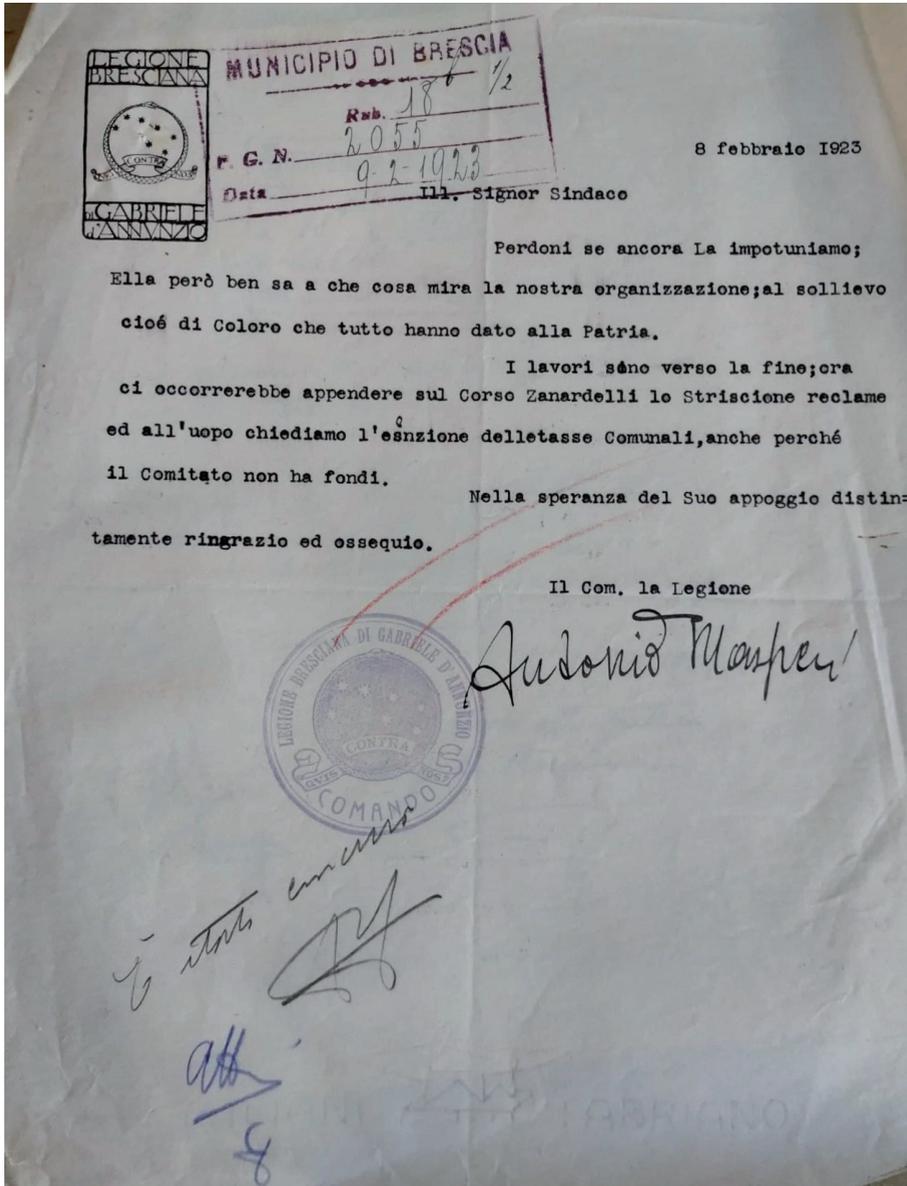
2. Il particolare dell'area del teatro.



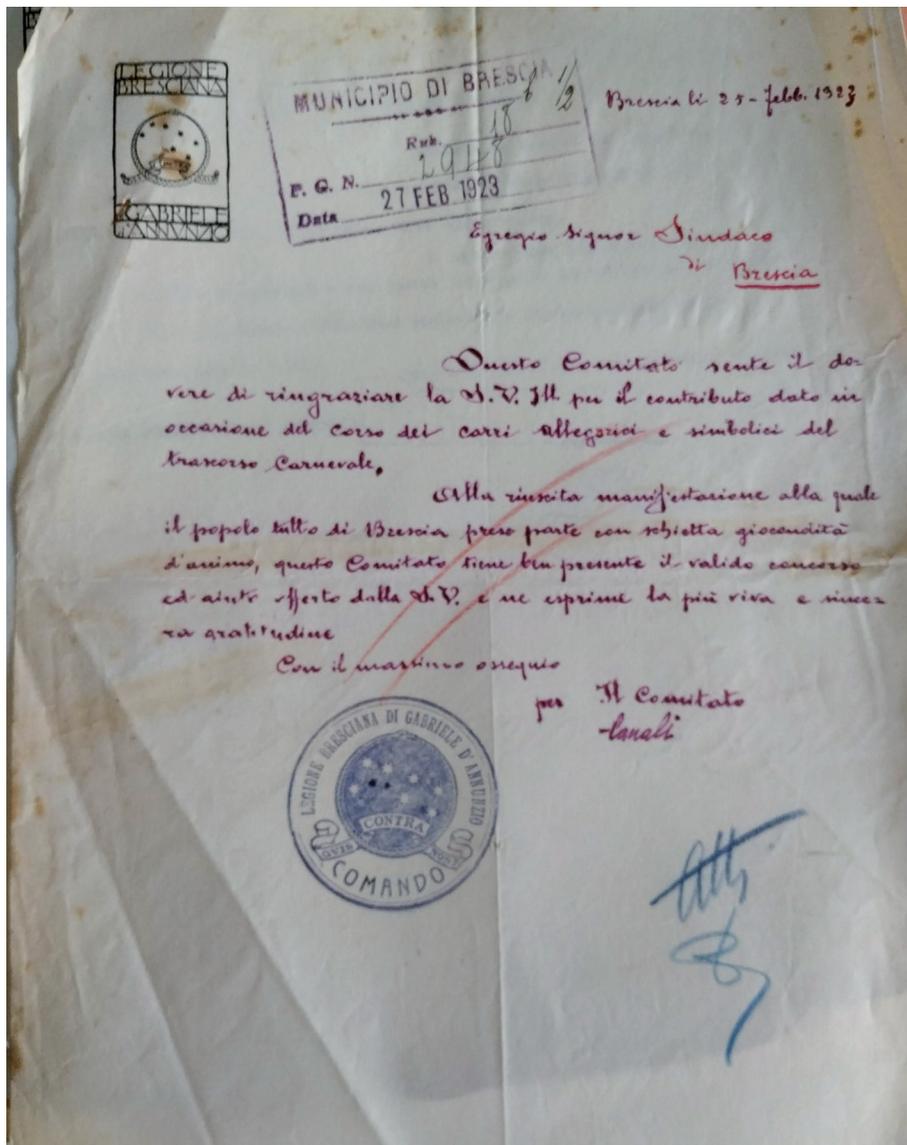
3. La pianta del Castello di Brescia (Anno 1953) Al punto 6 è la fossa nord detta in precedenza dell'anfiteatro.



4-5. Come si presenta oggi la conca che fu sede dell'anfiteatro.



6. Antonio Masperi a capo dei legionari di Brescia chiede al sindaco della città – i lavori del teatro sono verso la conclusione – l'esenzione della tassa per uno striscione che i legionari vogliono mettere in centro città.



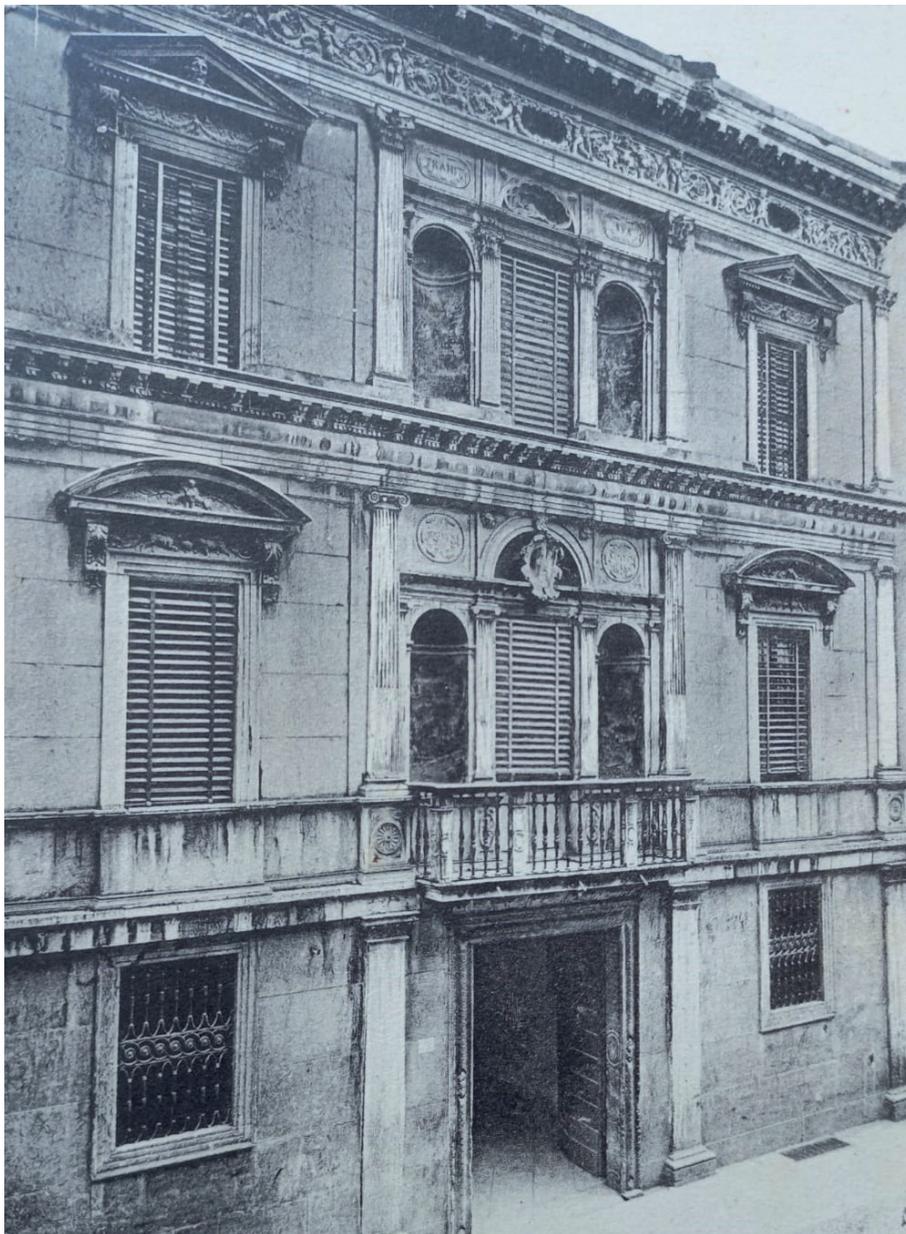
7. Canali per il comitato (Legione bresciana di Gabriele d'Annunzio) ringrazia il sindaco per avere appoggiato la prima manifestazione che ha preceduto gli spettacoli di maggio.



8. L'impresa dei legionari fiumani in Brescia.



9. Castello di Brescia (foto dell'epoca) Il ponte levatoio per accedere alla fossa viscontea.



10. Palazzetto Masperi-Dolzani in Brescia, via Fratelli Porcellaga. Qui era lo studio dell'avvocato Antonio Masperi fiduciario e rappresentante del poeta in città

Parte quarta

TRA EURIPIDE, SENECA E D'ANNUNZIO:
FEDRA E LA TRADIZIONE EUROPEA

Stefano Amendola

PRESENZA E RAPPRESENTAZIONE DEL DIVINO TRA EURIPIDE E D'ANNUNZIO:
AFRODITE E ARTEMIDE NEL DRAMMA DI *FEDRA*

Riassunto: Il contributo indaga presenza e ruolo delle figure di Afrodite e Artemide nella *Fedra* dannunziana mediante un confronto con quanto accade nell'*Ippolito* di Euripide. Nell'antica tragedia le due dee compaiono come personaggi nel prologo e nell'esodo: il dramma umano della Fedra euripidea appare così dominato da queste potenze divine, insensibili alle sofferenze dei mortali. Nel poeta italiano, invece, la protagonista è caratterizzata dall'empietà: questo atteggiamento va interpretato come un positivo impeto di ribellione contro le due dee, che la regina sfida e infine sconfigge.

Parole chiave: Euripide, *Fedra*, *Ippolito*.

Abstract: The paper explores the presence and role of Aphrodite and Artemis in D'Annunzio's *Phaedra* through a comparison with Euripides' *Hippolytus*. In the ancient tragedy the two goddesses appear as characters in the prologue and in the exodus: the human drama of the Euripidean Phaedra thus appears dominated by these divine powers, insensitive to the passions and sufferings of the mortals. In the Italian poet, instead, the protagonist is characterized by impiety: this feeling must be interpreted as a positive impetus of rebellion against the two goddesses, whom the queen challenges and finally defeats.

Keywords: Euripides, *Phaedra*, *Hippolytus*.

Alla vigilia della prima della *Fedra*,¹ sul *Corriere della Sera* è pubblicata un'intervista di D'Annunzio a Renato Simoni,² più che un dialogo con il critico-giornalista, si tratta di un vero manifesto poetico, nel quale viene ripercorsa la genesi dell'opera e si offrono ai lettori (e agli spettatori) le coordinate necessarie a cogliere gli aspetti più innovativi caratterizzanti la riscrittura dannunziana del mito di Fedra rispetto agli autori precedenti, sia antichi sia moderni:³

La mia eroina è, come in Euripide, come nel Racine, tutta invasa dal morbo insanabile [...]. Ma non è la gemebonda inferma euripidea che giace sul suo tormentoso letto e non osa parlare a Ippolito né osa parlare a Tèseo, ma sol morire legando alle sue mani esangui le tavolette accusatrici. Né pur somiglia alla "grande dame" raciniana... La mia eroina è veramente la Cretese "che il vizio della patria arde e il suo vizio" secondo l'espressione di Seneca.⁴

Per D'Annunzio, due sono i tratti principali che contraddistinguono la sua eroina:

¹ La rappresentazione si tiene il 10 aprile 1909 al Teatro Lirico di Milano: nella stessa data viene pubblicata presso i Fratelli Treves la prima edizione dell'opera con xilografie di De Carolis: cfr. V. BORGHETTI, R. PECCI, *Il bacio della Sfinge: D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"*, Edt, Torino 1998, pp. 42-43; P. GIBELLINI, *Fedra*, in *Il mito nella letteratura italiana. Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Morcelliana, Brescia 2009, vol. v, tomo 2, p. 276; P. PEDRAZZINI, *L'ombra di Fedra, la luminosa: l'archetipo dell'amore-proiezione nella tragedia, fra tensioni dia-boliche e sim-boliche*, Bulzoni, Roma 2009, p. 139.

² R. SIMONI, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, in «Corriere della Sera», 9 aprile 1909 (in seguito raccolta in G. OLIVA, *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Carabba, Lanciano 2002, pp. 137 ss.). Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *La "Fedra" di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, p. 85.

³ Amplessima la bibliografia dedicata al mito di Fedra e alla sua ricezione moderna: segnalò qui M. Pavan, *Modelli strutturali e fonti della mitologia greca nella «Fedra» di Gabriele D'Annunzio*, in *D'Annunzio e il classicismo*, «Quaderni del Vittoriale», 23, 1980, pp. 155-168; M. GUGLIELMINETTI, *La "Fedra" di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica cit.*, pp. 85-97; P. GIBELLINI, *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, p. 99-116; I. CALIARO, *Fonti della "Fedra" dannunziana*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, pp. 117-134; ID., *D'Annunzio lettore-scrittore*, Olschki, Firenze 1991 (in particolare la sezione *Nell'officina della «Fedra»*, pp. 11-60); A. MEDA, *Alle fonti del mito: gli archetipi della "Fedra" dannunziana*, in EAD., *Verso l'Ellade. Dalla "Città morta" a "Maia"*, Edizars, Pescara 1995, pp. 161-166; M.G. CIANI, *Fedra. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2003; P. PEDRAZZINI, *L'ombra di Fedra, la luminosa cit.*; P. VOLPE, *Il dolore di Fedra tra passato e presente*, EUT, Trieste 2014.

⁴ R. SIMONI, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana cit.*

[...] il fermento di empietà contro l'ingiusta tirannide degli Iddii e l'aspirazione verso il sublime amore che [...] tra il dio e l'uomo sceglie l'uomo e nel dolore meravigliosamente s'immola [...].⁵

Alla passione amorosa, che da sempre connota il personaggio di Fedra, si aggiungono – in posizione di evidente rilievo – il sentimento religioso della protagonista e il suo rapporto con le divinità, ossia “il fermento d'empietà contro l'ingiusta tirannide degli Iddii”. In questa espressione di valenza ossimorica è assegnata al sostantivo empietà un'accezione pienamente positiva: l'“empietà” di Fedra, lungi dall'essere condannata, è, infatti, il segno più evidente della sfida che l'eroina dannunziana muove, in nome del più umano dei sentimenti (l'eros), alle forze divine. Pur essendo mortale, la regina cretese si rivolta contro la prepotenza delle divinità: D'Annunzio innesta così nel personaggio del mito classico il superuomo nietzschiano, portando in scena una “superdonna” che risulta ben lontana dal «modello euripideo della donna “gembonda”».⁶

Questa empietà positiva e ribelle si traduce in una diretta e feroce ostilità della protagonista nei confronti delle due dee che hanno determinato il suo tragico destino, Afrodite e Artemide; sempre nell'intervista a Simoni si legge:

[...] Ella può dire finalmente ad Afrodite: “Dea, tu non hai più potenza”.
Ella vince Afrodite, ella vince Artemide.⁷

Nonostante l'impiego del discorso diretto («Ella può dire finalmente ad Afrodite: “Dea, tu non hai più potenza”»), D'Annunzio non porta sulla scena né Afrodite né Artemide,⁸ scelta non nuova nella tradizione drammaturgica di Fedra: già Seneca e Racine, infatti, non annoverano tra i personaggi dei propri drammi le due dee, presenti invece nell'*Ippolito* euripideo. Pur tuttavia, nel *Rerum insignium index*⁹ – che è non solo un elenco degli episodi salienti del dramma dannunziano, ma anche un catalogo delle “aggiunte” mitiche che il poeta fa alla storia originaria di Ippolito e Fedra – si ritrovano due episodi, l'uno dedicato ad Afrodite (*L'apparizione di Afrodite*, vv. 702-

⁵ *Ibid.*

⁶ P. GIBELLINI, *Fedra* cit., p. 281.

⁷ R. SIMONI, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana* cit.

⁸ Cfr. P. GIBELLINI, *Fedra* cit., p. 292.

⁹ Cfr. A. FAVARO, *Una rilettura della 'Fedra' Dannunziana. L'incomprensione dell'eroe nella tragedia della passione*, in «Fragmentos», 36, 2009, pp. 33-34.

870) e l'altro, in conclusione dell'opera, ad Artemide (*L'arco di Artemide*, vv. 3193-3218). Le dee, pur escluse dalle *dramatis personae*, sono quindi "presenti" nel dramma, cosa che consente a Fedra di lanciare direttamente la sua "empia" sfida alle due divinità e di proclamare, infine, la propria vittoria, come sottolineato dallo stesso D'Annunzio sul *Corriere*.

Su come si realizzi e quale funzione abbia questa 'presenza' di Afrodite e Artemide nell'opera dannunziana ci si vuole soffermare in questo contributo, mediante un confronto con quanto accade nell'*Ippolito* di Euripide.

Il divino nella tragedia euripidea: messinscena e struttura dell'Ippolito

Nell'*Ippolito* euripideo, a suggerire immediatamente agli spettatori il ruolo dominante di Afrodite e Artemide sull'azione drammatica è la stessa messa in scena, ricostruibile grazie alle indicazioni drammaturgiche disseminate nel testo. La tragedia è ambientata a Trezene, città materna di Teseo, davanti al palazzo reale: nei pressi della facciata sono collocate due statue, raffiguranti appunto Afrodite e Artemide.¹⁰ A dare certezza della presenza delle effigi divine è l'ingresso in scena di Ippolito, che, nel prologo, rientra dalla caccia accompagnato da alcuni compagni: il giovane saluta e onora la statua di Artemide, mentre ignora e disprezza quella di Afrodite, un comportamento chiaramente empio, al quale cercherà di porre rimedio un anziano servo del figlio di Teseo.¹¹ Le statue sembrano così simboleggiare i due poli opposti (eros e castità) entro i quali si consumeranno le drammatiche vicende dei protagonisti: anche visivamente Afrodite e Artemide delimitano e sorvegliano, con i propri simulacri, il campo d'azione dove dovranno agire Fedra e Ippolito.

Oltre alla messa in scena, anche la struttura della tragedia sottolinea questa funzione delle divinità come limite invalicabile contro cui naufragano le passioni e le vite stesse dei mortali. Ad Afrodite e Artemide è infatti assegnato il compito di aprire e chiudere la tragedia: se la dea

¹⁰ Sulla ricostruzione della messa in scena antica cfr. V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997, pp. 125-127 (cfr., inoltre, W.S. BARRETT, *Euripides: Hippolytus*, Oxford University Press, Oxford 1964, p. 154). Sulla messa in scena dannunziana e sui suoi significati cfr. recentemente C. SANTOLI, *Fedra di d'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito*, Marsilio, Venezia 2019.

¹¹ Euripide, *Ippolito*, vv. 114-120: cfr. C.W. WILLINK, *Some Problems of Text and Interpretation in the Hippolytus*, in «Classical Quarterly», 18, 1968, p. 38.

dell'amore è il primo personaggio a entrare in scena per recitare il prologo, alla divinità della caccia e della castità è affidato il ruolo di *dea ex machina* nell'epilogo del dramma.¹² Le due epifanie divine, collocate in aperto contrasto all'inizio e alla fine del dramma, creano una sorta di *Ringkombosition*: la contesa tra le due dee abbraccia l'intero dramma umano di Fedra e Ippolito, facendolo apparire quasi una breve parentesi nel più ampio scontro divino.

È opportuno soffermarsi sulla scelta euripidea di affidare prologo ed epilogo a due personaggi divini e su quali significati e conseguenze tale scelta possa avere. Sulle tradizionali funzioni di queste parti del dramma antico così si esprime, ad esempio, Pohlenz:

Prologo ed epilogo hanno dunque la stessa funzione artistica. Il prologo si riferisce al passato e informa sui presupposti mitici che il poeta dà alla vicenda. Dell'epilogo egli si giova, è vero, talvolta per dare gli ultimi chiarimenti o fornire giudizi su uomini e dei; ma la funzione precisa di esso è di rivolgersi al futuro, sia per dare all'azione, già in sé conclusa, un seguito esteriore fino ad un punto determinato, sia per consentire una visione di scorcio fino all'epoca del poeta.¹³

Secondo lo studioso, il prologo illustra agli spettatori il passato, mentre l'epilogo è proiettato verso il futuro; nell'*Ippolito*, tuttavia, non si ha una così precisa suddivisione di funzioni e tempi: le divinità, chiamate dal poeta a recitare queste sezioni della tragedia, sono, infatti, per propria natura onniscienti e, proprio grazie a questa conoscenza completa, nelle loro parole pongono insieme passato, presente e futuro.

¹² Cfr. M.R. HALLERAN, *Euripides, Hippolytus*, Aris & Phillips, Warminster 1995, p. 41.

¹³ M. POHLENZ, *La tragedia greca*, trad. it., Paideia, Brescia 1961, vol. I, p. 499. Sui prologhi euripidei cfr. tra gli altri P. ALBINI, *Prologo e azione in Euripide*, in «Acmè», 40, 1987, pp. 31-50; M. DURANTI, *La condanna del prologo diegetico euripideo dagli scoli antichi ai trattati del Cinquecento*, in «Anabases», 29, 2019, pp. 135-148.

Il prologo di Afrodite

Alla luce di quanto appena detto, si considerino i primi versi del prologo (vv. 1-23), aperto da un monologo di Afrodite. La dea, dopo aver svelato la propria identità¹⁴ e celebrato la vastità del proprio potere¹⁵ (“Potente e gloriosa tra i mortali e nel cielo, il mio nome è Cipride [...]”,¹⁶ vv. 1-2), motiva la sua apparizione: la superbia di Ippolito, che disprezza la dea dell’amore e i suoi riti per onorare la sola Artemide (“Il figlio di Teseo, Ippolito, partorito da un’Amazzone e educato dal devoto Pitteo, è l’unico tra i cittadini di Trezene a dire che sono la peggiore tra le dee. Disdegna i letti, rifiuta le nozze e onora Artemide, la sorella di Apollo, la figlia di Zeus. La ritiene la più grande delle dee [...]”, vv. 10-16). Alla rivelazione di un antefatto (il comportamento empio del figlio di Teseo) segue subito un’azione futura della dea, la vendetta che da tempo prepara contro il giovane (“Ma mi vendicherò oggi stesso delle offese di Ippolito. E non devo sforzarmi troppo, perché il più è già fatto”, vv. 21-23). Nelle prime parole di Afrodite si può già notare questo passaggio dal passato al futuro, elemento che si ritrova in maniera ancor più evidente nel seguito del monologo divino. I vv. 24-40 sono, infatti, dedicati al passato,¹⁷ a quanto Afrodite ha già causato nelle vite dei protagonisti (“il più è già fatto”, v. 23) e, in particolare, in quella di Fedra: la moglie di Teseo prova un “amore tremendo” (v. 28) per il figliastro, perché così ha voluto la dea (“per mia volontà”, v. 28), alla quale la stessa regina, prima di spostarsi a Trezene, ha addirittura dedicato un tempio (“fece innalzare sulla rocca di Atena [...] un tempio dedicato ad Afrodite [...], vv. 29-31). Inoltre, la divinità descrive i terribili effetti di Eros su Fedra (“Fedra piange, sconvolta dagli aculei di eros, e si strugge di infelicità, in silenzio, e nessuno dei suoi riesce a capire quale sia il morbo che la affligge”, vv. 38-40), preannunciando lo stato di enorme sofferenza in cui la donna a breve si mostrerà agli spettatori.

Diversamente, da v. 41 in poi, Afrodite si rivolge a quanto deve accadere, svelando immediatamente il seguito del dramma e, soprattutto, il suo tragico

¹⁴ Si tratta di un’annotazione drammaturgica necessaria agli spettatori per riconoscere chi sia il personaggio in scena.

¹⁵ Cfr. C. LUSCHNIG, *Men and Gods in Euripides’ Hippolytus*, in «Ramus», 9, 1980, pp. 89-90.

¹⁶ Le traduzioni dell’*Ippolito* utilizzate in questo contributo sono tratte da A. TONELLI, *Euripide, Le tragedie*, Marsilio, Venezia 2007.

¹⁷ Cfr. W.S. BARRETT, *Euripides, Hippolytus* cit., pp. 158-159.

epilogo:¹⁸ la dea farà in modo che l'insana passione di Fedra sia resa nota a Teseo ("Ma il suo amore non deve finire così: lo rivelerò a Teseo", vv. 41-42), sì da determinare sia la morte di Ippolito, maledetto dal padre ("E il padre ucciderà il giovinetto [...]"), vv. 43-44), sia quella di Fedra ("E Fedra conserverà il suo onore, ma morirà [...]"), vv. 47-48). Mentre annuncia l'entrata in scena del giovane, totalmente ignaro del terribile piano divino ("Ma ecco, vedo arrivare il figlio di Teseo [...]"), vv. 51-52), Afrodite afferma con certezza che si è giunti all'ultimo giorno di vita del suo nemico (cfr. vv. 56-57). La dea ha già predeterminato il destino dei vari personaggi, assegnando a ciascuno il proprio ruolo: se Ippolito è l'empio da punire con la morte e Teseo sarà il sicario della dea, facendosi assassino del proprio figlio, Fedra appare come la vittima da sacrificare, lo strumento che Afrodite usa per compiere la sua vendetta. A questi personaggi mortali non spetta altro che mettere in scena questo copione divino, che nel prologo la divinità ha interamente anticipato al pubblico.

L'epilogo di Artemide

Al monologo iniziale di Afrodite si ricollega l'intervento di Artemide nell'esodo della tragedia: anche in questo secondo discorso divino passato e futuro si alternano. La divinità richiama tutto ciò che è appena accaduto sulla scena, svelandone il vero volto. Dinanzi a Teseo, la dea non solo riafferma l'innocenza e la nobiltà d'animo del proprio protetto ("sono venuta fin qui per mostrarti l'onestà di tuo figlio, affinché muoia con onore", vv. 1298-1300), ma spiega anche in cosa consista la "follia" di Fedra, precisando ruolo e responsabilità della regina. La passione che ha travolto la donna è stata voluta da Afrodite e, a causa della nutrice, ella si è lasciata vincere dalla dea e dal mal d'amore; infine, sempre per paura di perdere il proprio onore, Fedra ha scritto la tavoletta accusatoria che ha condannato Ippolito. La divinità si rivolge poi a Teseo, che ha ucciso il figlio sia perché ingannato dalla moglie sia perché troppo precipitoso nella ricerca della verità (cfr. vv. 1301-1312). A questa nuova ricostruzione di quanto gli spettatori hanno appena visto (il passato) l'epilogo di Artemide aggiunge qualcosa sul futuro dei protagonisti: Teseo, avendo agito senza consapevolezza, sarà perdonato dal figlio morente (vv. 1431-1436); quest'ultimo a sua volta sarà onorato dopo la morte con la dedica di un culto a Trezene (vv. 1423-1427), mentre Afrodite, motore

¹⁸ Ivi, p. 164.

dell'intero dramma, sarà punita da Artemide (vv. 1420-1422), che le ucciderà il prediletto Adone, giusto contrappasso per la morte di Ippolito. La dea dà una prospettiva futura anche a Fedra: la regina e il suo amore conosceranno l'immortalità del ricordo e della poesia (vv. 1428-1430).¹⁹

La rilettura, che la dea fa dell'intero dramma, modifica i ruoli assegnati inizialmente da Afrodite ai personaggi: Ippolito da uomo empio diviene vittima innocente e nobile, Teseo da sicario della dea dell'amore diviene l'assassino incolpevole e quindi perdonato; Fedra, invece, resta vittima e strumento di Afrodite, ma per Artemide la regina, resa folle dalla passione amorosa, conserva, nonostante tutto, una sua nobiltà d'animo e può essere ricordata proprio grazie al suo amore per il figliastro. La presenza finale di Artemide, sebbene dia, come visto, qualche piccola indicazione sul futuro dei vari personaggi, è funzionale a svelare a Teseo, il solo sopravvissuto, che le morti di Fedra e Ippolito sono state entrambe causate da Afrodite: come fanno gli spettatori informati dal prologo, tutto si è compiuto secondo quanto già prestabilito e annunciato dalla dea dell'amore; le azioni, le parole e i sentimenti dei mortali non hanno potuto modificare in nulla l'iniziale progetto divino.²⁰

Uomini e dei: mondi separati

Nella tragedia euripidea si ha così la sensazione che livello divino e livello umano restino piuttosto distanti, separati.²¹ Le tragiche vicende umane di Fedra e Ippolito nascono sì all'interno di uno scontro tra divinità, ma sia Afrodite sia Artemide, che appaiono, come visto, esclusivamente all'inizio e alla fine dell'opera, non intervengono direttamente nello svolgimento dell'azione drammatica, ma la osservano e la controllano silenziosamente, proprio come le loro statue sulla scena. A testimonianza di questo statico e freddo disinteresse delle divinità per le vicende mortali è utile affiancare le parole di Afrodite sul destino di Fedra e quelle con cui Artemide si giustifica per non aver salvato il suo giovane protetto:

¹⁹ Cfr. E. MEDDA, *Passioni proibite. Alcuni personaggi 'scandalosi' di Euripide di fronte al proprio Eros*, in «Classica-Revista Brasileira De Estudos Clássicos», 33, 2020, p. 83.

²⁰ Ivi, p. 87.

²¹ Cfr. G. NORWOOD, *God and Man in Hippolytus*, in ID., *Essays in Euripidean Drama*, University of California, Berkeley 1954, p. 74-111; C. LUSCHNIG, *Men and Gods in Euripides' Hippolytus* cit., pp. 94-97; J. BLOMQUIST, *Human and Divine Action in Euripides' Hippolytus*, in «Hermes», 110, 1982, pp. 398-414.

– AFRODITE. [...] E Fedra conserverà il suo onore, ma morirà: non posso preoccuparmi della sua brutta fine, tanto da privarmi del piacere di far pagare ai miei nemici l'offesa che mi hanno recato [...] (vv. 48-50).²²

– ARTEMIDE [...] C'è questa legge tra gli dèi: che nessuno vuole opporsi alla decisione di un altro, e preferiamo non intervenire mai. Ma sappi bene che è stato solo per timore di Zeus che mi sono coperta di una vergogna del genere: lasciar morire colui che amo più di chiunque altro tra i mortali [...] (vv. 1328-1334).²³

Le morti di Ippolito e Fedra (quest'ultima presentata come “danno collaterale” necessario per ottenere il castigo del giovane)²⁴ sono il tributo immediatamente richiesto dall'ira di Afrodite e nessuna divinità – neppure Artemide – ha possibilità o interesse a opporsi: il piano di vendetta della dea trova legittimazione nel *nomos* divino, nelle leggi e nelle consuetudini che regolano i rapporti tra gli immortali e che hanno nello stesso Zeus il custode.

A conferma di questa lontananza tra il mondo divino, attento solo a conservare le proprie usanze e prerogative, e quello umano, luogo di passioni e sofferenze dagli esiti terribili, si può, inoltre, sottolineare come nelle parole di Fedra sia abbastanza limitato lo spazio concesso alle due dee. Artemide, ad esempio, è invocata da Fedra esclusivamente nel suo delirio amoroso (vv. 228-231); per la regina il nome della divinità, infatti, riassume l'intero mondo di Ippolito (caccia, equitazione) e il voler raggiungere i prati di Artemide (“come vorrei trovarmi nei tuoi campi [...]”, v. 230) vale raggiungere l'amato e unirsi a lui: la donna, quindi, utilizza impropriamente una invocazione alla dea della castità per esprimere – sia pure in maniera criptica e non comprensibile al coro – il suo desiderio erotico per il giovane.²⁵

Più significative sono le menzioni di Afrodite: per Fedra la dea è sinonimo di malattia, di quell'amore nefasto che la opprime e che vorrebbe prima nascondere e poi gestire,²⁶ senza però successo, sì da preferire infine la morte, pur di difendere il proprio onore di donna perbene (“poiché con questi mezzi non riesco a trionfare su Afrodite, decisi di morire [...]”),

²² Cfr. M. LEFKOWITZ, *Euripides and the Gods*, Oxford University Press, New York 2016, p. 161.

²³ Cfr. W.S. BARRETT, *Euripides, Hippolytus* cit., p. 401; M.R. HALLERAN, *Euripides, Hippolytus* cit. p. 261; M. LEFKOWITZ, *Euripides and the Gods* cit., pp. 132-134.

²⁴ Cfr. D. KOVACS, *Euripides Hippolytus 100 and the Meaning of the Prologue*, in «Classical Philology», 75, 1980, pp. 133-34.

²⁵ Cfr. G. PADUANO, *Ippolito: La Rivelazione dell'eros*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi Dei Testi Classici», 13, 1984, pp. 50-51; E. MEDDA, *Passioni proibite* cit., pp. 83-84.

²⁶ Cfr. G. NORWOOD, *God and Man in Hippolytus* cit., p. 84.

vv. 393-402).²⁷ Perdere questa buona fama tipicamente femminile è ciò che atterrisce la regina:²⁸ nell'esprimere la più feroce condanna delle donne che, fingendosi caste, si abbandonano all'eros più sfrenato, disonorando mariti e figli, Fedra, sorprendentemente, invoca proprio Afrodite ("Ma come fanno, o Afrodite [...] a guardare in faccia i loro sposi [...], vv. 415-416), la cui natura adulterina è però ben nota.

La dea dell'amore compare anche nell'ultimo intervento di Fedra, quando la nutrice ha oramai rivelato l'amore della padrona a Ippolito, ottenendo la sdegnata reazione del giovane: la regina ritorna definitivamente alla scelta di uccidersi e, per salvaguardare la propria reputazione, decide di coinvolgere nella sua rovina anche Ippolito, che l'ha disprezzata. Per Fedra la propria morte renderà felice Afrodite, indicata chiaramente come sua assassina ("Morendo in questo giorno farò felice Afrodite, che mi uccide [...], vv. 725-727). In realtà, il suicidio, che Fedra crede una propria libera scelta, è l'inconsapevole accettazione da parte della donna di ciò che Afrodite ha già stabilito per lei: la morte della regina è già prevista nel futuro progettato dalla dea, la quale, però, lungi dall'esserne felice – come invece immagina la moglie di Teseo – ha già dichiarato nel prologo il proprio disinteresse per la sorte della donna, vittima necessaria per uccidere Ippolito.

D'Annunzio: la (super)umana Fedra: empietà come ribellione

Il teatro euripideo lascia in eredità una Fedra annichilita dalle potenze divine: sia le passioni umane più forti (l'eros) sia le scelte più estreme (il suicidio) del personaggio appaiono eterodirette da Afrodite, mentre, dal canto suo, Artemide, che pur dichiara di amare Ippolito più di ogni altro essere umano, in obbedienza alle leggi degli dèi, lascia che Fedra, con la sua morte, diventi lo strumento impiegato da Afrodite per punire il figlio di Teseo. È a questa atavica superiorità del mondo divino che si ribella la Fedra dannunziana proprio mediante quella "empietà", che il poeta novecentesco ha indicato come tratto caratteristico della sua eroina. Per meglio sottolineare questo aspetto della protagonista, D'Annunzio ha innestato nella storia di Fedra due episodi mitici (legati alla saga tebana e allo scontro tra i figli di Edipo, Eteocle e Polinice), che di certo fanno parte di quegli «esempi di

²⁷ Cfr. G. PADUANO, *Ippolito: La Rivelazione dell'eros* cit., p. 56; E. MEDDA, *Passioni proibite* cit., p. 84.

²⁸ Cfr. E. MEDDA, *Passioni proibite* cit., p. 85.

dispregio e di ribellione contro i Numi persecutori», ritenuti dal poeta non affatto rari nel mondo antico:²⁹

Per la prima rivelazione impietosa dell'empietà di Fedra ho scelto l'episodio di Capaneo, non soltanto perché è uno dei più insigni, eternato nella nostra lingua da padre Dante, ma perché quell'eroe era tra i Sette Capi contro Tebe; de' quali son presenti nella scena del primo atto le Madri supplici [...] Ora Evadne è la sposa di Capaneo, già rimasta insensibile all'amore di Apollo. E l'episodio del suo olocausto è appunto in quella tragedia di Euripide, chiamata *Le Supplici*, onde io ho tratto il Coro delle Madri [...].³⁰

Nel dramma novecentesco la morte di Capaneo, uomo tracotante e blasfemo folgorato da Zeus mentre dà l'assalto a Tebe, e il suicidio di sua moglie Evadne, lanciata sulla pira innalzata da Teseo per quel marito mortale, da lei preferito finanche al dio Apollo, sono narrati da Eurito, auriga del guerriero, a Fedra, la quale accoglie i due racconti con emozione ed eccitazione. Questi episodi servono infatti a rivelare l'ostilità che la regina nutre verso Zeus e gli altri dèi olimpici:³¹ dopo il racconto della morte di Capaneo, è la madre di Teseo, Etra, a chiedere alla nuora se sia divenuta "dispregiatrice degli Iddii" (v. 424), mentre la fine di Evadne fa nascere in Fedra stessa un fremito di speranza, tanto da chiedersi entusiasta "Abolito è il servaggio degli Iddii?" (v. 567).³²

Nel dramma dannunziano, le tragiche vicende di questa coppia di amanti nemica degli dèi danno inizio a un percorso in crescendo che porterà alla piena manifestazione dell'empietà della protagonista, sentimento da intendersi, come detto, quale desiderio di liberazione dell'essere umano dalla prepotenza divina. Tale percorso vede un'altra tappa fondamentale nella trasformazione in aedo di Eurito;³³ questo nuovo cantore è creazione di Fedra, nella quale – come recita la annotazione drammaturgica – "il fermento

²⁹ R. SIMONI, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana* cit.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cfr. F. ACCARDI, *L'enigma di Fedra. Sulla poetica drammaturgica d'una citazione dannunziana*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 69, 2016, p. 47.

³² Per il testo di *Fedra* si riproduce quello edito in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli, con la collaborazione di Giorgio Zanetti, Mondadori, Milano 2013.

³³ Eurito incarna la contaminazione di epos e dramma nella *Fedra* dannunziana: cfr. P. GIBELLINI, *Fedra da Euripide a d'Annunzio* cit., p. 112; ID., *La Fedra di D'Annunzio. Una restaurazione trasgressiva*, in *Fedra: un mito dall'antico al moderno*, Morcelliana, Brescia 1997, p. 422.

dell'empietà si risollewa [...] contro la nequizia degli Iddii", empietà che si traduce in una precisa investitura poetica:

FEDRA. [...] Va. Ma non t'accostare all'Elicònide. / Bada che non t'accechi / come accedò Tamiri, e non ti storpìi. / Anche la Musa, come gli altri numi, / vende il suo bene a prezzo d'infiniti / mali. Ascolta il tuo cuore e apprendi l'arte / dalla tua più profonda libertà. / «Cuore, narrami l'uomo» / sia nel cominciamento d'ogni tuo / canto [...] (vv. 635-644).

Fedra, che dona all'auriga una cetra costruita da Dedalo, dà vita a un poeta pienamente laicizzato, che non trovi più ispirazione, come accadeva ai poeti antichi, nelle Muse e canti esclusivamente i mortali, uomini e donne che, come Capaneo ed Evadne, hanno sfidato apertamente le divinità.³⁴

I due mondi, divino e umano, apparsi distanti nel modello euripideo, nell'opera contemporanea sono invece posti costantemente in relazione o, meglio, in opposizione grazie all'"empio" spirito di ribellione contro gli dèi che anima la protagonista. La Fedra dannunziana, perciò, non può che giungere a scontrarsi direttamente con le due dee, che hanno contrassegnato il suo mito antico; e così accade, infatti, nelle scene precedentemente ricordate, *l'apparizione di Afrodite e l'arco di Artemide*.

Nella prima, Fedra, tormentata dalla gelosia per una schiava tebana, Ipponoe, inviata dal re argivo Adrasto come bottino di guerra a Ippolito, crede di vedere Afrodite dietro una colonna della reggia e subito prorompe in un monologo segnato da rapidi mutamenti nello stato d'animo della donna, che passa da una rabbiosa esaltazione di sé a una dolente rassegnazione.³⁵ Questo illusorio dialogo con una silenziosa Afrodite è immaginato da Fedra, "acre di empietà", come uno scontro, una lotta:

Dea, che vuoi tu dunque da Fedra? Dura / belva [...] / predatrice famelica di me / [...] / o mille volte adultera del Cielo, / [...] onta / d'Efèsto, se mi guardi / ti guardo, se t'appressi / m'appresso, disperata di combattere / M'irridi? Se nemica / mi sei, ti son nemica. / Armi non hai se non / le tue micidiali mani molli. / Ti potessi trafiggere a vena a vena come [...] / con quest'ago trafiggo a foglia a foglia / il mirto sacro! (vv. 772-799).

³⁴ Cfr. A. MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso: il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Longo, Ravenna 1993, p. 174.

³⁵ Cfr. R. ALONGE, *Donne terrifiche e fragili maschi: la linea teatrale D'Annunzio Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 50-54.

Rispetto alla creatura euripidea, che, come visto, si rivolge inappropriatamente ad Afrodite, la dea adultera per eccellenza, per denunciare i vizi delle donne mortali, la Fedra dannunziana dimostra invece di conoscere molto bene la sua avversaria, tanto da insultarla per le sue note infedeltà.

Sebbene Fedra immagini inizialmente un combattimento alla pari con la dea, immediatamente dopo è sopraffatta – similmente all'eroina euripidea – dal dover riconoscere l'invincibilità di Afrodite e quasi invoca pietà:

No. Ti cedo. Invitta /, invitta sei [...] Sei come la morte, / e morire non fai / [...] Dea, t'imploro. Perché / mi perseguiti? (vv. 799-814).

Come in Euripide, anche in D'Annunzio è ben presente nelle parole della protagonista il binomio Afrodite/morte; se nel dramma antico è Fedra a pensare alla morte, non riuscendo a liberarsi dell'eros e della dea, nell'opera dannunziana per la regina cretese è la stessa Afrodite a essere equiparata alla morte: è la dea a scegliere se far morire o meno le sue vittime. Non ottenendo risposta alla sua disperata domanda ("Perché mi perseguiti?"), Fedra improvvisamente ritrova il proprio orgoglio e torna a sfidare la silente divinità; la rinnovata aggressività della regina nasce dalla consapevolezza della grandezza della propria stirpe, che spinge di nuovo Fedra a porsi sullo stesso piano di Afrodite e a reclamare dalla divina avversaria il dovuto rispetto:

Parlami! / Io posso udirti. Ho l'animo possente. / Io sono una Titànide. Mia madre / nacque dal Sole e dall'Oceanina / [...] E nutrire di me dovevi, o dea, / un amore più bello / un amore più grande / che l'amore di Evadne. / Ah, perché mi perséguiti? Di che / ti vendichi sul sangue / d'Elio? (vv. 815-827).

Fedra, inoltre, individua il motivo dell'ostilità di Afrodite proprio nel suo essere discendente di un titano, Elio, che, inoltre, – come racconta il mito³⁶ – rivelò ad Efesto uno dei più celebri tradimenti della dea (quello con Ares): questa inimicizia di Afrodite per la razza del Sole si è già manifestata contro altre due donne, Pasifae e Arianna (madre e sorella di Fedra, che ne richiama le terribili storie), prima di arrivare a colpire la moglie di Teseo.³⁷ Per nobiltà di stirpe la regina cretese è degna avversaria di Afrodite e non

³⁶ Cfr. *Odissea*, 8, vv. 266-369.

³⁷ Cfr. N. FUSINI, *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 68.

soltanto – come in Euripide – la vittima innocente e lo strumento inconsapevole della divinità, che odia, in realtà, il solo Ippolito.

Sprezzanti sono anche le ultime parole che la protagonista indirizza al fantasma della dea:

Non l'amore, dea / ferale, generasti ma la morte / in Amatunta piena di metalli. / E perché dunque vivere / mi lasci, se t'impreco e ti disfido? (vv. 854-858)

Come nell'ultimo intervento della Fedra euripidea, ritorna la correlazione amore e morte; ma se in Euripide il suicidio appare come una resa rassegnata alla dea “che mi uccide” (cfr. *supra*), in D'Annunzio l'eroina esige da Afrodite una morte che sia la punizione corrispettiva alla sua empietà, alla sfida che lei, donna mortale, ha lanciato alla divinità che perseguita il suo *genos*.

Lo scontro tra la Fedra dannunziana e il mondo divino non si limita alla sola Afrodite, ma – come anticipato dagli stralci riportati dell'intervista a Simoni – coinvolge anche Artemide, l'altra divinità che Euripide ha portato sulla scena. Già in un momento di straordinaria tensione – il confronto tra la protagonista e Ippolito, al quale, mentre dorme, la matrigna ha rubato un bacio, rivelandogli la propria passione – la protagonista chiama in causa la divinità protettrice del giovane:

FEDRA [...] colpiscimi, / non esitare, per la pura Artèmede / che t'incorona, per la santità / della dea che tu vèneri, raccatta / la tua mannaia e fendimi! – perché / ben io son quella che gridavi, sono / Fedra di Pasifàe, / la sorella del Mostro di due forme, / la Cretese che il vizio della patria / arde e il suo vizio; e sono / io la donna di Tèseo, / e t'ho baciato in bocca / avidamente (...) (vv. 2343-2355).

Anche ad Artemide, come già ad Afrodite, Fedra oppone la sua discendenza cretese, il racconto mitico della madre Pasifae e del Minotauro quale testimonianza di un eros che sfida e vince la castità e la purezza della dea e del suo giovane prediletto.³⁸ Non casuale quindi che la donna, respinta e abbandonata da Ippolito, indichi alla serva Gorgo non la sola Afrodite, ma anche Artemide come nemica con cui lottare un'ultima volta; soltanto le divinità sono infatti avversarie degne della regina cretese:

³⁸ Cfr. L.E. CHOMEL, *D'Annunzio: un teatro al femminile*, Longo, Ravenna 1997, p. 174.

FEDRA. Gorgo, / non gemere, non piangere. La cosa / è tra Fedra e le dee. Tu non mi vali, / né t'ho chiamata [...] Mi resta da votare un'altra / coppa, a contesa con le dee discordi; / ché, per la grande generazione / ond'io son nata, posso / guardarle in volto e starmi con la mia / statura contra ognuna, / e giocare agli astràgali con elle. (vv. 2449-2460)

Questo estremo scontro tra la protagonista e le due dee si ha nella parte finale del terzo e conclusivo atto, quando Fedra, giungendo su di un carro, si impossessa del cadavere di Ippolito, di cui ella stessa ha provocato la morte, accusandolo dinanzi a Teseo di averle tentato violenza. Prendere con sé il corpo senza vita del figliastro e, morendo anch'ella, scortarlo nell'Ade sono per Fedra la sola e completa realizzazione della sua passione, di un eros che, grazie alla morte comune voluta dalla protagonista, unisce la donna amante e il giovane amato per l'eternità nel regno delle ombre. Fedra non soltanto si afferma sugli altri personaggi in scena (in particolare, Teseo ed Etra), ma trionfa soprattutto sulle divinità che hanno segnato il suo dramma; a loro, infatti, rivolge i suoi ultimi monologhi, che sono veri e propri inni di vittoria sulle potenze divine.³⁹

In primo luogo, rispondendo agli insulti di Etra, la protagonista si rivolge ad Afrodite:

Non all'Adonàia / servo. La dea nemica dalla bassa / fronte sotto il pesante oro scolpita / disdegno, e le sue molli mani ignave. / E dal piè della rupe, / se presente è nel tempio che le alzai / e che sconscro, ora la chiamo e il mio / grido le scaglio [...] O dea, / tu non hai più potenza. / Spenti sono i tuoi fuochi. Un fuoco bianco / io porto all'Ade. Ippolito / io l'ho velato perché l'amo. È mio / là dove tu non regni. Io vinco. (vv. 3158-3170).

Le parole della protagonista appaiono una risposta al prologo euripideo e alla immediata celebrazione che in esso la dea fa del suo potere ("Potente e gloriosa tra i mortali e nel cielo [...] Io rendo onore a quanti [...] venerano il mio potere, ma abbatto chi è tracotante nei miei riguardi"; cfr. *supra*).⁴⁰ Afrodite viene smascherata dalla Fedra dannunziana come finalmente priva di ogni potere: la protagonista giunge ad 'abbattere' – sconscrandolo – anche quel tempio che, sempre all'inizio del dramma antico, la dea ricorda dedicatole dalla regina, innamoratasi, sempre per volere divino, del giovane

³⁹ Cfr. F. ACCARDI, *L'enigma di Fedra* cit., pp. 45-46.

⁴⁰ Cfr. I. CALIARO, *Fonti della «Fedra» dannunziana* cit., pp. 117-134.

figlio di Teseo. Morire con Ippolito libera definitivamente Fedra dalla persecuzione che Afrodite ha mosso contro di lei e la sua stirpe: un affrancamento dalla schiavitù divina che si compie sulla scena novecentesca anche attraverso il velo che la donna stende sul corpo del giovane, evidente richiamo all'*Ippolito Velato* euripideo, dramma che non piacque al pubblico ateniese a causa probabilmente dell'eccessiva audacia di Fedra,⁴¹ ora pienamente riabilitata da D'Annunzio.

All'*Ippolito coronato* rimanda, invece, lo sferzante attacco che la protagonista rivolge ad Artemide, che, *dea ex machina* nella tragedia antica, anche in D'Annunzio appare, o meglio, sembra apparire negli istanti conclusivi del dramma, quando, armata di arco, si prepara a trafiggere Fedra, castigandola per i suoi empî insulti. È, infatti, la stessa Fedra a invocare provocatoriamente Artemide e a causarne così l'epifania:

[...] ma quella armata d'arco / e di dardi infallibili, che Ippolito / là, sul limite santo, con l'estrema / voce invocò né valsegli, / quella che lo dilesse e lo lasciò / perire, quella esecro. Odimi, Artèide! (vv. 3174-3179).

[...] Ippolito è meco / Io gli ho posto il mio velo, perché l'amo. / Velato all'Invisibile / lo porterò su le mie braccia azzurre, / perché l'amo. O Purissima, da te / ei si credette amato, e ti chiamò. / Ma l'amor d'una dea può esser vile / Mirami. Vedo porre la saetta / sul teso arco lucente. / Nel mio cuore non è più sangue umano, / non è palpito. E giugnere col dardo / non puoi l'altra mia vita. Ancóra vinco! / Ippolito, son teco. (vv. 3207-3219).

Anche in questo caso il testo dannunziano dialoga direttamente con l'esodo euripideo:⁴² mentre l'Artemide del dramma antico afferma che solo per rispetto delle leggi divine e per timore di Zeus ha lasciato morire "colui che amo più di chiunque altro tra i mortali" (cfr. *supra*), la Fedra dannunziana denuncia tutta l'ipocrisia e la viltà presenti nel sentimento della dea per il suo prediletto:⁴³ il solo e vero amore ("Ippolito è meco", "Ancóra vinco! Ippolito, son teco") è quello di Fedra ed è questo amore, infine, a trionfare nel momento di una morte, che, scelta davvero consapevole e

⁴¹ Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *La "Fedra" di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica* cit., p. 86; M.G. CIANI, *Fedra* cit., pp. 90-91.

⁴² Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *La "Fedra" di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica* cit., pp. 88-89.

⁴³ Cfr. E. PARATORE, *Studi dannunziani*, Morano, Napoli 1966, p. 66.

autonoma della protagonista, rende la donna libera anche dalla minaccia di Artemide.⁴⁴

In conclusione, l'indagine condotta su ruoli e funzione di Afrodite e Artemide nell'*Ippolito* euripideo e nella *Fedra* dannunziana consente di evidenziare anche su questo aspetto un significativo dialogo tra i due testi: laddove in Euripide la presenza, anche scenica, delle dee subordina le vicende e le passioni umane a quelle divine, si da sottomettere anche lo scandaloso amore di Fedra per il figliastro non soltanto alle leggi degli dei, ma anche alla capricciosa rivalità tra Afrodite e Artemide,⁴⁵ D'Annunzio pone al centro del suo dramma proprio Fedra, che fa della sua passione per Ippolito un motivo di ribellione contro il mondo divino. L'empietà, che il poeta ha voluto come tratto distintivo della sua eroina, si realizza nel costante conflitto che la regina cretese ingaggia per l'intero dramma sia con Afrodite sia con Artemide: uno scontro che si conclude con la vittoria della donna mortale, che, tenendo a sé il corpo dell'amato, si affranca definitivamente dalle due dee che nel teatro antico l'avevano resa strumento e vittima inconsapevole della loro contesa divina.

Con il trionfo di Fedra sulle divinità si compie ciò che D'Annunzio dichiara nell'intervista a Renato Simoni: «E non ho temuto di togliere il freno alle passioni umane, sotto l'ombra degli Iddii ingiusti».⁴⁶

⁴⁴ Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Lo spazio della diversità: la Fedra*, in *D'Annunzio e il classicismo*, «Quaderni del Vittoriale», 1980, pp. 122-124.

⁴⁵ Cfr. P. PEDRAZZINI, *L'ombra di Fedra, la luminosa* cit., pp. 70-72.

⁴⁶ R. SIMONI, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana* cit.

Nicola Lanzarone

CONSIDERAZIONI SULLA *FEDRA* DI D'ANNUNZIO
E QUELLA DI SENECA*

Riassunto: Il contributo analizza le scene e i passi in cui la *Fedra* di d'Annunzio riecheggia in vario modo l'omonima tragedia di Seneca. Il saggio mostra come il tragediografo italiano erediti e intensifichi il pathos presente nel testo latino. L'attenzione si focalizza sulla scena di seduzione da parte di Fedra, con il conseguente rifiuto opposto da Ippolito, sulla calunnia nei confronti del giovane e sulla conclusione della vicenda tragica.

Paole chiave: Seneca, *Fedra*, pathos.

Abstract: This paper analyzes the scenes and passages in which d'Annunzio's *Fedra* echoes the homonymous tragedy of Seneca in various ways. This essay shows how the Italian tragedian inherits and intensifies the pathos present in the Latin text. Attention is focused on the scene in which Phaedra seduces Hippolytus and his subsequent refusal, on the slander against the young man and on the conclusion of the tragic story.

Keywords: Seneca, *Phaedra*, pathos.

È d'Annunzio stesso a valorizzare la *Phaedra* di Seneca come modello (non l'unico, naturalmente) della propria omonima tragedia.¹ In una intervista al *Corriere della Sera* del 9 aprile 1909 rimarca la differenza della propria

* Ringrazio vivamente l'amico Prof. Carlo Santoli, il Centro Nazionale di Studi Dannunziani e la sua Presidente, la Dott.ssa Elena Ledda, e tutti i partecipanti al Convegno *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*.

¹ D'Annunzio scrisse la *Fedra* fra il novembre del 1908 e il febbraio del 1909; l'opera fu rappresentata per la prima volta il 10 aprile 1909 al Teatro Lirico di Milano. Importante fu la rappresentazione che si tenne al Teatro dell'Opera di Parigi il 7 giugno 1923, con scenografia e costumi di Léon Bakst: cfr. in proposito C. SANTOLI, *Fedra di d'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito*, prefazione di A. Andreoli, Marsilio, Venezia 2019.

eroina dalla «gemebonda inferma» Fedra euripidea e dalla «grande dame» raciniana («che sembra dover finire non uccisa dal veleno di Medea, ma riconciliata con Dio nel convento delle Carmelitane»); la Fedra di d'Annunzio è «la Cretese, che “il vizio della patria arde e il suo vizio”, secondo l'espressione di Seneca».² Il tragediografo italiano si propone, come egli stesso afferma, di far scorrere «sangue pagano» nelle vene della Fedra «cristiana» di Racine.³ Ovviamente, per la caratterizzazione titanistica e superomistica di Fedra⁴ è fondamentale l'influenza di Nietzsche, ma un contributo significativo all'evidenziazione della forza passionale dell'eroina e, più in generale, alla composizione e strutturazione del dramma viene anche dalla tragedia latina: questa eredità si manifesta sia in alcuni importanti aspetti drammaturgici, sia a livello di dizione poetica, segnata massimamente dal pathos. Su questi due temi (soprattutto sul secondo) mi soffermerò in questo contributo, cercando di far emergere come d'Annunzio rielabori il testo senecano o comunque ne tragga ispirazione.

In linea generale, possiamo sin d'ora rilevare – per dimostrarlo poi in dettaglio nel corso dell'analisi – che l'autore italiano valorizza e fa sue importanti innovazioni drammaturgiche senecane di grande impatto e dal notevole effetto patetico. Analogamente, sul piano linguistico e stilistico, d'Annunzio eredita il pathos che, come è noto, caratterizza a livello espressivo la tragedia senecana (ovviamente non solo la *Phaedra*) e, nella rielaborazione, lo intensifica e amplifica notevolmente. Pertanto, da questo punto di vista, del Seneca tragico letto da d'Annunzio si può dire ciò che un grande filologo classico del Novecento, Eduard Fraenkel, ha detto di Lucano, definendolo «Mittler» («mediatore») del pathos antico.⁵

Il mio discorso prenderà in considerazione soprattutto tre momenti della tragedia: la seduzione da parte di Fedra, con il conseguente rifiuto

² Cfr. al riguardo l'opportuna precisazione di F. GIANCOTTI, *Profilo della 'Fedra' di Seneca (con raffronti dannunziani, specie in rapporto al finale)*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, p. 74 n. 9.

³ Queste citazioni sono riportate anche in G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P. Gibellini, note di T. Piras, Oscar Mondadori, Milano 2001, pp. XI-XIII.

⁴ E. PARATORE, *La morte di Fedra in Seneca e nel D'Annunzio*, in *Seneca tragico. Senso e ricezione di un teatro*, a cura di C. Questa e A. Torino, postfazione di M.L. Doglio, Quattroventi, Urbino 2011, p. 264, la definisce «Überweib» («superdonna»).

⁵ Cfr. E. FRAENKEL, *Lucan als Mittler des antiken Pathos*, in *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, II, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964, pp. 233-266 (già in «Vorträge der Bibliothek Warburg» 4, 1924, pp. 229-257; rist. anche, in trad. ingl., in *Oxford Readings in Lucan*, edited by Ch. Tesoriero assisted by F. Muecke and T. Neal, with an Introduction by S. Braund, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 15-45).

opposto da Ippolito; la calunnia nei confronti del giovane; la conclusione della vicenda tragica, con la morte di Ippolito, la confessione e il suicidio di Fedra.

Come è noto, mentre in Euripide è la nutrice a rivelare a Ippolito l'amore della matrigna per lui,⁶ la Fedra di Seneca lo dichiara al giovane direttamente.⁷ Forse, come è stato ipotizzato, il tragediografo latino traeva spunto da drammi per noi perduti, quali la *Fedra* di Sofocle o l'*Ippolito velato* di Euripide. Certamente un precedente importante per Seneca è rappresentato – benché non in ambito tragico, ma elegiaco – dalla quarta *Eroide* di Ovidio, che è una vera e propria dichiarazione d'amore rivolta da Fedra al figliastro.⁸ Tuttavia, come osserva R. Mayer,⁹ forse la messa in scena delle *avances* dirette di Fedra a Ippolito si deve a Seneca; infatti la stessa epistola ovidiana è comunque un mezzo indiretto di rivelazione dell'amore.

Ora, d'Annunzio accoglie appunto la scelta drammaturgica di Seneca, già condivisa da Racine.¹⁰ Certamente le parole con cui, nel testo senecano, l'eroina palesa la sua passione al figliastro sono cariche di pathos (*Phaedr.* 665-671):

domus sorores una corripuit duas,
te genitor, at me gnatus. – en supplex iacet
adlapsa genibus regiae proles domus.
Respersa nulla labe et intacta, innocens
tibi mutor uni. Certa descendi ad preces:
finem hic dolori faciet aut vitae dies.
Miserere amantis.

Corripio è verbo espressivo, che, soprattutto al passivo, indica persone vinte dalle passioni, in part. dall'amore o dal desiderio (e in tal senso è caro a Ovidio).¹¹ È senza dubbio patetica l'immagine della donna di rango regale

⁶ EUR. *Hipp.* 521-524 e 596-597.

⁷ SEN. *Phaedr.* 646-671.

⁸ Cfr. P. OVIDIO NASONE, *Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note di G. Rosati, BUR, Milano 1989, pp. 109-110.

⁹ SENECA, *Phaedra*, edited by M. Coffey and R. Mayer, Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 151.

¹⁰ *Phèdre* 634-711.

¹¹ Cfr. *Oxford Latin Dictionary*, edited by P.G.W. GLARE, Oxford University Press, Oxford 1968-1982, s.v. 5b; P. OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*, Kommentar von F. Bömer, I, Winter, Heidelberg 1969, p. 553; SENECA, *Phaedra*, ed. M. Coffey cit., p. 101.

che si piega ad abbracciare, in atto di supplica, le ginocchia del giovane.¹² Infine, sono di grande effetto l'espressione *tibi mutor uni* (che A. Traina molto efficacemente traduce «per te solo degenero»),¹³ la frase epigrammatica e solenne *finem hic dolori faciet aut vitae dies*, che sottolinea il giorno cruciale della confessione (principio di gioia o di morte), e l'esortazione finale, con il participio sostantivato *amantis* che – non per caso collocato alla fine del discorso, in posizione rilevata – in questo contesto è sicuramente sconvolgente¹⁴ (come dimostra anche l'immediata reazione di Ippolito).

D'Annunzio amplifica notevolmente l'approccio amoroso di Fedra a Ippolito e, soprattutto, intensifica la *climax*, che culmina – ben oltre le parole, e secondo il tipico gusto dannunziano – in un bacio dato dalla donna al giovane.¹⁵ Questa indubbia novità non deriva da Seneca, ma, molto probabilmente, da Ovidio, *Her.* 4, 144: *oscula aperta dabas, oscula aperta dabis*.¹⁶ Nella tragedia di d'Annunzio le *avances* di Fedra si svolgono dalla didascalia che segue il v. 2049 fino a quella successiva al v. 2105. Alcuni passaggi sono particolarmente significativi:

Ippolito è immobile, socchiuso le labbra, lene respirante, poggiato la chioma alla lucida colonna. Gli s'avvicina Fedra col suo passo di lunga pantera; e tutto in lei è più lieve dell'ombra, fuorché il terribile cuore gravato di morte, che lei piega verso la terra. [...] Con infinita levità ella osa levare verso lui le nude braccia, e prendere tra le sue mani il bellissimo capo, e verso l'alito spirare il suo alito. [...] O voce! O labbra / per la dolcezza, o ciglia / per il pianto! Non sono le mie mani / vive queste che reggono il tuo capo, / ma son le mani senza vene e senza / tendini che nel cavo delle palme / hanno infine quel sor-

¹² Cfr. *Ov. Her.* 4, 153-154 *victa precor genibusque tuis regalia tendo / braccia*; L.A. SENECA, *Phaedra*, a cura di C. De Meo, Pàtron, Bologna 1995² (1990¹), p. 192. La scena patetica per cui una persona di rango elevato si abbassa alle ginocchia o addirittura ai piedi di un'altra persona, rientra nel gusto del contrasto proprio della letteratura neroniana: cfr. LUCAN, *Civil War VIII*, edited with a commentary by R. Mayer, Aris & Phillips, Warminster 1981, pp. 20 e 23-24; SENECA, *Phaedra*, ed. M Coffey cit., p. 150. In Euripide il gesto è attribuito alla nutrice (*Hipp.* 607).

¹³ L.A. SENECA, *Medea. Fedra*, premessa al testo, introduzione e note di G.G. Biondi, traduzione di A. Traina, BUR, Milano 2001 (1989¹), p. 215.

¹⁴ Cfr. SENECA, *Fedra*, introduzione, traduzione e commento di A. Casamento, Carocci, Roma 2011, p. 200.

¹⁵ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli, con la collaborazione di G. Zanetti, II, Mondadori, Milano 2013, pp. 1612-1613.

¹⁶ Cfr. O. ZWIERLEIN, *Hippolytos und Phaidra: Von Euripides bis D'Annunzio. Mit einem Anhang zum Jansenismus*, Ferdinand Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 2006, p. 38.

so / dell'acqua di sotterra, il sorso attinto / al nero fiume, che implorai pel mio / amore. [...] baciarti non m'ardisco perché temo / che la mia bocca ti devasti e non / si sazii. Ma non te bacio, non te, / per l'onta nata dall'istessa madre / onde l'amore nacque, / non te bacio, non te. Bevo lo Stige, / bevo il sorso che solo è dato al mio / amore. *Ancor più si inclina verso l'efebo Fedra vertiginosa. E, tenendogli tuttavia tra le sue palme il capo riverso, profundate le dita nei riccioli di viola distese dalla nuca alle tempie, con tutta la sete che le fa dura la bocca pesantemente in bocca lo bacia come chi preme e franga e mescoli nella morte il frutto di due vite.*

Da questi passi emerge chiaramente l'impronta sensuale che d'Annunzio dà alla scena, evidenziando il progressivo avvicinarsi di Fedra a Ippolito, il contatto della matrigna con il figliastro, fino al bacio finale, che il drammaturgo pone in notevole risalto. L'azione che caratterizza la scena è senz'altro una novità dannunziana, anche se, come si è detto, il motivo del bacio in sé è quasi sicuramente una suggestione ovidiana. Ma la *climax* patetica, che forse è il tratto saliente della scena, è di matrice senecana.¹⁷ D'Annunzio è molto attento ai vari passaggi con cui si fa più stretto il contatto fisico di Fedra con Ippolito: si avvicina a lui, gli rivolge «*le nude braccia*», gli prende il capo con le mani, accosta il proprio respiro al suo, affonda «*le dita nei riccioli di viola*», infine lo bacia in bocca «*pesantemente*».¹⁸ Sono significative, dal punto di vista patetico, espressioni come «*col suo passo di lunga pantera*»,¹⁹ «*bellissimo capo*», «che la mia bocca ti devasti e non / si sazii», «*profundate le dita*», «*come chi preme e franga e mescoli nella morte il frutto di due vite*». L'intensificarsi delle *avances* risale a Seneca, che – come abbiamo visto – conclude il discorso di Fedra con il fortissimo, esplicito *amantis* (*Phaedr.* 671), che rappresenta la più chiara manifestazione della passione per il giovane. E non per caso il termine «amare/amore» è ripreso sia da Racine (*Phèdre* 673) che da d'Annunzio: *Fedra* 2079 «pel mio / amore» e 2105 «al mio / amore». È significativo che proprio «amore» sia l'ultima parola della dichiarazione di Fedra a Ippolito, esattamente come in Seneca *amantis* (mentre in

¹⁷ Cfr. infatti F. GIANCOTTI, *Profilo cit.*, p. 60.

¹⁸ Cfr. i vv. 2354-2355, «t'ho baciato in bocca / avidamente», e 2418, «T'ho baciata la bocca» (in entrambi i casi parla Fedra).

¹⁹ Sul valore dell'assimilazione della donna alla pantera vd. M. GUGLIELMINETTI, *La 'Fedra' di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, in «Quaderni dannunziani» 5-6, 1989, p. 95; inoltre G. D'ANNUNZIO, *Tragedie*, a cura di A. Andreoli cit., pp. 1613-1614.

Racine il verbo «amare» è all'inizio dell'intervento che l'eroina svolge ai vv. 670-711).

Numerosi e rilevanti sono gli echi del testo senecano in quello dannunziano a proposito della reazione sdegnata di Ippolito e del fermissimo rifiuto da lui opposto alla donna. Essi sono sparsi qua e là nella prolungata scena dannunziana, ma – occorre precisare – in un ordine diverso da quello che si riscontra nel corrispondente passo senecano. Qui la reazione del giovane si apre con una protesta contro il re degli dei (*regnator deum*, 671) perché ascolta, vede, tollera passivamente sì grande crimine senza intervenire con il fulmine (vv. 671-677 e 680-684). La medesima, vibrata, protesta è indirizzata al Sole, che ugualmente guarda inerte il *nefas* della sua discendente, e non fugge lasciando il mondo nelle tenebre (vv. 677-679). Si tratta di un motivo di matrice tragica, presente anche in luoghi di forte pathos della poesia epica latina.²⁰ Ora alle espressioni senecane *Tam lentus vides? e tu nefas stirpis tuae / speculari?*, rivolte rispettivamente a Giove e al Sole (*Phaedr.* 672 e 678-679), corrisponde in d'Annunzio l'esclamazione di Ippolito al v. 2425: «La Cipride / t' afforza? Abbranchi come la pantera / lasciva. E gli Iddii veggono!» Il parallelo, evidenziato dalla chiara spia linguistica, non ha riscontri né nell'*Ippolito* di Euripide né nella *Phèdre* di Racine, e pertanto l'origine senecana è sicura.

Un altro motivo presente nell'aspra rampogna dell'Ippolito senecano e ripreso dall'Ippolito dannunziano è quello del legame di sangue tra Fedra e la madre Pasifae, per cui la prima si dimostra, nella nefandezza, degna figlia di sua madre, che si unì con un toro generando un essere mostruoso quale il Minotauro. In Seneca questo argomento ha un rilievo notevole, sia per i non pochi versi ad esso dedicati, sia – come ora vedremo – per il loro contenuto (*Phaedr.* 687-693):

O scelere vincens omne femineum genus,
o maius ausa matre monstifera malum
genitrice peior! Illa se tantum stupro
contaminavit, et tamen tacitum diu
crimen biformi partus exhibuit nota,
scelusque matris arguit vultu truci
ambiguus infans – ille te venter tulit.

²⁰ Cfr. SENECA, *Fedra*, a cura di A. Casamento cit., pp. 200-201; M.A. LUCANI *Belli civilis liber VII*, a cura di N. Lanzarone, Le Monnier, Firenze 2016, pp. 368-369, a LUCAN. 7, 447-455 (con ulteriori materiali e bibliografia).

Su questa scia, è già degno di nota che l'Ippolito dannunziano chiami Fedra «figlia di Pasifàe» (v. 2135) e «Pasifaèia» (vv. 2236 e 2243);²¹ a ciò si aggiungono le parole che le rivolge ai vv. 2204-2209:

[...] O vivo orrore,
 genitura del crimine, ignominia
 armata della brama che già volse
 l'adultera dei pascoli²² all'astuta
 libidine, ed or poni
 tu nome da lodare alla tua colpa?

Come si vede, con linguaggio enfatico e patetico Ippolito richiama la discendenza di Fedra dalla peccaminosa Pasifae. Sul piano linguistico, è significativo che il dannunziano *genitura*, nel senso di «discendenza, prole»,²³ riecheggi etimologicamente il senecano *genitrice*, e *crimine* riprenda il *crimen* dell'ipotesto.²⁴ D'altra parte, però, non si può non osservare come in d'Annunzio sia obliterato il punto saliente del passo senecano, cioè la maggiore gravità della nefandezza concepita da Fedra rispetto a tutte quelle commesse dal genere femminile e persino da sua madre Pasifae. È il topos del *maius solito*, per cui il crimine presente supera per gravità quelli precedenti: esso caratterizza i personaggi tragici di Seneca (basti pensare ad Atreo).²⁵

Nel testo senecano, alla prima reazione di Ippolito fa seguito un breve intervento (698-703) di Fedra, la quale, al v. 703, dice: *iterum, superbe, genibus advolvor tuis*: ribadisce la sua prostrazione di fronte al figliastro;²⁶ si veda anche il v. 705 (parla Ippolito) *quid hoc est? Etiam in amplexus ruit?* Lo spunto è accolto e notevolmente amplificato da d'Annunzio, che nella didascalia successiva al v. 2107 scrive: «*Gli si riaccosta col suo passo di pantera, su i piedi senza sandali, la Cretese piegandosi come per strisciargli contro le ginocchia. Con un misto d'audacia e di spavento, gli parla in atto di circonvenerlo, calda e roca*». Significative, in tal senso, anche le parole

²¹ Il matronimico *Pasiphaeia*, assente in greco, in latino è *hapax*: ricorre solo in Ov. *Met.* 15, 500 (cfr. P. OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*, Kommentar von F. Bömer, VII, Winter, Heidelberg 2011² [1986], p. 387 *ad l.*; cfr. anche F. GIANCOTTI, *Profilo* cit., pp. 60 e 74 n. 9).

²² Pasifae.

²³ Vd. S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, VI, UTET, Torino 1995 (1970), p. 670, s.v. 2.

²⁴ È degno di nota che *crimen*, riferito alla colpa di Pasifae, sia già in Ov. *Her.* 4, 58 *Pasiphae mater... / enixa est utero crimen onusque suo*.

²⁵ Cfr. SENECA, *Phaedra*, ed. M. Coffey cit., p. 152.

²⁶ Sul valore di *advolvor* cfr. L.A. SENECA, *Phaedra*, a cura di C. De Meo cit., p. 196 *ad l.*

che Ippolito pronuncia ai vv. 2139-2141 («Non t'accostare a me tu che ti strisci / obliqua come la pantera dóma / che può mordere») e ai vv. 2424-2425 («Abbranchi [~ *in amplexus ruit*] come la pantera / lasciva»); si confrontino anche i vv. 2314-2315 (parla ancora il giovane) «o pantera schiumosa che strisciavi / ai miei ginocchi».

Come l'Ippolito euripideo intima alla nutrice di non toccargli la mano, né la veste,²⁷ evidentemente per non esserne contaminato, così l'Ippolito di Seneca, rivolto a Fedra, ordina: *Procul impudicos corpore a casto amove / tactus* (704-705), dove spicca, secondo il tipico gusto senecano, l'antitesi *impudicos/casto*. A queste parole fanno riscontro, in d'Annunzio, i vv. 2139 «Non t'accostare a me...» e 2163-2167 «Lasciami. / Lascia ch'io parta, ch'io non oda più / il tuo grido insensato, / che più non mi contaminini del tuo / alito, o inferma». Certamente l'eco senecana è in parte filtrata attraverso l'*incipit* della *Fedra* di Algernon Charles Swinburne: «Lay not thine hand upon me; let me go», «Non porre su di me la tua mano; lasciami andare» (v. 1).²⁸ Si noti anzitutto come il tragediografo italiano intensifichi il pathos mediante la ripetizione «Lasciami. Lascia». Inoltre, penso che la frase «che più non mi contaminini...» sia, per così dire, una 'traduzione', cioè una esplicitazione, dell'*impudicos* senecano, in cui è implicita l'idea della contaminazione del «casto, puro» corpo di Ippolito; non a caso Traina traduce, molto efficacemente: «Via da me, non toccarmi, non contaminare il mio corpo con le tue mani lascive».²⁹

A questo punto, nella tragedia latina, Ippolito sguaina la spada e afferra per i capelli la matrigna, al fine di sacrificarla a Diana (706-709):

Stringatur ensis, merita supplicia exigit.
En impudicum crine contorto caput
laeva reflexi: iustior numquam focis
datus tuis est sanguis, arquitenens dea.

Nel testo dannunziano, rispondendo alle parole di Fedra circa la morte di Antiope, madre di Ippolito, per mano di Teseo (*Fedra* 2316-2323), il giovane dice:

²⁷ EUR. *Hipp.* 606.

²⁸ Cfr. A. CH. SWINBURNE, *Poesie*, A cura di B. RIZZARDI, Mursia, Milano 2018 (1990⁴), p. 91. La *Fedra* di Swinburne è attentamente analizzata in E. ROSSI, *Lettura della Phaedra di Swinburne*, in «Maia», 60, 2008, pp. 292-306.

²⁹ L. A. SENECA, *Medea. Fedra*, a cura di G.G. Biondi cit., p. 217.

[...] No! Di questo
mentisci. Taci, taci,
o ti trascinerò per i capelli
dinanzi a lui (vv. 2323-2326).

Dopo un ulteriore intervento di Fedra, che menziona la «sàgari amazònia»,³⁰ lasciata a Ippolito da sua madre, il giovane aggiunge: «Ah, tacerai. / Eccola» (vv. 2333-2334). Segue una significativa didascalia: «*Accecato dall'ira impugna egli la mannaia, e afferra per i capelli la donna che cade; e fa l'atto di colpirla ma si trattiene*». La frase «*impugna egli la mannaia*» traduce *Stringatur ensis*, aggiungendo il dettaglio fortemente patetico dell'accecamento dovuto all'ira. Le frasi «ti trascinerò per i capelli» e «*afferra per i capelli la donna*» riecheggiano, con variazione, *crine contorto caput / laeva reflexi*. Con quest'ultimo segmento senecano occorre anche confrontare il v. 2423 (Fedra parla a Ippolito) «Si, torcimi», evidente ripresa del latino *contorto*.

Nella tragedia di Seneca il dialogo tra la matrigna e il figliastro si avvia a conclusione, con le ultime due battute, una per ciascuno dei due personaggi. Ai vv. 710-712 Fedra accoglie volentieri la morte che Ippolito minaccia di infliggerle: così egli esaudisce il suo desiderio, anzi le concede più di quanto lei stessa desiderasse: morire tra le mani di Ippolito salvaguardando l'onore.³¹ A questo punto Ippolito allontana da sé la donna e le nega la morte per non contaminarsi; getta via la stessa spada, in quanto contaminata dal contatto con Fedra, e si rammarica che non ci sia fiume o mare che possa purificarlo.³² L'auspicio di Fedra, che in Seneca è contenuto in tre soli versi, viene notevolmente amplificato in d'Annunzio, con evidente intensificazione del pathos, sulla scia di Swinburne. D'Annunzio concede circa trenta versi (2334-2361) all'eroina per indurre Ippolito a colpirla a morte.³³ I vari imperativi (spesso sinonimici) che ella indirizza al figliastro si susseguono con ritmo martellante:

³⁰ Si tratta di un'ascia bipenne, tipica delle Amazzoni (cfr. S. BATTAGLIA, *GDLI* cit., XVII, p. 353).

³¹ *Hippolyte, nunc me comptem voti facis; / sanas furentem. Maius hoc voto meo est, / salvo ut pudore manibus immoriar tuis.*

³² *Phaedr. 713-718 Abscede, vive, ne quid exores, et hic / contactus ensis deserat castum latus. / Quis eluet me Tanais aut quae barbaris / Maeotis undis Pontico incumbens mari? / Non ipse toto magnus Oceano pater / tantum expiarit sceleris. O silvae, o ferae!*

³³ Cfr. già i vv. 2167-2204.

[...] Sì, tra l'òmero e la gola,
 colpiscimi! Con tutta la tua forza
 fendimi, sino alla cintura, ch'io
 ti mostri il cuore nudo,
 il mio cuore fumante, arso di te,
 consunto dalla peste
 insanabile, nero
 dell'obbrobrio materno,
 sì – colpiscimi! – nero della brama
 mostruosa – colpiscimi,
 non esitare [...]
 [...] fendimi! [...]
 [...] Ancora
 esiti? Mi discingo. Qui, tra l'òmero
 e la gola, percoti obliquo, il petto
 aprimi, il cuore vedimi!

Analoghi comandi ritornano anche più avanti: 2382-2387 «or tu mi devi / abbattere sul tuo cammino [...] Ma non sperar di vivere e di vincere, / se non m'abbatti»; 2417 «Finiscimi»; 2419-2420 «Bisogna / che tu m'abbatta. Non ti lascerò»; 2432-2437 «Se vuoi vivere, sòffocami / nelle trecce che m'hai sciolte. La mia / criniera vale il vello / del cervo. Squasami. Sbattimi / su la pietra. Finiscimi, se vuoi / vivere. Per lo stigio fiume, supplico!». Qui è evidente l'influenza di Swinburne (vv. 4 segg., *passim*), come dimostra anche l'indicazione della parte del corpo da colpire:

No, non ti lascerò né avrò respiro
 finché non mi avrai uccisa; [...]
 Colpiscimi ora con la spada nuda [...]
 Se mi ucciderà, nudi il petto e la gola,
 mi piegherò verso il colpo a bocca chiusa
 e con un grande animo. Su, prendi la spada e uccidi;
 [...]
 Sii rapido con me; punta la spada qui tra la cintura
 e il seno [...]
 Tu non dormirai, non mangerai, non dirai una parola
 fino a che non mi avrai uccisa. Non sono buona per vivere.³⁴

³⁴ A. CH. SWINBURNE, *Poesie* cit., pp. 91, 93, 95.

Al contrario, la risposta dell'Ippolito dannunziano reca traccia dell'ipotesi senecano: dopo la didascalia che segue il v. 2361 («*Lascia egli cadere a terra l'arme*»), leggiamo: «Di te / io non mi macchierò, donna di Teseo» (vv. 2361-2362). Il dannunziano «non mi macchierò» allude al senecano *hic / contactus*³⁵ *ensis deserat castum latus* (713-714), in particolare alla qualifica di «casto, puro» che comunque Ippolito si attribuisce. È inoltre possibile che il duplice imperativo «Lasciami», rivolto dal giovane a Fedra ai vv. 2375 e 2387, sia stato suggerito dai due imperativi (soprattutto dal primo, sul piano semantico) che l'Ippolito senecano rivolge alla matrigna: *Abscede, vive* (713).

Anche nel seguito della vicenda sussistono importanti punti di contatto fra d'Annunzio e Seneca, sia a livello drammaturgico che sul piano della dizione poetica. Ippolito fugge via, lasciando a terra la spada, elemento di 'prova' fondamentale per la calunnia orchestrata contro il giovane. Mentre nel dramma euripideo l'idea di ritorcere contro Ippolito l'accusa di incesto è propria di Fedra,³⁶ in Seneca essa è subito attribuita alla nutrice (ai vv. 719 segg.): in questo modo il poeta latino salva la regina da una colpa che l'avrebbe senz'altro degradata, in maniera inescusabile, sul piano morale.³⁷ Al ritorno di Teseo, sia la Fedra senecana che quella dannunziana calunniano, presso il re, l'incolpevole Ippolito. Va precisato, però, che in Seneca Fedra parla, rivelando il motivo del suo proposito di uccidersi, solo perché Teseo aveva minacciato di tortura la nutrice se non gli avesse palesato la causa della volontà di suicidio di Fedra. Sia la Fedra senecana che quella dannunziana indicano a Teseo l'arma³⁸ lasciata da Ippolito, come prova inoppugnabile dell'accusa contro il giovane.

Anche a livello espressivo il modello senecano incide notevolmente sul testo dannunziano a proposito della formulazione della calunnia, da parte della nutrice e di Fedra in Seneca, da parte della sola Fedra in d'Annunzio. Sia le parole della nutrice che quelle di Fedra, nella tragedia latina, sono cariche di pathos: (parla la prima)

Adeste, Athenae! Fida famulorum manus,
fer opem! Nefandi raptor Hippolytus stupri

³⁵ Per *contingo* (di solito al passivo) nel senso di «contaminare» cfr. *Oxford Latin Dictionary* cit., s.v. 6.

³⁶ Cfr. EUR. *Hipp.* 715-731.

³⁷ Cfr. L. A. SENECA, *Phaedra*, a cura di C. De Meo cit., pp. 199-200; SENECA, *Phaedra*, ed. M. Coffey cit., p. 155.

³⁸ Come si è detto, nel dramma di d'Annunzio è la «sàgari amazonia».

instat premitque, mortis intentat metum,
ferro pudicam terret – en praeceps abit
ensemque trepida liquit attonitus fuga.
Pignus tenemus sceleris. Hanc maestam prius
recreate. Crinis tractus³⁹ et lacerae comae⁴⁰
ut sunt remaneant, facinoris tanti notae (725-732);

(parla la regina, rivolta a Teseo)

temptata precibus restiti; ferro ac minis
non cessit animus: vim tamen corpus tulit.
Labem hanc pudoris eluet noster cruor (891-893).

Il racconto della presunta violenza viene ampliato e il pathos viene ulteriormente potenziato nei corrispondenti passi dannunziani, in cui parla la regina: «Sì, / per forza soperchiò me disarmata / e presa pei capelli» (2605-2607); alla domanda di Teseo, «Dove? dove?» (2607), ella risponde: «Sul tuo talamo» (2608); più avanti prosegue:

[...] Alta la notte. Tramontavano
le Pèiadi. Ero ingombra
del triste sonno. Entrò. Mi si scagliò
contra gridandomi: «O Pasifaèia,
o spietata noverca,
se tola m'hai la vergine altocinta,
stanotte mi darai uso di te».
E m'afferrò per i capelli, e il pugno
mi pose entro la bocca. E reluttavo
in vano, ché le sue braccia son ferree
come le tue. Né delle labbra escivanmi
le voci, né del tramortito seno
rotto dal peso dell'imbestiata
forza. E me fredda, me
venuta meno per tutta la carne
nell'orrore, domò, contaminò
sul tuo talamo (2631-2647).⁴¹

³⁹ Per *trabo* nell'accezione di («cercare di») «strappare» cfr. *Oxford Latin Dictionary* cit., s.v. 11; cfr. anche SENECA, *Phaedra*, ed. M. Coffey cit., p. 156 *ad l.*

⁴⁰ Cfr. 826-827 (parla il Coro) *Quaerit* [sc. *Phaedra*] *crine lacerato fidem, / decus omne turbat capitis.*

⁴¹ Giustamente G. PASQUALI osserva che in questo racconto Fedra si compiace «volutuosamente d'ogni particolare» (*Classicismo e classicità di Gabriele d'Annunzio*, in *Pagine*

Il dettaglio dei capelli è presente in entrambi i testi: se Seneca dice, senza dubbio efficacemente, che essi sono scomposti e strappati (per la violenza), d'Annunzio chiarisce: «presa pei capelli», ripetuto – con una intensificazione – dal successivo «m'afferrò per i capelli». Secondo un modulo che abbiamo già visto operante nel tragediografo italiano, il verbo «reluttavo» esplicita con notevole espressività ciò che è implicito nel *puđicam* riferito dalla nutrice a Fedra. La «forza» («imbestiata») di cui parla la regina (e che è da lei dettagliatamente illustrata) riecheggia il termine *vim* («violenza») dell'ipotesto. Infine il riferimento di Fedra alla macchia subita (*Labem hanc pudoris*) sta dietro il «contaminò» dannunziano.⁴²

Inoltre, come la Fedra senecana, prima di denunciare l'incesto (inventato), chiama a testimoni Giove, «il padre degli dei», e il Sole, da cui discende la sua stirpe (vv. 888-890),⁴³ così la Fedra dannunziana risponde a Teseo, che le chiede di confermare mediante giuramento di aver detto la verità: «Gli Iddii del fiume stigio / ne sieno testimoni!» (2659-2660).⁴⁴

Come è noto, Teseo, convinto della colpevolezza del figlio, lo maledice e chiede al padre Nettuno,⁴⁵ che gli aveva promesso la realizzazione di tre suoi desideri, di attuare la maledizione, provocando la morte di Ippolito in quello stesso giorno. In questo punto, il testo dannunziano si può sostanzialmente accostare non solo a quello senecano, ma anche a quello euripideo. C'è, però, qualche dettaglio significativo che rende evidente il legame con Seneca. Euripide (*Hipp.* 887-890) aveva scritto:

[...] ὦ πάτερ Πόσειδον, ἄς ἐμοί ποτε
ἀράς ὑπέσχον τρεῖς, μιᾷ κατέργασαι
τούτων ἐμὸν παῖδ', ἡ μέραν δὲ μὴ φύγοι
τὴν δ', εἴπερ ἡμῖν ὄπασσας σαφεῖς ἀράς.⁴⁶

stravaganti di un filologo, II, a cura di C.F. Russo, Le Lettere, Firenze 2003 [1994], p. 204); cfr. anche F. GIANCOTTI, *Profilo* cit., p. 68.

⁴² Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P. Gibellini cit., p. 267.

⁴³ *Te te, creator caelitus, te stem invoco, / et te, coruscum lucis aetheriae iubar, / ex cuius ortu nostra dependet domus.*

⁴⁴ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P. Gibellini cit., p. 268.

⁴⁵ Secondo una versione del mito, accolta da Euripide e da Seneca, Nettuno era padre di Teseo.

⁴⁶ «Poseidone, padre mio, con una delle tre maledizioni che mi promettesti uccidi mio figlio; che non passi questo giorno, se la tua promessa è autentica», EURIPIDE, *Ippolito*, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, BUR, Milano 2000, p. 103.

Nella tragedia latina leggiamo: *En perage donum triste, regnator freti! / Non cernat ultra lucidum Hippolytus diem / adeatque manes iuvenis iratos patri* (945-947). In d'Annunzio Teseo conclude il II Atto del dramma con le seguenti parole:

O Re truce del Mare, ippico Re,
odimi, Asfàlio, Ennosigèò, scettrato
del tricuspide scettro, odimi tu
che promettesti adempiere tre voti.
Se alcuna grazia ho nelle tue vendette,
oggi adempimi al primo contra il figlio.
Che innanzi sera egli discenda all'Ombre! (2661-2667).

Non si può dire se il verso finale, contenente la maledizione, dipenda da Euripide o da Seneca (o dal primo filtrato attraverso il secondo), ma l'imperativo «adempimi» corrisponde esattamente a *perage*, e i complementi di vocazione «O Re truce del Mare, ippico Re» trovano riscontro solo in Seneca, nell'espressione *regnator freti*.⁴⁷

Dopo la maledizione scagliata da Teseo, in Euripide si svolge un importante colloquio tra il re e il figlio, che manca sia in Seneca che in d'Annunzio.⁴⁸ Nella tragedia latina segue, dopo un intermezzo corale, la scena in cui il messaggero dà notizia a Teseo della morte di Ippolito e la racconta dettagliatamente. In d'Annunzio l'Atto III si apre con Teseo e altri personaggi dinanzi al cadavere del giovane, la cui morte è narrata dall'aedo, che ne è stato testimone. Lo strazio che il corpo di Ippolito subisce (trascinato in una folle corsa dai cavalli imbizzarriti) è già evidenziato da Euripide, ma è enfatizzato espressionisticamente da Seneca, con numerosi particolari cruenti.⁴⁹ Mi soffermo su due dettagli. Il particolare della testa sbattuta sulla roccia è già nel testo greco (1238 σποδούμενος μὲν πρὸς πέτρας φίλον κάρα, «viene trascinato a sbattere la testa contro le rocce»⁵⁰), da cui lo eredita quello latino (1093-1094 *inlisum caput / scopulis resultat*⁵¹). D'Annunzio fa proprio il dettaglio (2929-2931 «Con un orrido / ringhio Arione là, contra la

⁴⁷ Un'analogia *iunctura* compare anche in Euripide, ma in un altro contesto, il racconto della morte di Ippolito svolto dal messaggero: πόντου κρέοντι (*Hipp.* 1168).

⁴⁸ Cfr. E. PARATORE, *La morte di Fedra* cit., p. 256.

⁴⁹ Cfr. G. NUZZO, *Il mito di Fedra tra Seneca, D'Annunzio e Pizzetti*, in *La riscrittura del mito nella musica e nel teatro tra cultura classica e contemporanea. Studi in onore del compositore Michele Lizzi (1915-1972)*, a cura di A. Bellia, Aracne, Roma 2012, pp. 57-58.

⁵⁰ EURIPIDE, *Ippolito* cit., p. 125.

⁵¹ Cfr. L.A. SENECA, *Phaedra*, a cura di C. De Meo cit., pp. 263-264 *ad l.*

rupe / sbattendo, franse a Ippolito il ginocchio [...]), ma varia (il ginocchio in luogo della testa), e intensifica il pathos a livello espressivo («franse» al posto di «sbattere» o «rimbalzare»). Ai vv. 1098-1099 Seneca introduce il dettaglio di un tronco bruciacciato che ferma per un momento Ippolito e gli trafigge l'inguine con uno spuntone: *tandemque raptum truncus ambusta sude / medium per inguen stipite ingesto*⁵² *tenet*.⁵³ D'Annunzio non si lascia sfuggire il particolare macabro, e lo carica di ulteriore pathos: «E smosse [sc. il cavallo] con le froge il semivivo,⁵⁴ / nell'ombra lo fiutò; di bava intriso / l'addentò per il ventre, gli sbranò / gli inguini» (2937-2940): non occorre dire quanto l'espressione «gli sbranò» sia più forte di *ingesto* (o di *eiecto*).

In Seneca, terminato il racconto del messaggero, Teseo piange e in due distinti passaggi (nel secondo caso rispondendo all'interlocutore) afferma: *Occidere volui noxium, amissum fleo* (1117); *Quod interemi, non quod amisi, fleo* (1122).⁵⁵ Anche il Teseo di d'Annunzio, come emerge dalla didascalia successiva al v. 2941,⁵⁶ è profondamente colpito, oltre che dalla vista del cadavere, dal racconto dell'aedo, e, tra l'altro, dice: «Ippolito / ucciso fu da me, non con le mie / mani che sono monde, ma col voto: / col voto alzato al Re truce del Mare / per punire una colpa inespiable» (2952-2956). Anche qui, come nel tragediografo latino, il concetto è ribadito – con *climax* patetica – una seconda volta, alla fine del discorso del re: «ho ucciso quella che nessuno / degli uomini mortali e degli Iddii / eterni uccise mai: / la speranza» (2976-2979).⁵⁷

⁵² *Ingesto* è congettura di N. HEINSIUS, *Adversariorum libri IV numquam antea editi. In quibus plurima veterum Auctorum, Poetarum praesertim, loca emendantur et illustrantur. Subjiciuntur ejusdem Notae ad Catullum et Propertium nunc primum productae*, curante Pietro Burmanno juniore, Folkert vander Plaats, Harlingae 1742, p. 72 (*eiecto* A: *iecto* E), accolta, tra gli altri, da L.A. SENECAE *Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus]*, Octavia, Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit O. Zwierlein, Oxford University Press, Oxonii 1993 (1986¹); cfr. anche L.A. SENECA, *Phaedra*, a cura di C. De Meo cit., p. 265.

⁵³ Cfr. L.A. SENECA, *Phaedra*, a cura di C. De Meo cit., pp. 264-265; SENECA, *Phaedra*, ed. M. Coffey cit., pp. 183-184; SENECA, *Fedra*, a cura di A. Casamento cit., pp. 238-239.

⁵⁴ Cfr. SEN. *Phaedr.* 1102 *semianimem*.

⁵⁵ Cfr. anche 1249-1250 *crimen agnosco meum: / ego te peremi* (Teseo ha appreso da Fedra la verità circa l'innocenza del figlio).

⁵⁶ «Teseo sente sopra sé fiso l'inflessibile sguardo di Etra. Fa un passo verso di lei e le dice le due prime parole con una voce così sommessa e così tremante che non sembra quella del durissimo castigatore».

⁵⁷ Alquanto diverso, in proposito, EURIPIDE, *Hipp.* 1433 (Artemide a Teseo) ἄκων γὰρ ὤλεσάς νιν, «L'hai ucciso senza volere» (trad. di G. PADUANO, EURIPIDE, *Ippolito* cit., p. 137).

Anche nella scena conclusiva i punti di contatto fra il dramma senecano e quello dannunziano sono notevoli. Come nel primo Fedra entra in scena con la spada (*Phaedr.* 1157), per suicidarsi, così nel secondo la regina riappare stringendo «*nella destra la sàgari amazonia*» (didascalia successiva al v. 2992). Del significativo ultimo discorso che nel testo di Seneca l'eroina pronuncia prima di uccidersi, due sono i passaggi rilevanti riecheggianti da d'Annunzio. Nel primo ella si rivolge al figliastro e gli preannuncia il suicidio, per espiare la sua colpa: in questo modo lo seguirà agli inferi e – cosa che non è stata possibile in vita – si unirà a lui nel comune destino di morte, ribadendo la forza della sua passione: *te per undas perque Tartareos lacus, / per Styga, per amnes igneos amens*⁵⁸ *sequar* (1179-1180); *Non licuit animos iungere, at certe licet / iunxisse fata* (1183-1184). D'Annunzio, intensificando ancora una volta il motivo, fa dire a Fedra – più volte – che ella porterà Ippolito agli inferi e che Ippolito è suo: «Sola / io porterò su le mie braccia d'Ombra / Ippolito velato all'Invisibile» (3147-3149); (ad Afrodite) «Ippolito / io l'ho velato perché l'amo. È mio / là dove tu non regni. Io vinco» (3168-3170); (ad Artemide) «Ippolito è meco. / Io gli ho posto il mio velo, perché l'amo. / Velato all'Invisibile / lo porterò su le mie braccia azzurre, / perché l'amo. [...] Ancora vinco! / Ippolito, son teco» (3207-3211 e 3218-3219).⁵⁹ La Fedra dannunziana non si limita a seguire il defunto agli inferi, ma ve lo porta lei stessa; sottolinea la sua unione con il giovane (~ *iunxisse*) e afferma la sua vittoria finale persino sulle divinità.

Il secondo passo importante è quello in cui Fedra confessa agli Ateniesi e a Teseo di aver calunniato l'innocente Ippolito. In particolare, i vv. 1194-1196 *Vana punisti pater, / iuvenisque castus crimine incesto iacet, / pudicus, insons* ispirano gli enfatici versi dannunziani «o Teseo, / Ippolito è più puro del libame / sacro e dell'acqua lustrale, più limpido / che la pupilla dell'aria, e il tuo voto / castigò l'inculpabile» (3027-3031). Il legame tra i due passi emerge non solo dalla omologia contenutistica e dalle evidenti corrispondenze lessicali,⁶⁰ ma anche dalla studiata inversione, operata da d'Annunzio, dell'ordine secondo cui i due concetti (ingiusta punizione da parte del padre e innocenza del figlio) sono espressi nel modello.

⁵⁸ Cfr. *infra*, 1193 *nefas, / quod ipsa de mens pectore in sano hauseram*, nonché D'ANNUNZIO, *Fedra* 3150 «O delirante...» e 3153-3154 «Se insanire intorno a un feretro / vuoi...» (in questi ultimi due passi Etra, madre di Teseo, si rivolge a Fedra).

⁵⁹ Cfr. E. PARATORE, *La morte di Fedra* cit., p. 268; G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P. Gibellini cit., p. XXIV e n. 21.

⁶⁰ *Punisti* è ripreso da «castigò», *castus* e *pudicus* da «più puro» e «più limpido», *insons* da «inculpabile».

Angelo Meriani

IPPOLITO DEVE MORIRE.
MALEDIZIONE E MORTE DA EURIPIDE A D'ANNUNZIO*

Riassunto: Il contributo intende indagare, sui temi della maledizione e della morte e sui problemi della loro collocazione drammaturgica, i rapporti tra la *Fedra* di d'Annunzio, l'*Ippolito* di Euripide, la *Phaedra* di Seneca e *Phèdre* di Racine, alla luce dell'analisi comparativa di alcuni brani dei quattro testi.

Parole chiave: maledizione; morte; Euripide, *Ippolito*; Seneca, *Phaedra*; Racine, *Phèdre*; d'Annunzio, *Fedra*.

Abstract: In the light of the comparative analysis of several excerpts from d'Annunzio's *Phaedra*, Euripides' *Hippolytus*, Seneca's *Phaedra* and Racine's *Phèdre*, the paper investigates the connections among these four tragedies on the motifs of curse and death, and the problems of their dramaturgic treatment.

Keywords: curse; death; Euripides, *Hippolytos*; Seneca, *Phaedra*; Racine, *Phèdre*; d'Annunzio, *Fedra*.

Di tutte le più note peripezie mi sono giovato ad arte per rinnovarle; ché la vera invenzione consiste nel trarre dal vecchio il nuovo inaspettatamente.

Gabriele d'Annunzio¹

* Ringrazio di cuore Maria Rosa Giacon per gli utili spunti di riflessione e Vincenzo De Santis per le ricche conversazioni, dalle quali ho imparato molte cose.

¹ Dall'intervista concessa a R. SIMONI, *L'origine e il significato della "Fedra" dannunziana. Una conversazione col poeta*, «Corriere della Sera», 9 aprile 1909, p. 3.

Il secondo atto della *Fedra* di Gabriele d'Annunzio si chiude con l'«imprecazione funesta» che Tèseo, «di tutta la statura alzato, scaglia» contro Ippolito (II, 2661-2667):²

O Re truce del Mare, ippico Re,
 odimi, Asfàlio, Ennosigèò, scettrato
 del tricuspide scettro, odimi tu
 che promettesti adempiere tre vóti.
 Se alcuna grazia ho nelle tue vendette, 2665
 oggi adempimi al primo contra il figlio.
 Che innanzi sera egli discenda all'Ombre!

Tèseo, più volte evocato fin dalle prime battute del primo atto, era entrato in scena soltanto verso la fine del secondo (II, 2487),³ dopo che Ippolito ne era uscito, profondamente turbato dal bacio di Fedra e dall'irrimediabile contrasto che l'insano gesto aveva originato (II, 2105-2444).⁴ Il giovane, ormai cadavere, compare nuovamente nel terzo atto. Tra padre e figlio, dunque, d'Annunzio non concepisce alcuna interlocuzione. Neanche nella *Phaedra* di Seneca c'è spazio per un'interlocuzione diretta tra Tèseo e Ippolito. Euripide, al contrario, con l'articolato confronto tra i due personaggi nel terzo episodio (902-1101) e con lo struggente incontro di Tèseo con il figlio morente nell'esodo (1410-1458), aveva costruito due dei momenti più intensi dell'*Ippolito*.⁵ Anche in *Phèdre* Jean Racine fa incontrare padre e fi-

² Le parole virgolettate sono tratte dalla didascalia che precede i versi citati subito sotto; seguo la numerazione dei versi della prima edizione (Fratelli Treves, Milano 1909); tengo presente anche l'edizione di Annamaria Andreoli, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, Mondadori, Milano 2013, tomo secondo, pp. 367-525, con le preziosissime note alle pp. 1584-1617 (i versi citati sono alla p. 501); utili anche le note di Tiziana Piras in G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P. Gibellini, note di T. Piras, Mondadori, Milano 2001, pp. 165-275.

³ Si può dire che fino a quel momento il personaggio è presente nella trama e non sulla scena; sotto questo aspetto, Andreoli osserva opportunamente che «Tèseo si dimostra fin dalla sua entrata [...] personaggio secondario e inconsistente, benché muova l'azione e ne sia la causa, con la nascita di Ippolito, con il rapimento di Fedra, con la maledizione finale» (in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri* cit. a nota 2, p. 1595).

⁴ Sul motivo del bacio, chiaramente mutuato da *OV. Her.* IV 144 e sapientemente elaborato da d'Annunzio, e sulla dinamica delle reazioni del giovane, nella cui articolazione drammaturgica d'Annunzio punta a una potente intensificazione del *pathos* rispetto all'ipotesto costituito da diversi passi della *Phaedra* di Seneca, rimando al contributo di N. LANZARONE (qui, pp. 365-380: 368-369).

⁵ Ippolito morente era entrato in scena a 1348; sui due passi, si veda W.S. BARRETT, *Euripides. Hippolytos*, Oxford University Press, Oxford 1964, pp. 40-42, 44-45, 335-365, 402-

glio a due riprese: quando Ippolito confessa a Tèseo l'ardente desiderio di abbandonare Trezene per non rivedere mai più Fedra adducendo a motivo l'intenzione di emularlo in imprese degne di gloria (III 5, 921-986), e nella cruciale scena seconda dell'atto quarto (IV 2, 1035-1156). Ci torneremo più avanti. Per ora, osserviamo che la distanza tra i dispositivi drammaturgici di Seneca e d'Annunzio da un lato e di Euripide e Racine dall'altro non potrebbe essere maggiore.⁶

Su due aspetti, invece, Euripide è solo contro tutti. È ben noto che sia in Seneca, sia in Racine, sia in d'Annunzio un nucleo fondamentale dell'azione drammatica è l'incontro tra Fedra e Ippolito, pur diversamente impostato dai tre autori. Euripide, invece, prevede che la donna e il giovane siano contemporaneamente presenti in scena solo per qualche istante, ma senza alcuna interlocuzione: quando Ippolito rientra in scena insieme con la Nutrice (601) dopo aver appreso da lei, all'interno della reggia, che Fedra lo ama, vincolato dal giuramento di non rivelare la cosa, Fedra è presente, ma tace; Ippolito, dopo la sua requisitoria contro le donne, esce di scena (669: rientrerà a 902, per il lungo dialogo con Teseo: 902-1101); a questo punto, Fedra canta la sua infelicità (669-679), e infine interloquisce con la Nutrice, fino alla sua definitiva uscita di scena (731).

420; M.R. HALLERAN, *Euripides. Hippolytos*, Aris & Phillips, Warminster 1995, pp. 226-243, 265-268; P. ROTH, *Euripides. Hippolytos*, De Gruyter, Berlin-München-Boston 2015, pp. 246-286, 340-351; d'ora in avanti, salvo diversa indicazione, mi riferisco all'*Ippolito coronato*, la versione della tragedia euripidea giunta fino a noi: come è noto, dell'*Ippolito velato* abbiamo soltanto frammenti.

⁶ Che d'Annunzio, mentre componeva la *Fedra*, abbia tenuto presenti le tragedie di Euripide, Seneca e Racine sul medesimo soggetto, è provato inconfutabilmente dalla lettera che egli inviò al suo factotum Benigno Palmerio il 3 aprile 1909 da Milano, dove stava seguendo le prove per la prima rappresentazione della sua tragedia, prevista per il successivo 10 aprile: gli chiedeva di inviargli alcuni libri che si trovavano sul suo tavolo di lavoro alla Capponcina, e segnatamente, tra gli altri, «Euripidis – Aeschylis, Sophoclis Fabulae, grandi volumi in latino e greco, rilegati in pergamena. [...] 1 volume di Racine – con la Phèdre. Le tragedie di Seneca, il testo latino e il volume di traduzione, italiana. [...] Euripide – Tragédies – traduction de Leconte de Lisle – 2 volumi» (il sottolineato è dell'autore); la lettera, richiamata anche da Andreoli in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri* cit. a nota 2, pp. 1591-1592, è pubblicata in G. D'ANNUNZIO, *Carteggio con Benigno Palmerio 1896-1936*, a cura di M.M. Cappellini e R. Castagnola, con una nota di G. Castellani, Arago, Torino 2003, pp. 212-214; in effetti, lo stesso poeta richiama a più riprese i suoi *auctores* nella già ricordata intervista a Simoni (*supra*, nota 1); in generale, sulle fonti di d'Annunzio e sui suoi modi di utilizzarle, rimando al lavoro di I. CALIARO, *D'Annunzio lettere-scrittore*, Olschki, Firenze 1991 (in particolare, sulla *Fedra*, la parte I, *Nell'officina della "Fedra"*, pp. 11-60, con bibliografia precedente).

Ancora, in Seneca Tèseo, entrato in scena da poco, e dopo un breve scambio con la Nutrice (835-863), apprende dalle parole allusive della protagonista che Ippolito l'ha insidiata (864-901). In Racine l'eroe, informato da Enone del tentativo di violenza di Ippolito (IV 1, 1001-1034), e dopo aver incontrato il figlio (IV 2, 1035-1156), incontra comunque Fedra per rassicurarla che sarà vendicata (IV 4, 1167-1192). Così anche in d'Annunzio è Fedra stessa, nella parte finale del secondo atto (II, 2487-2660), a informare dettagliatamente il marito, appena entrato in scena, sul tentativo di Ippolito di usarle violenza, e a giurare in nome degli «Iddii del fiume stigio» (II, 2659) che il suo racconto è veritiero. Nell'*Ippolito* di Euripide, invece, marito e moglie non si incontrano mai.

È vero che la cosa sarebbe impossibile, in quanto essi sono impersonati dal medesimo attore, il δευτεραγωνιστής,⁷ sicché l'unica via di comunicazione tra i due personaggi si attiva attraverso la tavoletta scrittoria (δέλτος) che Tèseo vede pendere dalla mano del cadavere di Fedra, ormai sciolto dal laccio col quale si era impiccata.⁸ Che su di essa Fedra ha scritto che Ippolito l'aveva disonorata emerge dal seguito: Tèseo, ansioso di apprenderne il contenuto, ne scioglie il sigillo d'oro e la legge dapprima in silenzio; poi, su richiesta del coro, proseguendo in una raffinata personificazione dell'oggetto inanimato,⁹ rivela concitato che essa *grida* cose terribili e che dalla sua *voce* ha visto levarsi un *canto* funesto;¹⁰ quindi comunica apertamente ciò che ne ha appreso: Ippolito ha profanato con la violenza il suo letto;¹¹ infine, nel successivo dialogo col figlio, asserisce che essa *accusa* il giovane in modo inconfutabile.¹²

⁷ Cfr. V. DI BENEDETTO e E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997, p. 224; gli otto personaggi del dramma sono così distribuiti: Ippolito e Messaggero al protagonista; Servo, Fedra e Tèseo al deuteragonista; Afrodite, Nutrice e Artemide al tritagonista.

⁸ EUR. *Hipp.* 856-857: τί δὴ ποθ' ἦδε δέλτος ἐκ φύλης χερὸς / ἠρτημένη; θέλει τι σημήναι νέον;

⁹ In effetti, la personificazione della tavoletta da parte di Tèseo è evidente fin dal verso 857 (cit. alla nota precedente), quando egli si domanda, retoricamente, se l'oggetto voglia *dire, indicare* qualche novità: θέλει τι σημήναι νέον; e poi dal verso 865, quando si rende conto che, in effetti, la tavoletta *vuole dirgli* qualcosa: ἴδω τί λέξει δέλτος ἦδη μοι θέλει.

¹⁰ EUR. *Hipp.* 877-880: βοᾶ βοᾶ δέλτος ἄλαστα [...] οἶον οἶον εἶδον γραφαῖς μέλος / φθειγγόμενον τλάμων: la concitazione è data dall'iterazione di βοᾶ e di οἶον; e si noti la sinestesia in εἶδον... μέλος / φθειγγόμενον.

¹¹ EUR. *Hipp.* 882-886: τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις / καθέξω δυσεκπέρατον ὄλοδον / κακόν. ἰὼ πόλις. / Ἰππόλυτος εὐνής τῆς ἐμῆς ἐτλη θγειν / βία, τὸ σεμνὸν Ζηνὸς ὄμ' ἀτιμάσας.

¹² EUR. *Hipp.* 1057-1058: ἡ δέλτος ἦδε [...] / κατηγορεῖ σου πιστά; che le parole scritte da Fedra sulla tavoletta sono false (ψευδεῖς γραφαῖς ἐγράψε) rivela infine Artemide nell'esodo (1311).

Ma è evidente che l'autore greco ha deciso la distribuzione delle parti, e, conseguentemente, ha escogitato l'espedito della tavoletta, perché a lui un'interlocuzione diretta tra Fedra e Tèseo non risultava essenziale allo sviluppo dell'azione drammatica, che dà invece ampio spazio alla figura di Ippolito, mentre Fedra esce definitivamente di scena al verso 731 di una tragedia che ne conta 1466.¹³ Insomma, nel programma drammaturgico di Euripide la figura di Fedra è funzionale a realizzare il disegno di Afrodite, tutto centrato sulla distruzione del protagonista Ippolito.¹⁴

Che Ippolito deve morire, e deve morire grazie alla maledizione di Tèseo, è un dato che, all'epoca della prima rappresentazione dell'*Ippolito* di Euripide (428 a.C.), è già saldamente radicato nella tradizione mitica, e che gli spettatori della tragedia sanno bene fin dall'inizio, dettagliatamente informati in tal senso dalle parole di Afrodite, che recita il prologo.¹⁵ Il giovane, unico tra i cittadini di Trezene, disprezza la dea non solo a parole, ma anche nella concreta pratica della vita, giacché rifiuta il sesso e le nozze. E per questo suo 'innaturale ascetismo' sarà punito.¹⁶ Il meccanismo è ben noto: Afrodite ha fatto in modo che Fedra si innamorasse di lui e farà in modo che Tèseo lo venga a sapere; al re non resterà che lanciare la maledizione, e

¹³ Può essere forse utile confrontare, su quest'aspetto, i dati della *Phaedra* di Seneca e di *Phèdre* di Racine: in entrambe le tragedie Ippolito muore prima di Fedra, come nella *Fedra* di d'Annunzio; nella tragedia di Seneca, che conta 1280 versi, Ippolito esce definitivamente di scena al v. 718; in quella di Racine, che ne conta 1654, Ippolito ne esce al v. 1406; è inutile ricordare che in entrambe l'interlocuzione diretta tra Fedra e Tèseo svolge un ruolo essenziale.

¹⁴ In questo senso, la dea è molto esplicita fin dall'inizio del prologo: σφάλλω δ' ὄσοι φρονούσιν εἰς ἡμᾶς μέγα (EUR. *Hipp.* 6); sul rovesciamento, da parte di d'Annunzio, dell'impostazione drammaturgica di Euripide, nella quale il ruolo di Fedra è funzionale all'annientamento di Ippolito, rimando al contributo di S. AMENDOLA, qui, pp. 347-363, in part., 356-363; sull'idea che non Ippolito ma Fedra sia protagonista della tragedia euripidea, si veda G. PADUANO, *Ippolito: la rivelazione dell'eros*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» XIII, 1984, pp. 45-66: 56-60; poi ID., *La rivelazione dell'eros*, in EURIPIDE, *Ippolito*, a cura di G. Paduano, Rizzoli, Milano 2000, pp. 5-27: 19-20.

¹⁵ Vd. EUR. *Hipp.* 1-57, con il commento di BARRETT, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, pp. 154-167.

¹⁶ Faccio mia l'espressione «unnatural ascetism» di BARRETT, *ibid.*, p. 157; si noti che, nelle parole di Afrodite, il giovane sarà punito per il suo comportamento 'sbagliato' o addirittura 'peccaminoso' nei confronti della dea: postosi in aperta contesa contro di lei, sarà ucciso dal padre per mezzo della maledizione che questi gli lancerà contro (cfr. EUR. *Hipp.* 21: ἄ δ' εἰς ἐμ' ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι; 43-44: καὶ τὸν μὲν ἡμῖν πολέμιον νεανίαν / κτενεῖ πατὴρ ἀραίσιν κτλ.).

Ippolito morirà. Morirà anche Fedra, ma la sua morte non sarà che un “effetto collaterale” del disegno della dea.¹⁷

Convorrà a questo punto ritornare alla formulazione stessa della richiesta che il Tèseo dannunziano rivolge al padre Nettuno, ricordandogli che egli, in precedenza, gli aveva promesso di esaudire «tre vóti» (II, 2264): come abbiamo visto, quello di far morire Ippolito «innanzi sera» è il «primo» (II, 2266-2267). Su questo punto, la richiesta appare in linea con le parole del Tèseo di Racine, che tuttavia, rivolgendosi al dio, non fa parola del loro numero complessivo: dopo avergli ricordato le coraggiose imprese da lui compiute in passato,¹⁸ precisa invece di non aver ancora implorato la sua potenza immortale in altre precedenti e difficili circostanze, e di essersi riservato di chiedere il suo aiuto in situazioni di maggiore bisogno, come è appunto il suo presente desiderio di vendetta. Anche per lui, ripetiamo, si tratta del *primo* desiderio da esaudire (*Phèdre*, IV 2, 1065-1076):

Et toi, Neptune, et toi, si jadis mon courage	1065
D'infâmes Assassins nettoya ton rivage,	
Souviens-toi que pour prix de mes efforts heureux,	
Tu promis d'exaucer le premier de mes vœux.	
Dans les longues rigueurs d'une prison cruelle	
Je n'ai point imploré ta puissance immortelle.	1070
Avares du secours que j'attends de tes soins	
Mes vœux t'ont réservé pour de plus grands besoins.	
Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux Père.	
J'abandonne de Traître à toute ta colère.	

¹⁷ EUR. *Hipp.* 47-50: ἡ δ' εὐκλεῆς μὲν ἀλλ' ὄμως ἀπόλλυται / Φαίδρα· τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν / τὸ μὴ οὐ παρασχεῖν τοὺς ἐμοὺς ἐχθροὺς ἐμοί / δίκην τοσαύτην ὥστε μοι καλῶς ἔχειν.

¹⁸ Il riferimento è chiaramente al precedente viaggio da Trezene ad Atene lungo la costa del Golfo Saronico, durante il quale Tèseo, secondo quanto si legge in Plutarco, che Racine, nella sua *Préface*, dichiara di aver seguito («J'ai même suivi l'histoire de Thésée telle qu'elle est dans Plutarque»), aveva ucciso, in sequenza, Perifete, Sinide, la Scrofa di Crommione, Scirone, Cercione e Procuste (cfr. PLUT. *Thes.* 6-11); ora, mentre la *Phaedra* di Seneca è ambientata appunto ad Atene, la tragedia di Racine, come l'*Ippolito* di Euripide, è ambientata a Trezene; Tèseo doveva esserci dunque *tornato*, giacché nel frattempo, *dopo* quel viaggio, si era stabilito ad Atene, dove era diventato re; l'eroe, insomma, sta qui ricordando vicende molto remote; d'altra parte, Racine non spiega il motivo per cui Tèseo si trova a Trezene, mentre Euripide fa dire ad Afrodite che egli sta scontando lì la pena dell'esilio annuale per aver ucciso i Pallantidi (cfr. EUR. *Hipp.* 34-37); ma l'episodio è di molto precedente alla vicenda rappresentata, sicché la motivazione non risulta convincente: su questo si veda BARRETT, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, pp. 32-34, 162-163; forse il silenzio di Racine su questo punto si può spiegare con l'intento di evitare l'aporia.

Étouffe dans son sang ses désirs effrontés. 1075
Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés.

I riferimenti ai «longues rigueurs d'une prison cruelle» (1069) e ai «de plus grands besoins» (1072) riecheggiano i versi della *Phaedra* di Seneca nei quali l'eroe sottolinea di non essersi servito del privilegio concessogli dal padre neanche per risalire dall'oltretomba (951-953). Ma pochi versi prima l'autore latino fa precisare a Tèseo che Nettuno gli aveva promesso di esaudire tre desideri (942-944), e che quello relativo alla morte di Ippolito (945-947), espresso in condizioni di grande sventura, sarebbe stato *l'ultimo* (948-950). Rileggiamo tutto il passo (942-953):¹⁹

Genitor aequoreus dedit
ut vota prono terna concipiam deo,
et invocata munus hoc sanxit Styge.
En perage donum triste, regnator freti! 945
Non cernat ultra lucidum Hippolytus diem
adeatque manes iuvenis iratos patri.
Fer abominandam nunc opem nato, parens:
numquam supremum numinis munus tui
consumeremus, magna ni premerent mala; 950
inter profunda Tartara et Ditem horridum
et imminentes regis infernis minas,
voto pepercì; redde nunc pactam fidem.

Ora, mentre nella *Phaedra* di Seneca la maledizione viene scagliata *in absentia*, e Ippolito, ormai uscito definitivamente di scena già dopo il v. 718, non avrà alcuna occasione per difendersi, in *Phèdre* di Racine Tèseo invoca l'intervento di Nettuno alla presenza di Ippolito, dopo averlo accusato di tradimento e avergli ingiunto ripetutamente di allontanarsi per sempre da Trezene (IV 2, 1044-1064). Il confronto fra i due, come ho accennato, si estenderà poi per tutto il resto della scena (IV 2, 1077-1156), e includerà, da parte di Ippolito, l'articolata protesta della propria innocenza e la confessione del proprio amore per Aricia, mentre Tèseo si mostrerà inflessibile nel non prestar fede alle parole del figlio e nel ribadirgli la prescrizione dell'esilio.

¹⁹ Sul debito di d'Annunzio nei confronti di questo passo di Seneca, rimando al contributo di Nicola Lanzarone (qui, pp. 365-380: 377-378).

Quest'ultimo motivo, che occorre a far sì che Ippolito lasci temporaneamente la scena, era stato già ventilato dalle parole pronunciate da Enone per rassicurare Fedra, senza peraltro escludere la possibilità di un versamento di sangue (III 3, 899-904), e ritornerà poi quando Aricia si mostrerà cautamente propensa ad accogliere la proposta di Ippolito di seguirlo in esilio, soprattutto in vista della sua promessa di matrimonio, da lei abilmente sollecitata (v 1, 1358-1410).

Della condanna di Ippolito all'esilio, che risale, come vedremo, a Euripide, non c'è traccia in d'Annunzio. Neanche Seneca prevede una simile articolazione della vicenda: Tèseo apprende da Fedra che Ippolito è fuggito di sua iniziativa dopo aver tentato di usarle violenza (902-903), e, nel corso della sua lunga tirata contro il figlio (903-958), proclama che lo inseguirà anche in capo al mondo, e che, dove non giungeranno i suoi dardi, giungeranno le sue maledizioni (929-942).

In definitiva, sembra di poter dire che su questi punti d'Annunzio abbia, al contempo, selezionato e fuso insieme i dati delle sue fonti. All'abolizione dell'esilio di Ippolito abbiamo già fatto cenno. Abbiamo poi osservato che in Seneca Tèseo precisa che Nettuno gli aveva promesso di esaudire *tre* desideri, informazione assente in Racine ma presente in d'Annunzio. Infine, diversamente da ciò che vediamo in Seneca e Racine, in d'Annunzio Tèseo non fa parola delle proprie precedenti imprese, peraltro ampiamente evocate prima della sua entrata in scena. Dice invece che Nettuno gli ha promesso di esaudire «tre vóti» (II, 2664): come in Seneca (942: «vota... terna») e diversamente da Racine, che su questo punto tace. E dice anche che il voto relativo alla morte di Ippolito è il «primo» (II, 2666): come in Racine (IV 2, 1068: «le premier») e diversamente da Seneca, esplicito nel qualificarlo come ultimo (949: «supremum... munus»).

La questione del numero e dell'ordine dei desideri non è priva di implicazioni logiche e drammaturgiche. È chiaro infatti che, di una serie di desideri la cui realizzazione è data per sicura perché promessa da un essere soprannaturale, motivo ampiamente diffuso nelle tradizioni folcloriche delle saghe eroiche, soltanto l'ultimo può essere considerato irrevocabile, in quanto ciascuno dei precedenti può essere revocato dal successivo.²⁰

²⁰ La bibliografia sull'argomento è molto vasta; si vedano, per esempio, G. ANDERSON, *Fairytales in the Ancient World*, Routledge, London-New York 2000, pp. 135-138, e W.F. HANSEN, *Ariadne's Thread. A Guide to International Tales Found in Classical Literature*, Cornell University Press, Ithaca 2002, p. 215; che Nettuno avesse promesso a Tèseo di esaudire tre suoi desideri (*optata*) e che quello di far morire Ippolito fosse l'ultimo della serie risulta anche da CIC. *de off.* I 32, il quale considera il caso come esempio di promessa che sarebbe

In questo senso, come abbiamo visto, Seneca è risolutivo: che Ippolito muoia è l'*ultimo* desiderio di Tèseo, dei *tre* che Nettuno gli ha promesso di realizzare. E dunque non c'è spazio per ripensamenti: all'annuncio della morte del giovane, l'eroe si mostra consapevole della propria responsabilità (998-999); dopo il racconto del Messo, alla conferma di aver causato la morte del colpevole aggiunge il rimpianto per la perdita del figlio (1122); infine, dopo la rivelazione della verità da parte di Fedra, si riconosce colpevole dell'uccisione di un innocente (1247-1280).

In *Phèdre* di Racine, che colloca il desiderio che Ippolito muoia al *primo* posto, si assiste invece a una sorta di oscillazione tra ineluttabile realizzazione e pietosa revoca della maledizione lanciata da Tèseo. Da una parte, la sua revocabilità viene ripetutamente ed energicamente esclusa dallo stesso eroe, che insiste al contrario sull'infallibilità della promessa del dio e sull'inevitabilità della punizione riservata a Ippolito (IV 3, 1157-1160). E ancora, nel rassicurare Fedra che la vendetta non sarà compiuta direttamente da lui ma per intercessione di Nettuno, che si è impegnato in tal senso, Tèseo precisa che i suoi desideri non sono dettati dall'ira, ma pienamente legittimi e, opportunamente formalizzati ai piedi degli altari del dio, saranno da lui puntualmente esauditi, restaurando la giustizia (IV 3, 1175-1181; 1190-1192). D'altra parte, che la maledizione di Tèseo possa essere revocata, viene dapprima ventilato, a due riprese, da Aricia: quando, rivolta all'amato Ippolito in apertura dell'ultimo atto, lo esorta a difendere il proprio onore e a costringere il padre a revocare i suoi voti, cercando un forse ancora possibile chiarimento (V 1, 1335-1339); e quando, rivolta a Tèseo, lo invita a pentirsi dei suoi desideri omicidi (V 3, 1434). Ma poi è lo stesso Tèseo, dopo l'aggiornamento datogli da Panope sulla situazione attuale, con Enone morta e Fedra prossima al suicidio, e di fronte alla possibilità che Ippolito non abbia fatto violenza a Fedra, a dichiararsi disponibile ad ascoltare un'ormai impossibile difesa del figlio e a esprimere l'ormai irrealizzabile desiderio che la sua maledizione, che ora si accorge di aver scagliato sconsideratamente, non venga esaudita, gettandolo nella disperazione (V 5, 1480-1487).²¹ In ogni caso, Tèseo deve infine constatare che Ippolito, che personifica la speranza

stato meglio non mantenere; l'osservazione ritorna nella medesima opera (III 94), senza tuttavia precisare che si tratta dell'ultima delle tre promesse (*optationes*); in entrambi i passi, Cicerone fa riferimento a fonti drammatiche a lui precedenti («ut in fabulis est... ut redeamus ad fabulas»); mentre è molto probabile che Seneca avesse presenti le considerazioni di Cicerone, mi sento di escludere che le avesse presenti d'Annunzio.

²¹ Il brano sembra riecheggiare alcune battute di Artemide nell'esodo dell'*Ippolito* di Euripide (1286-1289, 1320-1324).

di cui si è privato, è morto proprio in conseguenza della maledizione (v 6, 1571-1573).

I motivi ritornano, condensati, nella *Fedra* di d'Annunzio (III, 2952-2960, 2976-2979):

Ippolito

ucciso fu da me, non con le mie
mani che sono monde, ma col vóto:
col vóto alzato al Re truce del Mare
per punire una colpa inespiable. 2955
“Che innanzi sera egli discenda all’Ombre!”
pregai nel vóto. E l’adempi l’Asfàlio
che avea promesso a Tèseo
l’adempimento 2960
[...]
ho ucciso quella che nessuno
degli uomini mortali e degli Iddii
eterni uccise mai:
la speranza.

A questo punto, sarà bene osservare da vicino, su questi aspetti, la strategia drammaturgica di Euripide.²² Innanzi tutto, nell’*Ippolito* viene ripetutamente evidenziato che i desideri che Posidone aveva promesso a Tèseo di realizzare erano tre:²³ il dato doveva essere troppo saldamente radicato nella tradizione mitica per poter essere messo in discussione.²⁴ Euripide interviene invece, per quanto riusciamo a capire, sull’ordine dei tre desideri. La tradizione, che forse egli stesso aveva seguito nel suo precedente, sfortunato e

²² Per le osservazioni che seguono ho tenuto costantemente presente BARRETT, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, in part., pp. 39-43, 166 (ad 43-46), 334-335 (ad 887-889): eviterò il più possibile le citazioni puntuali.

²³ EUR. *Hipp.* 46 (εις τρις εὔχασθαι; l’espressione, in cui εις indica la possibilità di esprimere *fino a* tre preghiere, veicola la nozione della loro totalità), 888 (ἀράς [...] τρεῖς), 1315 (τρεῖς ἀράς).

²⁴ Ipotesi sulle possibili, ancorché per noi inattuabili, fonti di Euripide si leggono in BARRETT, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, p. 40; la tradizione dei tre desideri (εὐχαι) è nota anche ad ASCLEP. TRAGIL. *FgrHist* 12 F 28, a ZOPYR. HIST. *FgrHist* 336 F 1, e a [PLUT.] *parall. min.* 314B, oltre che a CIC. *de off.* I 32, III 96 (cfr. *supra*, nota 20); che Euripide stesso abbia inventato i tre desideri è la tesi argomentata T.D. KOHN, *The Wishes of Theseus*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» CXXXVIII, 2, 2008, pp. 379-392, e già a suo tempo proposta da J.T. KAKRIDIS, *Der Fluch der Theseus im ‘Hippolytos’*, in «Rheinisches Museum für Philologie» N.F. LXXVII, 1, 1928, pp. 21-33; in generale, si veda anche C. SEGAL, *Curse and Oath in Euripides’ Hippolytus*, «Ramus» I, 1972, 2, pp. 165-180.

per noi frammentario *Ippolito velato*, e che poi, come abbiamo visto, confluirà in Seneca, poneva la realizzazione del desiderio di far morire Ippolito al terzo posto della serie. Ne troviamo sostanziale conferma anche negli scoli antichi, che erano certamente fuori dalla portata di d'Annunzio.²⁵ Il primo indizio che nel secondo *Ippolito* le cose stanno diversamente emerge dalle parole pronunciate da Teseo nel terzo episodio, immediatamente dopo aver appreso che il figlio ha tentato di usare violenza a Fedra (887-890):

ἀλλ' ὃ πάτερ Πόσειδον, ἄς ἐμοὶ ποτε
 ἄρας ὑπέσχου τρεῖς, μιᾷ κατέργασαι
 τούτων ἐμὸν παῖδ', ἡμέραν δὲ μὴ φύγοι
 τήνδ', εἴπερ ἦμιν ὅπασας σαφεῖς ἄρας. 890

Qui l'eroe non dice esplicitamente che il desiderio di far morire Ippolito è il primo della serie di tre; ma il fatto che egli, invocando l'intervento del padre Posidone, faccia riferimento a 'una delle *tre ἀραι*' che questi gli aveva promesso di realizzare,²⁶ implica che non aveva ancora goduto del privilegio concessogli. Qui Teseo, pronunciando la frase 'se davvero mi hai concesso *ἀραι* sicure' (890), si mostra addirittura incerto sulla reale efficacia dell'intervento del dio:²⁷ non ne avrebbe alcun motivo se l'avesse già verificata in due precedenti occasioni.²⁸ Inoltre, che l'eroe, nel momento in cui aveva scaglia-

²⁵ SCHOL. EUR. HIPPO. 46b, 887b, 1348: se ne veda il testo nel recente lavoro di J. CAVARZERAN, *Scholiam in Euripidis Hippolytum*, Edizione critica, introduzione, indici, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 110, 314, 383 (l'edizione precedente è quella a cura di E. SCHWARTZ, *Scholiam in Euripidem*, collegit recensuit edidit E. S., 2 voll., Reimer, Berolini 1887-1891, II (1891), pp. 11, 103, 132); lascia perplessi l'affermazione, presente in tutti e tre gli scoli e non altrimenti nota, che la realizzazione degli altri due desideri di Teseo riguardasse, nell'ordine, il ritorno dall'Ade e l'uscita dal Labirinto: sappiamo infatti da altra fonte che per riuscire nella prima impresa fu determinante l'intervento di Eracle (cfr. APOLLOD. II 5, 12 [123]), e che l'eroe si avvale dell'aiuto di Arianna per compiere la seconda (cfr. APOLLOD. *epit.* I 9).

²⁶ Sul significato di *ἀρά* (originariamente 'preghiera', poi normalmente, in Attico, 'maledizione') e sull'uso del termine nell'*Ippolito*, si veda BARRETT, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, p. 166 (nota ad 43-46); in generale, rimando a M. GIORDANO, *La parola efficace. Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 1999.

²⁷ Sul valore, qui, di εἴπερ, si veda HALLERAN, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, p. 225: «εἴπερ normally implies confidence [...], but the phrase does remind us that the outcome of the curse is uncertain»; in generale, sulla possibilità che εἴπερ abbia un valore «clearly sceptical», cfr. J.D. DENNISTON, *The Greek Particles*, Oxford University Press, Oxford 1954² (repr. with corrections, 1966), p. 488, nota 1.

²⁸ Su questo, si veda anche HALLERAN, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, pp. 224-225; che si tratti appunto di un dono (γέρας) di Posidone viene detto da Afrodite già nel pro-

to la sua ἀρά contro Ippolito, avesse ancora a disposizione l'intera serie di tre, e che tutte e tre, nonostante l'incertezza da lui mostrata in precedenza, erano sicure (σαφεῖς) emerge con chiarezza dalla domanda retorica che, per ricordarglielo, Artemide gli rivolgerà poi nell'esodo (1315):

ἄρ' οἴσθα πατρός τρεῖς ἀράς ἔχων σαφεῖς;

Ma torniamo al terzo episodio, per osservare che il coro, intervenendo immediatamente dopo Teseo, lo invita a ritirare la sua richiesta al dio (891-892). Ovviamente, la cosa sarebbe possibile solo a chi avesse a disposizione la facoltà di esprimere almeno un altro desiderio. In ogni caso, l'eroe rifiuta senza esitazione l'invito, e mostra ancora più chiaramente la sua incertezza sull'efficacia dell'intervento divino: al rifiuto aggiunge infatti l'intenzione di condannare il figlio all'esilio. È chiarissimo che per lui la morte e l'esilio sono pene alternative. Delle due l'una: o Ippolito morirà, se Posidone avrà dato compimento alla sua promessa, del che, evidentemente, Teseo non è del tutto sicuro; oppure sopporterà un'esistenza dolorosa in terra straniera, esito che dipende interamente dalla decisione di bandirlo formalmente da Trezene (893-898):

οὐκ ἔστι. καὶ πρὸς γ' ἐξελῶ σφε τῆσδε γῆς,
 δυοῖν δὲ μοίραιν θατέρα πεπλήξεται
 ἢ γὰρ Ποσειδῶν αὐτὸν εἰς Ἄιδου δόμους
 θανόντα πέμψει τὰς ἐμὰς ἀράς σέβων
 ἢ τῆσδε χώρας ἐκπεσὼν ἀλώμενος
 ξένην ἐπ' αἴαν λυπρὸν ἀντλήσει βίον. 895

Dopo queste parole, il coro, nel suo breve intervento, preannuncia l'ingresso di Ippolito, invitando nuovamente Teseo a trattenere l'ira e a prendere le decisioni migliori per la sua casa (899-901). Quindi entra in scena il giovane, attratto, come dice, dalle grida del padre (902), e seguito da alcuni suoi giovani concittadini.²⁹ Egli, dunque, non sa né della maledizione lanciatagli contro dal padre, né della sua intenzione di cacciarlo dalla città.³⁰

logo (EUR. *Hipp.* 43-46): καὶ τὸν μὲν ἡμῖν πολέμιον νεανίαν / κτενεῖ πατὴρ ἀραῖσιν ἃς ὁ πόντιος / ἄναξ Ποσειδῶν ὤπασεν Θησεῖ γέρας / μηδὲν μάταιον εἰς τρεῖς εὖξασθαι θεῶ.

²⁹ Lo si evince da 1098-1099, quando egli chiede loro di accompagnarlo in esilio: ἴτ' ὧ νέοι μοι τῆσδε γῆς ὀμήλικες, / προσείπαθ' ἡμας καὶ προπέμψατε χθονός.

³⁰ Ippolito, ricordiamolo, era uscito di scena, indignato, verso la fine del secondo episodio, dopo la sua lunga tirata contro le donne (616-668), successiva alla rivelazione, da parte della Nutrice, dell'amore di Fedra per lui (601-615).

Inizia così il lungo e articolato confronto tra padre e figlio, che assume via via i connotati di un dibattito processuale (902-1101), punteggiato da due brevi commenti del coro (981-982, 1036-1037): Tèseo accusa il figlio di tradimento e, senza fare il minimo cenno alla maledizione, lo condanna all'esilio;³¹ Ippolito pronuncia la propria difesa, che è destinata a fallire: egli, vincolato dal giuramento fatto in precedenza alla Nutrice (611, 656), non può rivelare la verità ed è costretto ad abbandonare la città. Sarà riportato in scena, morente, nell'esodo, per l'ultimo, struggente dialogo con il padre che chiude la tragedia (1146-1466). Le ragioni di questa articolazione drammaturgica sono state adeguatamente indagate da W.S. Barrett, e non posso far altro qui che rimandare ancora una volta al suo lavoro.³²

Ai nostri fini occorre notare alcuni particolari. Innanzi tutto, confermiamo che risale all'*Ippolito* di Euripide il motivo dell'esilio, assente in Seneca e in d'Annunzio e invece accuratamente elaborato da Racine. E all'*Ippolito* di Euripide risale anche, in ultima analisi, quello della maledizione *in absentia*,³³ recepito da Seneca e d'Annunzio e non da Racine, che invece, su questo punto, innova.

Abbiamo visto all'inizio che d'Annunzio, nell'ultima didascalia del secondo atto, definisce «imprecazione funesta» la maledizione che Tèseo scaglia contro il figlio, e che all'eroe fa pronunciare, a più riprese, la parola «vóto» per indicare il suo desiderio di vendetta (II, 2664; III, 1454, 1455, 1458). Vorrei suggerire che in questa sua scelta terminologica egli sia stato guidato dalla lettura combinata non tanto o non soltanto della *Phaedra* di Seneca e di *Phèdre* di Racine, quanto forse piuttosto delle sue due traduzioni dell'*Ippolito* di Euripide: quella latina di Theobald Fix e quella francese di Charles Marie René Leconte de Lisle.³⁴ E difatti, «imprecazione» di d'Annunzio è trasposizione meccanica del latino «imprecatio» e del francese «impréca-

³¹ La condanna viene esplicitata e ripetutamente ribadita da Tèseo (973-975, 1048-1049, 1053-1054, 1065), e infine da lui resa esecutiva con l'ordine ai servi di cacciare Ippolito dalla città (1084-1085) e addirittura con la promessa del suo diretto intervento in tal senso, se il giovane non obbedirà (1088-1089).

³² BARRETT, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, in part., pp. 31-45, e *passim*.

³³ Indizi che nell'*Ippolito velato* Euripide avesse adottato una differente articolazione drammaturgica, con Tèseo che lanciava la sua maledizione contro il figlio dopo il confronto con lui e con lui ancora presente in scena, emergono dall'analisi di alcuni frammenti della tragedia perduta, condotta da BARRETT, *Euripides. Hippolytos*, pp. 41-42.

³⁴ *Euripidis Fabulae*, recognovit, latine vertit [...] THEOBALDUS FIX, Firmin-Didot, Parisiis 1843, pp. 146-178; LECONTE DE LISLE, *Euripide. Traduction nouvelle*, I, Lemerre, Paris 1884; si tratta dei volumi che, come abbiamo visto, il poeta aveva chiesto a Palmerio di spedirgli a Milano (cfr. *supra*, nota 6), e che sono attualmente conservati nella sua biblioteca per-

tion», termini che i due traduttori adottano *quasi sempre* in corrispondenza di ἄρα, usato da Euripide per indicare il desiderio di Teseo che Ippolito muoia.³⁵ Ora, per quanto riguarda «voto», possiamo certo osservare che «votum» è in Seneca e «vœu» in Racine,³⁶ ma a fondamento della formulazione dannunziana dalla quale siamo partiti (II, 2661-2667) è proprio il passo di Euripide che abbiamo considerato più sopra (887-890), e nel quale ἄρα viene reso da Fix con «votum»,³⁷ da Leconte de Lisle con «vœu».³⁸ Ecco, di seguito, le due traduzioni:

Sed, o pater Neptune, quae mihi aliquando
te impleturum promisisti tria vota, horum uno confice
meum filium; diem vero ne effugiat
hunc, si modo nobis dedisti certas optationes

Mais, ô Père Poseidôn, qui m'as promis d'accomplir trois de mes vœux, accomplis en un contre mon fils, et qu'il n'échappe pas à ce jour, si tu m'as fait de sûres promesses!

Delle due, sembra che d'Annunzio segua più da vicino quella latina: il suo «adempiere» (II, 2664) richiama «impleturum» di Fix più che «accomplis» di Leconte de Lisle. Comunque, in questo passo 'euripideo' Teseo esprime chiaramente, come in Seneca (946) e come in d'Annunzio (II, 2667; III, 2957), la richiesta che Ippolito muoia prima di sera, richiesta che il Teseo di Racine non formula altrettanto esplicitamente (IV 2, 1072). Infine, è qui presente anche l'espressione del dubbio soggettivo dell'eroe sull'efficacia dell'intervento divino – «Se alcuna grazia ho nelle tue vendette» (II, 2665) –, che è assente sia in Seneca, sia in Racine.

Abbiamo osservato che dal testo dell'*Ippolito* di Euripide emerge anche che Teseo colloca il suo desiderio che Ippolito muoia prima di sera al primo

sonale, conservata al Vittoriale (le collocazioni sono, rispettivamente: PRI Scale.II.2 e PRI Scale.XVIII.13).

³⁵ Delle nove occorrenze euripidee di ἄρα, Fix ne rende sette con «imprecatio» (44, 896, 1167, 1241, 1315, 1324, 1378: pp. 147, 166, 172, 173, 174, 175, 176) una con «votum» (888: p. 166), una con «optatio» (890: p. 166); da questo punto di vista, Leconte de Lisle segue Fix: «imprécation» coincide con «imprecatio» (pp. 299, 335, 346, 348, 350, 351), a «vœu» corrisponde «votum» (p. 335), e «promesse» ricalca «optatio» (p. 335).

³⁶ Cfr. SEN. *Phaedr.* 942-943, 953; J. RACINE, *Phèdre*, IV 2, 1068, 1072; IV 4, 1179, 1181; V 1, 1336; V 3, 1434; V 5, 1487.

³⁷ *Euripidis Fabulae* cit. a nota 34, p. 166.

³⁸ LECONTE DE LISLE, *Euripide* cit. a nota 34, p. 335.

posto della serie di tre che Posidone gli aveva concesso di realizzare (887-890, 893-898, 1315). Ma la cosa non è espressa con la stessa chiarezza con la quale la pronunzia il Tèseo di Racine (IV 2, 1068). E su questo punto i traduttori euripidei a disposizione di d'Annunzio non esplicitano ciò che è implicito nel dettato originario. Nel medesimo passo che abbiamo appena richiamato, infatti (887-890), «uno» di Fix e «en un» di Leconte de Lisle, corrispondono al numerale cardinale μῑ. E più avanti, le parole di Artemide nell'esodo, tra le quali pure compare μῑαν (1315-1317):

ἄρ' οἴσθα πατρός τρεῖς ἄρας ἔχων σαφεῖς;
ὦν τὴν μῑαν παρεῖλες, ὦ κάκιστε σύ,
εἰς παῖδα τὸν σόν, ἐξόν εἰς ἐχθρῶν τινα

Sono rese così da Fix:³⁹

Num scis te tres imprecationes ratas habuisse a patre?
quarum unam, tu pessime, avertisti
contra filium tuum, cum posses contra inimicum aliquem.

E così da Leconte de Lisle:⁴⁰

N'avais-tu pas trois imprécations à faire accomplir par ton père? O très cruel,
tu en as tourné une contre ton fils, quand tu pouvais le jeter à un ennemi!

D'altra parte, «il greco del d'Annunzio è di prima mano: egli ha bevuto alla fonte»,⁴¹ come dice Giorgio Pasquali, il quale considera anche come

le sue versioni dal greco, per esempio quella nelle *Vergini delle rocce* di un passo del *Teeteto*, e più quelle inserite nella *Città morta* di luoghi difficili di tragici, anche di passi dell'opera forse più scabra ma anche più sublime di tutta la greicità prealessandrina, l'*Agamennone*, sono tanto vicine agli originali, rendono con tanta immediatezza il loro colore che egli deve averli avuti sott'occhio. Il d'Annunzio non era filologo; e si può supporre senz'om-

³⁹ *Euripidis Fabulae* cit. a nota 34, p. 174.

⁴⁰ LECONTE DE LISLE, *Euripide* cit. a nota 34, p. 350.

⁴¹ G. PASQUALI, *Classicismo e classicità in Gabriele d'Annunzio*, in ID., *Pagine stravaganti di un filologo*, II, *Terze pagine stravaganti, Stravaganze quarte e supreme*, a cura di C.F. Russo, Le lettere, Firenze 1994, p. 194; il passo citato subito sotto è alla p. 192 (il saggio fu pubblicato la prima volta nel 1939).

bra di malignità che egli si sia servito di quelle edizioni Didot che hanno mantenuto in contatto con il greco della loro giovinezza generazioni intere di persone colte. Ma si può star sicuri che non si tenne mai pago alla versione latina.

Ora, è appunto un'edizione Didot quella dalla quale d'Annunzio leggeva il suo Euripide, ed è molto probabile che, in questo punto, non si sarà accontentato della versione di Fix. D'altra parte, sarebbe far torto all'acume esegetico del poeta ritenere che, sul particolare dell'ordine dei desideri di Teseo, egli non abbia saputo cogliere il dato implicito nel testo euripideo. Ma forse lo stesso dato, prima di noi, avrà saputo cogliere Racine, che leggeva anche lui Euripide nel testo originale: il suo Teseo, come abbiamo visto, ricorda a Nettuno la promessa fattagli «d'exaucer *le premier*» dei suoi «vœux». E d'Annunzio aveva sottomano anche la tragedia dell'autore francese, che sarà stata, per questo punto specifico, se non la sua fonte primaria, almeno la conferma di un'interpretazione più approfondita del testo greco. In definitiva, si può dire che d'Annunzio, nel comporre l'ultima battuta del secondo atto della sua *Fedra* avesse in mente il suo Racine e il suo Euripide greco-latino-francese.

Si può ancora osservare che, pur accogliendo da Euripide e da Racine la collocazione del desiderio di Teseo al primo posto della serie di tre, d'Annunzio rifiuta gli esiti drammaturgici prospettati dai suoi *auctores*: l'ombra del dubbio di Teseo (II, 2665) non sfocia nell'oscillazione tra revocabilità e irrevocabilità del voto, come in Racine; e non c'è spazio, non c'è tempo per un lungo confronto tra padre e figlio, come in Euripide. Su quell'ombra d'Annunzio chiude il sipario del secondo atto, proiettando sul suo pubblico l'aspettativa della morte di Ippolito. Il cadavere del giovane, sul quale si apre il sipario del terzo, e che incomberà fino alla fine della tragedia, tra compianto e rimpianto, sarà la risposta definitiva a ogni domanda sospesa sull'implacabile e inappellabile potenza della maledizione. L'innovazione drammaturgica di d'Annunzio consiste qui nel tagliar corto e nel far parlare nello spazio scenico la presenza di un corpo morto.

Ippolito – racconta l'aedo nel terzo atto – è morto nell'ippodromo, presso la marina di Limna. È certo il luogo del suo cimento atletico quotidiano: dalla didascalìa introduttiva apprendiamo infatti che sul vertice della rupe trezenia che guarda sull'ippodromo, Fedra «in opera d'amore costrusse il tempio sacro ad Afrodite Catascopia per guardar di lassù l'efebo esercitarsi agli agoni ginnici ed ippici». Poco più avanti, il giovane è qualificato «domatore di Arione». E difatti nell'ippodromo Ippolito è andato per dar prova di

sé montando il cavallo Arione, e per onorare nel modo migliore il primo dei tre doni ricevuti da Adrasto (I, 685-698).⁴²

La sua passione per i cavalli è accuratamente sottolineata a più riprese da d'Annunzio.⁴³ Il primo riferimento in questo senso è nelle parole di Fedra nel primo atto, quando, parlando di Ippomedonte e inserendo la sua predilezione equestre tra altre, tutte legate all'ambito venatorio (I, 199-209), allude palesemente a Ippolito: «Anch'egli, anch'egli, è vero? / [...] anch'egli non amava / se non cavalli di belle criniere [...]» (202-203). Ancora, il Messo Eurito d'Ílaco chiama Ippolito «il domatore di cavalli» (I, 670). Il cavallo Arione è il primo dei tre doni che gli vengono inviati da Adrasto. Al suo primo irrompere in scena, nel secondo atto, Ippolito proclama, «giubilante, raggianti», come recita la didascalia, di aver «preso al laccio / il cavallo d'Adrasto», di averlo «infrenato» e «vinto», anche se «per immorsarlo» (II, 1411-1419), si è ferito a una mano e anche se non lo ha completamente domato, come emerge dalle parole preoccupate di Fedra (II, 1452-1460) e del Pirata fenicio (II, 1958-1969), e come verrà poi a confermare il resoconto *post eventum* dell'Aedo (III, 2762-1810). Lungo il successivo dialogo con Fedra e con l'Aedo questa sua caratterizzazione emerge in maniera prepotente. A Fedra che gli comunica il suo sogno funesto (II, 1446-1460), risponde opponendo il proprio desiderio di «vincere il corsiere / e pel corsiere vincere nei Giuochi, / non con la spelta né con l'orzo ma / con l'animo» (II, 1466-1469),⁴⁴ e all'Aedo racconta dettagliata-

⁴² Sul mitico cavallo offre puntuali ragguagli lo stesso poeta nell'intervista a Renato Simoni cit. a nota 1; sulle fonti antiche, M. PAVAN, *Modelli strutturali e fonti della mitologia greca nella "Fedra" di Gabriele d'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», XXIII, 1980, p. 163.

⁴³ La «competenza equestre» di Ippolito, esibita in questo e in altri passi della tragedia, è fondata essenzialmente sulla traduzione italiana del *De re equestri* di Senofonte contenuta nel volume *Opuscoli di Senofonte trasportati dal Greco in Italiano da varij*, Fratelli Sonzogno, Milano 1823: lo ha mostrato I. CALIARO, *Sulle tracce di Chèlubo e d'altri*, in ID., *D'Annunzio lettore-scrittore*, Olschki, Firenze 1991, pp. 29-31; alle sue osservazioni aggiungo che, come gli editori milanesi ottocenteschi spiegano nella prefazione (VI), si tratta di una versione riveduta, con «certe utili mutazioni» che «la mano d'un amico nostro ha praticato», della traduzione cinquecentesca di Marcantonio Gandini (*Le opere di Senofonte molto utili a capitani di guerra et al uiuer morale et ciuile. Tradotte dal greco da Marc'Antonio Gandini con alcune annotationi necessarie per l'intelligenza di tutta l'opera*, in Venezia, presso Pietro Dusinelli 1588); dell'edizione milanese d'Annunzio ebbe certamente a disposizione l'esemplare ancora oggi conservato nella Biblioteca Marucelliana di Firenze (7 B VII 4), al cui patrimonio egli attinse nel periodo della sua permanenza alla Capponcina: cfr. CALIARO, *ibid.*, pp. 27, nota 16; 29, nota 19.

⁴⁴ Vengono in mente, a questo proposito, i versi che il giovane, nel suo articolato discorso di difesa, pronuncia nell'*Ippolito* di Euripide, proclamando con orgoglio la pro-

mente come ha avuto ragione di Arione (II, 1488-1556). Più avanti, quando si sente il suo nitrito, egli ribadisce la sua ferma volontà di cavalcarlo, nonostante ogni sinistro presagio, e dà disposizioni perché l'animale venga adeguatamente preparato (II, 1927-2008). Dopo il bacio di Fedra (II, 2049-2105) e l'animato alterco tra i due (II, 2105-2445), al suo ingresso in scena, Tèseo dice di aver visto il giovane «partirsi / pallido e iroso»: salito sul carro, ha preso «in pugno / le redini, ha sferzato / i cavalli spingendoli al galoppo / giù per la china verso Limna» (II, 2447-2503), dove appunto d'Annunzio colloca l'ippodromo. Infine, vale la pena di leggere le parole del Messo-Aedo (III, 2874-2881):

Ora attoniti gli uomini miravano la bestia e il dio, fatti una doppia forza e una bellezza sola; ché commesso parve al pelame del cavallo il liscio corpo della natura come in quei Tessali di due forme cui, re Tèseo, con pedale di quercia disfacevi tu gomiti e garretti, òmeri e falci.	2875 2880
---	--------------------------------------

Qui, come nota molto efficacemente Annamaria Andreoli, «il giovane cavalca in un tutto inscindibile con la bestia, nuovo essere divino, centauro futurista inclemente». ⁴⁵ È probabile che, nella composizione di quest'immagine folgorante, d'Annunzio abbia tenuto presente una pagina del capitolo su Ippolito nel terzo tomo del monumentale *Cultes, mythes et religions* di Salomon Reinach, dove lo studioso francese ritiene di poter affermare che Ippolito *era*, in origine, un cavallo, come Adone era in origine un cinghiale sacro, Dioniso Zagreo un toro, Penteo un cerbiatto, Orfeo una volpe, Atteone un cervo. ⁴⁶

pria aspirazione a primeggiare negli agoni panellenici, per essere solo secondo nella vita politica, godendo di buona fortuna e dell'affetto dei migliori: ἐγὼ δ' ἄγωνας μὲν κρατεῖν Ἑλληνικοῦς / πρώτος θέλωμι ἄν, ἐν πόλει δὲ δεύτερος / σὺν τοῖς ἀρίστοις εὐτυχεῖν ἀεὶ φίλους (1016-1018).

⁴⁵ Così Andreoli, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri* cit. a nota 2, p. 1592.

⁴⁶ S. REINACH, *Cultes, mythes et religions*, III, Ernest Lérout Éditeur, Paris 1908, pp. 54-67: 60; un esemplare dell'opera è presente nella biblioteca personale di d'Annunzio conservata al Vittoriale, con collocazione 'Labirinto, XXIII, 13/A'; sulla pagina di Reinach richiama l'attenzione Annamaria Andreoli, in ID., *ibid.*

In materia, i riferimenti euripidei, che pure avranno avuto il loro peso nella composizione della *Fedra*, sono molto più discreti,⁴⁷ e soltanto un cenno fugace si coglie in tal senso dal discorso della Nutrice in Seneca.⁴⁸ In Racine la caratterizzazione equestre di Ippolito si limita a un accenno di Teramene, che, lamentando il fatto che da qualche tempo lo si vede meno spesso, orgoglioso e selvaggio, guidare la corsa di un carro sulla riva o, «savant dans l'art par Neptune inventé», domare col freno un destriero indomito (I 1, 128-132).

Ma torniamo a d'Annunzio. Che Arione sarebbe stato foriero di un «supplizio [...] su l'Imberbe» era stato già rivelato dalla schiava Ipponè nel primo atto: lungo il viaggio che da Tebe lo aveva portato a Trezene, l'animale «gènito dallo stupro dell'Erinni / ringhiava all'ombra della vela nera / con un fato nel torvo occhio materno» (I, 1104-1106). E gran parte del secondo atto è occupato dal dilemma se accogliere o no il dono di Adrasto, ossia se cavalcare o no Arione. È stato osservato che perfino il colore scuro del suo mantello, più volte evocato lungo tutta la tragedia,⁴⁹ «trasmette un presagio funesto».⁵⁰

⁴⁷ EUR. *Hipp.* 110-112 (Ippolito precisa che l'accudimento e l'allenamento dei cavalli sono le sue attività *collaterali e propedeutiche* alla caccia), 228-231 (invocando Artemide, dea alla quale è devoto anche Ippolito, Fedra esprime il desiderio di guidare i cavalli Eneti, ossia di praticare la medesima attività di Ippolito; e la Nutrice aggiunge che Ippolito cavalca sulla spiaggia), 581-582 (Fedra chiama Ippolito figlio dell'Amazzone amante dei cavalli: *è la madre che ama i cavalli*), 1131-1132 (il coro spiega che in esilio Ippolito non potrà più dedicarsi alla corsa dei cavalli, sua attività prediletta *insieme alla caccia*), 1173-1254 (nel suo racconto, il messaggero dice che Ippolito ha fatto aggiogare le cavalle al carro *per andare in esilio* [1183]; che guida il mezzo mentre i compagni lo seguono dappresso [1188-1189, 1194-1196]; che, nonostante conosca bene il comportamento degli animali [1219-1222], non riesce a controllarne le reazioni di fronte all'apparire del mostro spaventoso [1223-1239] e viene gravemente ferito da loro, che – egli dice implorando di non distruggerlo – ha allevato personalmente [1240-1242]), 1355 (Ippolito morente conferma di aver allevato personalmente le cavalle), 1399 (rivolto ad Artemide dice di sé di essere guidatore di cavalli); in d'Annunzio non sembra emergere che il carro guidato da Ippolito è trainato da animali che egli stesso ha allevato e accudito con cura.

⁴⁸ SEN., *Phaedr.* 463-465: saper domare la corsa dei cavalli non è l'unica manifestazione di un comportamento virile.

⁴⁹ Ecco i passi: I, 686-687 «il nerazzurro cavallo di stirpe / divina»; II, 1494 «al Nerazzurro come l'ippocampo»; II, 1583-1584 «E grande riluceva / il Nerazzurro come l'Ippocampo»; II, 1920-1921 «Quel corsiero / del colore di ciano»; III, 2783 «la vasta groppa nerazzurra dove / già riluceano chiazze di sudore»; III, 3012 «dietro la belva nerazzurra»; il colore κῶνάδος del manto di Arione è in PAUS. VIII 25, 10.

⁵⁰ Così Tiziana Piras, in G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P. Gibellini cit. a nota 2, p. 195.

Ippolito, dunque, «deve morire».⁵¹ E muore dilaniato dallo stesso cavallo che così ardentemente aveva voluto montare. A questo punto, in conclusione, penso sia il caso di ridare la parola a d'Annunzio. Opportunamente stimolato da Simoni, che gli riportava le «indiscrezioni» secondo le quali egli «avrebbe rappresentata la morte d'Ippolito in un modo assolutamente nuovo, sostituendo al carro del famoso *Récit de Thérémène* il cavallo Arione»,⁵² il poeta così si diffonde:

Nelle *Supplici* di Euripide il re d'Argo Adrasto accompagna lo stuolo delle madri in Eleusi. Io immagino che, ottenuto l'intento, egli segua Tèseo nella spedizione contro Tebe per il riscatto dei cadaveri insepolti. Ora Adrasto era scampato dalla prima strage tebana per la rapidità del cavallo Arione, ch'egli aveva ricevuto da Eracle. Io immagino che, dopo la vittoria di Tèseo, egli mandi a Trezene – con la stessa nave che porta le ceneri eroiche – tre doni per Ippolito: una schiava tebana, vergine regia, d'una delle cinque famiglie degli Sparti; un cratere d'argento, simile a quello che Achille propone fra i premi nei giochi funebri; e il cavallo di stirpe divina Arione. [...] Fatale sarà il dono del re d'Argo al Teseide. La schiava tebana alla fine del primo atto, in un lampo di divinazione, vede il sangue sul corpo dell'efebò quando Fedra ne evoca la bellezza. [*Fedra* I, 1101-1108] Uno dei miei più grandi piaceri, nel comporre la tragedia, fu la figurazione di questa bestia possente, in cui tutto il mio costante amore dei cavalli si compiacque perché apparisse reale e ideale nel tempo medesimo, solidamente costruito come quelli a cui metto la mia sella e miticamente meraviglioso come un Pegaso senz'ali. Penso infatti d'aver raggiunto il più forte rilievo del mio stile nel brano ov'è descritto Arione preso da Ippolito con la lacciaia sul frangente del mare e il brano ov'è descritta la lotta tra i due, che finisce con la morte del cavaliere. Non pittura ma scultura. In tutto questo poema il colore è molto parco, ma il rilievo è cercato con ogni mezzo verbale. Spesso noi scrittori soffriamo di non aver sotto la mano una materia consistente. La mia illusione non fu mai tanto vicina alla felicità dello statuario.

Sono parole che non hanno bisogno di essere commentate, quanto piuttosto di essere affiancate con quelle che d'Annunzio soggiunge poche righe più avanti:

⁵¹ Sono le parole che d'Annunzio consegna a Renato Simoni nell'intervista cit. a nota 1, e che io ho preso in prestito nel titolo di questo lavoro; dalla stessa intervista ho tratto anche le due più ampie citazioni che lo concludono.

⁵² Il passo al quale Simoni fa riferimento è J. RACINE, *Phèdre*, v, 6, 1498-1570.

E così le antiche immagini passano l'una dopo l'altra evocate nel mio poema non come ricerche di erudizione esatta ma come puri segni di bellezza patetica. E tutto il mondo eroico greco appare qui, veduto e intraveduto, come una animosa rappresentazione di umane forze eterne non come una ricostruzione paziente e sapiente.

La *Fedra* è dunque opera in cui d'Annunzio immagina e rappresenta: non ricostruisce, ma ri-compone. E in questo, forse, sta il fondamento della sua innovazione drammaturgica.

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2022
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)