

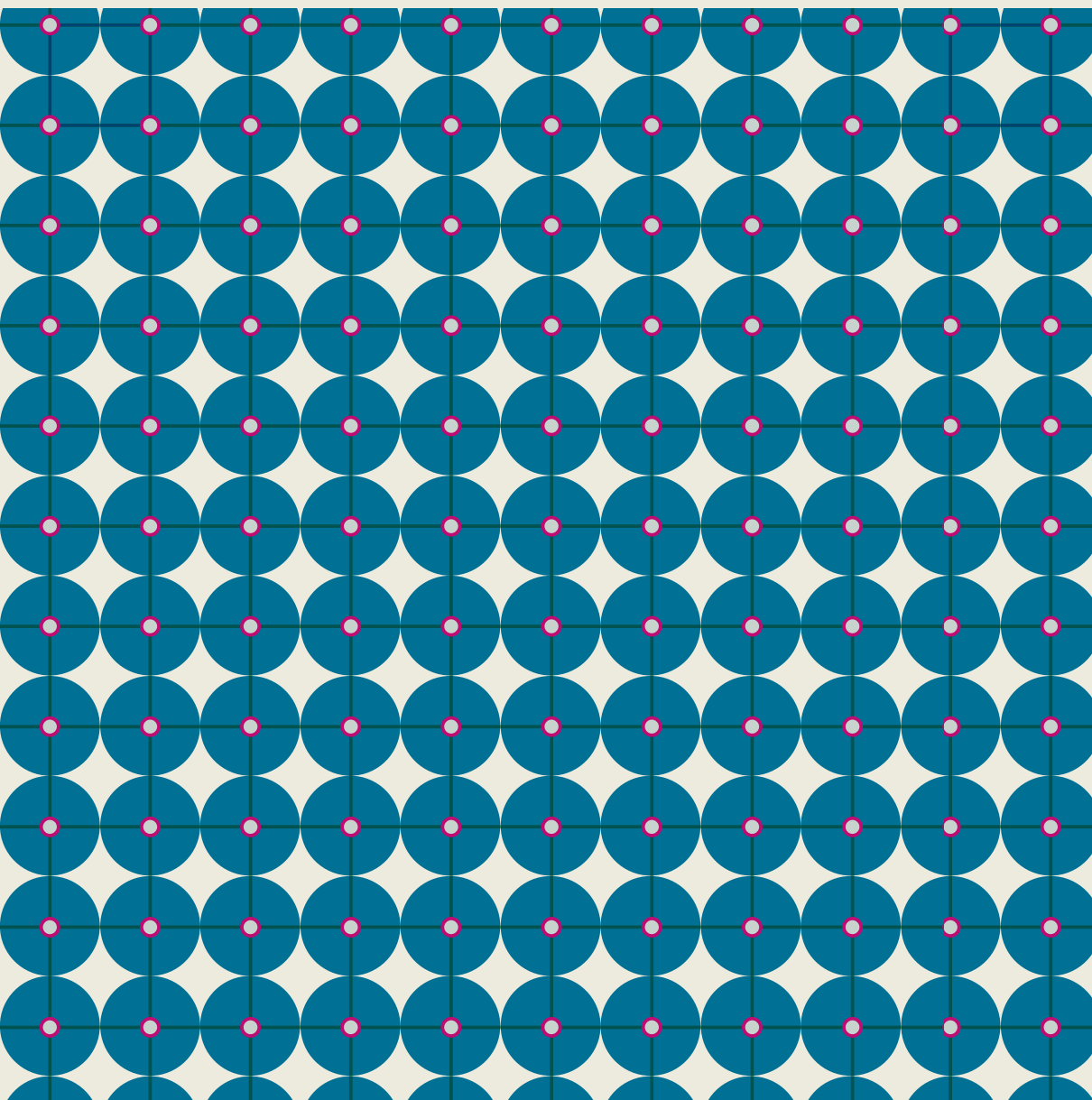
Archivio d'Annunzio

[online] ISSN 2421-292X
[print] ISSN 2421-4213

Vol. 4
Ottobre 2017



Edizioni
Ca' Foscari



Archivio d'Annunzio

[online] ISSN 2421-292X
[print] ISSN 2421-4213

Direttori
Ilaria Crotti
Pietro Gibellini
Paolo Puppa

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia

Dorsoduro 3246, 30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/archivio-dannunzio/>

Archivio d'Annunzio

Rivista annuale

Direttori Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Pietro Gibellini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Giuseppina Dal Canton (Università degli Studi di Padova, Italia) Adriana Guarnieri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mario Isnenghi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Tiziana Piras (Università degli Studi di Trieste, Italia) Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di lettura Raffaella Bertazzoli (Università degli Studi di Verona, Italia) Maria Ida Biggi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Milva Maria Cappellini (Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara, Italia) Raffaella Castagnola (Universität Zürich, Schweiz) Simona Costa (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Luciano Curreri (Université de Liège, Belgique) Željko Đurić (Univerzitet u Beogradu, Srbija) Silvia Fabrizio-Costa (Université de Caen-Basse Normandie, France) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria Rosa Giacon (Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara, Italia) François Livi (Université Paris-Sorbonne, France) Niva Lorenzini (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia) Paola Martinuzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gianni Oliva (Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara, Italia) Lucia Re (University of California Los Angeles, USA) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvana Sinesi (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Comitato di redazione Roberta Favia (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Beniamino Mirisola (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maddalena Rasera (Università degli Studi di Verona, Italia) Elena Sbrojavacca (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesca Suppa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Veronica Tabaglio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giulia Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Uroda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore Responsabile Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia

Editore Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Stampa Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Bogoricco (PD)

© 2017 Università Ca' Foscari Venezia

© 2017 Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari. Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Sommario

Introduzione

Paolo Puppa 5

OFFICINA DANNUNZIANA

D'Annunzio in scena: ieri e oggi

«Un ritrovo di poeti alla ricerca del nuovo»

Luigi Rasi, Gabriellino d'Annunzio e la Regia Scuola di recitazione di Firenze

Leonardo Mancini 11

1934. Il giuoco delle parti dietro le quinte de *La Figlia di Iorio*

Marzia Pieri 25

D'Annunzio e il teatro fuori dal teatro

La messinscena della *Figlia di Iorio* al Vittoriale (1927)

e della *Nave* a Venezia (1938)

Giovanni Isgrò 39

Registi a confronto per *La figlia di Iorio*

Alberto Bentoglio 51

La Natura 'dolorosa e appassionante' evocata dall'arte di Eleonora Duse

Simona Brunetti 61

La scena rubata

Vera Komissarževskaja e *Francesca da Rimini* a Mosca

Donatella Gavrilovich 75

Nell'avventura del teatro francese dannunziano

Note su *Le Chèvrefeuille*

Paola Martinuzzi 83

Le tre prime de *Il ferro*

Maria Ida Biggi 97

Dalla visionarietà didascalica dannunziana alla scena Silvia De Min	111
<i>Il delitto di Giovanni Episcopo</i> Tragedia filmica di un uomo (ridicolo?) Fabrizio Borin	127
Dalla ‘compilazione d’autore’ al ‘poema lirico-sinfonico’ La musica per la versione sonorizzata di <i>Cabiria</i> (1931) Emilio Sala	141
Il poeta Vate e il poeta attore Il d’Annunzio di Carmelo Bene Alfredo Sgroi	157
«Sognare, forse... morire» La parola di d’Annunzio nella messinscena di Tiezzi e Lombardi Rossella Mazzaglia	169
CIVILTÀ DANNUNZIANA	
Eleonora o della metamorfosi Paolo Puppa	183
SCHEDE E RECENSIONI	
David Chandler (ed.) [2012] (2014). <i>Essays on the Montemezzi-d’Annunzio “Nave”</i>. Norwich: Durrant Publishing, 352 pp. Matteo Paoletti	201

Introduzione

Paolo Puppa
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Funziona a teatro d'Annunzio? Questione annosa, con molti pregiudizi e poca fiducia da parte degli operatori e degli uomini e delle donne della nostra ribalta. Specie negli ultimi anni, dove portarlo in scena rappresenta una sorta di disseppellimento, con un'aura di eccezionalità, simile a quella ideologizzata nella sua poetica tardo-wagneriana dello spettacolo rituale. Colli Albani o antica tragedia, per intenderci. Personalmente, ogni tanto ho provato a farlo risorgere. Pasquale De Cristoforo, regista salernitano, nel 1999 ha portato alla reggia di Caserta il mio *Episcopus*, adattamento dal romanzo, sotto forma di monologo, incarnato da Francesco Silvestri. Edizione fortunata perché poi ripresa anni dopo. E sempre sotto forma di monologo ho assemblato i due *Sogni* in un soliloquio farneticante, potato negli orpelli e nelle baroccherie verbali, reso come *Aria* malinconica e grottesca, affidata al respiro magico e fatale di Piera Degli Esposti, ospitata nel 2002 all'Ateneo Veneto veneziano. E certo, a mio parere, poco del nostro repertorio teatrale conosce lo struggimento e la possanza del lamento d'amore sospirato e inanellato dallo scrittore pescarese. Due esperienze gradevoli, e lo dico non da autore, o meglio *dramaturg*, ma da spettatore in sala. Nel ricordo di queste due esperienze, ho organizzato e diretto adesso questo numero monografico della nostra rivista, dedicato appunto al rapporto tra d'Annunzio e la scena. La serie di quattordici interventi si apre con una notizia in qualche modo clamorosa, donata nel suo contributo da Leonardo Mancini. Il poeta, in quanto padre, era travolto da una paradossale *pruderie* davanti all'ipotesi di carriera del figlio, sottovalutato come attore, e invano sospinto verso professioni più sicure, meno istrioniche e più rispettabili, come gli studi classici e letterari. E invece Gabriellino osa ribellarsi a tanto genitore. Anche perché sospinto dall'indubbio *appeal* di giovanissimo arcangelo quando fa il suo ingresso, l'anno è il 1901, nella Regia scuola Tommaso Salvini, che Luigi Rasi dirigeva a via Laura in Firenze, a cavallo dei due secoli, secondo le testimonianze di Marino Moretti, sodale con Annibale Ninchi e Palazzeschi tra gli allievi. La frequenta tra il 1901 e il 1905. Dell'effettivo disamore, da parte del Vate, nei riguardi del palco, il figlio non tiene conto. Tant'è vero che sarà Sirenetto nel battesimo de *La fiaccola sotto il moggio*, salvo essere apostrofato dal padre come "parricida" a sentire Marinetti, presente alle

prove e testimone dell'indignazione scalmanata dell'exasperato autore. Tanto più che nelle serate pubbliche della scuola il giovinetto viene dirottato a declamare versi di Carducci. Ma l'intervento del giovane studioso offre un'ulteriore e importante indicazione, quasi viatico per l'intera raccolta di questa raccolta. Perché Gabriellino, nel prosieguo del suo controverso lavoro, si incammina verso i concerti poetici, aprendo la strada poi agli interventi di Carmelo Bene, come si vedrà in fondo al volume stesso. Quasi che l'autentico destino delle partiture dannunziane non fosse il gran *mélo* con centinaia di comparse e sanguigni conflitti familistici affidati a più interpreti, ma proprio il monodramma per sola voce. Segue un tritico, rispettivamente in un'ideale staffetta concordata tra loro, ovvero Giovanni Isgrò, Marzia Pieri e Alberto Bentoglio, che mette a fuoco vari allestimenti de *La figlia di Iorio*. Si parte da quelli più legati al fascismo, ossia il 1927 al Vittoriale con la guida esperta e astuta di Gioacchino Forzano, uno dei più autorevoli e integrati protagonisti del sistema teatro sotto il regime, e il 1938 a Sant'Elena nel clima luttuoso del poeta morto poco prima e nella mobilitazione militare del paese. E questa messinscena rivela un sorprendente investimento materiale di molteplici risorse, tra apparati scenici legati nella loro strategia figurativa e compositiva da una parte al *plein air*, dall'altra all'epicità cinematografica. Si prosegue con Pirandello che la vara nel 1934, in occasione del Congresso Volta romano, in un'aura di reticenze, autocensure e reciproche insofferenze tra due Soggetti che si detestano notoriamente, in una disarmonia prestabilita tra sistemi attoriali tanto diversi, Ruggeri e Marta Abba. Infine, si analizzano le riproposte del secondo dopoguerra, da Giulio Pacuvio nel '45 alla svolta prosaicizzante, sliricizzante e psicoanalitica di Luigi Squarzina nel '57, dal figurativo postcubista di Paolo Giuranna nel '72 sino all'abbassamento e imborghesimento del triangolo, nella dialettica tra trasgressione e ripristino dell'ordine immancabile, grazie all'intervento irrituale di Giancarlo Cobelli nel '73 e l'autentico libretto musicale che del mito fa una sacra rappresentazione in chiave antropologica nelle scelte di Roberto De Simone datate 1982. Con Simona Brunetti ci spostiamo nel dittico costituito dal *Sogno d'un mattino di primavera* e da *La città morta*, indagate specie nella componente didascalica quale registrazione dei gesti e dei tratti soprasedimentali di Eleonora non solo sotto i riflettori ma nella vita quotidiana. Una fisicità slabbrata e destrutturata dell'attrice multianima, centrata sull'espressione del dolore, per lei al centro dell'esistenza. Dunque, possiamo aggiungere, una deriva che la porta lontana dai sentieri della gioia caparbiamente attraversati dall'amante, come suggella *Il fuoco*, e come sancirà l'imminente fine della loro relazione. Alcuni dei contributi poi illuminano il prodigioso successo in termini promozionali anche per quanto riguarda i copioni più sfortunati nell'impatto del pubblico e per la durata delle repliche successive. Così la *Francesca da Rimini* che Donatella Gavrilovich illustra nel doppio debutto del 1908 a Mosca, nella ver-

sione russa di Valerij Brjusov e Vjačeslav Ivanov e nei due massimi teatri, al Malyj Teatr con la regia di Aleksandr Lenskij, con protagonista la giovane Vera Pašennaja e solo tre giorni dopo quella ad opera del Teatro Drammatico di Vera Komissarževskaja, la star-impresaria del palco zarista, sulla scena del Teatro Ermitaže di Mosca con la regia di Nikolaj Evreinov, cultore di Nietzsche e Schopenhauer. Nel secondo spettacolo, il regista avrebbe dovuto essere in prima istanza, se non avesse rotto con l'attrice, addirittura Vsevolod Mejerchol'd, il celebre regista sperimentale di spazi e di forme. Quale incontro mancato! Così avviene analogamente per un copione decisamente minore, che recupera il *plot* della Fiaccola, ossia *Il ferro/Le Chèvrefeuille*, inaugurato in Francia nel 1913 (se ne occupa Paola Martinuzzi, attenta al recupero di un Medioevo non solo di cartapesta ma impresso pure nella patina arcaica del vocabolario) e in Italia l'anno dopo in ben tre sedi come Roma, Torino e Milano precettando le massime interpreti dell'epoca, tolta la Duse allora fuori gioco (si veda il lavoro di Maria Ida Biggi condotto sull'eloquente carteggio con Re Riccardi). Ma nella sua travagliata relazione con la ribalta, d'Annunzio privilegia anche una precisa strategia iconica, suffragata dai ricchi intarsi didascalici, autentici trionfi della funzione efrastica, di cui discetta con la sua riconosciuta competenza Silvia De Min, notando come con d'Annunzio, in particolare da *La figlia di Iorio* (nel rimando scontato agli stimoli pittorici forniti da Michetti) a *La città morta* e a *Francesca da Rimini*, inizi in qualche modo il processo di denarrativazione. Perché è il montaggio visivo, inseguendo l'aura del sogno, a perdere la progressione continuativa, al suo interno, mentre il tempo della parola si affianca alla spazialità vissuta dal corpo. E nel frattempo è richiesto il lavoro del lettore/spettatore, in anticipo su strategie postmoderniste o addirittura postdrammatiche. La scena non si limita però al palcoscenico teatrale. Ingloba pure il cinema, come attesta lo studio di Fabrizio Borin dedicato alla trasposizione cinematografica nel 1947, firmata da Alberto Lattuada, del romanzo piccolo borghese *Giovanni Episcopo*, divenuto *Il delitto di G.E.*, a conferma della penetrazione del seme dannunziano nella cultura italiana dello spettacolo di quella stagione, con interessanti incroci, per via della collaborazione nel *team* degli sceneggiatori, con l'opera di Fellini. Uno scrittore di parola, ma anche audio/iconocentrico, d'Annunzio, esperto di *pastiches* e di contraffazioni, nella vertiginosa dialettica tra originale e citazione, in un'inesausta *mise en abîme* di adattamenti, variazioni e riciclaggi. E non poteva mancare allora una sezione riservata agli incroci tra immagine e suono, come attesta il saggio di Emilio Sala sulla *Sinfonia del fuoco* di Ildebrando Pizzetti rielaborata da Manlio Mazza per la colonna sonora di *Cabiria* di Giovanni Pastrone, nel passaggio dal muto del 1914 alla versione sonorizzata del 1931. Serrata analisi drammaturgica, che segue le connessioni tra partitura e sequenze del montaggio e che mostra la sincronizzazione di Mazza, non di Pizzetti al film. La dialettica tra musica di

attrazione e musica narrativa, in concomitanza collo sviluppo del medium filmico stesso, trova un'appendice significativa nella recensione di Matteo Paoletti al volume curato da David Chandler sulla *Nave* di Montemezzid'Annunzio, contributo significativo circa un titolo trascurato della fortuna e/o sfortuna operistica del Vate, di qua e di là dell'Oceano. Nell'ultima sezione di questo volume, due saggi sulla contemporaneità, che si richiamano al motivo di apertura di Mancini, cioè la messa a fuoco da parte di Alfredo Sgroi del monologante *reading* performativo di Carmelo Bene nel 1999 de *La figlia di Iorio*. Trasformato in concerto autoriale, il copione riluce nel revival fantasmatico della Duse che sul letto di dolore e di febbre recitava nel 1904 a memoria tutte le parti del copione che non può/vuole recitare all'amica Matilde Serao. Un puro vaneggiamento, un delirio onirico con cui l'attore demiurgo si cala nella *folie* del Vate, distillandone i succhi essenziali, e depurandolo di sovraccarichi decorativi. Un vuoto come la scena che lo ospita. Percorso seguito altresì da Rossella Mazzaglia che si sofferma sulla messinscena di Federico Tiezzi, con drammaturgia di Sandro Lombardi che ne intrepeta pure il ruolo della protagonista, del primo dei due *Sogni*, nel 2007. Oltre a Bene, aleggia sempre l'aura della Duse che lo varò a Parigi 110 anni prima, e intorno la giovane studiosa tesse una fitta rete di scambi, potremmo dire seguendo la semiosfera di Jurij Lotman, con aperture ad Artaud a Beckett, ma anche al cinema di Hitchcock, Lynch, Kubrick. E nel sublime travestimento sessuale, Lombardi unisce straniamento brechtiano e tensione stanislavskijana, specchio della condizione esistenziale per l'attore poetico. Nell'epifonema, nel congedo di questo numero dell'*Archivio d'Annunzio*, ecco infine la mia *Eleonora o della metamorfosi*, copione teatrale interpretato una sola serata da Elena Bucci (nel 2016 insignita del premio Duse), a coronamento di un importante congresso su Leonor, organizzato da me e da Maria Ida Biggi col suggello di Ca' Foscari e della Fondazione Cini nel 2008, per il centocinquantesimo della nascita della Divina. A suggello della contiguità genetica e storica tra il poeta e il palcoscenico, questo spartito rimette al centro la sua grande e drammatica (alla lettera) interprete. Ma qui, il Vate viene in un certo senso ridimensionato, sottratto alla sua demiurgia autoreferente, e inserito dalla grande donna semplicemente tra gli archetipi-protagonisti della sua multiforme biblioteca personale.

Officina dannunziana

D'Annunzio in scena: ieri e oggi

«Un ritrovo di poeti alla ricerca del nuovo»

Luigi Rasi, Gabriellino d'Annunzio e
la Regia Scuola di recitazione di Firenze

Leonardo Mancini
(Università degli Studi di Torino, Italia)

Abstract The artistic path of young Gabriellino d'Annunzio, undertaken against his father's will, has a decisive starting point with the frequentation of the Royal School of Acting in Florence between 1904 and 1905. The director of the School is the Italian actor and man of letters Luigi Rasi, with whom d'Annunzio himself, with the mediation of Eleonora Duse, has different artistic collaborations from the debut of *Gioconda* in 1899 to the rehearsals of *Francesca da Rimini* in 1901. Gabriellino takes part in the 'artistic lectures' directed by Rasi, whose teachings constitute an important trace in his future theatrical career. Two letters from Rasi to d'Annunzio and the correspondence of Gabriellino with the other students of the School, along with their memories, allow to understand more clearly the cultural and literary value of a theatre that was first of all, as later defined by Marino Moretti, «a meeting of poets in the search of the new».

Keywords Luigi Rasi. Gabriellino d'Annunzio. Royal School of Acting, Florence.

«Un ritrovo di poeti alla ricerca del nuovo»: con queste parole Marino Moretti rievocava, in uno dei suoi versi della poesia *Via Laura*, la Regia Scuola di Recitazione di Firenze in cui da giovane aveva coltivato, tra il 1901 e il 1905, il suo sogno, seppur breve, di una vita nel teatro. Direttore di quella Scuola era stato, del resto, uno dei più appassionati e instancabili 'costruttori di ponti' tra il teatro e le altre arti vissuti a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento: Luigi Rasi, già poeta e traduttore dal latino in versi (in particolare da Catullo e da Orazio),¹ ideatore e artefice, con il gruppo dei suoi allievi, di una serie di esperimenti scenici di spiccata originalità per il suo tempo. Fu infatti proprio grazie a Rasi che si rappresentarono a Firenze, con messe in scena filologicamente accurate, il *Pluto* di

1 Rasi pubblicò appena ventiquattrenne, negli anni giovanili del suo apprendistato d'attore, alcune traduzioni dal latino nel suo primo libro, intitolato *Studi* (Lecce 1876). Dedicato a Mario Rapisardi, il libro conteneva traduzioni poetiche da Catullo (*Le nozze di Peleo e Teti*, *Intorno a Lesbia*, *Intorno a Mentola*, *Di sé stesso*) e da Orazio (*A libero padre*), oltre che un romanzo originale di Rasi dal titolo *Clodia. Memorie di C. V. Catullo*, in seguito ristampato in due successive edizioni presso gli editori Bignami e Ambrosoli di Milano nel 1880.

Aristofane,² l'*Antigone* di Sofocle, il *Manfred* di Lord Byron con musiche di Schumann, la sacra rappresentazione di *Abramo e Isacco* di Feo Belcari e, per ultimo, uno spettacolo ispirato a poeti toscani del XIV secolo intitolato *Visione trecentesca* (questi ultimi due con musiche di scena composte da Ildebrando Pizzetti).

Nel teatro di Via Laura la poesia esercitava certamente un ruolo preminente.³ Essa tuttavia non si poneva come mera ispirazione erudita, ma costituiva piuttosto uno dei tratti fondanti dell'ampio progetto culturale che Rasi coltivava nell'ambito del teatro italiano: una riforma del teatro, cioè, che muovesse innanzitutto dalla formazione di una nuova generazione di attori, colti e artisticamente istruiti, oltre il tradizionale sistema dei ruoli all'epoca ancora dominante e il circuito delle compagnie di giro. La poesia trovava così un luogo fertile e ideale di invernamento scenico nel piccolo teatro di Via Laura, dove gli allievi presentavano periodicamente al pubblico fiorentino il frutto dei loro studi mettendo in pratica quell'«arte della lettura» che era considerata dal loro Direttore alla stregua di una «vera scienza» sulla scena e costituiva il fulcro del suo impegno didattico (Rasi 1883, 9).

Non fu dunque un caso se Eleonora Duse trovò conveniente avvalersi della collaborazione di Rasi per l'allestimento della *Francesca Da Rimini* nel 1901,⁴ con la supervisione diretta di d'Annunzio. Nel clima di tensione derivante dal sempre più incrinato rapporto umano e artistico tra la grande attrice e il celebre poeta, Rasi svolse un ruolo fondamentale di direzione per la messa in scena, oltre che di prezioso supporto per la Duse (la quale lo ringraziò personalmente a questo proposito pochi giorni prima del

2 Dopo averlo tradotto e pubblicato (1891), Rasi portò il suo *Pluto*, nel 1898, anche al Teatro Carignano di Torino, una città che aveva già avuto modo di frequentare in precedenza per motivi teatrali e letterari: al Circolo Filologico egli aveva infatti tenuto, nel gennaio del 1880, una conferenza dal titolo *Catullo amante e poeta*, il cui testo compare come prefazione nelle due edizioni del romanzo *Clodia* stampate a Milano. Sulla messa in scena del *Pluto* a Torino, cf. Perrelli 2014, 129-57.

3 In maniera significativa, a questo proposito, Ferdinando Taviani intitolò il suo saggio su Rasi e sulla Scuola di Recitazione di Firenze «La poesia che a quel tempo aleggiava sul teatro», citando un verso di Aldo Palazzeschi contenuto in una poesia dedicata dall'autore all'amico Marino Moretti (cf. Taviani 1991, 27-45).

4 Per la messa in scena della *Francesca da Rimini*, le cui prove si svolsero al Teatro della Pergola di Firenze e il debutto al Teatro Costanzi di Roma il 9 dicembre del 1901, la Duse chiese insistentemente a Rasi, che in quel momento si trovava fuori città, di rientrare a Firenze con urgenza per assumere il ruolo di 'direttore delle masse'. L'inizio del rapporto fra la Duse e Rasi risale al maggio del 1883, quando i due recitarono insieme presso i Giardini del Quirinale, in uno spettacolo (*Un bacio dato non è mai perduto* di Francesco De Renzis) organizzato per i festeggiamenti delle nozze di Tommaso di Savoia con la principessa Isabella di Baviera.

debutto).⁵ Fu proprio in quelle circostanze che d'Annunzio ebbe modo di apprezzare le qualità declamatorie di Rasi, complimentandosi con lui, in particolare, per la sua recitazione dei versi in musica. L'episodio è degno di nota ed è narrato dalla moglie di Rasi, Teresa Sormanni, autrice di un prezioso diario sulle prove e sulla messa in scena della *Francesca Da Rimini*. Così infatti scriveva il giorno stesso di quella prova, nel novembre del 1901:

12 novembre. La Duse non è scesa dalla Porziuncola e la prova delle ancelle è stata fatta da Gigi, presente d'Annunzio, il quale disse a mio marito: *L'autore della musica mi ha detto che Ella ha recitato benissimo, alla prima, i versi colla musica.* Gigi ha, infatti, un ottimo orecchio musicale, che si è poi non poco esercitato colla recitazione del *Manfredo* di Byron musicato da Schumann. (Sormanni Rasi 1991, 185; corsivi dell'Autore)

Non era la prima volta che il Direttore della Scuola di recitazione di Firenze otteneva un successo artistico di fronte a Gabriele d'Annunzio, per giunta recitando uno dei suoi testi: già nell'ottobre del 1899, in occasione della tournée europea con la Duse di quell'anno, Rasi si era infatti messo in luce interpretando il personaggio di Lucio Settala nel debutto della *Gioconda*. La sua partecipazione allo spettacolo era stata voluta dalla Duse stessa, la cui fiducia fu certamente premiata. Preparatosi scrupolosamente e con una certa apprensione, Rasi ottenne la sera del 20 ottobre, nell'esordio a Budapest, un pieno successo di pubblico e l'apprezzamento della grande attrice in due occasioni, durante e dopo lo spettacolo.⁶ Quest'ultimo ebbe poi una seconda replica la sera dell'11 novembre a Vienna, presente d'Annunzio in sala: anche in quella circostanza Rasi si ripeté nella sua ottima prestazione d'attore e ricevette numerosi applausi, anche a scena aperta. L'evento ebbe una certa risonanza e il giorno seguente un giornale della stampa austriaca titolò: *Er fesselte mit der glücklichen Darstellung des Lucio Settala.*⁷

Altrettanto felici e fortunate furono le recite di poesie di d'Annunzio che Rasi inserì nei programmi delle sue 'letture artistiche': fra le serate di questo tipo, una di particolare successo fu quella del 23 novembre del 1899 al Circolo accademico italiano di Vienna diretto da Edgardo Madalena, quando Rasi ricevette omaggi entusiastici e ovazioni da una sala

5 Oltre che con un compenso «regale» (Sormanni Rasi 1991, 184), la Duse esprime la sua riconoscenza a Rasi con una lettera del 9 novembre 1901, oggi conservata al Fondo Rasi presso la Biblioteca teatrale del Burcardo di Roma (pubblicata anche in Simoncini 2011, 34).

6 Cf. le note «Venerdì 20 ottobre. Bucarest» e «Sabato 21 ottobre. Bucarest» in Sormanni Rasi 1991, 154-5.

7 «Incantò con la felice rappresentazione di Lucio Settala», in Sormanni Rasi 1991, 162.

gremita e piena di studenti. Le poesie di d'Annunzio che egli lesse in quella occasione furono *La cicala* e *La fontana*.⁸

Il rapporto fra d'Annunzio e Rasi non divenne mai particolarmente stretto e intenso, ma i due ebbero senz'altro più di un'occasione di incontro e di discussione intorno a interessi e a progetti comuni. Un primo scambio è certamente riferibile al 1899: risalgono infatti al 21 ottobre e all'11 novembre di quell'anno due telegrammi di ringraziamenti inviati da d'Annunzio a Rasi per le recite della *Gioconda* nella tournée con la Duse.⁹ I contatti si protrassero anche dopo la fine della tournée e la frequentazione dannunziana della Scuola di recitazione di Via Laura, dove il poeta primeggiava nelle preferenze letterarie degli allievi, non era inusuale. Alcuni mesi prima della *Francesca Da Rimini* Rasi fu inoltre probabilmente coinvolto dal poeta in alcuni progetti di messa in scena, tuttavia in seguito accantonati. Il 5 giugno del 1901 Rasi scriveva infatti a d'Annunzio la seguente lettera, rassicurandolo sul suo operato e sollecitando l'invio di materiale di cui era in attesa:

Magister optime

Io mi son già portato bene! E continuo, e continuerò a portarmi bene! Ho sborzato una vaga *Sirenetta*, attorno a cui lavoro con ogni sollecitudine: i diesis della cantilena, o ballatella, o... non so come dire, saranno, spero, intonati con precision musicale. Domani comincio il "Sogno". E Lei? Quella copia distinta che sospiro!.. E la fotografia... e, coll'andar del tempo (breve), il resto?

Non mi dimentichi, non mi dimentichi!

5/6/'901

Luigi Rasi¹⁰

I toni usati nella lettera denotano, in forma piuttosto palese, una certa familiarità già acquisita, probabilmente resa possibile anche dalla mediazione della Duse (della quale erano numerose le visite alla Scuola di recitazione). Alla lettera d'Annunzio non dette, probabilmente, una risposta per iscritto: a un mese di distanza Rasi tornò dunque a scrivergli con un ulteriore e laconico messaggio, contenente solamente un conciso promemoria: «Illustre. *Memento!*».

8 In segno di gratitudine, gli studenti di Vienna raccolti al Circolo accademico italiano regalarono quella sera a Rasi un astuccio portasigarette su cui era incisa la scritta *A Luigi Rasi gli studenti riconoscenti*. Anche queste informazioni si ricavano dal diario di Teresa Sormanni Rasi. Cf. Sormanni Rasi 1991, 169-70.

9 Entrambi i telegrammi sono conservati presso la Biblioteca teatrale del Burcardo (collocazione: AUT-148-A05-13; AUT-148-A05-14).

10 La lettera è conservata presso l'Archivio del Vittoriale degli Italiani (cartelletta «Rasi, Luigi»), che qui si ringrazia per l'autorizzazione concessa alla pubblicazione.

I rapporti fra i due erano comunque destinati a protrarsi ancora per qualche tempo, proprio grazie alla Scuola di Recitazione di Firenze. La Scuola, infatti, aveva continuato regolarmente le proprie attività accogliendo, di anno in anno, nuovi allievi: fra gli altri, nel 1901 era approdato il giovane Marino Moretti, mentre l'anno successivo era stata la volta di Aldo Palazzeschi. Nel 1903 si aggiunse al gruppo degli allievi il giovanissimo e talentuoso Annibale Ninchi, all'epoca appena sedicenne e fresco di frequentazioni con l'anziano poeta Giosuè Carducci, vicino di casa di famiglia a Bologna, con cui – raccontava – era solito trascorrere le serate giocando a carte o addirittura, in casi fortuiti, recitandogli le sue stesse poesie.¹¹ Fu nel 1904, infine, che un nuovo arrivo di eccezione completò la compagine degli allievi di Rasi di quel periodo: alla fine dell'estate s'iscrisse infatti alla Regia Scuola di Recitazione Gabriellino d'Annunzio, il figlio secondogenito del celebre poeta, appena diciottenne.

Al pari dei suoi compagni, anche il giovane Gabriellino non aveva incontrato l'approvazione della sua famiglia quando, tra il 1902 e il 1903, aveva cominciato a maturare una passione crescente per l'arte drammatica. Come testimoniano chiaramente numerosi passi del carteggio con il padre (cf. Di Tizio 2010), pesavano inevitabilmente su di lui le grandi ambizioni della figura autoritaria del genitore, che lo voleva destinato agli studi classici e letterari piuttosto che alla carriera teatrale. Dopo un'iniziale e apparente approvazione, accompagnata da indicazioni teoriche sul ruolo mistico dell'attore paragonato a un sacerdote («L'attor tragico deve essere un Rivelatore, un Sacerdote, l'Intermediario fra il grande Poeta e la folla vivente, tra due potenze naturali, formidabili e sacre»),¹² l'atteggiamento paterno per la scelta del figlio si mutò presto in aperta ostilità e sfociò persino nella derisione.¹³ Nonostante la reiterata ostilità del padre, Gabriellino ebbe tuttavia il coraggio delle proprie posizioni, anche a costo di sfidarne l'autorità. Fu così che arrivò a scrivergli, il 2 settembre del 1904, quanto segue:

dopo tutto ho la coscienza così sicura delle mie forze che quando anche tu stesso mi negassi ogni qualità ed ogni probabilità di vittoria, io non

11 Cf. il racconto di Ninchi «Capodanno», colorito e a tratti commovente, sui suoi primi passi d'attore e sulle frequentazioni con Carducci nel periodo della giovinezza, contenuto nel suo libro di memorie *Annibale Ninchi racconta* (cf. Ninchi 1946, 35-46).

12 Dalla lettera di d'Annunzio al figlio del 27 settembre 1902 (Di Tizio 2010, 31).

13 La disapprovazione di d'Annunzio per la scelta artistica del figlio è più che palese, nei toni e nei contenuti, nelle lettere di quel periodo. Fra le altre, pubblicate da Franco Di Tizio, valga qui ricordare un breve passo di una lettera del 29 settembre 1903, nella quale d'Annunzio scriveva al figlio: «Sei nato filodrammatico, e filodrammatico morirai. Povero figliolo! Ora i giornali d'Europa salutano l'apparizione dell'enfant prodige! Credo che riderai tu stesso di queste pagliacciate» (Di Tizio 2010, 38).

ti crederci nemmeno un istante e tutta la tua autorità (che è grandissima sopra di me) non riuscirebbe a smuovermi di un pollice. (Di Tizio 2010, 50)

Di fronte a tale fermezza, forse inaspettata, d'Annunzio mostrò un certo apprezzamento («La tua buona lettera mi consolò dalla passata amarezza. E io spero che il tuo proposito sia virile»),¹⁴ ma liquidò contestualmente alcuni componimenti poetici che il figlio gli aveva sottoposto alcune settimane prima, dei quali denunciava l'«imitazione palese». Furono questi gli ultimi scambi fra i due prima del trasferimento di Gabriellino a Firenze, nel settembre del 1904.

Con queste premesse, dunque, Gabriellino d'Annunzio entrava, il mese seguente, nella Scuola di recitazione di Firenze, sede ideale per intraprendere i primi passi nell'arte all'interno di un contesto amichevole e al tempo stesso istituzionalmente riconosciuto. Il figlio del celebre poeta, in quanto tale, esercitò inevitabilmente un notevole fascino sugli altri giovani allievi, come testimoniano diversi passi nelle memorie di Ninchi, Moretti e Palazzeschi. Agli occhi del primo, Gabriellino sembrava infatti un «arcangelo vestito con panni moderni»: questa è, per lo meno, la descrizione che egli ne tratteggiò, anni dopo, ricordando l'episodio dell'arrivo 'in pompa magna' dell'ex tenore Mario Fumagalli al Teatro della Pergola per una messa in scena dell'*Otello* nel 1904.¹⁵

Molto simile è la descrizione della figura di Gabriellino dipinta da Marino Moretti nel suo *Libro dei sorprendenti vent'anni*. Pur incarnando la quintessenza del «dannunzianesimo», Gabriellino era, agli occhi di Moretti, dotato al tempo stesso di una dolcezza e di una grazia tutte sue. Con il suo «sorriso d'arcangelo» egli sembrava addirittura «disceso dal cielo» e di «origine quasi divina». Il confronto con le ben più umili origini di Moretti, il quale proveniva da un «nero paese di pescatori», è presentato con una certa ironia:

Con quel nome, con quel sorriso da arcangelo, con quel viso da *Primo vere*, il dannunzianesimo gli spettava di diritto, era il pane della sua madia, la rosa del suo rosaio, la pianticella aromatica del suo orto concluso. [...] Egli era come la nuova giovinezza del padre: e dannunzianamente sorrideva! [...] Ma di veramente tuo c'era la grazia, l'attenuazione, la diminuzione del diminutivo, e in questa necessità di distinguere fra la

14 Cf. la risposta di d'Annunzio al figlio del 6 settembre (Di Tizio 2010, 50).

15 Cf. il racconto «Come si fabbrica un celebre attore» (Ninchi 1946, 13-25). Sul profilo artistico di Mario Fumagalli (dal 1904 sposato con Teresa Franchini) in Italia e i rapporti di quest'ultimo con d'Annunzio, si veda il profilo tracciato da Paolo Bosisio nel suo libro «Ho pensato a voi scrivendo Gigliola... Teresa Franchini un'attrice per d'Annunzio» (Bosisio 2000, 190 ss.).

gloria e l'annuncio dell'alba era quasi tutto il fascino di Gabriellino per chi lo ammirava e lo amava come s'ama e s'ammira il miracolo d'una creatura felice. Un figlio di Gabriele d'Annunzio, bello, luminoso, ricciuto non doveva parere disceso dal cielo? (Moretti 1944, 60-1)

Luminoso e immerso nel cielo fiorentino doveva inoltre essere lo studio «allagato di azzurro» in cui Gabriellino era andato ad abitare all'ultimo piano dello storico Palazzo Feroni, all'angolo tra Via Tornabuoni e il Lungarno degli Acciaiuoli, nonostante le ristrettezze economiche imposte dal padre. A poco più di un mese dall'inizio dei corsi quest'ultimo aveva infatti ridotto al minimo la spesa per il mantenimento del figlio, dando ordine in questo senso a Benigno Palmiero, suo segretario-amministratore di quel periodo, al quale addusse come motivazione «una quantità enorme di pesi e di guai».¹⁶

Se sul versante familiare la situazione restava a dir poco agitata, Gabriellino fu invece accolto con amicizia e con calore alla Scuola di recitazione. Oltre ai già citati Moretti, Palazzeschi e Ninchi, il gruppo degli amici si estese ben presto anche agli altri allievi e ai compagni della Scuola, fra cui si ricordano qui in particolare Guido Noccioli (autore, in seguito, di un prezioso diario sulla Duse in tournée tra il 1906 il 1907), Cesare Manin Marenesi Spellatis e Umberto Patterlini. Del rapporto di amicizia, in particolare con Moretti e Palazzeschi, sono quanto mai significative le lettere contenute nel carteggio a tre pubblicato da Isabella Benfante (cf. Benfante 1993).

Sul piano didattico, Gabriellino fu subito inserito da Rasi nelle attività artistiche della Scuola: a tre mesi dall'inizio delle lezioni, nel dicembre del 1904, egli prese infatti parte alla messa in scena del *Ventaglio* di Goldoni con la direzione di Rasi stesso. Tre mesi dopo, nel marzo del 1905, il gruppo degli allievi presentò inoltre al pubblico una «Seconda prova di studio», il cui programma ricalcava il 'tipico' modello di Rasi incentrato sulla lettura ad alta voce di testi poetici di autori italiani di varie epoche (un genere di serate che, solitamente, richiama un pubblico di tutto rispetto, e talvolta d'eccezione, nel teatrino di Via Laura). La presentazione, a inviti, si svolse alle 16.30 di lunedì 6 marzo ed era articolata intorno a una elaborata scaletta. Apriva la serata Aldo Palazzeschi¹⁷ con la *Rapsodia garibaldina* di Giovanni Marrani: un testo, pubblicato nel 1902, dedicato all'impresa dei Mille (un tema particolarmente caro a Rasi), definito tut-

16 Cf. la lettera del 30 ottobre di d'Annunzio a Benigno Palmiero (Di Tizio 2010, 55).

17 Nel programma della «Seconda prova di studio», conservato presso il Fondo Rasi alla Biblioteca teatrale del Burcardo a Roma (collocazione: AUT-040-A01-06) Palazzeschi compare ancora con il cognome di famiglia Giurlani, in seguito cambiato per volere del padre (il quale non voleva che il figlio usasse il suo cognome per la carriera artistica). Palazzeschi decise poi di mantenere il nuovo cognome d'arte anche dopo la fine dell'esperienza del teatro.

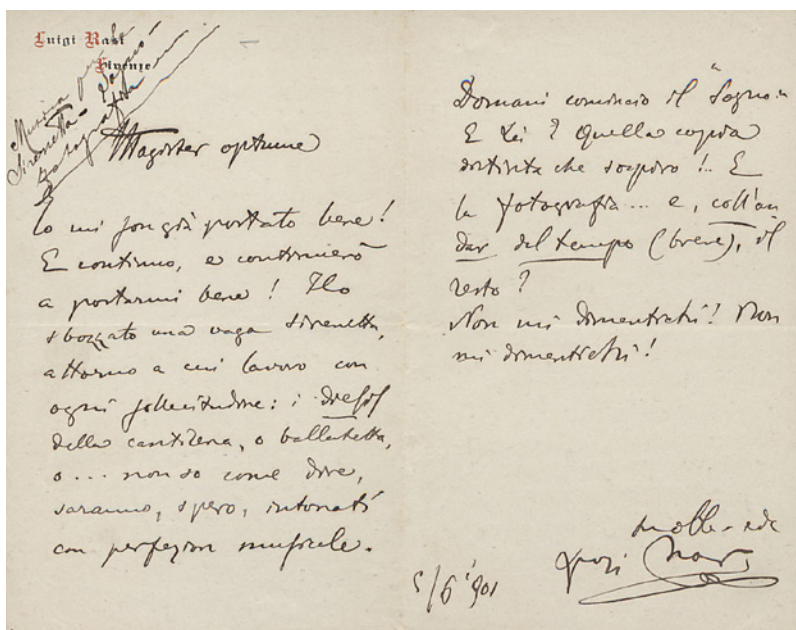


Figura 1. Lettera di Luigi Rasi a Gabriele d'Annunzio, 5 giugno 1901 (Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Archivio generale XXVIII, 5)

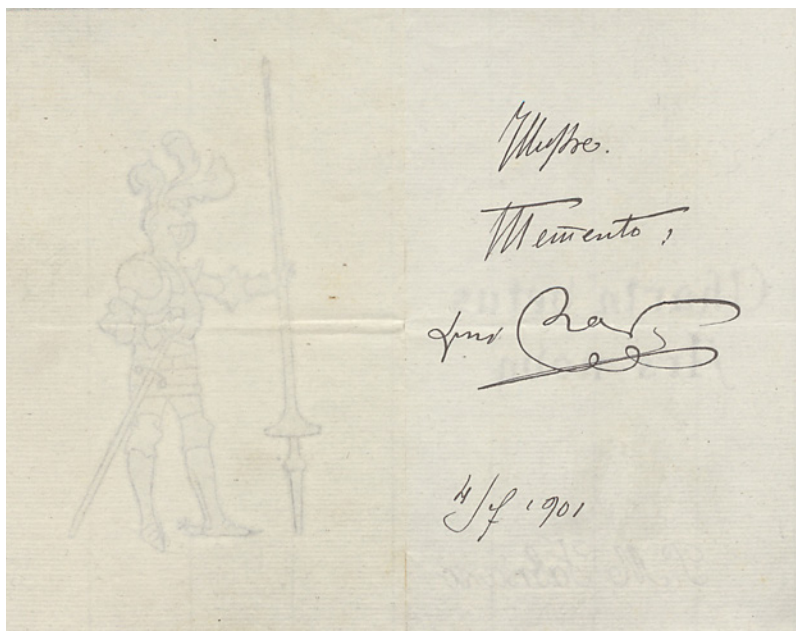



Figura 2. Lettera di Luigi Rasi a Gabriele d'Annunzio, 4 luglio 1901 (Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Archivio generale XXVIII, 5)



(Via Laura, 58)

Lunedì 6 Marzo 1905 a ore 4 1/2 pom.

2^a PROVA DI STUDIO

— — — — —

G. MARRADI . . . *Rapsodia Garibaldina* (1^a parte) A. Giurlani
F. REDÌ *Dal "Bacco in Toscana"* M. Sorrentino (esord.)
G. CARDUCCI . . *Il Canto dell'Amore* G. D'Annunzio j.
E. PANZACCHI . . *I tre Cavalieri* C. Cigaina
G. LEOPARDI . . *All'Italia* F. C. Gandolfo (esord.)
G. D'ANNUNZIO. *Calendimaggio* A. Bracaloni
F. SACCHETTI . . *Novella dei due porci* I. Cerotti
A. ORVIETO . . . *La Fuga di Barnabò* C. Marenesi
G. CARDUCCI . . *Jaufré Rudel* A. Nutini (esord.)
G. LEOPARDI . . *La sera del dì di festa* A. Firpo (esord.)
G. CARDUCCI . . *Alla stazione* A. Rimbotti
F. CAVALLOTTI. *La Marcia di Leonida* U. Gracci (esord.)
G. LEOPARDI . . *A Silvia* E. Mechi

G. CARDUCCI . . *Congedo (Il Poeta)* G. D'Annunzio j.

Il Direttore
LUIGI RASI

Il Presidente
FILIPPO TORRIGIANI

Essendo i posti **numerati**, e gli inviti **assolutamente personali**, i Signori invitati che non potessero assistere alla *prova di studio*, son pregati di rimandar con sollecitudine i biglietti alla Direzione della Scuola.

FIRENZE TIR. G. LANDI

Figura 3. Programma della «Seconda prova di studio», R. Scuola di Recitazione di Firenze, 6 marzo 1905 (Biblioteca Museo Teatrale SIAE del Burcardo (AUT-040-A01-06)

tavia in seguito da Moretti «d'un eroismo facile, benpensante, come quel delle statue equestri che scalpitano scalpitano¹⁸ per divorare la grottesca illusione del piedestallo» (Moretti 1944, 72). Seguiva a Palazzeschi un esordiente della scuola, di nome Sorrentino, con una lettura dal *Bacco in Toscana* di Francesco Redi: anche questa scelta era in linea con la passione di Rasi per i poeti toscani, su cui più avanti verterà l'ultimo spettacolo da lui ideato, intitolato *Visione trecentesca*. Dopo la lettura del Redi era il turno di Gabriellino d'Annunzio, a cui Rasi aveva affidato la recitazione del *Canto dell'Amore* dai *Giambi ed Epodi* di Carducci. Si trattava di un esercizio certamente non semplice e di un banco di prova ideale per il Direttore e per il suo metodo didattico. Per l'allievo significava invece confrontarsi con una materia sulla quale il maestro rappresentava un'autorità indiscussa: attore dalla dizione particolarmente raffinata, Rasi era infatti noto come impareggiabile dicitore carducciano e autore di un trattato sulla *Lettura ad alta voce* (Firenze 1883) in cui aveva presentato un sistema di norme declamatorie, da lui stesso elaborato, per la metrica barbara (muovendo, come esempio, dall'analisi metrico-declamatoria dell'ode *Mors* di Carducci). Dopo la lettura di Gabriellino, la prova di studio proseguiva poi con dieci testi poetici affrontati da altrettanti allievi della Scuola, con un programma letterario che muoveva da Leopardi a d'Annunzio, Carducci e ad altri autori italiani (Sacchetti, Orvieto, Panzacchi e Cavallotti). La chiusura della serata, infine, era affidata nuovamente a Gabriellino d'Annunzio, con il *Congedo* di Carducci dalle *Rime nuove*, la cui denuncia della condizione umana e sociale del poeta era sentita da Rasi come una metafora del mondo del teatro e, in particolare, di quello degli attori.

Nonostante il promettente avvio e i migliori presupposti, per Gabriellino d'Annunzio la «Seconda prova di studio» del 6 marzo fu l'ultima partecipazione alle attività della Scuola di recitazione: pochi giorni dopo infatti, appena sei mesi dall'inizio dei corsi, egli dovette lasciare la Scuola per seguire suo padre in una nuova impresa teatrale, che lo vedeva coinvolto in prima persona: si trattava del debutto della *Fiaccola sotto il moggio*, per il quale Gabriellino era stato scritturato nel ruolo di Simonetto, al fianco dell'attrice ormai affermata Teresa Franchini, ex allieva prediletta di Rasi. L'8 marzo egli partì dunque per Milano, accompagnato da Umberto Patterlini, Annibale Ninchi e Guido Noccioli, per prendere parte alle prove della *Fiaccola sotto il moggio*.¹⁹ Gli amici rimasti a Firenze seguirono l'avventura di Gabriellino con trasporto e partecipazione. A un'affettuosa lettera di Marino Moretti («Non dimenticare i bei giorni allegri passati assieme a me

18 «Scalpitano» è ripetuto nel testo.

19 Sulla vicenda della *Fiaccola sotto il moggio* e dell'interpretazione di Gabriellino nei panni del personaggio di Simonetto, si rimanda qui al recente saggio di Maria Teresa Imbriani pubblicato sul primo numero della rivista «Archivio d'Annunzio», dal titolo *Simonetto. Gabriellino d'Annunzio tra Moretti e Marinetti* (2014, 123-39).

e altri amici comuni. E non dimenticare il tuo *Marino* che ti abbraccia e ti bacia tante volte»)²⁰ Gabriellino rispondeva infatti con ricambiata amicizia, lamentando allo stesso tempo di patire l'atmosfera dell'Hotel Cavour di Milano, dove alloggiavano, insieme a lui, anche il padre e l'impresario Mario Fumagalli:

Io vivo quasi tranquillo e sono molto felice quando una lettera d'un amico viene a sollevarmi un poco da questa noia mortale. È per questo che conto sopra di te, mio caro e buon amico, per non lasciarmi desiderare troppo le tue notizie, e neanche quelle dei nostri comuni amici che non dimenticherò mai. Ti abbraccio affettuosamente, il tuo Gabriellino.

Saluta Calò, Sorrentino, Do [Aldo Palazzeschi], Manin, Martignetti, Bracaloni. Addio.²¹

Nella corrispondenza di Gabriellino di quei giorni è particolarmente interessante una lettera del 19 marzo (otto giorni prima del debutto della *Fiaccola*) di un altro compagno della Scuola di Firenze, Cesare Manin Marenese Spellatis. Quest'ultimo scrisse infatti a Gabriellino chiedendogli le ragioni dell'adozione di uno pseudonimo per lo spettacolo (Gabriele Steno) e, soprattutto, i motivi di una presunta «conversione artistica» nello stile recitativo che egli aveva assunto, domandando se dietro a tali scelte non vi fossero l'influenza del padre e le idee di Fumagalli. Da quest'ultimo Gabriellino aveva infatti ricevuto commenti negativi sull'uso della voce e sul suo stile recitativo, da quanto si apprende dalla lettera di Marenese. Commentando un articolo apparso sul *Corriere della Sera*, egli scriveva dunque a Gabriellino:

Ho visto inoltre, sullo stesso giornale, che ti sei cambiato nome. Come mai? Forse è stato tuo padre a volerlo, o sei stato tu? Dunque tu cominci a vedere l'arte diversamente? Sei proprio sicuro di aver camminato fino ad ora per una falsa via? E che nella nostra recitazione dei versi manca totalmente la verità? Tu rinneghi allora tutt'ad un tratto gli ideali d'arte che ti hanno infiammato fino ad oggi. Che Fumagalli avesse potuto dirti ciò, me lo aspettavo, ma che tu lo approvassi mi sembra strano. Eri così focoso difensore del tuo modo di intendere l'arte. Che dice tuo padre? È dello stesso parere? Ho paura che tu mi diventi un tedesco, e che tu perda tutto quel lirismo, che costituiva la caratteristica bella della nostra recitazione. Dove hai dimenticato Ruggeri? Basta! Del resto mi

20 Cf. la lettera di Marino Moretti a Gabriellino d'Annunzio dell'8 marzo 1905 (Benfante 1993, 100).

21 Cf. la lettera di Gabriellino d'Annunzio a Marino Moretti del 10 marzo 1905 (Di Tizio 2010, 61-2).

posso ingannare anch'io, e sono pronto a rimettermi in te, quando ne sarò reso persuaso, che sei lì tra un direttore come Fumagalli, ed una intelligenza in fatto di tali materie come tuo padre. Speriamo che presto tu mi possa spiegare a voce e col fatto la ragione della tua conversione.²²

Le parole di Marenesi lasciano intendere che Gabriellino, trovatosi alla presenza del padre e diretto dall'impresario Mario Fumagalli, abbia sentito di dover adattare la propria recitazione a un nuovo stile recitativo, vivendo tale cambiamento come un distacco netto dalle precedenti esperienze, la cui più recente e sostanziosa era rappresentata dalle lezioni alla Scuola diretta da Rasi. Come è noto il debutto fu, in ogni caso, un completo insuccesso, o comunque così dovette vederlo Gabriele d'Annunzio, secondo quanto riferisce Marinetti presente a teatro quella sera, il quale urlò dopo il terzo atto: «Parricide! ...Parricide! ...Gabrielino est un parricide!» (Marinetti 1908, 140-4).²³ Anche in questo frangente difficile, non vennero meno per il giovane Gabriellino l'incoraggiamento e l'affetto degli amici di Firenze. Oltre alle numerose lettere di Palazzeschi, Moretti e Ninchi, fra i pochi elogi che si levarono per il giovane attore vi fu un articolo apparso sulla rivista *Regina* di Napoli il 3 aprile di quell'anno: l'autore dell'articolo si firmava Lucio Settala, il cui nome coincide curiosamente proprio con il personaggio interpretato da Rasi nella *Gioconda* di d'Annunzio a Vienna e a Berlino con la Duse cinque anni prima, rappresentazione di cui si è già parlato. Se l'autore fosse effettivamente il Direttore della Scuola di Firenze non possiamo dirlo; ciò che è certo è che lo spettacolo continuò in un crescendo di repliche e nell'intensa tournée nazionale che ne seguì Gabriellino migliorò di sera in sera la propria prestazione d'attore. Sui suoi progressi Rasi era tenuto al corrente da Teresa Franchini, la quale non mancava di portare, nelle sue lettere al maestro, anche i saluti di Gabriellino (come per esempio nella lettera del 6 maggio da Napoli: «Gabriellino Le manda tanti saluti e La ricorda sempre»). Quest'ultimo, per parte sua, proseguì la propria carriera d'attore e firmò, dopo il termine della *Fiaccola sotto il moggio*, un nuovo contratto di quattro anni con la compagnia di Ferruccio Garavaglia. Nella nuova vita teatrale, fatta di continui spostamenti in giro per l'Italia, egli non dimenticò tuttavia il suo maestro di Firenze, a cui manifestò più di una volta la propria riconoscenza, tramite lettere e cartoline, come testimonia, in maniera semplice e affettuosa, un

22 Cf. la lettera di Cesare Manin Marenesi Spellatis a Marino Moretti del 19 marzo 1905 (Di Tizio 2010, 62-3).

23 Il racconto di Marinetti, dal titolo «D'Annunzio, son fils et la mer Adriatique» e pubblicato in Marinetti, Filippo Tommaso (1908). *Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste. Dessins à la plume du peintre italien Valeri*. Paris: Sansot, 139-45, è riportato parzialmente da Di Tizio (Di Tizio 2010, 64-5) e per intero nel recente saggio già citato di Maria Imbriani (Imbriani 2014, 128-30).

telegramma inviato da Forlì il 21 luglio 1905 («A Luigi Rasi, Via Laura, Firenze. Infiniti auguri di vita lunga e di perfetta felicità al mio buon maestro... Gabriellino d'Annunzio»),²⁴

Quanto alla «conversione artistica» di cui parlava Marenesi, essa rimanda (o almeno ci lascia pensare) a una 'via parallela' artistica, più solitaria, percorsa da Gabriellino nel prosieguo della sua carriera d'attore. Oltre alle maestose messe in scena delle opere di suo padre, agli ingaggi nelle compagnie teatrali e ai primi film, egli continuò infatti a coltivare con passione, negli anni successivi, il modello delle «letture artistiche» su cui si era formato proprio alla Scuola di Luigi Rasi, ossia la 'semplice' (tuttavia non certo facile) declamazione di poesie di fronte a un pubblico riunito per l'occasione. Così, mentre la vita del teatro, fatta di continue tournée, cominciava a risultargli sempre più opprimente, Gabriellino raccolse le maggiori soddisfazioni forse proprio in questo genere di serate. Nella lettura dei versi egli trovò anche una speranza di riappacificazione con la figura paterna, a cui volle manifestarla in più occasioni.²⁵ Le sue richieste di approvazione non ricevettero forse mai la risposta sperata: ma nella sua 'tormentata' vita, la poesia e la lettura ad alta voce, dalle «prove di studio» della Scuola di Firenze alle serate da dicitore, furono probabilmente per lui le esperienze artistiche più liberatorie e gratificanti.

Bibliografia

- Benfante, Isabella (1993). «Moretti e Palazzeschi a Gabriellino d'Annunzio. Lettere inedite». *Otto-Novecento*, 17, 89-113.
- Bosisio, Paolo (2000). «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini. Un'attrice per d'Annunzio*. Roma: Bulzoni Editore.
- Di Tizio, Franco (2010). *La tormentata vita di Gabriellino d'Annunzio nel carteggio inedito con il padre*. Pescara: Ianeri Editore.
- Imbriani, Maria Teresa (2014). «Simonetto. Gabriellino d'Annunzio tra Moretti e Marinetti». *Archivio d'Annunzio*, 1, 123-39. DOI 10.14277/2421-292X/AdA-1.

²⁴ Lettera conservata al Fondo Rasi, presso la Biblioteca del Burcardo a Roma (collocazione AUT-040-A01-07).

²⁵ Al padre così Gabriellino scrisse il 13 febbraio del 1912 dal Riviera Palace Hotel di San Remo, dopo una felice serata di letture di fronte a un pubblico di militari e civili: «Caro Papà, ho finito da mezz'ora la mia recitazione al Casinò; riparto subito per Roma dove sarò domattina. Entusiasmo straordinario. C'erano i bersaglieri del 1°, gli ufficiali che acclamavano in piedi, forestieri in gran numero che hanno voluto conoscermi e m'hanno fatto lodi entusiastiche; sono contento, mio caro Papà, per me e per te perché tutti mi dicono che nel momento in cui grido i tuoi grandi versi c'è qualche cosa di te in me, che mi trasfigura e mi dà un'incognita forza. Grazie».

- Moretti, Marino (1944). *Il libro dei sorprendenti vent'anni*. Milano: Mondadori. 1a ed.: *Via Laura. Il libro dei sorprendenti vent'anni*. Milano: Treves, 1931.
- Ninchi, Annibale (1946). *Annibale Ninchi racconta... Pagine spregiudicate di un chierico-vagante*. Venaria: Nazzari e Ninchi.
- Palazzeschi, Aldo (1964). «Attore mancato». Palazzeschi, Aldo, *Il piacere della memoria*. Milano: Mondadori, 26495.
- Perrelli, Franco (2014). «Memoria e rappresentazione del teatro classico a Torino fra il 1861 e il 1961». *Piemonte Antico. L'antichità classica, le élites, la società fra Ottocento e Novecento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 129-57.
- Rasi, Luigi (1876). *Studi*. Lecce: Editrice Salentina.
- Rasi, Luigi (1883). *La lettura ad alta voce*. Roma: Paravia.
- Rasi, Luigi (1891). *Pluto. Commedia di Aristofane*. Volgarizzamento di Luigi Rasi; lettera e prologo di Augusto Franchetti. Modena: Sarasino.
- Sanjust, Maria Giovanna (2006). «Gabriellino d'Annunzio attor tragico (attraverso le pagine del carteggio col padre)». Cappellini, Milva Maria; Zollino, Antonio (a cura di), *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*. Pisa: Edizioni ETS, 289-316.
- Simoncini, Francesca (2011). *Eleonora Duse capocomica*. Firenze: Le Lettere.
- Sormanni Rasi, Teresa (1991). «Diario della compagnia drammatica fiorentina dal 18 febbraio 1899 al 5 dicembre 1899, cinque mesi con Eleonora Duse; Le prove e l'andata in scena della *Francesca Da Rimini*. Dall'ottobre al dicembre 1901». *Ariel*, 6, 91-198.
- Taviani, Ferdinando (1991). «La poesia che a quel tempo aleggiava sul teatro». *Ariel*, 6, 27-45.

1934. Il giuoco delle parti dietro le quinte de *La Figlia di Iorio*

Marzia Pieri
(Università degli Studi di Siena, Italia)

Abstract According to Silvio D'Amico and the Fascist regime, staging *La Figlia di Iorio* at the 1934 Volta Conference would show the world a perfect example of the rising Italian direction, especially considering that high-level international figures joined to rewrite this masterpiece in Mediterranean rustic literature, thirty years after Michetti's and Talli's realistic and pictorial legendary *première*. However, putting together avant-garde and tradition was a gamble that did not work out. Pirandello, De Chirico, Ruggeri and Marta Abba (who had been recommended) reluctantly participated in the endeavour and did not manage to meet expectations. This was the umpteenth missed opportunity in the history of Italian theatre, and d'Annunzio polemically distanced himself from it.

Keywords Direction. Vanguard. Pirandello. D'Annunzio. De Chirico. Ruggeri. Abba.

La recita della *Figlia di Iorio*, allestita per gli ospiti internazionali del Convegno Volta la sera dell'11 ottobre 1934 al Teatro Argentina di Roma, doveva coronare in modo prestigioso una strategia comunicativa e propagandistica a largo raggio, su cui si appuntavano molte ambizioni e intorno a cui si consumarono in sordina altrettanti conflitti; la ricezione dell'evento fu controversa; non fu un fiasco ma nemmeno un successo, piuttosto un esperimento riuscito a metà, un tentativo preliminarmente contraddittorio e in qualche modo incompiuto. La bibliografia critica imponente che nel frattempo si è accumulata in materia (coronata dal volume di Fried 2014) ci consente di decifrare con relativa chiarezza gli agitati retroscena e il senso culturale di quello spettacolo, ennesima «occasione sprecata» della nostra storia scenica – il riferimento è, naturalmente, a Meldolesi 1987 –, provando a rimontare la serie delle minute tessere documentali che abbiamo a disposizione per integrare la versione ufficiale dei fatti.

Ai politici stava a cuore un'affermazione di prestigio per il regime, e gli intellettuali erano ansiosi di affermare i propri rispettivi credo artistici, di mettersi in mostra e di oscurare i rivali. I contrasti, vivaci ma sempre sottotraccia, si consumarono intorno alle questioni canoniche del testo, dello spettacolo e dell'autorialità registica. Nessuno era d'accordo con nessuno: Marinetti e D'Amico, Pirandello e d'Annunzio, naturalmente, ma anche Bontempelli, Bragaglia, Salvini, Prampolini; Forzano non partecipò ai lavori, come anche l'ebreo Sabatino Lopez. La facciata fu compatta, omertosa e

trionfalistica, grazie a Silvio D'Amico, autentico braccio operativo forte di una vasta rete di contatti internazionali, che alla fine riuscì a far valere il proprio credo in un teatro di testi e di parola, «né da salotto né da stadio» (D'Amico 1935, 8); e all'infaticabile Antonio Bruers, ex-legionario già mediatore a Fiume fra d'Annunzio e Mussolini, che orchestrò la riconciliazione pubblica fra il Capitano assente e l'ombroso Pirandello con una campagna stampa a vasto raggio supervisionata direttamente da Galeazzo Ciano.

La scelta della *Figlia di Iorio* per lo spettacolo che doveva compendiare le eccellenze della scena italiana arrivò dall'alto, direttamente da Mussolini,¹ in ragione di una fama europea (per quanto ormai forse datata), che l'accreditava come capolavoro popolare e poetico insieme, provvisto di un apparato molto spettacolare e di un gran finale affollato di masse contadine, in sintonia con l'«unanimismo» interclassista della festa fascista (cf. Puppa 1981, 78-95). Pirandello (che fino a quel momento non ne conosceva neanche il testo)² fu chiamato a dirigerlo in ragione della sua fama internazionale di capocomico-quasi regista; De Chirico, il pittore italiano allora più famoso, fu cooptato come scenografo, e si andarono a ripescare gli attori della celebre 'prima' del 1904: il divo Ruggeri e Teresa Franchini.³

La scelta, improvvida e gravida di incognite, era quella di riunire tre pezzi da novanta della cultura italiana, pur così diversi fra loro, in uno spettacolo rusticale e mediterraneo in cui la qualità poetica di un testo di poesia si coniugasse con una messinscena di avanguardia; si temevano ingerenze vaticane e si partì in segretezza, senza neanche interpellare d'Annunzio, grande e polemico assente,⁴ e senza una strategia precisa.

Una lettera di Pirandello a Marta Abba del 2 marzo testimonia i malumori e i veti incrociati che subito si intrecciano intorno al progetto.⁵ In

1 La sua «personale approvazione» è attestata da Silvio D'Amico sulla *Gazzetta del Popolo* del 7 settembre (cf. Di Carlo 2005, 308).

2 Come dichiara personalmente, e con un po' di supponenza, in un'intervista rilasciata a *Il Tevere* il 12 ottobre.

3 Accanto a loro Giulio Donadio (Lazzaro), Franca Dominici (Ornella), Cele Abba (Splendore), Elena Pantano (Favetta), e poi Maironi e Lacchini (i due mietitori), Riva (Ionia di Midia), Graziosi (la vecchia dell'erbe), Celersi (il santo dei monti), Farnesi e Catalana (le lamentatrici), oltre ai vari cori del popolo, delle turbe briache e delle turbe imploranti.

4 Il gioco delle schermaglie avvelenate fra i due, per il tramite del paziente Bruers, è stato ricostruito in molte sedi: ufficialmente si scambiarono lettere amabili e apparentemente concordi e di ammirazione reciproca; d'Annunzio, come era solito fare, mandò i suoi regalini simbolici che Pirandello non apprezzò per niente (cf. Giudice 1963, 455-8) e di fatto non si incontrarono, perché il Vate annullò all'ultimo e senza spiegazioni un appuntamento al Vittoriale già organizzato; Pirandello, comunque, propose alla fine l'invio di un telegramma di ringraziamento «a colui che è stato presente [...] con spirito animatore e con l'arte sovrana del suo capolavoro» (cf. Fried 2014, 235, 238-47).

5 Le scelte drammaturgiche erano ancora nel vago e prevedevano anche un *Enrico IV*; un'ipotesi ulteriore era quella di allestire *La figlia di Iorio*, il *Miles gloriosus* all'aperto a Ostia

quei mesi il drammaturgo, rientrato da poco in Italia dopo lunghi anni di quasi auto-esilio in Germania e in Francia, era afflitto da molti grattacapi e dai consueti assilli finanziari: il rimpianto per aver dovuto concludere l'avventura appassionata del teatro d'Arte restava cocente; il 13 gennaio la sua *Favola del figlio cambiato* musicata da Malipiero aveva registrato in Germania un fiasco clamoroso di natura politica e in marzo anche la prima romana, pur tagliata dalla censura, era stata bloccata dallo stesso Mussolini; la sua fama internazionale, coronata persino da una serie di traduzioni in russo, restava altissima, e nondimeno faticava a piazzare in Italia i suoi lavori, compreso *Quando si è Qualcuno*, che testimonia tutto il suo disagio artistico e esistenziale. Era sorvegliato dalla polizia politica e il Vaticano meditava di metterlo all'Indice; stava incubando con fatica i *Giganti*,⁶ ma era in predicato per il Nobel (che sarebbe arrivato il 7 novembre) e oscillava impoliticamente fra insofferenze rabbiose e ostentate professioni di fede fascista. Come sempre Pirandello sembra «fuori di chiave»,⁷ svogliato e sfiduciato, e certamente non gli giova l'ossessione che lo pervade di promuovere a tutti i costi il lavoro della sua musa Marta Abba nel teatro e nel cinematografo. Poche settimane prima dell'apertura dei lavori, il 22 settembre, esce su *Ottobre* un articolo anonimo intitolato appunto «Pirandello e "La Figlia di Iorio" (per tacere del padre di Marta Abba)», che biasima con asprezza la scelta di affidarne la regia proprio a lui, detrattore di d'Annunzio con «banali spiritosaggini», e mette in dubbio le referenze di De Chirico e dell'attrice, insinuando che abbia contato molto nella scelta la potente mediazione di Pompeo Abba (cf. Di Carlo 2005, 312).

Al di là dei pettegolezzi, l'accoppiata Pirandello-d'Annunzio era in effetti clamorosa perché la reciproca antipatia fra i due era di dominio pubblico e di antica data: il primo aveva cominciato a stroncare e a mettere in caricatura gli eroi del secondo, collegando l'opera all'uomo con un fastidio insormontabile, quando era ancora semi-sconosciuto; impotente, in quegli anni, a dar corpo ai propri fantasmi scenici, aveva attaccato con durezza le sperimentazioni dannunziane («egli, mettendosi a scrivere per il teatro, ha sentito innanzi tutto il bisogno di saltare agli occhi, di stordire con

e *I sei personaggi* di Reinhardt in tedesco; sarebbe stato proprio Pirandello a caldeggiare la scelta di limitarsi alla recita dannunziana, ma forse si tratta, da parte sua, di millantato credito (cf. Ortolani 1995, 1110-3).

6 Nino Borsellino (1999, 13-24) ha individuato, nella complessa redazione dei *Giganti della montagna*, alcuni passaggi di riscrittura che segnalano un incupimento pessimistico delle idee di Pirandello in materia di teatro successivo proprio all'esperienza del Convegno Volta.

7 Il riferimento è alla sua raccolta di liriche con questo titolo uscita a Genova presso il Formigini nel 1912.

la straordinarietà dei proponimenti e del linguaggio»⁸ e non aveva più cambiato parere, fino all'inaudita e radicale stroncatura implicita nell'apologia verghiana – dove gli «spiriti necessari» erano contrapposti agli «esseri di lusso» – del suo discorso di investitura all'Accademia d'Italia del 3 dicembre 1931, che aveva indotto Mussolini ad alzarsi e andarsene.⁹

Molta acqua era passata sotto i ponti rispetto alle oscure recensioni uscite a fine Ottocento dalla sua penna rancorosa, e i rapporti di forza erano profondamente mutati: lontano, monumentale ma fuori giuoco il grande incantatore; al vertice di una popolarità mondiale l'altro. Ma il divario di energia e di auto-stima fra i due restava abissale: nel 1931 d'Annunzio aveva collaborato con Federico Vittore Nardelli a una propria biografia intitolandola *L'arcangelo, vita e miracoli di Gabriele d'Annunzio*; l'anno dopo Pirandello, rintanato a Parigi, aveva 'risposto' con *L'uomo segreto, vita e croci di Luigi Pirandello*; nel 1935 sarebbero uscite le *Cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, mentre le sommesse e frammentarie *Informazioni su un involontario soggiorno sulla terra* a cui l'altro intendeva faticosamente affidare il proprio bilancio di vita sarebbero comparse soltanto postume.

Anche i rispettivi bilanci drammaturgici erano assai diversi: la produzione dannunziana restava un episodio eclatante ma in qualche modo concluso, mentre i drammi di Pirandello erano penetrati in profondità nel DNA del teatro europeo, creando canoni e repertori. E nondimeno il suo Teatro d'Arte aveva dovuto chiudere i battenti ed era stato lasciato morire senza ricevere le sovvenzioni promesse, mentre nel 1926 era stato varato l'Istituto Nazionale per la rappresentazione dei drammi di d'Annunzio con cospicui finanziamenti pubblici (cf. Ledda 2005).

Come far interagire una coppia così male assortita? La vera scommessa, nelle intenzioni di D'Amico, era quella di allestire una moderna regia di un'opera celebre, come ancora non si era visto in Italia, separandola dal proprio autore ma non dalla propria storia scenica, citata e richiamata prima di tutto dal ripescaggio di alcuni attori già protagonisti della mitica prima del 1904. Lo spettacolo doveva tenere insieme avanguardia e tradizione e attestarsi come un prototipo delle eccellenze italiane: un testo di poesia, un allestimento di alta qualità visiva e pittorica, grandi attori-dicitori, la modernità indiscussa del regista. Ma tenere insieme Michetti

8 «La Città morta di Gabriele d'Annunzio» (*Ariel*, 2 febbraio 1898), ora in Taviani 2006, 260; su *La Critica* del 18 dicembre 1895 Pirandello aveva già giudicato «straordinariamente ridicolo» *Le vergini delle rocce* e su *La Nuova Antologia* del 1 febbraio 1905 la passione di Francesca da Rimini gli era apparsa «soffocata sotto tutto l'ambizioso armamentario storico del poeta abruzzese» (cf. rispettivamente 260 e 483).

9 Cf. «Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia», in Taviani 2006, 1417-35. Già due anni prima, il 2 settembre 1920, Pirandello aveva celebrato lo scrittore, per il suo ottantesimo compleanno, con un discorso pronunciato al teatro Bellini di Catania.

e De Chirico, o Ruggeri e Marta Abba era altrettanto improbabile quanto far collaborare d'Annunzio e Pirandello. Sul concetto di regia (che si faceva coincidere in modo un po' vago con la scenografia e con l'apparato) il pubblico italiano non aveva affatto idee chiare né, tanto meno, esperienze pregresse: si trattava di dare senso e visibilità a un neologismo linguistico ancora sfuggente.¹⁰

Un'intensa campagna stampa orientò in questo senso gli orizzonti d'attesa, cercando di presentare le difficoltà e le incognite dell'impresa come un prezioso valore aggiunto:

Luigi Pirandello, che ha voluto personalmente mettere in scena l'opera immortale del Poeta. Scrittore insigne, gagliardo, di fama universale, con un modo personalissimo, sin contrastante con l'opera dannunziana, L. Pirandello ha voluto dimostrare che nell'Italia odierna la concordia degli spiriti, degli animi, in tema di bellezza e di patria, è completa; così la nazione se ne avvantaggia, traendo evidente forza morale. (Barbina 1993, 79)

Così scrive Filippo Surico, direttore della rivista *Le Lettere* che ospita in settembre un «Omaggio a Gabriele d'Annunzio»; a cui dovrebbe seguire, come spiega in una lettera privata al drammaturgo, un prossimo numero «dedicato largamente alla vostra arte, a cominciare dalla prima pagina. Ho voluto distinguere, separare, le due grandi personalità (d'Annunzio-Pirandello), ciascuna delle quali fa a sé». Ma è significativo che la promessa non sia stata poi mantenuta, forse perché questa concordia patriottica non si era prodotta.

Nei trent'anni intercorsi dal debutto, su *La figlia di Iorio* si erano avvicinate diverse interpretazioni sceniche da cui era impossibile prescindere,¹¹ e rinnovare era un rischio e una sfida. Fin dall'inizio, del resto, era emersa un'implicita contraddizione fra il simbolismo favoloso e archeologico di Michetti, l'indistinta aspirazione anti-teatrale di d'Annunzio e la concreta prassi stilizzatrice di Talli, vero artefice della prima messinscena¹² e a cui l'autore delega molte scelte, benedicendolo come «mirabile rivelatore» dei valori dell'opera. È storia nota che – mentre il poeta va e viene preso da altri impegni, o si perde nei dettagli continuando a rimandare la lettura ardente e fatale del testo agli attori – Talli, più consapevole dei tempi tecnici del teatro, si prende la libertà di dare, in segreto, il copione da leggere alla

10 Sull'invenzione di questo neologismo si rimanda a Puppa 1990, 6-7.

11 Sulla storia scenica dell'opera esiste un'ampia bibliografia, da cui ci limitiamo a citare Rosina 1955 e l'ampia introduzione di Maria Ilva Cappellini all'edizione a sua cura (Cappellini 1995). Prezioso il giacimento documentale raccolto da Granatella 1993.

12 Se ne veda l'analisi di Valentini 1988.

Gramatica, ed è così coinvolto e stressato dalla responsabilità da svenire in palco alla fine della prima. Dopo quel 1904 - variamente aureolato di mito nei ricordi un po' tendenziosi dei protagonisti -¹³ c'erano state molte altre riprese, su cui il Comandante si dichiarava puntualmente d'accordo con gli interpreti salvo restare sempre segretamente insoddisfatto dei loro eccessi oratori e, soprattutto, c'era stata nel 1927 la fastosa messinscena all'aperto curata da Forzano al Vittoriale, coinvolgendo centinaia di braccianti locali come comparse e tentando la carta realistica e la recita 'parlata' dei versi. Un allestimento costoso e monumentale - finanziato con soldi pubblici e a cui avevano assistito tre spettatori d'eccezione come Stanislavskij, Mejerchold e Reinhardt - che era stato debitamente celebrato da molta stampa (cf. Ledda 2005, 302) ma subito messo da parte, dopo una replica frettolosa all'Arena di Verona, insieme al resto del progetto dell'«Istituto nazionale per la rappresentazione dei drammi di d'Annunzio» rimasto a corto di fondi.

Nei suoi ricordi Annibale Ninchi (sostituto dell'indisponibile Ruggeri nel ruolo di Aligi) stigmatizza con severità il servilismo e le ipocrisie di cui era stato testimone, mentre D'Amico la definisce su *La Tribuna* del 13 settembre un'operazione impossibile, dichiarandosi affezionato alla tradizione:

noi crediamo ostinatamente e vergognosamente, contro le teorie di tutti i filosofi, critici e artisti oggi di moda che di ogni opera esiste una interpretazione autentica. E quella della *Figlia di Iorio* l'abbiamo riassunta da un pezzo, diciamo addirittura dalla nostra adolescenza, nel nome di Ruggero Ruggeri. (303)

Sette anni dopo non aveva mutato parere e Ruggero Ruggeri non ha scampo; sul suo nome tutti concordano e il sessantatreenne attore, condannato ad essere Aligi per sempre, in una lettera inviata il 15 settembre da Parigi, conferma a Pirandello la propria disponibilità, dichiarandosi certo che «sotto la Sua alta direzione l'eccezionale spettacolo avrà un rilievo inusitato e che l'opera dannunziana ne acquisterà nuovo splendore» (Barbina 2004a, 368); la sua riluttanza e il suo timore di sfiorare il ridicolo per ragioni di età sbucano semmai da altre testimonianze (cf. Bragaglia

13 Ruggeri padroneggia e tesaurizza al massimo quell'esperienza, ricordandola con molta enfasi in vari scritti, fra cui il celebre «L'estasi di Aligi», uscito su *Il Dramma*, nr. 146 del dicembre 1951 (ora leggibile in Barbina 2004b, 404-6) e «Recitando d'Annunzio», su *Scenari* il 4 aprile 1938 (per la morte del poeta). Irma Gramatica, invece, ne fu segnata in molto disastroso; come è noto, dopo poche repliche dovette cedere la parte alla giovane per un persistente calo di voce, ma in realtà era risultata inespressiva e impacciata, paralizzata da una specie di fascinazione negativa; fu una disavventura che lasciò in lei molte tracce; tuttavia nei suoi ricordi si impadronì ostinatamente del personaggio che non aveva quasi potuto recitare (cf. il suo scritto «Nascita di Mila di Codra», in *Scenari*, 4 aprile 1938 e le osservazioni di Valentini 1993, 316-7).

1968, 121). Per D'Amico Ruggeri, come sappiamo, era l'attore «moderno» per eccellenza, che «non nasce, si fa», crede nel verbo e resta sempre se stesso. Come molti suoi colleghi di quella generazione, egli aveva aspirato all'arte contro il mestiere, ma era sempre stato ben attento a non confonderla con la vita e a non farsi abbagliare o stritolare dai personaggi, fedele a un repertorio medio o addirittura mediocre che gli si confaceva e lo valorizzava, e senza mai dar retta ai molti che lo invitavano a rischiare con i grandi drammaturghi moderni.¹⁴

D'Annunzio e Pirandello erano stati i suoi maieuti e forse le sue prede, in un rapporto di scambio reciproco da lui abilmente dissimulato e sottaciuto. Gramsci lo giudicava un attore indistinto, Gobetti riteneva che fosse stato invece l'incontro con Pirandello a dargli forma, ma in verità Ruggeri spende in proprio questa 'indistinzione' e sembra allestire nel rapporto con i suoi due grandi mentori due recite diverse e complementari, in cui esibisce deferenza, ma anche tiene saldamente le proprie posizioni, avanzando pretese e proposte sempre molto concrete.

Il suo incontro con il Vate, nel 1904, era stato del tutto casuale, salvo trasformarsi in un'agnizione fatale nelle ricostruzioni a posteriori di entrambi: d'Annunzio, che era in cerca di attori «vergini», lo aveva scelto per interpretare Aligi per la sua intensa vocalità musicale, perfetta per il pastore sonnambulo e trasognato che aveva creato a partire dall'immagine di uno dei mietitori di Michetti; l'attore è ancora una (relativamente) giovane promessa di 33 anni che capitalizzerà al massimo l'incontro e diventerà da quel momento l'Aligi per eccellenza; più tardi reciterà con altrettanto successo in *Più che l'amore*, in *Parisina*, nel *Ferro* e ne *La Nave*, via via trasformando quell'iniziale ammirata subalternità in un'autonomia persino orgogliosa: nel 1906 è lui a 'salvare' *Più che l'amore*, con una vera e propria riscrittura scenica di Corrado Brando, che l'interpretazione troppo superomistica di Zacconi aveva fatto naufragare in modo disastroso. Nei suoi ricordi l'episodio è rievocato, nei toni eroici consueti in tanta memorialistica attoriale, tingendosi di un titanismo per l'appunto alquanto dannunziano: «qua e là recitando sentivo lunghezze che, leggendo, non avevo sentito. [...] Loggione e platea sull'offensiva cominciavano a tumultuare. Ma io difendevo l'opera con ostinazione. [...] Ritrovavo più giù, dopo il taglio, la materia viva, il dramma incandescente. E l'opera snellita riconquistava la folla» (Barbina 2004b, 406).

Se a d'Annunzio l'attore metamorfico riserva l'accensione poetica condivisa («ho sempre amato i poeti e le alate musiche delle strofe ispirate e armoniose», 404), con Pirandello gioca la carta della complicità dolente e umoristica, fino a confondere intenzionalmente le proprie rispettive

14 Un esauriente profilo sull'attore è offerto dal numero monografico, a cura di Alfredo Barbina, che gli ha dedicato la rivista *Ariel*, 2/3, maggio-dicembre 2004.

maschere di gentiluomini tristi e segreti. Anche questa volta l'autore in cerca di attore e l'attore solitario e inafferrabile hanno molto da spartire e si rivelano l'uno all'altro: Luigi lo stava cercando da tempo dentro di sé e ne fa il proprio biografico alter-ego in *Quando si è Qualcuno* dopo avergli cucito addosso (o avergli 'rubato') Angelo Baldovino, Leone Gala, Martino Lori ed Enrico IV; Ruggero se ne serve per affinare ulteriormente la propria arte aristocratica. Con entrambi gli autori, però, egli lascia sempre sottintendere, con rispettosa fermezza, che la partita del dare e dell'avere è del tutto aperta.

L'altro protagonista di primo piano dello spettacolo fu Giorgio De Chirico, voluto da Silvio D'Amico e già legato a Pirandello per aver contribuito, nel 1924, all'allestimento della *Giara* agli Champs Élysées in forma di balletto musicato da Casella, e poi della *Morte di Niobe* del fratello Savinio all'Odescalchi. Neanche lui amava particolarmente d'Annunzio, annoverato fra «i poeti falsi e ibridi» (Quesada 1989, xiii), ma la sua presenza era altrettanto obbligata di quella di Ruggeri dopo il fiasco della sua partecipazione al Maggio Fiorentino dell'anno prima con i *Puritani*. L'impresa della *Figlia di Iorio*, come hanno dimostrato i lavori di Maria Alberti, si lega infatti strettamente con quell'appuntamento. Il Maggio era nato, nelle intenzioni dei modernisti promotori, come il primo ambizioso tentativo di fondare una tradizione registica in Italia, ma si era dovuto ricorrere al contributo di Copeau e di Reinhardt in assenza di candidati nostrani e si era supportato il lavoro di Salvini con l'apporto di una serie di famosi pittori da cavalletto (De Chirico, appunto, ma anche Aschieri, Sironi e Casorati),¹⁵ che D'Amico aveva visto all'opera nei teatrini d'Arte o negli spettacoli dei balletti russi, e che utilizza in scala maggiore per fornire alle messinscene delle cornici stilistiche 'alte' e unitarie di segno visivo e pittorico. De Chirico aveva ideato per l'opera di Bellini bozzetti in tonalità chiare e costumi che trasformavano i cantanti in manichini misteriosi dai volti imbiancati incorniciati con parrucche di spago, che non piacquero affatto agli spettatori, abituati alla spettacolarità e all'enfasi dell'opera lirica. Fu uno scandalo, su cui si divisero vivacemente avanguardisti e difensori della tradizione, e a cui la *Figlia di Iorio* si collegava come una correzione di tiro e una rivalsa. È D'Amico in persona, in un articolo intitolato «Un passo indietro» uscito su *Scenario* nel novembre 1934, a richiamare esplicitamente questo precedente:

Due anni fa [*sic!*] al Maggio Musicale Fiorentino, nel Politeama di Firenze, si ebbe uno spettacolo mai visto: quello di un pubblico immenso che, a ciascuna replica dei *Puritani*, ogni volta che il sipario si apriva sopra uno dei tanti quadri onde l'opera è composta, si levava in piedi

15 Cf. la preziosa ricostruzione di Alberti 1989.

vociferando e gesticolando, in una sorta di furore che durava lunghi minuti e soffocava orchestra e cantanti. Quale il motivo di così pertinace, inaudito, formidabile insuccesso? Il contrasto era altrove e il fenomeno era semplicemente quello d'un gretto e feroce misoneismo borghese. [...] Quel pubblico lì vuole il cielo vero, le stelle vere, le nuvole vere; vuole il vero cavallo di Brunilde, la vera foresta di Sigfrido, il fuoco vero dell'incanto, ecc... Immaginarsi l'accoglienza di un tal pubblico alle irreali stampe di De Chirico, con quei cannoni bianchi e quegli alabardieri di gesso, e quegli eroi stupefatti e transumani.

Bene, adesso il contrasto si è ripetuto – senza nessuna manifestazione rumorosa e nemmeno esteriore, ma fra la tacita insistenza di una sorda ostilità – alla rappresentazione della *Figlia di Iorio* messa in scena da Pirandello all'Argentina per il Convegno Volta. Pirandello, come si sa, ha inteso interpretare la tragedia dannunziana con criteri d'una fedeltà soprattutto spirituale.¹⁶

Non ci furono gazzarre, ma molti applausi (soprattutto al Duce presente in teatro), a dispetto della persistente «sorda ostilità» rimarcata dal recensore di fronte all'interpretazione «spirituale» di Pirandello. De Chirico, questa volta, aveva rispettato le didascalie dannunziane e tenuto presente il prototipo, cioè la messinscena pitto-realistica di Michetti del 1904 così viva nella memoria di tutti, ma 'asciugandola' e sbarazzandosi del *bric à brac* etnografico e dei preziosismi arcaizzanti per scegliere una chiave irreale sospesa fra favola e mito. I suoi bozzetti (l'interno della casa di Lazzaro, la grotta sul monte in cui troneggia l'angelo e l'esterno dell'aia), giocati su sfondi paesaggistici luminosi e su vivaci cromatismi, e i costumi essenziali, impreziositi da pochi dettagli decorativi, piacevano a Pirandello che li giudicava «perfetti».¹⁷

Non tutti, però, li apprezzarono altrettanto: l'artista fu accusato, in quanto «pittore di origine greca che vive a Parigi», di non aver capito lo «spirito italiano e terrestre del dramma, rinnegandone in chiave metafisica la sensuale solarità mediterranea con i suoi colori nebbiosi e i suoi costumi da operetta»;¹⁸ qualcuno lodò la nudità tragica dell'allestimento, altri lo giudicarono un'abile modernizzazione o una «bizzarria fastidiosa» troppo poco solenne. Gli spettatori stranieri non avevano paragoni da fare, ma rimasero tiepidi.

16 *Scenario*, novembre 1934, 589-91; il pezzo, anonimo, era già uscito a firma di D'Amico, con il titolo «*La figlia di Iorio* di d'Annunzio messa in scena da Pirandello all'Argentina», su *La Tribuna* del 13 ottobre 1934.

17 Come dichiarava a d'Annunzio in una lettera del 18 settembre (in Fried 2014, 246). Sull'allestimento cf. Terraroli 1990.

18 Così dichiara sul *Tevere* del 12 ottobre. Cf. Albertini 2005, 156.

Quest'interpretazione «spirituale» di Pirandello voleva essere dunque una riscrittura scenica, cioè, per l'appunto, la regia che gli era stata commissionata: non una «riesumazione» ma un'«interpretazione» (cf. Caponi-Doherty 2012), che egli descrive ai giornalisti, nelle interviste della vigilia, in termini di «una grande canzone popolare per dialoghi». ¹⁹ L'intento dichiarato era quello di «allontanare tutti quegli inutili fregi coreografici voluti dalle tendenze decorative del tempo», riportando la tragedia alla «sensibilità primitiva», per esempio restituendo realtà alle lamentatrici e ai loro atteggiamenti che, dichiara, «potrebbero sembrare perfino convenzionali e teatrali e che, invece, sono assolutamente spontanei», ²⁰ giacché il popolo italiano «nei momenti del maggior dolore sembra quasi fondere il pianto con la canzone» («Conversazione con Luigi Pirandello», in Pupo 2002, 548); nello sforzo di umanizzare la tragedia senza appiattirla realisticamente, come aveva fatto Forzano, ne fece dunque cantare alcune parti, e raccomandò agli attori una sobrietà anti-lirica che non venne recepita e che il pubblico non comprese: l'inerzia teatrale ebbe la meglio sulle sue direttive e ciascuno andò per conto proprio: Marta Abba ricevette elogi d'ufficio ma non si amalgamò con gli altri interpreti, ²¹ tutti già padroni del testo, che rimasero fedeli alla tradizione (trasognata e aspra la Franchini/Candia; lirica e calorosa la Domenici/Ornella; «ottimo» Donadio/Lazzaro – cf. Granatella 1993, 1: 405 – ecc.); Ruggeri si produsse nell'inimitabile performance di dizione «stupefatta» che ci si aspettava da lui, ²² ma vennero meno il lirismo e la polifonia dell'insieme: all'eccellenza dello spettacolo sarebbe bastata, a detta di qualche recensore, «una maggiore omogeneità fra gli attori, non tutti intonati sempre all'identico

19 Cf. «Conversazione con Luigi Pirandello» (*Giornale di Sicilia*, 4 ottobre 1934), in Pupo 2002, 548-50.

20 Cf. l'intervista rilasciata il 4 ottobre su *Quadrivio* (Granatella 1993, 1: 404).

21 Antonio Valenti rimarca questa mancata fusione fra la musicalità intrinseca del testo e il realismo della messinscena a partire proprio dall'interpretazione offerta dai due protagonisti: «la recitazione avvenne su due piani diversi. Aligi si lasciava andare al molle fluire dei versi immortali; invece Mila veleggiava attorno alla costa visibile della razionalità e i versi le cadevano ai piedi come vestimenta superflue» (1934, 9).

22 È interessante richiamare qui un'osservazione, ai limiti della censura, uscita sulla *Gazzetta del Popolo* di un anno prima (il 24 gennaio 1933), a proposito del progressivo raffinamento di Ruggeri in direzione di un'interiorità quasi decadente, in cui si stanno dissolvendo e fondendo insieme tutte le componenti della sua formazione, Aligi compreso: «Ruggero Ruggeri non ha colpa se la sua arte, essendo raffinata, sensibile, calda per fuoco interiore, è sembrata crepuscolare e decadente. È destino del grande attore presagire e dare corpo a certi atteggiamenti dello spirito quando ancora fremono senza manifestarsi, e sembrare, poi, fuori tono quando la vita, fatti suoi questi atteggiamenti, li consuma. Alla moda delle cose sentite succede allora la moda estetica, fredda ingenua dell'imitazione. Ruggero Ruggeri ha avuto molti imitatori, ma la sua arte rimane inimitabile. [...] Di Aligi non è rimasto più nulla in lui, se non un segno, una cicatrice» (Ferrone, Pieri 2004, 89). Il ritorno alle origini per l'attore non dovette dunque essere indolore.

stile, e una più metodica fusione delle masse» (Granatella 1993, 1: 405).

La parola poetica su cui contava tanto D'Amico, l'apparato fiabesco di De Chirico e la fisicità naturale degli attori che avrebbe voluto Pirandello rimasero reciprocamente irrelati. Nessuno si scatenò nelle critiche, e non si fecero troppi commenti. Fra il pubblico, come si è detto, c'era anche un irritato e perplesso Gordon Craig, che lo valutò un «teatro non buono» con scenografie ingenue, una recitazione debole, una regia povera e alla fine un «risultato molto piccolo» (cf. Pedullà 1991, 31-51). In quei giorni egli cercò ripetutamente (e invano) di sollecitare all'interno del convegno una discussione a proposito di quello che gli appare un problema-chiave, e cioè la necessità di valorizzare il grande patrimonio del teatro italiano, identificato da lui nella recitazione degli attori dialettali, i migliori d'Europa, gli eredi autentici di una tradizione plurisecolare straordinaria che invece il regime ignorava ed emarginava. Naturalmente nessuno gli dà retta e i suoi interventi, un po' molesti, verranno cassati dagli atti.²³ Craig, ostinato e ingenuo, propone lo stesso cruciale quesito a Mussolini, che reagisce con vaghezza e con fastidio, lasciandolo così frustrato e deluso dall'incontro, in cui aveva riposto tante speranze, da farlo decidere ad abbandonare definitivamente l'Italia.

Ripensando a questa modesta *Figlia di Iorio*, egli continuerà a trovare assurdo e inspiegabile «che [Mussolini] preferisca i Ruggeri e le Marte Abbe a tutti quegli attori che parlano italiano e non dialetto» e resterà tenacemente di questa opinione, fino ad augurarsi, in una lettera di qualche anno dopo, che sia la famiglia De Filippo a rappresentare l'Italia all'Esposizione di Parigi, perché «sarebbe inutile che venisse il buon Ruggero Ruggeri - nonostante la sua pronuncia perfetta. Quello che ci vuole a Parigi è la recitazione, non una bella dizione!».²⁴

In fondo le idee di Pirandello, che aveva già scritto *Questa sera si recita a soggetto*, non erano tanto diverse dalle sue, come ribadisce organicamente nella prefazione del 1936 alla *Storia del teatro italiano* di Silvio D'Amico. I termini della triade testo/apparato/attore restano ancora relativamente disgiunti per lui, sempre più disilluso e amaro, eternamente preoccupato di difendere le proprie prerogative di autore dall'invadenza degli attori; persino l'alter-ego/antagonista Ruggeri finirà per deluderlo, come scrive a proposito di *Non si sa come*, l'ultimo testo che dirige in scena: «Batti e batti, dando loro la voce e quasi il respiro di questi personaggi, l'azione scenica, i movimenti, le pause espressive, insomma tutto, mi pare d'aver fatto il miracolo. Il più duro da plasmare è stato il Ruggeri, perché

23 Cf. Santeramo 1999, in cui è ricostruito anche il rapporto di sostanziale disistima nutrito da Craig nei confronti di Pirandello.

24 Il riferimento è contenuto in una lettera a Olga Signorelli del gennaio 1937, cf. Pedullà 1991, 39.

già plasmato a suo modo, al suo vecchio eterno modo, sempre lo stesso; scrostarlo, screpolargli addosso le ingiallite impostature è stata una fatica d'Ercole» (Ortolani 1995, 1243).

In Italia, per il momento, vecchio e nuovo si fronteggiano ad armi pari e Pirandello – con la sua cronica goffaggine ‘politica’ e il suo scarso realismo – non arriva neanche a identificare con chiarezza i termini del problema ed emerge dall’esperienza faticosa e poco riuscita del Convegno Volta sempre più pessimista, tanto da meditare seriamente, in questa fase finale della sua vita, di abbandonare il teatro per tornare alla narrativa, di cui può essere l’effettivo e unico responsabile e artefice.

Il 23 settembre 1936 scrive a Marta: «Vorrei ormai lavorar quieto al mio romanzo e alle mie novelle, e mi ritorna lo sdegno che avevo prima per il teatro» (Ortolani 1995, 1225); e il 18 ottobre dichiara ad Aldo Borelli, direttore del *Corriere della sera*: «Vi mando, appena tornato da New York, questa novella, e Vi prometto che riprenderò regolarmente la mia collaborazione perché è mia ferma intenzione compiere le mie *Novelle per un anno*, tenendomi lontano dal teatro» (Zappulla Muscarà 1980, 248). Erano i suoi consueti malumori, ma è pur vero che per lui le incognite e i margini di rischio del palcoscenico si sono fatti quasi intollerabili; e questa è una delle ragioni che animano il suo estremo (e frustrato) progetto di realizzare una versione filmica dei *Sei personaggi* in cui avrebbe recitato nei panni di quel se stesso che ‘inventa’ il dramma sempre sottinteso nelle recite e alla fine ‘dimenticato’, consegnandone finalmente l’interpretazione assoluta, che tanto gli sta a cuore, e che sempre gli viene ‘scippata’ dagli interpreti (attori o registi che siano). Nei due anni che gli restano da vivere continuerà a inseguire il sogno di *recitarsi* come estrema riscrittura e messa in sicurezza della propria arte fra alti e bassi sempre tumultuosi e molte illusioni:²⁵ morirà di una polmonite fulminante proprio mentre si accinge a firmare un contratto per un film americano diretto da Reinhardt, che avrebbe forse quadrato finalmente il cerchio, e che alla fine rimase, ovviamente, nel cassetto. Nessun altro, in seguito, ha mai più portato sullo schermo gli ostici *Sei personaggi*; e la regia italiana, dal canto suo, aveva ancora da fare molta anticamera.

25 Le tre sceneggiature che scrisse inseguendo questo sogno sono state pubblicate da Callari 1991, 203-38. Sull’intera vicenda rimando a Pieri 1998.

Bibliografia

- Alberti, Maria (1989). «*I Puritani* di Giorgio De Chirico». Teatro Comunale di Firenze (a cura di), *I Puritani*. Firenze: Teatro Comunale di Firenze, 157-74.
- Albertini, Gabriella (2005). «*La Figlia di Iorio* nei principali allestimenti scenici». Di Carlo 2005, 143-62.
- Barbina, Alfredo (1993). «Dietro le quinte del Convegno Volta». *Ariel*, 2/3, 71-9.
- Barbina, Alfredo (2004a). «Carteggi. II Pirandello/Ruggeri». *Ariel*, 2/3, 333-70.
- Barbina, Alfredo (2004b). «Per una storia degli scritti di Ruggieri». *Ariel*, 2/3, 373-419.
- Borsellino, Nino (1999). «Pirandello e la crisi del teatro». *Biblioteca teatrale*, 52, 13-24.
- Bragaglia, Leonardo (1968). *Ruggero Ruggeri in sessantacinque anni di storia del teatro rappresentato*. Roma: Trevi Editore.
- Callari, Francesco (1991). *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*. Venezia: Marsilio.
- Caponi-Doherty, Gabriella (2012). «Pirandello's *Figlia di Iorio*. Transcription or Transpositions?». *Pirandello Studies*, 32, 71-86.
- Cappellini, Maria Ilva (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Figlia di Iorio*. A cura di Maria Ilva Cappellini. Milano: Mondadori.
- D'Amico, Silvio (1935). *Invito a teatro*. Brescia: Editrice Morcelliana.
- Di Carlo, Enrico (a cura di) (2005). *I cento anni de "La figlia di Iorio" = Atti del Convegno di Chieti* (Chieti, 18-19 marzo 2004). Napoli: Loffredo Editore. Studi Medievali e Moderni, nr. speciale.
- Di Carlo, Enrico (2005a). «Il Convegno Volta e l'allestimento del 1934». Di Carlo 2005, 307-25.
- Ferrone, Siro; Pieri, Marzia (2004). «La drammaturgia di Ruggeri». *Ariel*, 2/3, 75-110.
- Fried, Ilona (2014). *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*. Corazzano: Titivillus Edizioni.
- Giudice, Gaspare (1963). *Pirandello*. Torino: UTET.
- Granatella, Laura (1993). «*Arrestate l'autore!*». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*. 2 voll. Roma: Bulzoni Editore.
- Ledda, Elena (a cura di) (1989). «*La figlia di Iorio* di Giorgio De Chirico. Catalogo della mostra allestita presso il Museo del Vittoriale degli Italiani, 17 dicembre 1989-31 marzo 1990». Brescia: Il Vittoriale degli Italiani.
- Ledda, Elena (2005). «L'allestimento al Vittoriale del 1927. L'arte scenica rinnovata». Di Carlo 2005, 291-306.
- Meldolesi, Claudio (1987). *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*. Roma: Bulzoni Editore.

- Ortolani, Benito (1995). *Pirandello, Luigi: Lettere a Marta Abba*. A cura di Benito Ortolani. Milano: Mondadori.
- Pedullà, Gianfranco (1991). «Edward Gordon Craig e la mancata riforma del teatro italiano». *Il castello di Elsinore*, 4(10), 31-51.
- Pieri, Marzia (1998). *Effetti d'un sogno interrotto. Pirandello e un film da fare*. Venezia: Marsilio.
- Pupo, Ivan (2002) (a cura di). *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.
- Puppa, Paolo (1981). «La Figlia di Iorio tra Michetti e d'Annunzio. Per un'iconologia del teatro populista». *Quaderni del Vittoriale*, 14(4), 78-95.
- Puppa, Paolo (1990). *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Quesada, Mario (1989). «De Chirico ritrovato. Le scene e i costumi per *La figlia di Iorio*». Ledda 1989, xiii-xvii.
- Rosina, Tito (1955). *Mezzo secolo della "Figlia di Iorio"*. Milano: Principato.
- Santeramo, Donato (1999). «Craig contro. Dai primi manifesti futuristi al Convegno Volta». *Biblioteca teatrale*, 52, ottobre-dicembre, 69-85.
- Taviani, Ferdinando (2006). *Pirandello, Luigi: Saggi e interventi*. A cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello. Milano: Mondadori.
- Terraroli, Valerio (1990). «Giorgio De Chirico e *La figlia di Iorio*». Ledda 1989, xix-xx.
- Valenti, Antonio (1934). «Il Convegno Volta per il teatro drammatico». *Comoedia*, 11, 3-9.
- Valentini, Valentina (1988). «*La figlia di Iorio*. Una tragedia di popolo». *Biblioteca teatrale*, 9/10, 47-74.
- Valentini, Valentina (1993). *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*. Roma: Bulzoni Editore.
- Zappulla Muscarà, Sarah (1980). *Pirandello, Luigi: Carteggi inediti (con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo)*. A cura di Sarah Zappulla Muscarà. Roma: Bulzoni Editore.

D'Annunzio e il teatro fuori dal teatro

La messinscena della *Figlia di Iorio* al Vittoriale (1927) e della *Nave* a Venezia (1938)

Giovanni Isgrò
(Università degli Studi di Palermo, Italia)

Abstract At the origin of the two stage shows there is the idea of commemoration: September 11, the anniversary of the march on Ronchi, for *La Figlia di Iorio* to Vittoriale in 1927 and the homage to the Vate who has disappeared for a few months to represent *La Nave* in Venice in 1938; two different ways of celebrating and ritualising the event/theatre out of the theatre. And while in the first case, in a celebratory context he himself cared for, d'Annunzio became an enthusiastic promoter of a significant updating of the theatrical practice, in 1938 the regime finalised the event to an exaggeration of the duce's politics in the lagoon marking a substantial distance from the ideological motives that had prompted the author to carry out his work.


Keywords D'Annunzio. Dramatist. Theatre. *Figlia di Iorio*. *La Nave*.

All'origine delle due messinscena vi è l'idea della commemorazione: 11 settembre, anniversario della marcia su Ronchi, per la *Figlia di Iorio* al Vittoriale nel 1927 e l'omaggio al Vate da pochi mesi scomparso, per la rappresentazione della *Nave* a Venezia nel 1938; due modi diversi di celebrare e di ritualizzare l'evento/teatro fuori dal teatro. E mentre nel primo caso, pur in un contesto celebrativo da lui stesso curato, d'Annunzio si fece entusiasta promotore di un significativo aggiornamento della pratica teatrale, nel 1938 il regime finalizò l'evento a una esaltazione della politica del duce in laguna segnando di fatto una sostanziale distanza rispetto alle motivazioni ideologiche che avevano spinto l'autore alla realizzazione della sua opera.

Per comprendere la posizione di d'Annunzio rispetto alla preparazione della messinscena del 1927 bisogna distinguere le diverse componenti che determinarono la realizzazione del progetto. Innanzitutto si trattò di un'ideale convergenza di due significativi processi in atto. Da un lato, un percorso già avviato nel 1921 quando d'Annunzio decise di trasformare il Vittoriale nel luogo consacrato alla virtù eroica della patria; dall'altro, il progetto per la creazione dell'Istituto Nazionale per le Rappresentazioni dei Drammi di Gabriele d'Annunzio presentato al Vate proprio al Vittoriale l'11 settembre 1926 dal commissario straordinario della Società Italiana degli Autori, il senatore Morello, e che avrebbe segnato l'inizio della carriera di Giovacchino Forzano nella qualità di regista strutturato nei programmi artistici del regime.

DOI 10.14277/2421-292X/AdA-4-17-3

Submission 2016-12-12 | Acceptance 2017-05-03

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

È nota la meticolosa opera di sistemazione del parco del Vittoriale voluta da d'Annunzio nel quinquennio 1921-6 con la collaborazione dell'architetto Maroni (Ledda 1988). Le 27 colonne marmoree delle vittorie nell'impresa di 'redenzione' e in quella di Fiume, la connotazione celebrativa dei massi del Grappa, la colonna di marmo nero, simbolo della riscossa di Caporetto, collocata al centro dell'Arengo, la sistemazione della nave Puglia ecc. furono il risultato di una vigilanza assidua del Vate accompagnata da messaggi, biglietti, schizzi. Una consuetudine che, senza soluzione di continuità, approdò all'allestimento della *Figlia di Iorio*, per il quale Maroni seguì personalmente il lavoro dei suoi operai prestati al teatro.

Proprio le caratteristiche anomale di questo laboratorio di carpenteria e di costruzione dell'effimero e le aspettative stesse della messa in opera del progetto scenico cominciavano a configurare la dimensione del nuovo. Non a caso l'evento attrasse alcuni protagonisti della rivoluzione scenica del primo Novecento: da Reinhardt a Mejerchol'd, da Stanislavskij a Tairov che assistettero alla rappresentazione. Al di là della apparente semplicità del tutto, considerare la costruzione e la collocazione degli elementi di scena come un occasionale *transfert* dalla cantieristica legata alla realizzazione della 'sacra' dimora del Vate è riduttivo, oltre che fuorviante.

I progetti riguardanti la casa/patio di Lazaro di Roio negli atti 1 e 3 e la grotta nell'atto secondo si inseriscono in un contesto di radicale rinnovamento dei criteri di messinscena, e al tempo stesso, portano il teatro alla soglia del set cinematografico.

La novità è innanzitutto nelle due strutture sceniche in scala 1:1, improponibili per un palcoscenico all'italiana, contestualizzate in un paesaggio che d'Annunzio vuole come riproduzione 'naturale' di quello d'Abruzzo. Dichiarava d'Annunzio: «Niente lo spettacolo [...] dovrà avere di fittizio. 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» (Lari 1927, 66).

La diversità di quell'effimero così vicino alla dimensione reale rispetto alle regole del teatro istituzionale consistette nei materiali e nella tecnica di costruzione, mentre del tutto inedito fu il rapporto fra lo spazio destinato allo spettatore e la molteplicità dei luoghi scenici che proponevano punti di fuga fra essi contrapposti. Escluso l'uso della scena dipinta su tela, per il sistema roccioso al centro del quale si apriva la grotta, si ricorse a un'armatura interamente in legno ricoperta di superfici in gesso. Tecnica, questa, che sarebbe diventata la costante delle rappresentazioni all'aperto degli anni successivi. Per volontà di d'Annunzio un vero e proprio terrapieno costituiva l'estensione intera del piano di calpestio antistante la grotta stessa che il Vate preferì al tavolato teatrale fornito dall'Arena di Verona. Tutto infatti doveva apparire incastonato nel paesaggio naturale e mimetizzato da una copertura di frasche e zolle verdi. Il realismo della grotta costruita, dove si installarono le stalattiti e le stalagmiti vere, mimetizzate peraltro

per ottenere spettacolari effetti di luce, consentiva un ideale connubio tra effimero e paesaggio. Oltre lo sfondato della spelonca, nella direzione della nave Puglia, d'Annunzio raddoppiava per la prima volta la sua idea di teatro *en plein air* aprendo ulteriormente verso uno spazio ancora più esterno quel cielo azzurro sovrastante le acque del lago, che consentiva di intravedere il monte Baldo (in sostituzione della Maiella). Si realizzava in questo modo, al di fuori dalla consuetudine della tela dipinta, l'aspirazione dannunziana alla visione *en ciel* di alcune fra le sue più significative messe in scena costrette nello spazio chiuso del teatro all'italiana (Isgrò 1993).

La costruzione scenica della casa di Lazaro di Roio, realizzata in pietra e travi con tetto d'embrici, presentava a sua volta la sezione dell'interno di un vano con tre pareti, posto al centro del lato maggiore di un patio i cui due lati minori racchiudevano lo spazio esterno della casa, utilizzato anch'esso come luogo scenico, e che dai critici dell'epoca fu indicato come «palcoscenico». Come dire che, nonostante gli sforzi di d'Annunzio per aprire gli steccati della tradizione teatrale, rimaneva ancora nella mente degli osservatori la definizione in uso nel teatro all'italiana. Riuscì, il Vate, a eliminare al tempo stesso la visione della tradizionale buca del suggeritore ricorrendo, con la complicità di Forzano, a nascondigli creati in luoghi diversi: nella casa di Lazzaro, dietro un gigantesco paiolo collocato nel vano del focolare, nella grotta, nell'aia tra una colonna e un pagliaio (Pirlo 2002).

Il «palcoscenico», a sua volta, creato con i massi delle colline del Vittoriale, presentava all'esterno una scaletta anch'essa in pietra sì da favorire il rapporto diretto scena/platea. Sull'area collinare sovrastante la casa e il patio avrebbe dovuto svilupparsi il movimento scenico dei mietitori ubriachi di sole e di vino, inseguenti per la montagna Mila di Codra fino al suo ingresso presso il focolare di Aligi. Per la prima volta, in questo modo, lo spettatore ebbe modo di vedere quanto nei teatri al chiuso era stato affidato all'incalzante susseguirsi 'fuori campo' di grida e di minacce.

L'uso dello spazio collinare, in particolare quello che si vedeva alla destra del patio, degradante dall'alto fino a pochi metri dagli spettatori, consentì a sua volta il mirabile effetto scenico dell'atto terzo, quando per il colle delle Arche Sante si vide scendere il popolo nei costumi d'Abruzzo visibile con un sol colpo d'occhio nell'imponenza di una massa di 600 figuranti esaltata dai terrazzamenti della collina.

L'abbandono delle scene di tradizione si legò così alla realizzazione di un teatro di massa, inteso come partecipazione attiva ed entusiasta di una folla composta da abitanti dei comuni gardonesi dalle più diverse estrazioni sociali (operai, contadini, impiegati, sartine e persino nobildonne), coesa nella sua configurazione di comunità locale portata a interpretare il ruolo di un'altra comunità antropologicamente definita, ossia quella dei pastori della terra d'Abruzzo. Come ricorda Eugenio Bertuetti, «non c'era casa o casolare da Santa Eufemia a Riva, da Vestone a Lonato, in cui non fossero entrati a modo loro i personaggi della tragedia. [...] Quando poi

Forzano lanciò l'appello per le masse - centinaia di persone da impiegare nei tre cori e nella turba - in certe case fu il pandemonio. Nessuno voleva essere escluso» (Bertuetti 1938).

Lungi dal proporre una forma di rito come espressione diretta della cultura di un popolo, d'Annunzio nel suo progetto innovativo del teatro non soltanto italiano misurò la distanza anche da coloro che si erano fatti promotori di un teatro di massa, in particolare da Rolland, Gémier, Kerzencev (Copeau, Puppa, Rolland 1979; Isgrò 2014) come pure dalle molteplici espressioni di teatro politico (in particolare quello della Russia Sovietica) fino alle forme parateatrali a esso collegate. Fu così che la rappresentazione del 1927 diventò espressione di una nuova ritualità di massa grazie al coinvolgimento di una folla in buona parte non adulterata dalle consuetudini della società borghese.

D'Annunzio pensò in effetti alle potenzialità per la concretizzazione di una nuova regola festiva da sovrapporre a un rito preesistente. Quella massa di gardonesi che non a caso iniziava il suo percorso processionale dalla tomba di Italo Conci, sul colle Arche Sante, si prestò così alla costruzione di uno scenario al centro del quale stava il Vate, sommo sacerdote di quell'area sacra il cui tempio non poteva non essere l'architettura del Vittoriale. E poiché la componente parateatrale del rito festivo non era bastevole per elevare l'evento alla soglia dell'arte, la presenza degli attori, interpreti di un testo intenso, per la prima volta tuttavia sottoposto dallo stesso autore a tagli notevoli per rendere più agile e veloce il ritmo della rappresentazione, divenne strumento di un progetto adeguato all'importanza dell'evento. Come dire che la ritualità convisse con il ritmo richiesto da un aggiornamento all'evoluzione del tempo teatrale.

In questo senso notevole fu il contributo di Forzano, con il suo stile registico rapido, energico, persuasivo. Particolarmente apprezzata fu la sua ormai nota esperienza di 'ammaestratore di masse'. Il poeta, da parte sua, nell'aderire con entusiasmo alle idee innovatrici di Forzano, sentì egli stesso di approdare a nuova vita. Lo testimonia la lettera inviata dal Vate al suo regista il 27 febbraio 1927: «Mio caro Giovacchino, voglio dirti quanto mi sia cara la schiettezza della tua amicizia, pari a quella del tuo limpido dio pistoiese. [...] E nel ricordo della mia giovinezza, confermo il nostro patto fraterno. La mia *renovata iuventus* ti affida le antiche opere e le nuove. Certo troverai - e inventerai, nel senso vero - gli attori e le attrici. Vincerai la falsità della declamazione che per tanti anni gonfiò e difformò i miei drammi ben costruiti. Ridurrai a semplicità essenziale gli allestimenti» (Archivio Generale del Vittoriale).

Del resto l'invenzione dannunziana andava ben oltre qualsiasi forma di catalogazione 'chiusa', e comunque non doveva rinunciare a ulteriori aperture. Sicché lo stesso rito della festa teatrale a Gardone, scandito dal colpo di cannone all'inizio di ogni atto, rispose a un'altra vocazione artistica di d'Annunzio, ossia quella del cinema. E in effetti tutto il piazzato scenico predisposto da d'Annunzio insieme a Forzano fu concepito come un'artico-

lazione di set gestibili autonomamente. L'occhio dello spettatore rivolto in successione in direzioni opposte grazie alla rotazione delle sedie di platea, era omologabile a quello di una macchina da presa con l'obiettivo rivolto di volta in volta in direzioni diverse. Fu così che la stessa casa di Lazzaro di Roio, con l'assenza della quarta parete, rassomigliò allo spaccato di un interno destinato a una ripresa cinematografica. A precisare la vocazione filmica di quell'evento del 1927 contribuì inoltre non poco il piazzato delle luci di scena, tale da assicurare l'effetto dell'«aia assolata» durante l'incanata della mietitura, con i fari nascosti tra gli anfratti della collina, piuttosto che collocati a vista, secondo la tradizione teatrale. E veramente fra teatro d'avanguardia e cinema fu quella risoluzione luminotecnica. Nel 1923 Antonio Valente infatti per la rappresentazione della *Vetrata azzurra*, balletto musicato da Santoliquido al teatro degli Indipendenti aveva inventato il sistema della 'scenalampada' con i fari nascosti dagli elementi architettonici di scena, mentre la scelta dannunziana sembrava orientata verso quella 'settima arte' fino a quel momento da lui rifiutata perché ritenuta ancora *en enfance*, nonostante lo sfruttamento produttivo (vedasi *Cabiria*).

Sin dal 1909, come è noto, aveva avuto inizio infatti un lungo, tormentato susseguirsi di richieste al Vate perché consentisse l'adattamento di sue opere teatrali al cinema o affinché egli stesso realizzasse nuove opere cinematografiche. In realtà d'Annunzio nel suo saggio «Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione» (Usai 1986) aveva indicato le ragioni dell'attrazione che in lui suscitava il cinematografo. Ma si trattava di argomenti ben distanti dalla logica commerciale e da tecniche di tipo industriale. Il 'teatro cinematografico' cercato da d'Annunzio aveva come soggetto dominante quello del mito e del rito mediterraneo, e soprattutto non avrebbe potuto fare a meno di ambientazioni naturali, con un'apertura semmai a quelle «truccherie» in grado di rendere la magia della metamorfosi.

E in effetti simile a una trasfigurazione fu il suo sogno di vedere gli alberi dello spazio del Vittoriale destinato alla messinscena della *Figlia di Iorio* improvvisamente sradicarsi dal suolo e fuggir via, come disse a Maroni: «Gian Carlo, non potresti inventare una macchina perché gli alberi si sradicassero e fuggissero per la valle?» (Pirlo 2002), o ancora il suo desiderio di smontare la Maiella per collocarla là, sullo sfondo della grotta di Aligi. In questo senso, la stessa nave Puglia interrata e rivolta verso il colle Mastio, rispondeva alla vocazione trasfigurante del Vate, desideroso di raccogliere nel suo Vittoriale tutto ciò che maggiormente gli stava a cuore.

Al di là dell'immaginario, un effetto speciale di ispirazione cinematografica realmente realizzato fu, tuttavia, quello che animò il finale dell'atto terzo e dell'intera tragedia. Il fatto che la scena si effettuasse già in ora notturna spinse il Vate a un'invenzione impossibile da realizzarsi in un normale palcoscenico e fu il buio assoluto creato improvvisamente, cui corrisposero alcuni momenti di silenzio intanto che i 600 pastori «abruzzesi» erano

spariti di scena «rincorrendosi e urlando su pel colle all'inseguimento della magalda trascinata alle fiamme» (Emmepì 1927). Fu quello il preludio di un effetto straordinario per imponenza, accostabile a quelli cinematografici: il sollevarsi improvviso di una fiamma gigantesca sulle cime del colle, il rogo, che lasciò stupiti gli spettatori prima dell'ovazione finale.

Come la rappresentazione della *Figlia di Iorio* del 1927, anche quella della *Nave* del 1938 a Venezia è il risultato di componenti, in questo caso talmente varie e diverse che sarebbe sbagliato fermarsi tout court, e soltanto, su considerazioni teatrologiche. Paolo Puppa (2015) ha già messo bene in evidenza, fra l'altro, come l'interpretazione degli attori (nonché il testo stesso) sia stata fortemente compromessa dall'ampiezza delle dimensioni dello spazio scenico e dalla straripante presenza delle masse in ragione di una ritualità contestualizzata nel clima della propaganda politica fascista finalizzata alla sublimazione dei destini dell'impero e alla esaltazione nazionalpopolare delle classi laboriose impegnate a esaltare il mito di fondazione di Venezia e al tempo stesso quello della città che si rinnova sulle orme della sua aristocratica, antica bellezza.

Dal canto suo Alessandro Tinterri (2009) ha centrato l'attenzione sull'azione organizzativa del regista Guido Salvini e sulle distorsioni della cronaca teatrale vicina al regime. All'attento studioso del fondo Salvini, conservato presso il Museo dell'Attore di Genova, al tempo stesso va riconosciuto il merito di aver ripubblicato la relazione a stampa del regista al ministro della Cultura Popolare, contenente numerose foto di preparazione dell'evento, alle quali si riferisce parte della nostra analisi che proponiamo nelle prossime pagine.

Certamente la messinscena del 1938 non venne dal nulla. Al di là del 'sogno' dannunziano di vedere rappresentata la sua opera sulla laguna veneta, paragonabile nella prospettiva utopica a quello del 'teatro di festa' sul lago di Albano e del 'Théâtre de Fêtes' sulla spianata del Trocadero a Parigi, vi è una molteplicità di coincidenze che determinarono l'eccezionalità della rappresentazione, al punto da farne un *unicum*, anche a confronto con l'imponente, ormai decennale, messa in opera da parte del regime di una programmazione caratterizzata dall'idea dello spettacolo *en plein air* in tutta la sua articolazione paesaggistica, urbana, archeologica, rurale, lacustre, marina che fosse (Isgrò 2009, 2014).

La specificità dell'impresa fu determinata da due componenti fra loro interrelate. Innanzitutto vi fu il processo di trasformazione appositamente attuato nell'area destinata alla rappresentazione: una sorta di radicale costruzione dello spazio scenico su scala urbana mai riscontrata fino a quel momento per gli spettacoli all'aperto promossi in Italia dal regime e distribuiti nel 1938 in 243 località diverse. È noto infatti che per nessuno degli spettacoli all'aperto inscenati in quei febbrili anni Trenta, da Roma a Milano a Firenze, a Genova, a Napoli, a Palermo ecc., ci fu un movimento di terra o/e una trasformazione dell'area urbana destinata a durare nel tempo (Isgrò 2009, 2014).

Di fronte a questo, i 20 giorni (12-31 agosto) nei quali si svolse la preparazione scenica della *Nave* segnano una vera e propria metamorfosi dello spazio. Una rapida analisi delle foto riportate da Guido Salvini nella sua citata relazione al ministro della Cultura Popolare ci consente di passare in rassegna, oltre alla progressiva realizzazione degli allestimenti scenici, la successione quotidiana delle fasi della trasformazione dell'area lagunare all'estremo lembo orientale della città, che Celso Salvini, fratello del regista, nel suo articolo pubblicato ne *Il popolo d'Italia*, il 3 settembre 1938 ricorda «fra le fronde e i marmi dell'isola di S. Andrea alla Certosa, da un lato, e dall'altro la vetusta cupola di S. Pietro in Castello e le braccia delle grue all'Arsenale».

Nel suo minuzioso contributo fotografico, il regista/organizzatore, sulla base del plastico realizzato dallo scenografo Aldo Calvo, fissa il lavoro di scavo effettuato da una ventina di operai, necessario per creare il canale che avrebbe dovuto circoscrivere l'isola artificiale sulla quale, in un terreno che «conservava ancora il colore fangoso delle origini, quando era il luogo prediletto degli uccelli palustri nelle alterne vicende delle maree» avrebbe dovuto avvenire la rappresentazione della *Nave*. Questa puntualizzazione di Leonida Repaci nel suo articolo dell'11 settembre 1938 pubblicato su *L'illustrazione italiana*, è rivolta a sottolineare come la gran parte dell'isola di Sant'Elena era diventata invece «un'isola civilizzata, ricca di magnifici viali, di giardini profumati, di palazzotti arieggianti le merlettature dello stile ogivale», spazio idoneo a ospitare una grande platea di una massa interclassista in grado di apprezzare un evento eccezionale in una città eccezionale dove l'immagine del grande evento si coniugava, come si vedrà, con i segni del progresso in tutti i campi.

Ma torniamo al canale artificiale. In primo luogo, il 12 agosto fu tracciata la larghezza del canale che, come descrive Salvini, doveva circoscrivere la scena, creando in questo modo l'illusione della prima isola sulla quale sorse Venezia. Si procedette, quindi, il 14 agosto, a raggiungere in alcuni tratti la profondità voluta, per poi proseguire nei due giorni successivi verso la laguna da cui il canale doveva essere alimentato, mentre lo scavo raggiungeva al centro la massima profondità superiore a 6 metri circa. Intanto che si era prossimi alla rottura degli argini, il 17 agosto cominciava il montaggio del lato destro della scena, per proseguire il giorno dopo con la realizzazione di una piattaforma sorretta da tavole di legno sulla quale sarebbe sorta la basilica. Intanto, il 19 agosto, si iniziava, a cura della Biennale di Venezia, il montaggio dell'armatura in tubi metallici destinata a sostenere la tribuna per il pubblico, vera e propria proiezione 'in piccolo' del sistema costruttivo di nuove ma importanti infrastrutture (rotte marittime, canali, ferrovie, autostrade). Era la prima volta che in ambito teatrale si ricorreva a questo sistema di facile montaggio e smontaggio che superava quello in uso fino a quel momento per i grandi spettacoli all'aperto, come quelli di Milano e di Roma, dove il materiale di sostegno destinato ai dispositivi per la platea era ancora in legno. Non a caso l'uso

moderno del metallo era 'mostrato' al pubblico come testimonianza di modernità, intanto che cartapesta e gesso continuavano a mascherare quelle armature in legno che il pubblico non poteva vedere.

Il 20 agosto era la volta del montaggio del seggio tribunizio e della costruzione delle gradinate della basilica. Intanto un'altra nutrita squadra di operai al cantiere Papette, utilizzando scafi preesistenti, procedeva a fissare le armature in legno delle navi sì da mascherarle con alte fiancate riproducenti il disegno delle navi d'epoca. In particolare le prue apparivano gigantesche e orientate a determinare un poderoso effetto scenico.

Giorno dopo giorno apparve così la maestosità della liburna di Basiliola (giorno 22), della nave grande di Marco Gratico (giorno 23), della Totus Mundus, ecc. E mentre tutte le navi erano condotte presso l'isola di Sant'Elena per essere dipinte, il lavoro degli altri operai si avviava a terminare l'allestimento della Basilica (giorno 25), della Fossa Fuia (giorno 26), del Mulino (giorno 27), fino a quando il 29 agosto tutte le opere non furono ultimate. Si fecero quindi le prove di navigazione delle navi maggiori, mentre la notte del 31 agosto si piazzarono tutte le imbarcazioni che avrebbero fatto da fondale alla scena. Dopo la prova generale del 1° settembre, fu la volta della prima, il 2 settembre.

Fin qui la cronaca della preparazione materiale dell'evento: quasi 100 operai distribuiti fra il movimento terra per la realizzazione del canale artificiale, il laboratorio a cielo aperto per gli allestimenti scenici, il cantiere navale, la creazione delle tribune, senza considerare le prove di recitazione e quelle musicali effettuate presso il teatro La Fenice, sede centrale dell'organizzazione artistica.

C'è d'Annunzio in tutto questo febbrile percorso preparatorio, se si pensa all'idea di un laboratorio multiplo e a spazio totale che il Vate cercò di attuare negli angusti spazi del teatro al chiuso, in particolare all'Argentina, proprio per la prima messa in scena della *Nave* nel 1908, costretto come fu a scardinare l'assetto tradizionale dell'edificio per il teatro, quando tutte le poltrone della platea furono tolte per consentire le prove dell'orchestra e gli attori furono costretti ad uscire fuori dai canoni del 'bel teatro', per misurarsi con i calcinacci e le tavole della carpenteria attivata sul palcoscenico all'italiana. Per non parlare dell'impiego di operai prestati al teatro, come del resto era avvenuto per *La figlia di Iorio*, abbiamo detto, e come era già avvenuto per la stessa rappresentazione del 1908, con i battitori veri della laguna veneta, chiamati a piantare le palafitte sul palcoscenico o il barcarolo del Tevere, Cupellini, ad allestire la nave Tuttolomondo.

Nella rappresentazione del 1938 il metodo dannunziano della messin-scena fu a tal punto portato alla concretezza ma anche al debordamento del livello estremo, che si venne a creare una malvista convergenza con gli orientamenti di regime e con l'eccezionale progetto di promozione e rinnovamento dell'immagine di Venezia, che finirono per assorbire *post mortem*, adulterandolo, il sogno del Vate.

Il successo dell'Opera Nazionale Dopolavoro a Venezia aveva costituito, come è stato detto, la base del processo di reinvenzione della città della laguna (Crovato, Mariani, Stocco 2007), con un'attenzione particolare alla riconquista del mare, sotto tutti i profili: da quello commerciale a quello sportivo, a quello artistico, a quello epico ed eroico, ma anche militare, come se tutto dovesse contribuire a fare della città portuale il luogo simbolo di una ricolonizzazione dell'Adriatico e dell'Egeo. Fu una sorta di recupero dell'identità storica della città, con un occhio particolare alla spettacolarità e, soprattutto nel campo dello sport, all'aspetto partecipativo di tutte le categorie di lavoratori. E mentre l'*élite* veneziana e internazionale si gratificava assistendo ai grandi appuntamenti del golf e dell'ippica, alle sfilate di moda al Lido e alle serate di gala ai palazzi, e viveva di ottima salute la Biennale d'Arte nata nel 1895, la musica, il teatro e il cinema si aprivano al nuovo pubblico popolare fra proiezioni su schermi giganti con attrezzature d'avanguardia e grandi concerti in piazza San Marco, spettacoli goldoniani (e non solo) nei campi, esecuzioni di bande musicali con repertori patriottici.

La piazza si trasformava così da salotto borghese a spazio di esaltazione collettiva, è stato detto, intanto che nella città si moltiplicavano sagre e luminarie fra serenate galleggianti e naumachie in una crescente estensione di allestimenti scenografici. Particolare partecipazione suscitavano le competizioni di natanti e nuotatori contestualizzate in cerimoniali solenni, a esaltazione dell'era fascista. E non mancavano, da parte dell'OND, le iniziative di ispirazione dannunziana volte a scoprire le bellezze, ma anche il mito dell'Adriatico, con escursioni nella laguna e in mare aperto, come una sorta di presa di possesso del mare italico, mentre gare di motoscafi da corsa aperte anche alla visione di un pubblico popolare e a turisti si aggiungevano al clima di esaltazione della città d'acqua, intesa anche come luogo di sosta di pellegrinaggi patriottici diretti verso le zone alpine, teatro del mito eroico del primo conflitto mondiale.

Nella prima metà degli stessi anni Trenta, alla spettacolare cerimonialità volta alla valorizzazione della componente acquatica dell'urbe, si aggiunsero iniziative volte ad aprire la comunicazione fra Venezia e l'entroterra e a esaltarne l'immagine moderna e industrializzata, mentre prendevano sempre più campo i movimenti imprenditoriali dei Cini-Volpi col coinvolgimento di architetti neogotici alla Torres. Era l'altra faccia di Venezia intanto che si avviavano orientamenti e progetti nuovi di bonifica della laguna.

È proprio in questa fine degli anni Trenta che l'epopea adriatica della città della laguna si teatralizza congiungendo l'antico col moderno. Fu così che l'esibizione delle capacità costruttive e di movimento terra messe in atto per la rappresentazione della *Nave* evidenziò in controluce la possibilità di attuare metamorfosi urbane a carattere epocale da parte della macchina del regime.

L'azione celebrativa in onore del Vate, oltre a assolvere il fascismo dalla colpa di avere relegato d'Annunzio nella liminarietà del Vittoriale, fu dunque occasione di messaggi che andarono ben oltre la rappresentazione teatrale.

La stessa idea cinematografica del teatro del nostro artista così appassionato di metamorfosi rimase schiacciata dalla macchina progettuale urbana che non aveva nulla a che vedere con l'arte dannunziana. Soltanto quella disposizione di più set, uno accanto all'altro (la basilica, il trono, il mulino, la nave di Marco Gratico, ecc.), rimase inavvertita testimonianza di un possibile *trait-d'union* fra teatro e cinema che avrebbe portato presto, da Visconti in avanti, dopo la regia di Guido Salvini, a un radicale rinnovamento e a risultati ben maggiori.

Bibliografia

- Bertuetti, Eugenio (1938). «Si prova *La Figlia di Iorio* nella platea erbosa al Vittoriale». *Scenario*, 7(4), 227-8.
- Cherchi Usai, Paolo (a cura di) (1986). *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*. Torino: UTET.
- Ciani, Ivanos (1999). *Fotogrammi dannunziani*. Pescara: EDIARS.
- Crovato, Giorgio; Mariani, Filippo; Stocco, Francesco (2007). *La reinvenzione di Venezia. Tradizioni cittadine negli anni ruggenti*. Padova: Il Poligrafo.
- Emmepi (1927). «*La figlia di Iorio* al Vittoriale». *L'Illustrazione italiana*, anno 54, sem. 2, 225-30.
- Isgrò, Giovanni (1993). *D'Annunzio e la mise en scène*. Palermo: Palumbo.
- Isgrò, Giovanni (2009). *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia da d'Annunzio agli anni Trenta*. Roma: Bulzoni Editore.
- Isgrò, Giovanni (2014). *Tra le forme del teatro en plein air*. Roma: Bulzoni Editore.
- Lari, Carlo (1927). *Teatro Dannunziano*. Milano: Libreria Editrice Milanese.
- Ledda, Elena (1988). «Gabriele d'Annunzio e l'arte scenica del giardino». *Eco. Il notiziario dell'ecologia*, 10, 15-8.
- Pirlo, Vittorio (2007). «Con la mazza del pastore e la camicia bianca. Dalla 'platea erbosa' al 'parlaggio'». *Quaderni de il Garda*, 1(3), 27-34.
- Praz, Mario (2013). *Il patto col serpente*. Milano: Adelphi.
- Puppa, Paolo (2015). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e di d'Annunzio*. Imola: Cue Press.
- Copeau, Jacques; Puppa, Paolo; Rolland, Romain (1979). *Eroi e massa. Il teatro del popolo. Il teatro popolare. Scena e tribuna da Dreyfus a Pétain*. Bologna: Patron Editore.
- Rorina, Tito (1955). *Mezzo secolo della Figlia di Iorio*. Messina: Principato Editore.
- Tinterri, Alessandro (2009). *Arlecchino a Palazzo Venezia. Momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*. Perugia: Morlacchi Editore.

Registi a confronto per *La figlia di Iorio*

Alberto Bentoglio
(Università degli Studi di Milano, Italia)

Abstract During the twentieth century there were numerous productions of Gabriele d'Annunzio pastoral tragedy *La Figlia di Iorio*. Interpretations of the text have been offered in particular in the field of director's theatre, with diverse outcomes. This article analyses the theatre productions presented in Italy by Luigi Squarzina (1957), Paolo Giuranna (1972), Giancarlo Cobelli (1973) and Roberto De Simone (1982). They were directors who, through their work, confirmed the extraordinary vitality of d'Annunzio's text as an inexhaustible source of new interpretative *stimuli*

Keywords D'Annunzio. Theatre. Direction. Actor. Dramaturgy.

Ho già avuto occasione in altro luogo di illustrare come sia lo stesso d'Annunzio a volere che la traduzione scenica della *Figlia di Iorio* resti sospesa tra la forza espressiva dei colori della terra d'Abruzzo e la dolcezza lirica di un mondo arcaico senza tempo. Se, infatti, «per evitare che la rappresentazione affondi nel falso teatrale, d'Annunzio invoca iniezioni di realismo; nello stesso tempo sente che il calco mimetico, tuffando l'azione nel contingente, potrebbe spogliare l'evento della sua carica mitica» (Artioli 1995, 163). Chi volesse capacitarci di ciò, potrebbe, da un lato, scorrere le minuziose didascalie dannunziane presenti nel testo che ricreano un Abruzzo iper-reale e, d'altro lato, rileggere le parole indirizzate in più occasioni a Francesco Paolo Michetti da un d'Annunzio acceso fautore di uno spettacolo essenziale, che lasci nell'ombra l'Abruzzo vero, preferendone una rivisitazione di fantasia. Può essere, dunque, di qualche utilità verificare in che modo e con quali strumenti i registi che si sono impegnati a mettere in scena *La figlia di Iorio* nella seconda metà del secolo scorso abbiano valutato la doppia natura del testo e, soprattutto, quali scelte abbiano approntato ai fini della sua concreta messinscena. Prima di analizzare tale operato, sarà bene, tuttavia, ricordare che, già nel corso degli anni Trenta – quando, cioè, il teatro di regia come oggi lo intendiamo, è in Italia a uno stadio larvale – importanti personalità di allestitori sottraggono al mattatore la responsabilità dello spettacolo e si fanno garanti, anche nel caso della *Figlia di Iorio*, di una costruttiva fedeltà al testo, impegnandosi a sperimentare modelli di rappresentazione fino ad allora inediti. Infatti, in alcuni fra i principali allestimenti della tragedia realizzati negli anni immediatamente precedenti il secondo conflitto mondiale, si va a costitu-

ire una duplice e ben marcata linea interpretativa che, sulla scorta delle riflessioni dannunziane sopra esposte, vede prevalere la totale adesione ai dettami del realismo o, per converso, la ricerca di soluzioni stilistiche più raccolte, all'insegna di una rappresentazione lirico-simbolica.¹

Alla schiera dei fedeli seguaci del realismo appartiene, senza dubbio, Giovacchino Forzano, il quale, forse per primo, inaugura, nelle diverse edizioni da lui curate, ma in special modo in quella allestita fra le colline del Vittoriale nel 1927,² una lettura scenica energicamente realistica, melodrammatica, tesa a valorizzare i momenti corali dell'azione. Nelle sue mani la *Figlia di Iorio* diviene un grandioso e commovente dramma di popolo, in cui approfondimento psicologico dei personaggi e sonorità poetiche del testo sembrano cedere il passo a un trionfale esperimento di teatro di massa. L'imponenza dell'impianto scenico naturale e la costante presenza di masse artistiche finiscono, infatti, per sommergere la recitazione, pur ardentemente declamata, degli attori chiamati a offrire una prova di intensa, quanto generica, drammaticità rusticana.

Sul versante diametralmente opposto si pone l'operato di Guido Salvini, il quale, facendo propria la lezione di Pirandello con il quale aveva collaborato nel 1934 approntando l'edizione della tragedia per il teatro Argentina in Roma con le scene e i costumi di Giorgio De Chirico, propone una lettura della *Figlia di Iorio* sostanzialmente anti realistica, in cui composizione stilizzata dei quadri scenici, precisione e ingegnosità degli intrecci corali, e ritmo sostenuto dell'azione risultano composti e ordinati con plastica armonia. Responsabile in più occasioni dell'allestimento della tragedia,³ Salvini ne valorizza sempre - pur attraverso l'impiego di diffe-

1 Per una rassegna critica dei principali allestimenti della *Figlia di Iorio* dal 1904 agli anni '40, si vedano il volume di Tito Rosina (1955) e le pagine dedicate alla messinscena della tragedia da Laura Granatella (1993, 1: 395-534). Per una visione complessiva del lavoro svolto da d'Annunzio per le scene rimando agli atti del Convegno internazionale *Gabriele d'Annunzio. Grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo* (1989). Si vedano, infine, l'ampia introduzione e le note stilate da Milva Maria Cappellini (1995) per l'edizione Oscar Mondadori della tragedia e Zappulla Muscarà, Zappulla 1997.

2 Per un'analisi attenta della messinscena del 1927 si vedano in questo numero le pagine di Giovanni Isgrò. Negli anni successivi, Forzano allestisce *La figlia di Iorio* nel 1930 per le *tournées* dei Carri di Tespi e nel 1938 per il Teatro Comunale in Firenze nell'ambito delle manifestazioni promosse dal IV Maggio Musicale Fiorentino al fine di commemorare la recente scomparsa di d'Annunzio. Programmata originariamente per l'ampio spazio dei Giardini di Boboli, quest'ultima edizione consiste nel riadattamento all'interno della sala del Comunale dello spettacolo presentato al Vittoriale dieci anni prima. Fra gli interpreti principali, Maria Melato (Mila di Codra), Filippo Scelzo (Aligi), Annibale Betrone (Lazaro di Roio), Emilia Varini (Candia della Leonessa) e Maria Fabbri (Ornella); scene e costumi di Antonio Valente e Giancarlo Maroni, musiche di Alceo Toni.

3 Per un'analisi dettagliata della messinscena del 1934 si vedano in questo numero le pagine di Marzia Pieri. La prima edizione della *Figlia di Iorio* proposta da Salvini debutta nel gennaio 1936, al Teatro Lirico in Milano, con Marta Abba nei panni della protagonista.

renti procedimenti scenici – la dimensione lirico simbolica, prescrivendo una recitazione sommessa e interiore, volta a mettere in risalto i toni lirici e gli abbandoni musicali, in un'atmosfera ovattata e crepuscolare, lontana dai fragori popolari della terra d'Abruzzi.

Fra i registi impegnati nell'immediato dopoguerra nell'allestimento della *Figlia di Iorio*, si devono, inoltre, almeno menzionare Giulio Pacuvio e Corrado Pavolini. Presentando la tragedia nel 1945, Giulio Pacuvio⁴ abbandona il rischio del *bric-à-brac* folclorico e i pesanti riferimenti realistici per comporre un affresco pre-giottesco, una lettura, cioè, equilibrata nel ritmo, nel tono e nell'assetto scenico. Cercando di interpretare concretamente la vaga indicazione cronologica fornita dal poeta con la formula «or è molt'anni», Pacuvio retrodata l'azione assai più del consueto, riconducendola a una suggestiva primitività di sentimenti, ambienti e costumi che gli consente di ricreare effetti semplici e armoniosi. In tale direzione, anche la recitazione appare liricamente intensa, ma sempre contenuta cosicché alla ricerca del vero storico si contrappone una solennità simbolica di marca liturgica.

Sulla medesima linea interpretativa si pone Corrado Pavolini,⁵ il quale, avvalendosi delle stilizzate strutture architettoniche appositamente realizzate da Virgilio Marchi per lo spazio aperto della pineta di Pescara nel luglio 1949, propone una versione della tragedia che potremmo definire musicale, capace, cioè, di trovare il tono più convincente della messinscena nella cantabilità lirica del verso dannunziano. Ma se tale scelta si rivela ottima soprattutto nella realizzazione delle scene d'insieme, che divengono veri e propri concertati vocali, interpretati con grande suggestione da un

Salvini presenta la tragedia il 9 luglio 1938 all'aperto, al Licinium di Erba, con Laura Adani (Mila di Codra), Renzo Ricci (Aligi), Memo Benassi (Lazaro di Roio), Giovanna Scotto (Candia della Leonessa), Rina Morelli (Ornella); scene e arredi di Antonio Calvo e Antonio Stroppa (edizione ripresa il 2 luglio 1941 al Teatro Nuovo in Milano con il medesimo terzetto di protagonisti e Renata Seripa e Renata Negri, rispettivamente nei panni di Candia della Leonessa e Ornella, per la Compagnia degli spettacoli di ogni tempo, diretta da Annibale Betrone). Dopo dieci anni, Salvini ne cura una nuova edizione il 2 giugno 1951 alla Pergola di Firenze con Edda Albertini (Mila di Codra), Antonio Crast (Aligi) e Salvo Randone (Lazaro di Roio). Infine, ne presenta un allestimento all'aperto, il 5 agosto 1963, per l'inaugurazione del Teatro Monumento in Pescara con Elena Zareschi (Mila di Codra), Giulio Bosetti (Aligi), Salvo Randone (Lazaro di Roio), Laura Carli (Candia della Leonessa) e Giuliana Lojodice (Ornella); scene e arredi eseguiti sui bozzetti originali di Francesco Paolo Michetti, assistente alla regia Lucio Chiavarelli, musiche di Antonio Di Jorio.

4 Pacuvio presenta *La figlia di Iorio* il 3 febbraio 1945 al Teatro Nuovo in Milano con Sara Ferrati (Mila di Codra), Renzo Ricci (Aligi), Salvo Randone (Lazaro di Roio), Landa Galli (Candia della Leonessa), e Eva Magni (Ornella); scene di Luigi Broggi e Pietro Magni dai bozzetti di Enrico Kaneklin.

5 Pavolini presenta la tragedia il 29 luglio 1949 con Elena Zareschi (Mila di Codra), Salvo Randone (Aligi) Camillo Pilotto (Lazaro di Roio), Lola Braccini (Candia della Leonessa), Stella Aliquò (Ornella); scene e arredi di Virgilio Marchi, costumi Carafa d'Andria, musiche e cori abruzzesi diretti dal maestro Fiorentino.

coro abruzzese disposto lungo il palcoscenico per una quarantina di metri, meno convincente appare la recitazione dei singoli attori, costretti a toni genericamente melodici, ormai desueti.

A Luigi Squarzina spetta il merito di avere riproposto la tragedia con una coscienza critica fino ad allora inedita, volta a conciliare gli elementi realistici e il colore locale con la vena lirico-simbolica. Primo fra i maestri fondatori della regia critica in Italia ad affrontare *La figlia di Iorio*, Squarzina⁶ si stacca dalla tradizione nella rappresentazione del testo, allestendo nel 1957 al Vittoriale uno spettacolo in cui palese appare il tentativo di riproporre la vicenda, riconducendola a proporzioni più vicine alla sensibilità di un pubblico moderno. In collaborazione con Luciano Damiani, il regista appronta, anzitutto, una scena essenziale, eliminando tutto quanto ritiene superfluo alla perspicuità del testo. Damiani sfrutta, infatti, lo scenario naturale del Vittoriale per realizzare tre xilografie costruite, riprese dalle prime edizioni in volume del teatro dannunziano di Adolfo De Carolis. Lontane dai consueti cromatismi pittorici, queste strutture sceniche appaiono funzionali alla caratterizzazione sociale e psicologica dei personaggi. Nel primo atto, la «stanza di terreno in una casa rustica», di colore grigio, è dilatata con le aggiunte di alcuni ambienti fino ad allora mai visti: una camera nuziale al primo piano, la stanza di Lazaro e un forno. Damiani vuole, in tale modo, focalizzare tre elementi presenti nel testo: la camera degli sposi, illuminata da una finestra e collegata al palcoscenico da una scala che sostituisce la tradizionale porta del piano terreno, vuole rappresentare l'imminente, ma impossibile, unione di Aligi con la promessa sposa; la stanza isolata di Lazaro, realizzata all'interno del tipico caseggiato abruzzese, intende sottolineare il distacco del padrone assoluto dal microcosmo domestico, preannunciando quasi la catastrofe finale; il forno, costruito sulla sinistra della scena, sta a sottolineare che l'azione principia nel mondo domestico governato dalla madre. Nel secondo atto, la cavernagrotta della Maiella è predisposta secondo una differente concezione dello spazio scenico, tale da consentire di prolungare anche all'esterno i dialoghi dei personaggi, al fine di meglio farne risaltare la grande drammaticità. Vasta e spoglia appare, infine, l'aia del terzo atto dove è posizionata la quercia venerabile dinanzi alla quale si erge, di taglio rispetto al punto di vista del pubblico, la dimora di Lazaro. Anche Ezio Frigerio,⁷ nelle vesti di costumista, collabora alla rilettura scenica della tragedia, disegnando

6 Lo spettacolo debutta il 26 luglio 1957 al teatro all'aperto del Vittoriale con Anna Proclmer (Mila di Codra), Giorgio Albertazzi (Aligi), Arnoldo Foà (Lazaro di Roio), Maria Fabbri (Candia della Leonessa), Bianca Toccafondi (Ornella); scene di Luciano Damiani, costumi di Ezio Frigerio.

7 A Frigerio si devono, inoltre, scene e costumi di una successiva edizione della *Figlia di Iorio* allestita il 25 agosto 1961 presso il teatro all'aperto Parco Florida in Pescara per la regia di Mario Ferrero con Anna Miserocchi (Mila di Codra), Luigi Vannucchi (Aligi), Carlo

costumi di grande gusto e sobrietà, cromaticamente variati per i primi due atti, completamente neri per l'atto conclusivo.

Dal canto suo, Squarzina concede uno spazio ridotto ai movimenti di massa, abolendo le consuete processioni di figuranti e dilatando solo in rari momenti i movimenti nella periferia e nei piani superiori del quadro scenico, per concentrare tutta l'attenzione dello spettatore sull'azione principale e sui toni della recitazione. Una recitazione essenziale, che è lo stesso regista a definire in prosa, sostituendo all'incantato lirismo di maniera una forte e sofferta tragicità. Lontana da una vocalità virtuosistica, la recitazione assume così un ritmo intimo di poema funebre e una castigatezza sciolta dai limiti del gusto, a favore di una raccolta caratterizzazione dei personaggi, indagati nella loro indole più profonda. Squarzina cerca di approfondire la vicenda attraverso la chiave psicanalitica, affermando che quel continuo reclamare della folla che vuole Mila, la figlia del Mago all'estremo supplizio è, in realtà, una caccia alle streghe condotta per esorcizzare il male che ognuno porta dentro di sé. Il regista ipotizza altresì che Aligi è, suo malgrado, vittima del complesso dell'eroe ovvero che il medesimo, identificandosi inconsciamente con l'archetipo dell'eroe, trova la sua realizzazione nell'emulazione di un atto eroico che lo porta a una vita piena di sofferenza e depressione. In tale direzione, egli propone una nuova lettura della tragedia che, a una presunta liricità presente nel testo, sostituisce un vigore, una tensione e una teatralità di grande forza espressiva.

Approfondendo la lettura psicanalitica indicata da Squarzina, Paolo Giuranna⁸ prende le mosse quindici anni più tardi nell'approntare una nuova edizione della tragedia per il teatro del Vittoriale. Impegnandosi a trasferire in scena i motivi dell'ipnotica inconsapevolezza di Aligi che individua la proiezione del suo io superiore, l'Angelo muto, in Mila, la donna da trivio, il regista mette in scena la progressiva e tragica presa di coscienza individuale di tre personaggi (Mila, Aligi e Ornella) che si distaccano dall'inconscio collettivo. Ma per fare ciò, essi devono opporsi ai legami del sangue e agli istinti ancestrali che dominano quella società rurale e primitiva. Così, in una dimensione anti realistica, i protagonisti e il coro si muovono di fronte a una grande scultura scenica dal carattere post-cubista, approntata da Gianni Polidori, quasi a cercare in loro stessi sogni e incubi. Depurata da ogni impennata retorica, anche la recitazione appare essenziale, semplice, quasi interiore, volta a ricreare, con pochi

Hintermann (Lazaro di Roio), Evi Maltagliati (Candia della Leonessa), Giuliana Lojodice (Ornella).

⁸ L'edizione firmata da Giuranna va in scena il 14 luglio 1972 con Valentina Fortunato (Mila di Codra), Luigi Vannucchi (Aligi), Renzo Giovampietro (Lazaro di Roio), Gabriella Giacobbe (Candia della Leonessa), Daniela Gatti (Ornella); scene e costumi di Gianni Polidori, musiche di Silvano Spadaccino.

tratti, l'arcaica realtà campestre, sforzandosi di imbrigliare la sonorità del verso. Questo dramma di anime, tuttavia, questa ascesa poetica verso la conquista di una verità, immersa in canti e musiche raccolte in terra d'Abruzzo e rielaborate da Silvano Spadaccino, restano appena sussurrate e le idee, pur pregevoli, di Giuranna sembrano fermarsi a uno stadio embrionale, sfociando in una bella plasticità formale che, tuttavia, non va a indicare nuove vie interpretative.

Per un'interpretazione registica assai originale si deve attendere l'anno successivo, il 1973, quando Giancarlo Cobelli⁹ realizza per il Teatro Stabile dell'Aquila *Prova per la messa in scena della Figlia di Iorio di Gabriele d'Annunzio proposta da Giancarlo Cobelli*. Sin dal titolo così formulato a seguito di un duro scontro tra il regista e la Fondazione del Vittoriale, titolare dei diritti teatrali dannunziani, scandalizzata dagli intenti dissacratori dell'allestimento, appare evidente la volontà di Cobelli di prendere le distanze sia dalla visione lirico-simbolica, sia dalla cornice pastorale codificata dall'oleografia michettiana. Convinto assertore della matrice borghese dell'opera dannunziana, il regista decide di restituire *La figlia di Iorio* ai componenti di quel mondo che, a suo dire, ne furono i primi e unici fruitori. La favola pastorale diviene così un dramma borghese dove la struttura familiare è salvaguardata dal sacrificio di una peccatrice innocente che si autoaccusa per scagionare l'erede di una famiglia borghese, colpevole di avere avuto un rapporto con Mila, la prostituta, e di avere ucciso il proprio padre. Un testo che richiama subito alla mente le vicende della *Dame aux camélias* di Dumas *filis* e, dunque, un dramma borghese disinvoltamente mistificato, in cui il fittizio mondo contadino-pastorale di d'Annunzio rappresenterebbe nient'altro che il mondo della borghesia italiana agli inizi del secolo. Dalla ruvidezza scontrosa e barbarica dell'antica mitologia abruzzese, dalle scene pastorali, dagli abiti contadineschi, dalle pelli di pecora, dagli oggetti folclorici di una terra d'Abruzzo realisticamente intesa, si passa a un'emblematica nudità, gremita di simboli borghesi che gli interventi musicali, trionfalistici o patetici, estratti dal *Faust* di Gounod collaborano a amplificare. I personaggi del dramma, tutti riuniti nel salotto borghese primo Novecento, indossano abiti da cerimonia e mantelli in velluto bordati di pelliccia. Costoro, quali elegantissimi signori e signore, in volpi argentate, parlano di pecore ma, in effetti, appartengono alla ricca borghesia e recitano i versi con andamento prosastico, accentuandone le cadenze con gestualità espressionistica e tonalità grottesche. Il risultato di tale operazione non è forse entusiasmante: Cobelli più che un dissacratore o un provocatore appare soprattutto impegnato a scar-

9 Lo spettacolo va in scena al Teatro Gentile di Fabriano il 24 marzo 1973 con Piera Degli Esposti (Mila di Codra), Aldo Reggiani (Aligi), Tino Schirinzi (Lazaro di Roio) Gabriella Giacobbe (Candia della Leonessa), Antonietta Carbonetti (Ornella); scene e costumi di Giancarlo Bignardi.

dinare la struttura drammaturgica del testo, realizzando uno spettacolo che ha, in sostanza, i toni di una parodia, a volte un po' facile e scontata. Ma l'operazione ben si inserisce, non senza soggettività problematica, nel quadro di rinnovamento storico delle scene teatrali italiane che la regia critica sta mettendo in atto negli anni '70.

Di tutt'altra natura lo spettacolo allestito dal Teatro Regionale Toscano nel 1982 e affidato alle cure del regista, musicologo e compositore, Roberto De Simone.¹⁰ Anche in questo caso, il regista rifiuta di mettere in scena la realtà regionale abruzzese: egli dichiara, in più occasioni, di non avere intenzione di ridurre la tragedia a un fatto di sangue dai vivi colori di ex voto ma di volerla rendere popolare, superando quel falso estetismo attraverso il quale si tende in più occasioni a rappresentare d'Annunzio. Se *La figlia di Iorio* è la visione delirante di una cultura contadina nei suoi archetipi, per rappresentarla efficacemente è necessario recuperare il mito che sta alla base della tragedia pastorale, utilizzando lo strumento a ciò più congeniale: la musica. De Simone, infatti, compone un'ampia partitura musicale per strumenti a percussione (timpani, gong, campane, tamburi, xilofoni), organo, coro e solisti, interpretata vocalmente dagli stessi attori e da un organico corale piazzato in orchestra, utilizzando i versi dannunziani come un libretto d'opera per ricreare un'atmosfera senza tempo, fatta di sentimenti corali e religiosi. *La figlia di Iorio* diviene così una sorta di sacra rappresentazione, collegata a elementi di carattere religioso, la cui celebrazione si avvale del canto corale dei protagonisti. È facilmente immaginabile che in tale contesto la recitazione assuma un ruolo inedito, lontano da qualsivoglia abbandono lirico, ma nello stesso tempo straniata, finalizzata a mostrare come i protagonisti Aligi e Mila siano, secondo De Simone, proiezioni dello stesso d'Annunzio, visionario, mistico e profondamente carnale. In tale rilettura, il regista è coadiuvato dallo scenografo e costumista Enrico Job, il quale predispone una struttura metallica fatta di ante e colonne girevoli su un'ampia scalinata che si ritrae poi a formare l'antro di una caverna o gira su se stessa nella giostra che chiude il secondo atto. Escluso, quindi, qualsiasi ricorso a una visività etno-folclorica e realistica, lo scenografo si rifà a una figurazione di stampo moderno, simbolica ed essenziale, atta a esprimere, attraverso il differente assemblaggio dei medesimi elementi scenici, un mutamento di situazioni drammaturgiche. I costumi appaiono invece più neutri: vesti nere e manto

¹⁰ Lo spettacolo debutta al Teatro Metastasio di Prato il 22 marzo 1982 con Edmonda Aldini (Mila di Codra), Michele Placido (Aligi), Guido Leontini (Lazaro di Roio), Luisa Rossi (Candia della Leonessa), Stefania Spugnini (Ornella); scene e costumi Enrico Job, luci Sergio Rossi, maestro del coro Rosario Del Duca. Ricordo che Edmonda Aldini era già stata la protagonista, al fianco di Giuseppe Pambieri (Aligi) e Elena Zareschi (Candia Della Leonessa), di una edizione televisiva della tragedia prodotta dalla RAI con la regia di Silverio Blasi, le musiche di Bruno Nicolai e le scene e costumi di Gianni Polidori, trasmessa nel giugno 1974.

per le donne, tute bianche con lacci che avvinghiano il corpo come catene per gli uomini. Ne nasce uno spettacolo metafisico e astratto, anche se caratterizzato da un senso di incompletezza che scaturisce probabilmente da una seria ricerca antropologica degli archetipi della favola e del mito a cui non fa sempre riscontro un altrettanto valido lavoro sul testo poetico, ridotto in gran parte a semplice libretto, quasi pretesto per un'operazione intellettuale dove a prevalere è il gusto filologico musicale.

Negli anni successivi, la tragedia appare l'8 settembre 1985, al Teatro Comunale di Benevento, in una sintesi antologica di Pier Benedetto Bertoli dal titolo *I figli di Iorio*, prodotta dal Teatro Stabile di Torino, per la regia di Ugo Gregoretti¹¹ che mette in scena, nella stessa sera, un mix tra la tragedia pastorale di d'Annunzio e la commedia presepiana *Il figlio di Iorio* di Eduardo Scarpetta. Due anni dopo, il 29 luglio 1987, al Festival di Borgio Verezzi, Lorenzo Salvetti¹² firma una nuova edizione del testo, proponendo una regia sobria e misurata, dai toni arcaici e dai gesti simbolici, dove la recitazione dei protagonisti sembra valorizzare un lirismo asciutto e composto. Conclude il Novecento e la nostra rassegna il *Concerto d'autore. Poesia dalla Figlia di Iorio* che Carmelo Bene presenta a Roma nel 1999¹³ con musiche originali di Gaetano Gianni Luporini. In quella occasione, Bene propone una nuova e interessante lettura critica della tragedia che, pur scostandosi dalle osservazioni sulla regia critica che abbiamo fin qui sviluppato, mostra ancora una volta la straordinaria vitalità di un testo, fonte inesauribile di stimoli interpretativi sempre nuovi e differenti.

11 Lo spettacolo debutta con le scene e i costumi di Carlo Giuliano, le musiche di Pasquale Scialò con Rosa di Lucia (Mila), Nello Mascia (Aligi), Franco Iavarone (Lazaro di Roio) e Maria Luisa Santella (Candia della Leonessa).

12 Lo spettacolo debutta il 29 luglio 1987 alla Cava dei Fossili di Borgio Verezzi con Ida di Benedetto (Mila di Codra), Franco Alpestre (Lazaro di Roio), Barbara Valmorin (Candia della Leonessa) Anna Lezzi (Ornella), Marco Maltauro (Aligi). Regia di Lorenzo Salvetti, scene di Bruno Buonincontri, costumi di Iolanda Stefanucci e le musiche di Paolo Terni.

13 La *performance* di Bene è oggetto del contributo di Alfredo Sgroi qui pubblicato. Roma, Teatro dell'Angelo, 26 novembre 1999.

Bibliografia

- Alonge, Roberto (2004), *Donne terrifiche e fragili maschi. La linea teatrale d'Annunzio-Pirandello*. Roma-Bari: Laterza.
- Andreoli, Annamaria (2004). *D'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Artioli, Umberto (1995). *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*. Roma-Bari: Laterza.
- Bentoglio, Alberto (1997). «Interpretazioni registiche della *Figlia di Iorio* sulle scene italiane del Novecento». *Ariel*, 12(1), gennaio-aprile, 51-7.
- Bisicchia, Andrea (1991). *D'Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*. Milano: Mursia.
- Borelli, Maria Giacobbe (2015). *TeatroNatura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto Mila di Codra*. Prefazione di Dacia Maraini. Spoleto: Editoria & Spettacolo.
- Bosisio, Paolo (2000). «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini. Un'attrice per d'Annunzio*. Roma: Bulzoni Editore.
- Cappellini, Milva Maria (a cura di) (1995). *La figlia di Iorio*. Milano: Mondadori
- Centro nazionale di studi dannunziani (a cura di) (2004). *Gabriele d'Annunzio. "La figlia di Iorio". 1904-2004*. Pescara: Ediards.
- Centro regionale universitario per il teatro del Piemonte (a cura di) (1989). *Gabriele d'Annunzio. Grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo = Atti del Convegno internazionale* (Torino, 21-23 marzo 1988). Genova: Costa & Nolan.
- Granatella Laura (1993). «*Arrestate l'autore!*». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*. 2 voll. Roma: Bulzoni Editore.
- Groppali, Enrico (1977). *Il teatro di Trionfo, Missiroli, Cobelli. La disperazione travestita*. Venezia: Marsilio.
- Isgrò, Giovanni (2009). *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia. Da d'Annunzio agli anni Trenta*. Roma: Bulzoni Editore.
- Puppa, Paolo (1993). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza.
- Rosina, Tito (1955). *Mezzo secolo de "La Figlia di Iorio"*. Genova: Principato.
- Sinisi, Silvana (2007). *La scrittura segreta di d'Annunzio*. Roma: Bulzoni Editore.
- Zappulla, Enzo; Zappulla Muscarà, Sarah (1997). *Gabriele d'Annunzio. "La figlia di Iorio" tra lingua e dialetti*. Messina: la Cantinella.

La Natura ‘dolorosa e appassionante’ evocata dall’arte di Eleonora Duse

Simona Brunetti
(Università degli Studi di Verona, Italia)

Abstract Moving from the analysis of Eleonora Duse’s acting technique and its reception during her life, the three feminine leading characters of two plays (*Sogno di un mattino di primavera* and *La città morta*) and a novel (*Il Fuoco*) by Gabriele d’Annunzio are closely investigated in relation with the symbolic conception of the space displayed in those works. La Demente, blind Anna and Foscarina are all inspired by Duse’s stage skills. Not only can they interweave a visionary and passionate relationship with the nature that surrounds them – a gorgeous garden in Tuscany, the arid ruins near Mycenae and the famous maze in Villa Pisani near Strà – but also their bodies can detect and translate the archetypes of universe. Our aim is to show how deeply their intimate conception is in debt with the idea of an unconscious sensor of cosmic forces, of a multi-souls actress like Eleonora Duse.

Sommario 1 L’esegesi gestuale di una grande attrice. – 2 Il gesto scenico come fonte di ispirazione poetica.

Keywords D’Annunzio. Eleonora Duse. Plays. Acting. Dramatic writing.

1 L’esegesi gestuale di una grande attrice

All’inizio del poema tragico *Sogno di un mattino di primavera*, Gabriele d’Annunzio inserisce una lunga e insolita didascalia d’ambiente, allegorica e particolarmente stimolante per il lettore se la si considera in relazione all’intreccio dell’opera: «E tutte le grazie della primavera novella si diffondono su l’aspetto austero e triste che creano le forme simmetriche della cupa verdura perenne: cosicché il giardino suscita l’immagine umana d’un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda» (1897, 3). In questo frammento, in particolare, si introduce emblematicamente l’idea di una Natura dolorosa, tanto evocatrice quanto l’arte dell’interprete da cui è ispirata e a cui è dedicata l’opera: Eleonora Duse.

Nel 1910, alcuni anni dopo la fine del rapporto artistico-amoroso tra la Divina e il Vate, Rainer Maria Rilke in un celebre passo dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* si diffonde in questi termini sul rapporto tra la sofferenza personale dell’artista e la professionalità scenica dell’attrice:

Se avessimo un teatro, saresti forse ognora ancor là, o Tragica (così esile, spoglia, così senza alcun artificio corporeo) davanti a coloro che pascono col tuo dolore svelato la propria curiosità frettolosa?

Tu la prevedesti di già, o Commovente, questa reale essenza del tuo soffrire; la prevedesti di già, fin da allora: fin da quando a Verona, nel recitare (ed eri quasi una bimba!) ti rifugiasti dietro un gran fascio di rose come dietro una maschera che, accrescendoti, doveva dissimularti.

Figlia d'arte eri, lo so: e quando i tuoi recitavano, volevano essere guardati. Ma tu, tralignasti. Per te, la vocazione scenica doveva divenire un travestimento; spesso e duraturo così, da consentirti d'essere, dietro quello schermo, misera e triste senza riserve, con lo stesso fervor sempiterno con cui i Beati invisibili sono beati.

In tutte le città ove giungevi, descrissero i tuoi gesti. Ma non comprendevano come tu, via via, di giorno in giorno, sempre più disperata, tornavi a sollevarti ognora innanzi il velo di una poesia: per riparare là dietro; per provar se ti celasse. E là dove le parole si facevano diafane, ponevi i tuoi capelli, le tue mani, qualunque altro corpo, perché ti schermisse. Le appannavi con l'alito, se trasparivano; ti facevi piccola piccola; ti nascondevi come si nascondono i bimbi; e avevi, allora, quel tuo breve grido di gioia; e solo un angelo avrebbe osato cercarti. Ma se levavi poi, cauta, lo sguardo, non v'era più dubbio che essi, per tutto quel tempo, ti avevano veduta: nella sala brutta, cava, piena d'occhi, avevano veduto Te, Te sola, null'altro che Te.

E ti assaliva allora una gran voglia di puntar contro la platea il braccio ripiegato, col gesto che scongiura il malocchio; una gran voglia di strappar loro quel tuo proprio volto, di cui si pascevano; un desiderio folle d'essere, insomma, te stessa. (Rilke 1988, 217)

Nelle parole del grande poeta austriaco accanto a un'ammirazione estasiata per la raffinata e sublime arte di dissimulazione posta in campo dalla tecnica rappresentativa dell'artista, traluce la fascinazione per un segno corporeo minuto che, nella sua impalpabilità, le permette di essere eccelsa e inafferrabile allo stesso tempo. Solo attraverso uno schermo, il filtro del personaggio – sembra dire lo scrittore –, l'acuta sensibilità umana dell'attrice, la sua personale sensazione dolorosa del vivere può mostrarsi appieno: sotto le sembianze delle figure che interpreta, ella non rappresenta che sempre il proprio unico, universale, sentimento di sofferenza.

Figlia d'arte nel senso più pieno del termine, Eleonora Duse (1858-1924) cresce nel mondo delle compagnie di infimo livello e la sua ascesa è lenta e faticosa a causa degli elementi dirompenti già da subito presenti nel suo stile recitativo; un motivo sottolineato dalle più note biografie dell'attrice a cui si rinvia per maggiori approfondimenti (cf. Rheinhardt 1931; Signorelli 1938; Vergani 1958; Ridenti 1966; Molinari 1985; Orecchia 2007; Schino 2008).

Come sottolinea efficacemente Cesare Molinari, il primo dato dissonante era costituito da un fisico piccolo unito a «una voce velata, di testa, che si arrovava e diventava gutturale se appena forzata» (1986, 224). A ciò si aggiungeva una dizione dove la frase non scorreva logica e precisa nella scansione delle pause, ma veniva spezzettata, interrotta da interiezioni e ripetizioni, ripresa in modo che la sintassi saltasse insieme ai nessi grammaticali. Nel suo primo periodo artistico pare prevalessse anche un veloce ritmo espositivo, che infastidiva oltremodo i tradizionalisti. Accennando contro logica le parole ritenute insignificanti, parlando sottovoce o con suoni flebili, il valore semantico del testo perdeva così consistenza a vantaggio di quello fonico. Verso la fine degli anni '80 dell'Ottocento, «in generale, almeno nelle nuove interpretazioni» (228), avvenne un brusco capovolgimento ritmico nella recitazione dell'artista ma, con il nuovo rallentamento introdotto nella pronuncia delle parole, non si recuperava ugualmente un'esposizione chiaramente articolata del testo.

Il secondo aspetto innovativo, sempre secondo Molinari, riguardava invece il gesto. Il movimento in lei divenne qualcosa di automatico e autonomo che trasudava il disagio di esistere. Il suo comportamento sulla scena non sembrava inquadrabile entro i consueti schemi geometrici, sociali o psicologici dettati dalle convenzioni dell'epoca: gli spostamenti apparivano molto spesso immotivati, la ricerca di una vicinanza con l'interlocutore si rivelava del tutto di superficie, così come una serie di movenze quali il passarsi le mani sul viso o tra i capelli, battersi i fianchi, o l'assetto del corpo in perenne disequilibrio. Spesso l'attrice si avvaleva anche di una serie di atteggiamenti «qualificanti in senso negativo» (229), come accavallare le gambe, appoggiare i gomiti alle ginocchia, stirare le braccia o rimanere annoiata e indifferente con le mani abbandonate.

Se si pensa, ad esempio, alla sua interpretazione di Margherita Gautier nella *Signora dalle camellie* di Dumas fils, le immagini conservate che la ritraggono nel momento della lettura della lettera di monsieur Duval (cf. Dumas fils 1852, V, 6) ci offrono una Margherita seduta sul letto (fig. 1), di faccia al pubblico, che appoggia «gli avambracci sulle gambe aperte nell'atteggiamento stanco e noncurante di chi non è veduto, ed anche se lo fosse non gliene importerebbe» (Molinari 1985, 99).

A mezzo della lettura dello scritto, poi, secondo la testimonianza del collega attore Luigi Rasi, avviene qualcosa di assolutamente imprevisto per la tradizione dell'interpretazione scenica del personaggio di Margherita (fig. 2): ella «leva gli occhi luminosi e li ritiene immoti; e in quel raccoglimento continua la lettera a memoria, terminandola con uno smorzamento musicale della voce, e un rapimento soave dei sensi» (1986, 65).

È stato già sottolineato come, lavorando continuamente per 'sottrazione', l'attrice smorzi, attenui, raffreddi quasi tutti i passaggi passionali della *pièce* dumasiana per mettere maggiormente in luce il versante introspettivo, 'in minore', delle diverse situazioni (cf. Brunetti 2004,



Figura 1. Paul Adouard, *Eleonora Duse nella Signora dalle camelie*, 1890c. (Archivio Duse, Fondazione Giorgio Cini, Venezia)

174-83). In questo caso specifico, però, la Duse reinterpreta con una soluzione del tutto originale l'esecuzione di un passaggio cruciale del testo: infatti staccando gli occhi dalla pagina, pur continuando a citare quanto scritto dal padre dell'amato, con un unico movimento quasi impercettibile rivela allo spettatore la situazione di desolante afflizione in cui si trova: la lunga e angosciosa attesa patita, nonché la reiterata lettura di un messaggio foriero di una speranza che tarda ad arrivare. A questo proposito sembra particolarmente calzante quanto Hofmannsthal nel 1892 di lei scrive:

La Duse non rappresenta se stessa, rappresenta la figura del poeta. E dove il poeta vien meno e la lascia in asso, lei rappresenta la sua marionetta come una creatura viva, nello spirito che egli non ha avuto,



Figura 2. Paul Adouard, *Eleonora Duse nella Signora dalle camellie*, 1890c. (Archivio Duse, Fondazione Giorgio Cini, Venezia)

con l'estrema chiarezza dell'espressione che egli non ha trovato, con coerente forza creativa e con il dono dell'intuizione psicologica.

Con un fremito delle labbra, un moto delle spalle, un'oscillazione del tono, ritrae il maturarsi di una decisione, il rapido passaggio di una catena di pensieri, l'intero accadimento psico-fisiologico che precede il formarsi di una parola. Sulle sue labbra si leggono le parole non dette, sulla sua fronte guizzano i pensieri repressi. Ha il coraggio di gettare ciò che è importante e di accentuare ciò che è secondario, quando questo si fa largo nella vita. Come la natura stessa, sottolinea banalità e lascia cadere a terra rivelazioni. Sa pronunciare delle parole così che si sente come nell'attimo stesso perda la fede in esse. Rende concreto l'inafferrabile. Certi tratti delle sue caratterizzazioni non li afferriamo subito consapevolmente; agiscono soltanto sulle oscure masse della nostra

immaginazione e creano stati d'animo che s'impongono a noi come per forza di suggestione. (Hofmannsthal 1991, 46-7)

Se è stato dimostrato come la pratica scenica del grande attore ottocentesco italiano induce generalmente a modificare il testo drammaturgico secondo le esigenze di una specifica concezione del personaggio (Brunetti 2012, 125-6) o più genericamente del sistema dei *ruoli* (cf. Buonaccorsi 2001, 75-116; Brunetti 2008, 157-67), Eleonora Duse, più attenta di altri al 'dettato' d'Autore, interviene piuttosto nelle pieghe del copione, negli scarti logico-argomentativi, riempiendoli, con l'intelligenza del proprio gesto, di senso compiuto per lo spettatore. Al pari di quanto sembra teorizzare François Delsarte in Francia in merito al collegamento tra l'interpretazione del testo e la tecnica rappresentativa dell'attore (cf. Randi 1996, 2013), e con intenti in parte diversi Alamanno Morelli in Italia (cf. Brunetti 2013, 136-9), l'attrice sembra dunque elaborare costantemente un'inconsueta ma perfettamente coerente esegesi della propria parte, una *traduction elliptique*, ossia un «sottotesto sulla base del quale costruire la partitura fonetico-gestuale in grado di manifestarlo» (Randi 2016, 94).

2 Il gesto scenico come fonte di ispirazione poetica

Dopo averla vista più volte recitare sulla scena, averne lodato la meravigliosa interpretazione nella *Fernanda* di Sardou e averne colto l'ansia al levar di sipario, a Venezia, nel settembre 1894 Gabriele d'Annunzio viene presentato alla Divina Eleonora. Come è noto a distanza di circa un anno inizia il loro sodalizio artistico e personale che tra alti e bassi, tradimenti e riconciliazioni, durerà fino al 1904.

Il simbolismo dello spazio che lo scrittore pescarese, prima di conoscere personalmente l'attrice, aveva offerto nel suo romanzo più celebre, *Il piacere* (1889), si proponeva - secondo una calzante lettura di Umberto Artioli - di contrapporre al 'labirinto' della mondanità cittadina e dell'Eros negativo di Roma una rinascita spirituale del protagonista, Andrea Sperelli, in «un abbagliante *locus amoenus* - l'immaginary villa di Schifanoja posta sull'Adriatico - dove [...] sperimenta, con il rarefarsi della vita dei sensi, il contatto con un mondo ideale» (1995, 4). La «grande macchina platonica» mossa dal «santo orrore delle mescolanze» (d'Annunzio 1894, 330), però, non impedisce successivamente all'imbelle Sperelli la mescolazione degli opposti, di calpestare la parte più nobile di sé per sposare l'attimo fuggente, l'agevole via del Piacere.

L'incontro con Eleonora Duse porta invece d'Annunzio a evocare sulla scena, pur nelle diverse declinazioni proposte, la figura di un'attrice 'multianime', che nell'immaginario dello scrittore diviene captatrice inconscia delle forze cosmiche, una donna in rapporto costante e simbiotico con

l'universo. A partire dalle caratteristiche interpretative mostrate dall'attrice a più riprese sulle scene, dunque, d'Annunzio elabora per la donna amata personaggi femminili che intrecciano con la Natura che li circonda un legame visionario e desolatamente appassionante, perché il loro 'corpo eloquente' è in grado di tradurre la cifra più profonda del cosmo (cf. Bartoli 1992, 259-64). In quest'ottica, a nostro avviso, nascono, in particolare, Anna la cieca della *Città morta*, e soprattutto Donna Isabella, *La Demente del Sogno di un mattino di primavera*.

Il sogno di un mattino di primavera è un atto unico, quasi privo di intreccio e azione, ambientato nel rigoglioso giardino di un'antica villa in Toscana. Isabella, la protagonista, è diventata pazza dopo aver tenuto accanto a sé per un'intera notte il corpo dell'amante ucciso dal marito. Accanto a lei la Natura è uno dei protagonisti del testo. La donna, nel suo delirio, crede infatti di esser una creatura arborea che vive in simbiosi con l'ambiente vegetale. Abbigliata «d'un sorriso tenue e inestinguibile» (d'Annunzio 1897, I, 3, 18) e con una veste verde affinché possa recarsi nel bosco senza che, secondo le sue parole, «le piccole foglie novelle [...] abbiano paura di [lei]» (19), Isabella si propone di distendersi «sotto gli alberi che mettono la fronda» (19), come «erba umile» (19-20), affinché non possano accorgersi della sua presenza.

Quel desiderio di dissoluzione della persona dietro un velo, una maschera, o qualsiasi oggetto che le capitasse per le mani - un atteggiamento caratteristico della recitazione della Duse sul palcoscenico continuamente sottolineato dalla critica coeva -, nella terza scena dell'opera dannunziana diviene improvvisamente tematico: «LA DEMENTE [...] Io entrerò nel bosco, piano piano, senza che il cancello strida. Mi metterò una maschera di foglie, mi fascierò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. Potrò passare sotto i rami bassi, potrò strisciare fra i cespugli, senza esser veduta» (24).

Poco oltre, passando alla descrizione di un'azione, la didascalia dannunziana ci informa che Isabella, parlando con il dottore che la cura, ad un tratto diviene tutt'uno con una pianta del giardino: «Ella corre all'arbusto d'arancio che il sole già tocca. Mette il capo tra la fronda. [...] con le reni poggiate all'orlo del vaso, tenendo nell'una e nell'altra mano le estremità di due rami, ella li curva e li incrocia intorno al suo collo. Rimane così mista alla verdura, col volto quasi coperto» (25). La simbiosi con l'elemento vegetale è tale che la donna poco dopo dichiara anche di vedere verde come se le sue palpebre fossero due foglie trasparenti. L'immagine proposta per l'azione dell'attrice è curiosamente consonante con due fotografie tratte dall'album dei ricordi privati della coppia d'Annunzio-Duse (figg. 3-4).

Nella scena successiva, infine, Donna Isabella appare effettivamente con il viso «coperto da una maschera di foglie» e le mani «fasciate di fili d'erba», «misteriosa, silenziosa e verde, simile a una strana larva vegetale» (I, 4, 34). La protettiva fusione con la natura però è effimera, non la tutela dai ricordi innescati dall'incontro con il fratello dell'amante defunto. La



Figure 3-4. Eleonora Duse ritratta da Gabriele d'Annunzio (Archivio Duse, Fondazione Giorgio Cini, Venezia)

subitanea consapevolezza del passato trasuda sangue e nel pre-finale la porta a lacerare il suo travestimento: «Ella indietreggia, strappandosi dalle mani i fili d'erba che le fasciano, guardandosi le mani nude, guardandosi e toccandosi per il corpo come se di nuovo si sentisse macchiata» (I, 5, 39).

«Nell'Argolide "sitibonda" - presso le rovine di Micene "ricca d'oro"» (d'Annunzio 1898, 1), invece, l'elemento naturale è programmaticamente assente per la gran parte della *pièce*, che si svolge per quattro atti su cinque all'interno delle mura domestiche, quantunque affacciate sui ruderi della città antica. L'unico momento in cui un elemento vegetale può erompere seppur faticosamente sulla scena della *Città morta* (1898) è nel quinto atto della tragedia, il più breve e carico di inquietudine: «I mirti vigoreggiano per mezzo agli aspri macigni e ai ruderi ciclopici. L'acqua della fonte Perseia, sgorgando di tra le rocce, si raccoglie in una cavità simile a una conca: d'on-de poi scorre e si perde pel botro pietroso» (V, 273). Il contatto della protagonista con le forze dell'Universo apparentemente si dispiega per altra via.

Il personaggio della protagonista, Anna la cieca, nella mitografia del romanzo *Il Fuoco* (1900), in cui d'Annunzio *a posteriori* trasfonde la genesi della tragedia, viene dotato di un potere profetico che invece nel testo drammatico non possiede (cf. Artioli 1995, 81). Infatti il motivo della

cecità veggente di Anna, nella tragedia, si limita all'intuizione dell'amore nato tra il marito Alessandro e la giovane Bianca Maria, mentre ella non percepisce affatto la pulsione incestuosa provata per quest'ultima da Leonardo, suo fratello.

I cinque sepolcri degli Atridi, al cui dissepellimento l'archeologo lavora e da cui proviene l'effluvio venefico che contamina le vite dei protagonisti, sono invisibili allo spettatore, ma ben presenti nella partitura dialogica. Per quattro dei cinque atti il «miasma» permea la sfera dell'intimità dei quattro, le stanze della casa posta ai margini di una pianura infera: secondo Artioli, «quel che nei greci era una macchia oscura, una contaminazione dovuta alla colpa di un antenato, ereditata col sangue e trasmessa di generazione in generazione, assume nella *Città morta* connotazioni sessuali, diviene l'inferno di Eros» (97). Lo studioso mette in luce come d'Annunzio in quest'opera ponga su un piano di assoluta parità l'adulterio e la pulsione incestuosa, due forme simmetriche di violazione del sacro che scardinano l'ordine familiare, riattivando il soffio della maledizione atridica. Solo con l'uccisione di Bianca Maria, il cui cadavere candido e madido d'acqua vediamo disteso a terra all'apertura del quinto atto, l'unico ambientato all'esterno, la psicomachia tra corpo e spirito può dirsi vittoriosamente conclusa.

Nella *Città morta*, Anna, personaggio creato espressamente per la Duse nonostante poi d'Annunzio finisca per diverse ragioni con l'affidarne alla rivale Sarah Bernhardt la prima esecuzione (cf. Randi 2009, 243-5; e vari altri luoghi in Biggi, Puppa 2009), è l'emblema della rarefazione vitale accettata come destino. Per la definizione drammaturgica di questa figura lo scrittore pescarese attinge a piene mani al repertorio gestuale dispiegato tante volte dall'attrice sulla scena, in particolare, per esempio, alla sua abitudine, del tutto stravagante per l'epoca, a ridurre drasticamente la distanza prossemica con il proprio interlocutore, per ottenerne una reazione improvvisa e non premeditata. Un passo particolarmente significativo a questo riguardo è rappresentato dal dialogo tra Anna e Bianca Maria nella terza scena del primo atto, quando la cieca, mossa da un geloso istinto indagatore, interroga subdolamente la giovane e nello stesso tempo le tasta le membra, frugandone gli angoli più nascosti del corpo e dell'anima:

BIANCA MARIA [...] *Ella pone le sue labbra nel cavo della mano sinistra, tremando.* Non sentite le mie labbra su la vostra anima?

ANNA, *con una segreta disperazione.* Bruciano, Bianca Maria. E pesano, quasi che in loro sia raccolta tutta la ricchezza della vita. Ah come debbono essere tentatrici le tue labbra! Tutte le promesse e tutte le persuasioni debbono essere in loro.

BIANCA MARIA Voi mi turbate... [...] Anch'io mi sono consacrata al fratello, anch'io sono legata da un voto.

ANNA, *con una tenerezza appassionata e inquieta.* È troppo grande la forza della tua vita perché si consumi nel sacrificio. [...] Mi sembra di

sentire in te un fuoco che divampa. Tutto il tuo sangue batte nel tuo viso, così stranamente... Oh, non avevo ancora conosciuto un battito così forte. Il tuo cuore, il tuo cuore... *Ella le cerca nel petto il luogo del cuore e s'inchina per ascoltarlo. Pronunzia con voce più sommessa, quasi con mistero, le seguenti parole. È terribile, il tuo cuore. Sembra che desideri il mondo. È folle di bramosia...*

BIANCA MARIA Oh Anna! *Ella trema e si contrae, sotto le mani della cieca, come sotto una tortura lenta che la snervi e la sfinisca.*

ANNA Non tremare! Io sono come una tua sorella morta, che ritorni. Un tempo batteva così anche il mio sangue; [...]. Una forza imperiosa s'è levata dentro di te, a un tratto; e non t'è più possibile reprimerla. [...] È necessario che tu le ceda. *Bianca Maria nasconde la faccia nel grembo della cieca e rimane in tale atto tremando.* Non tremare! Io sono come una tua sorella morta, che ti guarda di là dalla vita. [...] *Ella mette le mani sui capelli della reclinata, accarezzandoli; poi ve le affonda.* Quanti capelli! Quanti capelli! [...] Ah, ecco che si sciogliono! *I capelli disciolti si spargono lungo le spalle di Bianca Maria, si riversano giù per la veste di Anna, fluendo come un'onda copiosa. Le mani della cieca ne seguono i rivi.* Sono un torrente. Ti coprono tutta. [...] Ah, tu sei tutta bella, tu hai tutti i doni! *Ella si pone le mani su le tempie, su le gote, convulsamente, con un gesto d'angoscia, come sentendosi perduta. La voce si vela.* Come potrebbe rinunciare a te colui che ti amasse? (d'Annunzio 1898, I, 3, 42-7)

Ancora una volta una cifra stilistica eccentrica, specifica della recitazione della Duse, viene normalizzata e rielaborata da d'Annunzio in senso tematico a vantaggio della propria creazione artistica. Non solo le didascalie descrivono *a priori*, in modo meticoloso, i gesti che l'attrice deve compiere, ma anche le parole che deve pronunciare sembrano scandire puntualmente le pause, la frammentazione del dialogo e il crescendo emotivo da rappresentare. Tuttavia, fissando sulla carta l'esegesi spirituale del personaggio modellata sui tipici gesti scenici dell'amata per dare corpo alla propria creazione artistica, lo scrittore finisce per bloccare il processo creativo che l'attrice è solita compiere sulla scena. Se la pratica interpretativa in cui la Duse eccelleva era quella di proporre una propria visione coerente del personaggio a partire da quanto delineato più o meno sommariamente nel testo, di mettere in atto cioè quella «seconda creazione dal canto dell'attore» che, secondo Bonazzi, permette di correggere difetti di concezione o un approfondimento psicologico in direzioni nascoste e spesso non previste dall'autore (1865, 16), le figure ideate per lei da d'Annunzio non le offrono alcuna possibilità di mettere a frutto questo talento.

Come si diceva, solo nella rielaborazione della tragedia proposta nel *Fuoco* il personaggio di Anna viene dotato di un reale potere profetico. Sulla sua scienza segreta precipita infatti la figura «multianime» del per-

sonaggio di attrice che la dovrebbe interpretare: la Foscarina, *alias* ancora una volta Eleonora Duse, il cui rapporto più intimo con il Vate è a tratti impietosamente richiamato nel romanzo. A un personaggio di Anna totalmente declinato sulle cifre dell'abnegazione nella tragedia corrisponde, invece, un equivalente romanzesco in cui ferve lo spirito della combattente. Infatti, seguendo la lettura offerta da Umberto Artioli, la Foscarina-Duse chiamata a ricoprirne le vesti «non è solo lo Spirito della Terra, il grondare delle forze naturali», ma è anche «l'esiliata dalla luce che, patendo come un tossico lo strapotere della sessualità, vuole sublimarla nei ritmi dell'arte o sparire; è la donna labirintica costretta all'erranza dalla professione» (Artioli 1995, 83).

E proprio un giardino-labirinto è lo spazio evocato allora da d'Annunzio nel romanzo per 'mettere in scena' il punto culminante di questo conflitto. Com'è noto, la coppia Stelio Effrena-Foscarina giunge alla Villa Pisani di Strà. La donna è tormentata dalla gelosia per l'inclinazione dell'amante per la giovane Donatella Arvale e dalla consapevolezza che le proprie attrattive sull'uomo stanno venendo meno. Ad un tratto «un cancello di ferro rugginoso» (d'Annunzio 1900, 393) schiude l'entrata al Labirinto:

S'indugiarono a mirare quel gioco fallace composto da un giardiniere ingegnoso per il diletto delle dame e dei cicisbei nel tempo dei calcagnini e dei guardinfanti. Ma l'abbandono e l'età l'avevano inselvaticchito, intristito; gli avevano tolto ogni aspetto di leggiadria e di eguaglianza; l'avevano mutato in una chiusa macchia tra bruna e giallastra, piena di ambagi inestricabili, ove i raggi obliqui del tramonto rosseggiavano così che i cespi qua e là vi parevano roghi che bruciassero senza fumo. [...] Il labirinto li attirava col suo mistero, illuminato da quella fiamma profonda. [...]

- Stelio, torna indietro! Ti perderai.

- Troverò Arianna.

Ella sentì balzare il suo cuore a quel nome, poi serrarsi, spasimare in confuso. Non aveva egli chiamata Donatella con quel nome, la prima sera? Non l'aveva chiamata Arianna, là, su l'acqua, seduto presso i ginocchi di lei? Ella si ricordava perfino delle parole. "Arianna ha un dono divino per cui il suo potere trascende ogni limite...". Ella si ricordava dell'accento, dell'attitudine, dello sguardo di lui.

Un'angoscia tumultuosa la sconvolse, le offuscò la ragione, le impedì di considerare la spontaneità del caso, di riconoscere l'inconsapevolezza del suo amico. Il terrore che si celava in fondo al suo amore disperato, insorse, fu padrone di lei, l'accecò miseramente. Il piccolo fatto vano assunse un aspetto di crudeltà e di scherno. [...]

Ella si volse, corse, girò, tentò di penetrare la muraglia, allargò la fronda, spezzò un ramo. Non vide nulla fuorché l'intrico molteplice ed eguale. Udì infine un passo così da presso che credette di averlo alle

spalle, e trasalì. Ma s'ingannava. Esplorò anche una volta l'irremeabile carcere arborea che la serrava, ascoltò, attese; udì il suo proprio anelito e il battito dei suoi polsi. Il silenzio era divenuto altissimo. Ella guardò il cielo che s'incurvava immenso e puro su le due pareti ramosi in cui ella era prigioniera. Pareva che non vi fosse al mondo se non quell'immensità e quell'angustia. Ed ella non riusciva a separare col suo pensiero la realtà del luogo dall'immagine del suo supplizio interiore, l'aspetto naturale delle cose da quella specie di vivente allegoria creata dalla sua propria angoscia. (394-8)

Se sulla soglia del labirinto si rivela a Foscarina l'effimera precarietà in cui versa il rapporto con l'amato, nell'effettivo tentativo di districarsi dagli avvolgenti rami della «carcere arborea» si esplica la lotta tra il sentimento e la ragione. Emula della cieca, che nella *Città morta* vuole sparire affinché il marito scrittore possa trovare nella più giovane Bianca Maria una sorgente d'ispirazione, la Foscarina abbandona Effrena; la Duse lascerà d'Annunzio alcuni anni dopo la pubblicazione del romanzo. Il ritorno al nomadismo scenico della grande artista e la decisione di abbandonare l'amante sono il portato di una premonizione inconscia, di cui il giardino labirintico del *Fuoco* tenta di fissare l'essenza sulla carta.

Bibliografia

- Artioli, Umberto (1995). *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*. Roma-Bari: Laterza.
- Bartoli, Francesco (1992). «Il giardino come spazio dell'anima. Maeterlink e d'Annunzio». Sinisi, Silvana (a cura di), *Miti e figure dell'immaginario simbolista*. Genova: Costa & Nolan, 251-71.
- Biggi, Maria Ida; Puppa, Paolo (a cura di) (2009). *Voci e anime, corpi e scritture = Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse* (Venezia, 1-4 ottobre 2008). Roma: Bulzoni Editore.
- Bonazzi, Luigi (1865). *Gustavo Modena e l'arte sua*. Perugia: Stabilimento tipo-litografico in San Severo.
- Brunetti, Simona (2004). *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano. La signora dalle camelie*. Padova: Esedra Editrice.
- Brunetti, Simona (2008). *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*. Padova: Esedra Editrice.
- Brunetti, Simona (2012). «Due 'copioni' modeniani. Kean e Il cittadino di Gand». Petrini, Armando (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*. Acireale-Roma: Bonanno Editore, 121-33.

- Brunetti, Simona (2013). «Gli studi sull'arte rappresentativa di Alamano Morelli e il metodo d'arte attorica di François Delsarte». Brunetti, Randi 2013, 129-39.
- Brunetti, Simona; Randi, Elena (a cura di) (2013). *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Buonaccorsi, Eugenio (2001). *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul 'grande attore' dell'800*. Genova: Bozzi.
- D'Annunzio, Gabriele (1894). *Il piacere*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, Gabriele (1897). *Sogno d'un mattino di primavera*. Roma: Tipografia cooperativa sociale.
- D'Annunzio, Gabriele (1898). *La città morta. Tragedia*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, Gabriele (1900). *Il Fuoco*. Milano: Treves.
- Dumas fils, Alexandre (1852). *La dame aux camélias. Pièce en 5 actes, mêlée de chants*. Paris: Giraud et Dagneau.
- Hofmannsthal, Hugo von (1991), *L'ignoto che appare*. Milano: Adelphi.
- Molinari, Cesare (1985). *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*. Roma: Bulzoni Editore.
- Molinari, Cesare (1986). «La polemica dello stile nella Duse». Cruciani, Fabrizio; Faletti, Clelia (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*. Bologna: il Mulino, 223-32.
- Orecchia, Donatella (2007). *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna. 1879-1886*. Roma: Artemide.
- Randi, Elena (1996). *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*. Padova: Esedra Editrice.
- Randi, Elena (2009). «La Città morta tra Sarah Bernahardt ed Eleonora Duse». Biggi, Puppa 2009, 243-52.
- Randi, Elena (2013). «Il gesto come espressione dell'anima». Brunetti, Randi 2013, 99-114.
- Randi, Elena (2016). *Il teatro romantico*. Roma-Bari: Laterza.
- Rasi, Luigi (1986). *La Duse*. Postfazione di Mirella Schino. Roma: Bulzoni Editore.
- Rheinhardt, Emil Alphons (1931). *Eleonora Duse*. Milano: Mondadori.
- Ridenti, Lucio (1966). *La Duse minore*. Roma: Casini.
- Rilke, Reiner Maria (1988). *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. Milano: TEA.
- Schino, Mirella (2008). *Il teatro di Eleonora Duse*. Roma: Bulzoni Editore.
- Signorelli, Olga (1938). *Eleonora Duse*. Roma: Signorelli.
- Vergani, Leonardo (1958). *Eleonora Duse*. Milano: Aldo Martello.

La scena rubata

Vera Komissarževskaja e *Francesca da Rimini* a Mosca

Donatella Gavrilovich

(Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata', Italia)

Abstract In the autumn of 1907, Vera Komissarzhevskaya commissioned the poet Valerij Brjusov to translate the text of the tragedy *Francesca da Rimini* by Gabriele d'Annunzio, never staged in Russia. Unbeknown to the actress, Bryusov gave his translation of the tragedy to Alexander Lensky, director of the Malyj Theater in Moscow. When Komissarzhevskaya was informed about Bryusov's dishonesty, she was deeply sorrow for the poet's behaviour. Nonetheless, the actress faced the situation and won the challenge. On 1 September 1908, *Francesca da Rimini* was premiered at the Malyj Theater in Moscow, directed by Lensky. On 4 September 1908, Vera Komissarzhevskaya's Dramatic Theater company staged the tragedy by d'Annunzio at the Ermitazhe Theater in Moscow, directed by Nikolay Evreinov. The article reconstructs this intricate story.

Keywords Vera Komissarzhevskaya. Francesca da Rimini. Russian theatre. Valerij Brjusov. Malyj Theater. Alexander Lensky. Nikolay Evreinov.

In Russia la tragedia *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio fu per la prima volta messa in scena il 1 settembre 1908 presso il Malyj Teatr (Piccolo Teatro) di Mosca con la regia di Aleksandr Lenskij, spentosi appena un mese dopo questa sua ultima fatica. Il ruolo di Francesca fu assegnato a Vera Pašennaja (1887-1962), che nella compagnia del Malyj aveva preso il posto della grande attrice Marija Ermolova. Artista progressista e democratico, Lenskij imperniò la sua regia sul concetto del diritto di ogni individuo di essere libero di fare le proprie scelte, di pensare e di amare. In questo modo egli cercò di trasporre la narrazione della storia medievale del trionfo di amore su morte nel contesto sociale e politico russo contemporaneo che, dopo la fallita rivoluzione del 1905, aveva subito un inasprimento della repressione zarista sia per l'intervento vessatorio esercitato dalla censura nell'ambito culturale e artistico e sia per il clima di terrore poliziesco che dominava la vita quotidiana. Lenskij si servì della tragedia come strumento per denunciare lo stato di violenza indiscriminata e arbitraria vigente in Russia.¹ Lo spettacolo non ebbe successo e fu presto tolto dal repertorio, anche perché nel breve turno di tre giorni pubblico

1 Živaja Pašennaja, pubblicato il 2007-06-28 su <http://www.maly.ru/news/2752> (2016-12-9).

e critica furono messi nella condizione di compararlo con la variante pietroburghese della tragedia dannunziana.

Il 4 settembre 1908, infatti, la compagnia del Teatro Drammatico di Vera Komissarževskaja rappresentò *Francesca da Rimini* sulla scena del Teatro Ermitaže di Mosca con la regia di Nikolaj Evreinov. La fondatrice del teatro pietroburghese, impresaria e direttrice artistica, aveva mantenuto fede all'impegno preso un anno prima, di portare nella *tournée* moscovita quest'opera che ella stessa aveva scelto e aveva fatto tradurre al più fidato dei suoi collaboratori, Valerij Brjusov, in collaborazione con Vjačeslav Ivanov. Senza dire nulla a Vera Komissarževskaja, Brjusov aveva ceduto la traduzione al Malyj che, essendo un teatro statale, era tutelato dalle norme in vigore che impedivano a un altro teatro nell'ambito della città di Mosca di allestire la stessa opera straniera servendosi della medesima traduzione. L'attrice-impresaria seppe di quanto era accaduto tre mesi prima della sua *tournée* a Mosca, quando il regista Evreinov e gli attori della sua compagnia avevano già da tempo lavorato su *Francesca da Rimini*. Non portarla in scena era impossibile, come si evince dalla lettera che la Komissarževskaja scrisse a Brjusov dalla Germania nel giugno 1908:

Sono stata molto male. Ora sono in buona salute. Non mi ricordo quello che Vi ho scritto in quella lettera, ma non ha importanza.

Adesso ho ricevuto una notizia sconcertante che *Francesca* si darà a Mosca. È vero? Voi avevate tradotto per me *Francesca*, il teatro nella persona del regista, dello scenografo e di me stessa ha profuso con gioia tutta la propria energia lavorando su quest'opera, e all'improvviso Voi private il teatro della possibilità di presentare questo lavoro a Mosca. Infatti secondo le norme dei teatri statali la traduzione, adottata da uno di essi, non può essere utilizzata da un altro teatro nella stessa città.

Io non posso fare nulla contro la Vostra volontà di cedere la traduzione al teatro Malyj di Mosca, comunque siano ingenti i danni, che sono stati materialmente causati da ciò al mio teatro. Ma possibile che, consegnando *Francesca*, Voi non abbiate detto che la traduzione appartiene al mio teatro di San Pietroburgo e che io la metterò in scena a Mosca?

Io andrò a Mosca per un mese e porterò solo due *pièces*, una delle quali è *Francesca*. Non posso non metterla in scena a Mosca; in primo luogo, per l'impegno profuso dal regista e dallo scenografo, e in secondo luogo, perché non ho un altro dramma e, anche se ci fosse, per prepararlo non c'è il tempo, né la capacità spirituale, né fisica, né morale.

Mai avrei pensato che potesse accadere una cosa simile.

Si tratta di un colpo così inaspettato e proprio ora, quando per il teatro questo mese a Mosca ha importanza soprattutto sotto il profilo materiale.

Quando penso a tutta la lotta, a tutte le difficoltà, che in certi momenti

paiono insormontabili, attraverso le quali io ho guidato il mio teatro, quando in questi momenti vedo me stessa sotto questo fardello con le mani tese verso di Voi, mi sembra ridicolo anche solo ipotizzare che la Vostra mano pur involontariamente, anche solo per un istante, abbia reso all'improvviso ancora più pesante questo fardello.

Sto aspettando una risposta, ne ho bisogno il più presto possibile. (Komissarževskaja 1964, 173-4)

Le motivazioni, che spinsero Brjusov a comportarsi in modo così scorretto nei confronti dell'attrice e del Teatro Drammatico, furono da lui riportate in una pagina del suo diario: «La traduzione di *Francesca da Rimini*. Il duro lavoro di tre settimane. La rottura della Komissarževskaja con Mejerchol'd. Impossibilità di allestire la *pièce*. In primavera la mia riconciliazione con Lenskij. Prometto a lui *Francesca*. Un dispiacere per la Komissarževskaja» (Brjusov 1927, 139).

I periodi incastonati l'uno nell'altro, quasi ad appuntare velocemente il flusso dei pensieri del poeta simbolista, esprimono perfettamente, da un lato, la preoccupazione di veder naufragare il duro lavoro di traduzione poetica dall'italiano in russo a causa dell'insanabile frattura tra l'attrice e Mejerchol'd. Dall'altro, la speranza di salvare la sua fatica donandola al regista Lenskij, che a Mosca l'avrebbe allestita nel prestigioso teatro Malyj.

Grazie ai riferimenti riportati nella pagina del suo diario e alla corrispondenza con la Komissarževskaja, è possibile collocare la decisione di Brjusov tra novembre e dicembre 1907. Fu questo un periodo particolarmente complesso per la vita del Teatro Drammatico segnato dal conflitto artistico tra Vsevolod Mejerchol'd e Vera Komissarževskaja conclusosi il 9 novembre 1907 con il licenziamento del regista. Profonda fu la delusione dell'attrice-impresaria che fin dal 1903, quando ancora Mejerchol'd a Char'kov non aveva preso consapevolezza dell'importanza della regia da lui disprezzata e contrapposta al lavoro attoriale, lo aveva contattato bombardandolo nel 1906 di telegrammi pur di convincerlo ad entrare nella sua compagnia con quel ruolo (Volkov 1929, 225). Era convinta che entrambi procedessero sulla stessa ricerca di nuove forme espressive, ma così non era. All'epoca Mejerchol'd si proclamava esteta e disprezzava la folla, mentre per la 'Giovanna d'Arco' della scena russa il lavoro dell'attore acquistava senso trasformandosi in officio sacro, solo se esso veniva condiviso con lo spettatore-popolo. Fu sul rapporto con il pubblico che si consumò la disillusione della Komissarževskaja (Gavrilovich [2011] 2015, 286-90). La sperimentazione del teatro convenzionale, invisibile al pubblico e da gran parte della critica pietroburghesi, finì per mettere in crisi l'esistenza stessa del teatro, soprattutto, da un punto di vista economico. Le lettere esprimono bene lo stato d'animo dell'attrice-impresaria e la sua determinazione nella scelta giusta da compiere. Non ci furono tentennamenti, né influenze da parte dei suoi collaboratori stretti o di suo fratello

Fedor Komissarževskij, quando decise di far uscire il regista dalla sua compagnia prima della fine del contratto. Nessuno la influenzò, perché aveva sempre preso le decisioni in modo indipendente. Fu Mejerchol'd stesso, scottato due volte per il licenziamento e poi per il verdetto negativo da parte di una commissione che egli stesso aveva invocato, a passare ai posteri nei suoi scritti un'interpretazione falsata dei fatti pur di salvare la sua immagine pubblica e la sua reputazione (Mejerchol'd 2006, 28, 48; Ripellino 1965, 128; Gavrilovich 2012, 31-3). In questa situazione così complessa si innesta la vicenda della traduzione di *Francesca da Rimini*, che sarebbe dovuta andare in scena al Teatro Drammatico con la regia di Mejerchol'd il 15 dicembre 1907.

Nella corrispondenza di novembre-dicembre 1907 la Komissarževskaja spiegò a Brjusov l'importanza per lei stessa e per il suo teatro di uscire dall'incubo che stava vivendo proprio grazie all'allestimento dell'opera di d'Annunzio. Si complimentava con il letterato per la bontà della traduzione che stava portando avanti, gli chiedeva di apporre all'inizio di ogni atto delle didascalie sceniche e anche delle sue riflessioni, che potessero aiutarla a comprendere meglio il testo guidandola nella resa scenica del progetto. Certa di potersi fidare di Brjusov, si confidò con lui esternando la preoccupazione che, con l'uscita di Mejerchol'd e con la risonanza avuta dalla vicenda sulla stampa, il 'suo' pubblico potesse essere sfiorato dal dubbio sulla tenuta del Teatro Drammatico e sulla sua capacità di tenere ben ferma la barra del timone (Komissarževskaja 1964, 166-7). Purtroppo, era proprio questo dubbio ad assillare il letterato simbolista. Egli si guardò bene dall'esternarlo all'attrice ma cominciò a cercare una soluzione alternativa, come appuntò nella pagina del suo diario. A metà novembre la Komissarževskaja ricevette il manoscritto dell'intera tragedia, tradotta a quattro mani da Vjačeslav Ivanov e da Brjusov e scrisse di getto² a quest'ultimo:

Non Vi ho inviato la mia gratitudine per mezzo di un telegramma, io non Ve la mando nemmeno in questa lettera. Non voglio privarvi della gioia di prenderla dai miei occhi, dai miei sorrisi, dalle mie mani, da tutta me stessa. Ho dato solo una letta al manoscritto che ho ricevuto da Voi e non capisco come Voi abbiate potuto, in così poco tempo, fare tutto così meravigliosamente. Attraverso la musica delle Vostre parole, io sento ardere l'anima di Francesca. (Komissarževskaja 1964, 169)

Pur continuando a sostenere l'attrice nel desiderio di mettere in scena *Francesca da Rimini*, Brjusov non credeva che questo fosse possibile senza un regista all'altezza di Mejerchol'd. Così cercò di accordarsi con

2 La lettera, scritta a san Pietroburgo, è databile al 14 novembre 1907.

Ivanov per pubblicare subito la tragedia, in modo da salvare il lavoro di traduzione svolto e, magari, di interessare qualche impresario o regista per assicurarne la rappresentazione. Purtroppo per lui, Vjačeslav Ivanov s'incontrò con l'attrice e con franchezza le espose il comune proposito. Immediata fu la sua reazione e in una lettera, datata 5 dicembre 1907, la Komissarževskaja rifiutò nel modo più assoluto di pubblicare la *pièce* sia nella raccolta in più volumi dell'intera produzione di d'Annunzio, che la casa editrice simbolista Šipovnik³ stava stampando, sia come singola pubblicazione presso la casa editrice Panteon.⁴ L'attrice era ben consapevole del fatto che si sarebbe immediatamente scatenata una lotta tra teatri per accaparrarsi l'opera inedita e rappresentarla come novità assoluta. Ed ella, che aveva avuto l'idea di far contattare Gabriele d'Annunzio da suo fratello per ottenere l'autorizzazione alla traduzione, avrebbe perso il privilegio di allestirla per la prima volta in Russia (Komissarževskaja 1964, 171-2). Fu probabilmente dopo quest'episodio che Brjusov pensò di rivolgersi direttamente ad Aleksandr Lenskij, portando a buon fine la trattativa nella primavera del 1908. Naturalmente la Komissarževskaja fu tenuta all'oscuro di tutto fino al giugno 1908, quando apprese casualmente del futuro allestimento di *Francesca da Rimini* al teatro Malyj di Mosca durante il soggiorno estivo in Germania.

Per Brjusov la consapevolezza del dispiacere causato all'attrice che di lui si era fidata ciecamente anche perché a lui era legata sentimentalmente fu solo un pensiero appuntato distrattamente sulla pagina del suo diario. Il famoso poeta simbolista, così come il personaggio di Trigorin del dramma *Il gabbiano* di Anton Čechov, amava annotare quanto gli accadeva; forse perché anche egli riteneva di potersi servire di quelle veloci annotazioni quale spunto per un futuro racconto. E Vera tornò a incarnare per un'ultima volta Nina. Il colpo, vibrato non solo contro di lei ma contro il suo teatro in un momento di particolare difficoltà, fu duro da incassare. Ma Brjusov si sbagliava pensando che l'attrice sarebbe stata incapace di riprendersi. Per difendere la propria creatura, il 'gabbiano' si trasformò in un uccello della procellaria, capace di affrontare le tempeste e distendere le proprie ali sull'Oceano.

Nel marzo 1908 Vera Komissarževskaja, preceduta dalla compagnia del Teatro Drammatico, sbarcò negli Stati Uniti d'America. Vi era andata per vari motivi sperando, in particolare, di trovare un ambiente teatrale in fermento e di gettare un 'ponte' oltreoceano per legare a livello internazionale tutti coloro che operavano nell'ambito della ricerca di nuove forme teatrali. Puntava a portare fuori dai confini russi il suo teatro e farlo cono-

3 *Francesca da Rimini* fu pubblicata nel volume 9 della raccolta delle opere dannunziane, edito dalla casa editrice Šipovnik nel 1909-1910.

4 Questa tragedia fu stampata dalla casa editrice Panteon nel 1908.

scere agli americani e, al tempo stesso, a far conoscere alla sua compagnia il teatro americano gettando le basi per la ricerca e la sperimentazione al fine di creare un 'internazionale del teatro'. In tutte le interviste rilasciate dall'attrice durante le otto settimane di permanenza negli USA, il suo progetto usciva fuori con forza; in particolare, nell'ultima, concessa prima del ritorno in Russia, ella spiegò all'anonimo giornalista del *New York Times* che non era andata in America alla ricerca del successo ma per portare la Luce che l'animava e cercarne il riflesso nel popolo americano, che invece l'aveva profondamente delusa.⁵

You may consider in a way [...] that our appearance was a failure, but what sort of a failure? It was not a financial success, as any one may have seen, but I did not come here in search of American gold, as some persons were kind enough to say of me. It was a failure in the sense that your public did not seem anxious to see what we Russians could do in the way of acting. That is a failure that should be in your conscience. From an artistic standpoint, my conscience is clear. I know that my company never impersonated their parts better than they did at Daly's [il *Daly's Theatre* a New York], for they were on their mettle, and as for myself, I played according to my light. («Enthusiastic Adieu For Komisarčevsky», *The New York Times*, 20 April 1908)

Al rientro in patria, cercò un regista con cui essere in sintonia e lo trovò nella persona di Nikolaj Evreinov che proprio in quegli anni stava maturando la propria visione teatrale, influenzato dal pensiero di Nietzsche e di Schopenhauer (Pieralli 2015, 61-8). L'opera dei due filosofi era conosciuta e apprezzata anche dalla Komissarževskaja che, tra l'altro, si era prodigata nel 1899 per promuovere in Russia la diffusione del libro di Nietzsche *Così parlò Zarathustra*.⁶ A Evreinov ella affidò la regia della tragedia *Francesca da Rimini* di d'Annunzio che a tutti i costi volle portare in scena a Mosca, sfidando le norme in vigore. L'interesse per la tragedia di Paolo e France-

5 La *tournee* negli USA è stata definita un 'insuccesso'. In realtà, la vicenda è estremamente complessa perché ella suscitò l'interesse e il plauso di gran parte della critica americana quando riuscì a mettere in scena gli spettacoli a causa della mancanza di un agente competente nell'organizzazione, soprattutto relativa ai diritti d'uso di opere teatrali e di locazione in vigore in USA. C'è poi una storia tutta da chiarire con i connazionali emigrati russi che, da un lato, le tributarono ovazioni tali da interrompere più volte le rappresentazioni e, dall'altro, cercarono di sfruttare l'immagine dell'attrice a fini politici e commerciali.

6 Nella prima metà del gennaio 1899 la Komissarževskaja inviò ad Anton Čechov il libro di Nietzsche *Così parlò Zarathustra*, la cui traduzione in russo era stata curata da Sof'ja Nani, letterata. Il testo, appena edito a San Pietroburgo, subì immediatamente gli attacchi della critica che mirò tra l'altro a denigrare la traduttrice. L'attrice scrisse a Čechov pregandolo di recensire il lavoro di Nani che, a suo avviso, era riuscita a interpretare correttamente e con profonda sensibilità il pensiero di Nietzsche.

sca nasceva in lei dalla lettura dei canti della *Divina Commedia* e per la passione che nutriva per l'opera di Dante Alighieri, uno degli autori stranieri da lei particolarmente amato. Nell'agosto 1908 l'attrice si trasferì a Mosca presso l'appartamento del fratello, dove incontrò il giovane attore Aleksej Željabužskij⁷ che avrebbe interpretato il ruolo di Paolo. L'incontro con la Komissarževskaja fu per lui non solo emozionante, ma una delle tappe fondamentali del suo percorso artistico. Nello scritto in memoria dell'attrice Željabužskij raccontò lo snodarsi degli eventi, delle letture dell'opera, e delle prove che portarono progressivamente alla creazione dello spettacolo del 4 settembre 1908 a Mosca (Željabužskij 1964, 274-93). Al giovane attore la tragedia dannunziana non piaceva, anche se si sforzava di comprenderne il significato. La Komissarževskaja lo guidava durante le prove invitandolo a scoprire la 'via del cuore', ovvero una recitazione che doveva nascere nella sua interiorità. Ella affermava che l'attore deve imparare a pensare con il cuore e che ciò era l'unica cosa importante. Nel suo racconto Željabužskij annotava quanto poco Evreinov, al contrario dell'"attrice-regista", intervenisse nella recitazione dell'attore per concentrarsi invece sulla resa esteriore, sulla teatralità che in alcune scene di *Francesca da Rimini* sfiorava il paradossale, il grottesco e, a volte, il macabro come il particolare del capo mozzato del nemico nel sacco sanguinante. La Komissarževskaja ebbe un'accesa discussione con Evreinov proprio sul senso di questi effetti esteriori e cruenti. Evreinov inneggiò alla teatralità, scatenando l'ira dell'attrice: «Ma la scena offende il senso estetico, - disse Vera Fedorovna - d'Annunzio apprezza questi dettagli, ostenta sadismo. Egli è cinico. È un poema d'amore - e dov'è in esso l'umanità che deve permeare questa sensazione? Ha castrato ciò che ha preso da Dante» (Željabužskij 1964, 278). Questo giudizio duro della Komissarževskaja era nato, per un verso, dall'aspettativa delusa di ritrovare anche nella tragedia dannunziana la calda, profonda umanità dei personaggi di Paolo e Francesca, cantati da Dante; e, per un altro, dal piacere di una teatralità fine a se stessa che proprio nell'esasperazione degli effetti cruenti soddisfaceva Evreinov.

Il 4 settembre 1908 *Francesca da Rimini* fu rappresentata a Mosca con scene e costumi di Mislav Dobužinskij, ricevendo una discreta accoglienza da parte del pubblico. L'opinione dei critici, che ebbero la possibilità di comparare due spettacoli con lo stesso soggetto dopo solo tre giorni, fu pressappoco unanime. La stampa assegnò la migliore rappresentazione della tragedia di d'Annunzio alla compagnia pietroburghese rispetto a quella allestita dalla troupe del teatro Malyj. Se lodavano le doti e il talento della Komissarževskaja, si sottolineava l'unicità della sua recitazione, che

7 Aleksej Željabužskij (1884-1975) fu allievo di Lenskij. Nell'autunno del 1908 entrò nella compagnia del Teatro Drammatico. Dal 1910 al 1918 lavorò presso il teatro Malyj. Dopo la rivoluzione lavorò come attore e regista in diversi teatri sovietici.

aveva toccato il culmine nella scena in cui Paolo e Francesca leggono insieme la storia di Lancillotto. Il 5 settembre 1908 un critico del quotidiano *Russkoe slovo* chiosò la recensione scrivendo, che tutta la *pièce* poggiava sulle spalle della Komissarževskaja (Rybakova 1994, 411). Un mese dopo al Teatro Drammatico a San Pietroburgo, davanti al suo pubblico, Vera Komissarževskaja tornò titubante a vestire i panni di Francesca. Il pubblico era costituito soprattutto da artisti, poeti, letterati simbolisti e dai critici Pietroburghesi. Essi concordarono con il giudizio espresso dai colleghi moscoviti, assegnando alla sola Komissarževskaja il merito di una recitazione ispirata e coinvolgente, lì dove l'umanità riaffiora.

Bibliografia

- Brjusov, Valerij (1927). *Dnevniki. 1891-1910. Zapisi prošlogo*. Moskva: Sabašnikov.
- Gavrilovich, Donatella (2012). *Vsevolod Mejerchol'd. Le autobiografie inedite 1906-1913-1921*. Roma: UniversItalia.
- Gavrilovich, Donatella [2011] (2015). *Vera Komissarževskaja. Una donna 'senza compromesso'. Vita e opera dell'attrice russa dal 1899 al 1906*. Roma: UniversItalia.
- Komissarževskaja, Vera (1964). *Pis'ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*. Leningrad; Moskva: Iskusstvo.
- Komissarževskaja, Vera (1915). *Al'bom Solnca Rossii*. Sankt Peterburg: SNT.
- Mejerchol'd, Vsevolod (2006). *Nasledie 1. Avtobiografičeskie materialy. Dokumenty 1891-1903*. Moskva: Novoe Izdatel'stvo.
- Pieralli, Claudia (2015). *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov tra teatralità e 'poetica della rivelazione'*. Firenze: Firenze University Press.
- Ripellino, Angelo Maria (1965). *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Rybakova, Julia (1994). *V. F. Komissarževskaja. Letopis' žizni i tvorčestva*. St. Petersburg: Rossijskij Institut Istorii Iskusstv.
- Volkov, Nikolaj (1929). *Mejerchol'd, vol. 1*. Moskva; Leningrad: Accademia.
- Željabužskij, Aleksej (1964). «Poslednij gody». Komissarževskaja, Vera, *Pis'ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*. Leningrad; Moskva: Iskusstvo, 274-93.

Nell'avventura del teatro francese dannunziano Note su *Le Chèvrefeuille*

Paola Martinuzzi
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This paper focuses on the literary and dramaturgical variants existing between *Le Chèvrefeuille* and *Il ferro*, whose subjects are identical. As a matter of fact, d'Annunzio wrote the two tragedies in parallel, helped by Casa Fuerte for the French version. The title *Le Chèvrefeuille* is the crossing point of a semantic net formed by the French variants; the long stage directions that characterise this work deepen the dramatist's attention for the actors' interpretation in symbolist terms.

Keywords D'Annunzio. Tragedy. Theatre. Translation. French literature.

Il rapporto di d'Annunzio con la Francia è inscindibile dal suo impegno teatrale. Esso va dall'allestimento del *Sogno di un mattino di primavera* al Théâtre de la Renaissance nel giugno 1897, interprete Eleonora Duse, e si chiude con l'accoglienza piuttosto fredda de *Le Chèvrefeuille* al Théâtre de la Porte Saint-Martin, nel dicembre 1913.¹

D'Annunzio aveva promesso, all'inizio del 1913, un'opera originale ai direttori del Théâtre de la Porte Saint-Martin, Henri Hertz e Jean Coquelin. Indeciso, in un primo momento, se comporla direttamente in francese, opta poi per la scrittura di un dramma in lingua italiana, *Il ferro*, da tradurre in lingua francese (Montéra 1977, 288-98). Questa volta non è l'amico Georges Hérèlle ad aiutarlo, ma Illan de Casa Fuerte, più docile nel seguire le indicazioni di uno scrittore molto legato al proprio stile, quale è d'Annunzio, costi pure qualche ridondante improprietà del linguaggio rispetto al sintetico e cartesiano francese. Il francese di d'Annunzio è stato oggetto, nel tempo, di numerose critiche.² Chi non ricorda la famosa definizione di

1 D'Annunzio ha creato in lingua francese, per le scene parigine, *Le Martyre de Saint Sébastien* (Théâtre du Châtelet, 22 maggio 1911, con scene di Bakst, musica di Debussy, coreografie di Fokine), *La Pisanelle* (Théâtre du Châtelet, 12 giugno 1913, con la regia di Mejerchol'd, musica di Pizzetti), mentre sono state oggetto di traduzione e di rappresentazione in francese *La città morta* (*La Ville morte*, Théâtre de la Renaissance, 21 gennaio 1898, interprete: Sarah Bernhardt), *La Gioconda* (*La Joconde*, Théâtre de l'Œuvre, 21 gennaio 1905), *La Figlia di Iorio* (*La Fille de Jorio*, Théâtre de l'Œuvre, 8 febbraio 1905).

2 Per questa già molto dibattuta e nota questione del francese dannunziano, rimando alla prima parte della mia monografia sul *Saint Sébastien* (Martinuzzi 1999), dove accenno alla minore intransigenza verso il francese di d'Annunzio di una certa critica contemporanea che

Gianfranco Contini, di «francese macaronico», per le sue opere? (Contini 1937).

Nel corso degli ultimi quaranta anni, gli studi letterari hanno fatto luce sulla genesi delle due opere gemelle: *Il ferro-Le Chèvrefeuille* e sul loro rapporto reciproco. Il ritrovamento del manoscritto del *Ferro*, nel 1988, ha permesso di comprendere che durante la redazione il testo è stato ampliato, sistematicamente «dilatato», con la scelta di una maggiore enfasi e di una «adeguazione lessicale all'*animus* di una morale eroico-niccioniana» (Gibellini 1995, 96). Lo studio delle scritture autografe rimaste, relative a *Le Chèvrefeuille*, presenti negli Archivi personali del Vittoriale, ha dimostrato che il lavoro di trasformazione dal *Ferro* a *Le Chèvrefeuille* non si è compiuto in un solo movimento, dal testo italiano, integrato in molti punti, alla versione francese di Casa Fuerte (cf. Montéra 1977; Andreoli 2013, 2: 1704). Ogni singola parte, una volta tradotta, veniva nuovamente rivista da d'Annunzio e integrata. Non poche pagine tradotte, inoltre, sono direttamente uscite dalla penna del drammaturgo, come le lunghe didascalie che aprono gli atti (Montéra 1977, 294-5).

Prima di procedere con un'analisi, richiamo in breve l'intreccio parallelo delle due opere, entrambe collocate in un'epoca moderna, ed entrambe echeggianti l'antico mito di Elettra.

Dopo la morte del padre, segnata dal fallimento economico della famiglia, e dopo tre anni di lontananza passati in un convento, Aude de La Coldre, il personaggio centrale dell'opera, ritorna alla casa paterna, acquistata dalla facoltosa cognata, Héliissent, che ha sposato il mite Ivain de La Coldre e lo ama, assecondandolo nell'intenzione di ricomporre gli affetti della famiglia, a cui Ivain tiene. Un male oscuro, non definito, consuma invece l'inquieta sorella di Ivain, Aude, sempre più convinta, tra ricordi, allucinazioni, prove e confessioni, che il padre sia stato ucciso dal suo migliore amico, Pierre Dagon. A troppo breve distanza dal lutto, egli ha sposato la vedova, madre di Aude e di Ivain, Laurence, che con lui era coinvolta in una reciproca passione. Se Ivain, per la morte del padre, non osa nutrire rancori o sospetti verso sua madre, Aude ha invece sempre nutrito sospetti e rancori, fino a giungere, con determinazione, all'idea di una vendetta. In questo, la asseconda sua madre, mossa ancora da amore verso il primo marito e molto turbata dalla gelosia verso Dagon che, attratto da Héliissent, ne diviene il seduttore. Dagon, ambigua figura del dramma, tra l'incalzare dei contrasti, confessa di avere praticato al suo amico un'iniezione letale, ma spiega che si è trattato di un atto di misericordia richiestogli, come eutanasia, dallo stesso amico, un uomo molto malato e già destinato a morire, oltre che irresolvibilmente innamorato di

tende a portare nel concetto di *remake* postmoderno gli arcaismi premoderni del francese dannunziano (Barilli 1993).

Laurence. Ma le due donne non lo assolvono e Laurence lo pugnala; Aude rivendica a sé questo atto.

Molte varianti, rispetto all'opera gemella *Il ferro*, caratterizzano *Le Chèvrefeuille*. Esse coinvolgono tutte le parti del testo, dal titolo, ai nomi dei personaggi, all'ambientazione, alle azioni e a parti del dialogo; queste varianti fanno della tragedia francese un'opera a parte, rispetto al dramma italiano.

Il titolo della «tragédie en trois actes», *Le Chèvrefeuille*, ha una maggiore profondità di significato rispetto alla sineddoche con cui si propone il dramma in lingua italiana, dove è messo essenzialmente in rilievo, con laconicità referenziale, il tema della morte e della vendetta, rappresentati dal piccolo pugnale, il ferro. L'immagine del caprifoglio, ricorrente nel corso di tutta l'opera francese, non costituisce soltanto un elemento decorativo presente nella scenografia; essa si pone al centro di una rete semantica formata dai costanti rinvii al mito di Tristano che era stato sublimato da Wagner, e ai concetti di amore assoluto e di legame indissolubile che questo mito contiene, elementi che costituiscono il nucleo del dramma familiare.

Il lettore viene sin dall'inizio posto in contatto diretto con la fonte ispiratrice di d'Annunzio. L'epigrafe riporta infatti gli ultimi versi del *lai* composto nel XII secolo e non tace il nome dell'autrice (*Le Chèvrefeuille*, in Andreoli 2013, 2: 1121, che d'ora in poi indichiamo con C).

«Gotelef» l'apelent Engleis
 «Chievrefueil» le nument Franceis.
 Marie de France

L'azione del dramma si svolge in una grande e avita dimora chiamata proprio «maison du Chèvrefeuille» (C, 1129) e nel suo giardino si trova il «Carré des Coudriers» (C, 1125), toponimi scelti per dare forma allegorica al tema centrale, dandogli una collocazione legata a un retroterra letterario. Sentieri e pergolati mantengono a loro volta vivo il ricordo di figure e luoghi della materia arturiana e soprattutto del romanzo di Tristano e Isotta, nell'aura di mistero in cui è narrato dal poeta Thomas: la «Treille de la Gloriande» (C, 1133), la «Route de la Blanche-Lande» (C, 1126).³ Eurialo De Michelis definì la folla di nomi medievali «paccottiglia [...], residuo della *Pisanelle*» (De Michelis 1960, 453), e questa abbondanza corrisponde all'estetica dell'accumulo, tipica dello scrittore, poco propenso a rinunciare alle risonanze che le parole possono suscitare. Non domina

3 La fata Gloriande compare nel romanzo pre-arturiano *Perceforest*, redatto nel XIV secolo; essa sposa contro la sua volontà il mago Darnant, che viene ucciso da Perceforest. Blanche-Lande, secondo Joseph Bédier, è il nome di un maniero di Cornovaglia, citato nel *Roman de Tristan*: «Tristan ne dormi pas la nuit. | Ainz que venis la mie nuit, | La Blanche Lande out traversee» (Béroul 1913, 82).

qui l'antica onomastica familiare che dà corpo invece, nella versione italiana, alla villa «Guinigia», disegnata con precisi riferimenti storici, come il modello delle architetture medicee (*Il ferro*, in Andreoli 2013, 2: 1263, che d'ora in poi indichiamo con F).

Seguiamo allora il dipanarsi e il complicarsi dei rinvii al nucleo costituito dal caprifoglio, nel piano della messa in scena e della drammaturgia. L'insieme di questi elementi, che costituiscono le principali varianti rispetto al *Ferro*, crea in realtà una coesione interna che cerca di superare il livello estetizzante di superficie relativo alla vernice medievale, per mettere in evidenza le ragioni interiori del dramma.

Nel primo atto dell'opera in francese, è visibile una sala, costituita da un vasto spazio articolato, sotto la cui volta corre un fregio che raffigura rami di caprifoglio fortemente intrecciati a rami di nocciolo e a un nastro che porta due versi antichi, spazio così disegnato da d'Annunzio:

Au-dessus de l'une et de l'autre demi-voûte court une frise de stuc tel que l'exprime l'ancien Lai de Marie de France:

D'els dous fu il tut altresì
cume del chievrefueil esteit
ki à la coldre se perneit...

Par les entrelacements de la coldre et du chievrefueil passe un ruban tortillé, où l'on peut encore retracer la devise inscrite du chevalier harpeur breton:

Bele amie, si est de nus:
ne vus sanz mei ne jeo sanz vus. (C, 1123)⁴

Tristano è definito cavaliere suonatore d'arpa. Il drammaturgo aveva letto il saggio di Bédier su Marie de France, pubblicato nella *Revue des deux mondes* e l'edizione del *Roman de Tristan* di Thomas, fatta da Béroul (Andreoli 2013, 2: 1689, 1697).⁵ Il filologo affermava che i *lais* venivano cantati al suono della *rote*, una piccola arpa; testimonianza ne è data dalla narrazione stessa, dove i protagonisti cantano storie in versi: «L'un des premiers mérites de Tristan est aussi d'être habile musicien: c'est lui qui a appris à son amie Yseult 'les bons lays de la harpe'» (Bédier 1891, 844). Nel dramma di d'Annunzio non è presente l'arpa, ma il suggestivo suono dell'organo.

4 Cf. i versi originali: «D'eus deus fu il tut autresì | Cume del chevrefoil esteit | Ki a la coldre se perneit» (Marie de France, *Le Lai du Chèvrefeuille*, vv. 68-70, in Payen 1989, 301). Quando non diversamente specificato, i corsivi interni alle citazioni sono originali.

5 Cf. il capitolo del romanzo dal titolo «La harpe et la rote», in Bédier 1902, 168-75.

Il simbolo vegetale è visivamente presente e più volte citato. Anche nella stanza della protagonista, Aude (il cui nome, anch'esso di foggia medievale, ricorda quello della sposa del paladino Rolando), le travi del soppalco portano «la devise peinte de la 'Coldre' et du 'Chievrefueil'» (C, 1178).

Rami di caprifoglio vengono portati da L'Hirondelle (soprannome di Clariel), la giovane amica di Aude, per addolcire la sua sofferenza (C, 1179); collocati sul pavimento, i virgulti ostacolano i passi, arrestano per un momento il precipitare nell'angoscia della giovane.

[L'HIRONDELLE] *dépose les longs sarments sur le tapis, devant les rideaux, en guise de pièges. [...] [AUDE] marche sur les traces parfumées. [...] Elle est encore un peu haletante, la figure encore voilée de rêve. Elle se penche pour dégager une de ses chevilles d'un sarment qui l'enlace. – C'était vous qui m'avez liée, Clariel? Entre son visage penché et son corps plié en avant, sa voix a un ton singulier, presque argentin, semblable à une note d'enfance.* (C, 1188-91)

La medesima sequenza si svolge anche nel *Ferro*, dove La Rondine entra con virgulti di vitalba; i personaggi compiono le medesime azioni, anche quando Aude, che nel *Ferro* è Mortella, chiede alla cognata di nascondere i rami, non accettando la sua ingerenza nella vita familiare, o quando Pierre Dagon, Gherardo Ismera nel *Ferro*, cammina cercando di non calpestare i fiori sparsi, ma ogni riferimento letterario, nel copione italiano, è omesso e non si costruisce la rete di simboli che cresce invece nella versione francese.

Questi simboli sono infatti presenti sin dalla prima scena, quando nella coppia più giovane e spensierata, quella formata da Herbert e da L'Hirondelle, si rappresentano materialmente gesti caratterizzanti il mito di Tristano; essi non sono compiuti sulla scena, ma prendono corpo nella voce di Aude che li descrive con una sfumatura ironica, isolando la sua amica rispetto alle sorti della propria famiglia:

Mais on arrose encore, là-haut. Herbert en attendant va couper lui-aussi, d'un coudrier qui goutte, la fameuse branche, la dépouiller, l'équarrir et y graver vos deux noms entrelacés. [...] Vous avez absolument l'air d'une petite Iseut espiègle qui vient de commander un petit ouvrage à son petit Tristan bien peigné. (C, 1126)

L'Hirondelle appare desiderosa di mantenere positivamente viva la continuità con il passato, che il luogo impone come sua legge, e questa nota felice si contrappone nettamente a quanto in più occasioni esprimerà Aude, consapevole delle conseguenze che comporta la trasgressione della fedeltà e profondamente turbata dalla fatalità e dall'inevitabile ritorno della violenza.

L'HIRONDELLE C'est vrai. Je lui ai fait la leçon. «Tout amant qui pénètre dans le domaine du Chèvrefeuille doit accomplir le rite de fidélité». Je vous dis que je lui ai très bien raconté l'histoire de votre bel aïeul Hardré de La Coldre et d'Isaotte Ursine la Romaine.⁶ Alors, je vais retrouver là-bas la baguette enlacée d'un brin de chèvrefeuille, comme sur la route de la Blanche-Lande.

«Belle amie, ainsi est de nous:
ni vous sans moi, ni moi sans vous». (C, 1126)⁷

Non si tratta di una citazione isolata perché, nella continuazione del dialogo, Aude riprende l'immagine del piccolo Tristano ed essa si carica di concretezza, grazie al tempo che scorre: «Herbert reste là, il ne s'en va pas: il achève son ouvrage avec son petit couteau; tout à l'heure il va enrouler le chèvrefeuille autour de la baguette entaillée» (C, 1133) e poco dopo, discorrendo di che cosa sia l'amore, riprende: «le très blond fiancé l'attend en bas au Carré des Coudriers où naturellement il travaille la fameuse baguette avec le couteau de Jeannot» (C, 1136). Come Tristano, il giovane Herbert intreccia un ramo di caprifoglio per la sua amata.

L'esplicitazione del valore simbolico della pianta si ha in un'ulteriore aggiunta, non gratuita, presente nel testo francese. Questo avviene mentre Pierre Dagon rivela alla donna che ha sposato, Laurence, la madre di Aude, quanto sia stato forte il legame di amicizia con l'amico morto, e quanto irrazionale sia la potenza dell'amore che lo ha portato verso di lei; tuttavia, proprio l'assolutezza dell'amore fra il primo marito e Laurence non consentiva che entrambi gli uomini della stessa donna continuassero a vivere: uno dei due doveva morire, come l'amico stesso aveva affermato.⁸ Mentre cresce l'esaltazione di Dagon, in un'eloquente analogia, egli sintetizza questa sua posizione e ricorda il gesto 'sacrilego' da lui compiuto poco prima nella stanza: «Mais tantôt, sans le vouloir, n'ai-je pas foulé la fleur

6 I nomi inventati da d'Annunzio rievocano in modo ridondante il Medio Evo e il contesto *fin de siècle*. Il cavaliere Hardré è un personaggio del *Mystère de Notre-Dame d'Amis et d'Amille*, del XIV secolo (che si può leggere in Michel, Monmerqué 1839, 216-64). *Coldre* è una variante ortografica di *coudre*, ed è la forma medievale del sostantivo *coudrier*, che indica la pianta del nocciolo. Il *mystère* ha per nucleo drammatico il sacrificio propiziatorio dei figli di Amille, uccisi dal loro stesso padre per salvare l'amico Amis, malato di lebbra; la morte è seguita dal miracolo del ritorno in vita dei fanciulli, ad opera della Madonna. Motore del dramma è la *charité*, concetto assente nella tragedia dannunziana. Questo dramma sacro fu tradotto in francese moderno da Élémir Bourges, autore del romanzo wagneriano *Le Crépuscule des dieux* (1901). Il nome di Isaotte Ursini si richiama in modo esplicito e limpido da un lato al mito di Tristano, dall'altro alla storia italiana, alla celebre famiglia romana di papi e di principi alleati dei guelfi.

7 Cf. i versi originali del *lai* di Marie de France: «Bele amie, si est de nus: | Ne vus sanz mei, ni mei sanz vus», vv. 77-8 (Payen 1989, 301).

8 «Il faut que je meure, ami, ou que tu meures. Ce qui est, est irrémédiable» (C, 1255-6).

de Tristan? Qui la détache, la tue. Et qu'ai-je fait?» (C, 1255). La morte dell'amico è stata quindi la conseguenza del suo aver violato il legame esistente, metaforizzato nel fiore di Tristano; lo ha, quel fiore, staccato dal ramo a cui fortemente era legato e lo ha fatto morire.

Le Chèvrefeuille si conclude, come *Il ferro*, con la battuta di Aude, che si autoaccusa di aver ucciso il patrigno, disculpando la madre, ma vengono aggiunte nella versione francese queste parole che intendono riannodare i fili dei legami familiari e giustificare, con la legge dell'onore, l'atto efferato: «pour venger le mort et le vivant» (C, 1259). Lo stiletto dal carattere ambigualmente sacro, chiamato «misericordia» e definito un'antica «reliquia»⁹ ha reso giustizia al padre morto e al fratello, entrambi traditi. Ivain¹⁰ esprimeva la sua angoscia suonando l'organo, chiuso nella cappella dove era sepolto suo padre, «une seule vie dans chaque accord, une seule tristesse dans chaque harmonie» (C, 1254). La tela cala su una chiusura senza spiragli, che riconduce le azioni al cerchio, al chiuso circuito che le ha generate.

Possiamo avvicinare la lettura del mito fatta da d'Annunzio ad alcune affermazioni del saggio di Bédier da lui letto, dove era detto che la passione di Tristano e Isotta «trouve en elle-même sa cause et sa fin. L'amour est dépourvu dans ces légendes de toute portée plus générale: l'idée du mérite ou du démérite moral en est tout à fait absente», e protagonisti sono esseri «dont le tout est d'aimer» (Bédier 1891, 851, 855). Anche analisi più moderne evidenziano la contiguità fra il tema dell'amore e quello della violenza, nelle versioni più antiche del mito; «Les Tristan en vers sont des poèmes de la violence. Tout s'y révèle exaspéré» (Payen 1989, ix).

La serie di rimandi al *lai* di Marie de France è, nel corso degli atti de *Le Chèvrefeuille*, accompagnata da altre citazioni, meno intrinsecamente legate allo specifico nucleo drammatico, ma tematicamente connesse, secondo un procedimento tipico di d'Annunzio che rientra nella tecnica parnassiana di intarsio e reimpiego di materiali letterari, molto utilizzato nelle sue precedenti opere francesi.¹¹ Qui sono infatti evocati passi celebri dalle poesie di Charles d'Orléans e dal *Macbeth* di Shakespeare, in relazione al motivo dell'infelicità e della vendetta.

9 «La miséricorde à la poignée d'or, celle d'Anthiaume de La Coldre le Sénéchal» (C, 1213). La passione per l'antico di d'Annunzio e il suo soggiorno ad Arcachon, in Aquitania, gli forniscono ricca materia. Anthiaume è un nome leggendario: così si chiamava il fratello maggiore di Garin de Monglane, entrambi erano figli del duca d'Aquitania; li troviamo protagonisti delle *Enfances Garin de Monglane*, parte della *Geste de Guillaume* (XII secolo) (cf. Gautier 1868). Ne *Le Chèvrefeuille* vengono fusi in un unico nome il riferimento alla antica nobiltà e quello al personaggio del Sénéchal che, secondo il medesimo romanzo, fu pugnalato al petto da Anthiaume e dal fratello, perché aveva mancato loro di rispetto.

10 Come non pensare all'eroe di Chrétien de Troyes, Ivain, il cavaliere del leone?

11 Rimando alla prima parte del mio studio sul *Saint Sébastien* (Martinuzzi 1999).

Così, la sofferenza di Aude, interpretata in un primo momento da Clariel come un segno d'innamoramento, ne *Le Chèvrefeuille* viene arricchita, rispetto al *Ferro*, di una frase che esprime questa equivalenza: «En amer n'a que martire» (C, 1131); essa è il ritornello di un *rondeau* di Charles d'Orléans.¹² Dal medesimo poeta viene desunta anche l'espressione «Merencolie!» (C, 1128) che l'amica usa per commentare il desiderio di lontananza espresso da Aude.¹³

Per dare colore al discorso della vendetta, d'Annunzio non poteva scegliere fonte più efficace del *Macbeth*. Nelle battute di Aude passano alcune espressioni del guerriero, come nel rimprovero al fratello pavido, in analogia con la frase detta da Macbeth scherzosamente al servitore, che era sbiancato in volto dopo aver visto avanzare i diecimila soldati dell'esercito di Malcolm. «Tu crains! Toujours le même mot. [...] 'Pique ta face et barbouille-toi de rouge, enfant au foie blanc!' Quelqu'un a crié cela, dans le temps, il y a des siècles» (C, 1215).¹⁴ Invece, al patrigno che ha visto dormire come se avesse la coscienza pulita, dice le frasi che in Shakespeare seguono la pianificazione dell'omicidio di Duncan; il sonno non sarà più possibile:

Et je croyais que vous ne dormiez plus, qu'au fond de quelque couloir blanc vous aviez tué le sommeil, comme le thane de Glamis, comme le thane de Cawdor. [...] «Glamis a tué le sommeil. Cawdor ne dormira plus!» Mais ne vous fatiguez pas. (C, 1224)¹⁵

Ed è poi lo stesso Dagon, con un ambiguo sentimento protettivo verso la figliastra, a citare le parole che Macbeth pronuncia mentre la foresta avanza verso Dunsinane: «Il faut que j'assainisse votre imagination par une cure de soleil, bien que 'je commence, vraiment, à être fatigué du soleil'» (C, 1226; enfasi dell'Autore). Tranne la prima, meno celebre, queste frasi shakespeariane appaiono in entrambe le versioni del dramma, con l'effetto di rinforzo semantico del discorso.

Va però considerato un altro aspetto, che contraddistingue l'autore. Secondo Pietro Gibellini, nel *Ferro-Chèvrefeuille* trova posto soprattutto un'intertestualità interna, che collega questo dramma a *Più che l'amore*

12 Nella biblioteca dannunziana questo autore è ben presente, con l'edizione delle sue poesie a cura di Charles d'Héricault. Si veda «Rondeau XXXIV», in d'Orléans 1896, 2: 97.

13 Charles d'Orléans si definiva «Escollier de Merencolie». Si veda «Rondeau CCLXXX», in d'Orléans 1896, 2: 259.

14 D'Annunzio leggeva Shakespeare sia in traduzione italiana che francese, come dimostra il catalogo della biblioteca dannunziana, conservata presso il Vittoriale. Cf. *Macbeth*, V, 3 in Shakespeare 1888, 475.

15 Cf. *Macbeth*, II, 2, in Shakespeare 1888, 425.

e a *La Fiaccola sotto il moggio*, alla cui protagonista, Gigliola di Sangro, è dedicata la versione italiana. In *Più che l'amore*, Corrado Brando è «come Gherardo sublime nel male» (Gibellini 1995, 98); e un parallelismo si stabilisce tra la Gigliola-Elettra della *Fiaccola*, che vendica la madre e ha un fratello debole, e Mortella.

Se ne possono osservare alcuni esempi testuali. Il superomismo di Corrado mette in stretta relazione pensiero e azione: «La passione, quando non si esalta ed esala in atti e in opere, pesa in noi col peso della bestialità più greve o ci avvelena con fermenti di odio» (*Più che l'amore*, in Andreoli 2013, 2: 51). Pierre Dagon fa altrettanto e con maggiore cinismo: «Mon courage peut mirer mon action, sans chanceler et sans pâlir. [...] Il y a une beauté en toute action, même dans la plus sombre» (C, 1231, 1233).¹⁶

Gigliola esprime il paradosso della sopravvivenza di chi è morto come unico segno di vita: «Fratello, | in questo anno di lutto e di vergogna | tante cose ho sentito | morire [...] ed una sola vivere [...] E sai tu quale? Quella sepoltura» (*La Fiaccola sotto il moggio*, in Andreoli 2013, 1: 1005). E così Aude: «Une seule chose vit, dans le soir, une seule: cette tombe. [...] Vous ne sentez pas que les cyprès tremblent, que les dalles vibrent sous nos pieds?» (C, 1248).

D'Annunzio era ben consapevole che per trasmettere allo spettatore il senso del tragico, era necessaria una cura non superficiale dell'interpretazione sulla scena. Egli non si limita a osservare gli attori e soprattutto i grandi attori, con i quali la collaborazione è nel tempo fruttuosa e lascia tracce in una ricca corrispondenza.¹⁷ «Sensible à l'interprétation humaine» e impegnato a trovare «[le] sens charnel du mot» (Tosi 1957, 46), il drammaturgo traspone questa attenzione nel carattere registico delle didascalie. L'ipertrofia del paratesto esprime un'esigenza poetica che non si accontenta di dare spessore al personaggio, ma vuole offrire spazio alla dimensione interiore del recitare, ricercando il legame fra espressione gestuale, dizione, prosodia ed emozioni. Le lunghe didascalie tendono a collocare *Le Chèvrefeuille* nel clima simbolista. Influenzato dalla scena francese, il drammaturgo mira infatti all'«espansione musicale e pittorica del testo», al quale conferisce una «carica visionaria e allucinatoria» (Puppa 1993, 181).

Esse non sono una caratteristica del solo *Chèvrefeuille*; la loro concezione matura nei vari passaggi vanno dalla prima redazione in italiano alla sua revisione e alla traduzione. Osservando il manoscritto del *Ferro*, Pietro Gibellini rileva che nel corso della stesura, l'autore ha apportato

16 V. *Il ferro*, «Il mio coraggio può guardare la mia azione, senza vacillare e senza impallidire. [...] La peggiore azione può celare una bellezza profonda» (F, 1364, 1366)

17 La bibliografia su questo aspetto è sterminata, e va dal saggio di Rasi (1901) allo studio di Simoncini su Elenora Duse capocomico (2011).

numerose modifiche, integrando proprio le didascalie, «stilisticamente rifinite», concepite non solo per la lettura, ma per la recitazione, rivolte al ritmo delle battute, allo sguardo, al gesto (Gibellini 1995, 96-7).

Possiamo scorrere alcune di queste note registiche e comprendere quanto l'autore chiedesse ai suoi interpreti e agli allestitori. Il dialogo confidenziale e pudico fra le due amiche viene pronunciato mentre il loro pensiero disegna terre lontane e irreali: «AUDE Le bonheur! Le bonheur! *Elle soupire ce mot presque dans son cœur, suspendue sur la limite du pays imaginaire où Clariel va vivre son histoire inventée*» (C, 1137). Anche la luce contribuisce a questo raccoglimento e nella didascalia in francese è inserita un'indicazione, assente nel *Ferro*: «*Le ciel est tout rose au-dessus des charmilles. On entrevoit par les feuillages serrés les feux de l'Occident*» (C, 1136).¹⁸

Nel secondo atto, Aude vede apparire, accanto a Pierre Dagon, l'immagine del padre morto, e non per un trucco ottico; sono la mimica e l'intonazione della sua voce a dover dare corpo all'immagine; «*Elle a le battement de l'hallucination dans ses paupières, et la voix de sa croyance crée l'apparition dans l'ombre glauque et morne*» (C, 1227). Gestì e prosodia vanno creati stabilendo una connessione con altre finzioni, immaginando situazioni differenti ma poste in analogia con quella che è rappresentata, come si comprende da queste indicazioni per l'attrice che impersona Aude, affranta nel confronto con la cognata:

Elle a maintenant une voix de rien du tout, une voix de petit être écrasé qui ne sait plus respirer: quelque chose de semblable à ce souffle d'assentiment puéril que les désespérés semblent opposer à la consolation vaine, au conseil incompris, au reproche non écouté. Elle est là, dans le fauteuil, repliée sur elle-même, presque inconsistante, comme une pauvre dépouille flétrie. (C, 1199)

Sintagmi non ordinari, come «*dépouille flétrie*» (*flétri* è un aggettivo che si usa per il fiore appassito, mentre la *dépouille* è la pelle che un animale perde in muta) possono ispirare l'attore più di quanto faccia l'italiano «*veste smessa*» (F, 1333)? Forse sì, per la distanza semantica che offrono rispetto alle parole che indicano il corpo in scena o un oggetto comune. In questa gamma tanto ampia delle potenzialità espressive dell'attore si può certo sentire l'insegnamento dato dall'arte di Eleonora Duse in altre opere, al di fuori dei *clichés*. Dalla stampa francese, si apprende che lo scrittore doveva sovrintendere alle prove e che in sua assenza era l'attore Charles Le Bargy ad assumersene il compito¹⁹ (cf. *Journal des débats*, 30 octobre 1913, 3).

18 Cf. «*Il cielo è tutto rosato sopra le fitte muraglie di carpini*» (F, 1274).

19 Charles Le Bargy è interprete di un repertorio essenzialmente moderno, che dal dramma e dal poema romantico di Victor Hugo (*Marion Delorme*; *La Tristesse d'Olympio*), giunge

Secondo una parte della critica, l'unica interprete veramente espressiva era stata Henriette Roggers,²⁰ nel ruolo di Aude: «la vaillante artiste a lancé, avec une sombre et infatigable énergie, cette sorte de long anathème en quoi consiste ce rôle terrible. Les autres acteurs n'ont pas dépassé une honorable moyenne» (*Revue des deux mondes*, janvier 1914, 452). Ma vi erano anche i pareri di chi aveva notato la sovrabbondanza di gestualità e l'enfasi: «les interprètes du *Chèvrefeuille* croient tellement chacun en son personnage! Il faut les voir tendre les bras et se marteler le front! Clamer, clamer mystérieusement comme en dedans leurs inquiétudes et leur misère. C'est M. Le Bargy qu'on entend le mieux (Vive la bonne diction classique!) Quant à Mmes Bady, Roggers et Cormon, leur âme, leur âme excessive, désordonnée, livrée, étouffe souvent leurs paroles et empêche que l'on saisisse la pensée de l'auteur» (*Gil Blas*, 15 décembre 1913, 4).

La ricchezza lessicale nel francese artificiale di d'Annunzio non aveva mancato di sorprendere scrittori classicisti come Henri Ghéon; nelle pagine della *Nouvelle Revue Française*, egli rileva che della «verbosité lyrique» lo scrittore italiano «ne saurait se défaire sans abdiquer son être même» (Ghéon 1914, 346) e si mostra più favorevole a questa opera di d'Annunzio, rispetto alle anteriori, scritte in francese. Rileva come tra le sue fonti vi siano i tragici greci e Shakespeare, Ibsen, Maeterlinck. Tuttavia, non può fare a meno di sottolineare che

[c]e latin s'est mis à l'école des romantiques septentrionaux les plus diffus et les plus débordants. La langue qu'il parle est belle, mais au lieu de l'employer à serrer de près la pensée, comme firent ses ancêtres tant italiens que latins, il la cultive pour elle-même; il la distend, il la surmène; il en abuse au lieu simplement d'en user. Dès lors une pensée qui n'est pas foncièrement originale, se dissout, se disperse encore dans cet extraordinaire jeu de mots. (Ghéon 1914, 346-7)

Fra gli spettatori al debutto parigino, seduta in un palco nel suo abito di Worth, c'era anche Ida Rubinstein, che il giorno prima aveva incontrato Berthe Bady (impegnata nel ruolo della madre) e l'eco dello spettacolo era giunto anche a New York, dove con «la plus vive curiosité» si attendeva di conoscerne l'argomento (*Comoedia*, 15 décembre 1913). Il 27 gennaio

alla commedia amara del positivista Henry Becque (*La Parisienne*) e alle numerose commedie pungenti di Henri Lavedan, messe in scena alla Comédie-Française. Egli è soprattutto specializzato nei ruoli delle *pièces à thèse* di Paul Hervieu. Si è cimentato non occasionalmente nella regia, sia teatrale che cinematografica (ricordiamo *L'Assassinat du Duc de Guise*, film muto del 1908 con musica di Saint-Saëns).

²⁰ L'attività di Henriette Roggers comprende opere di arduo impegno, come *Le Roi Candaule* di Gide, in versi sciolti (regia di Lugné-Poe, Théâtre de l'Œuvre, 1901) accanto ai *vaudevilles* alla moda.

1914, viene rappresentato *Il ferro* in tre città italiane contemporaneamente: al Teatro Manzoni di Milano, al Valle di Roma e al Carignano di Torino.

Durante le rappresentazioni alla Porte Saint-Martin, Joseph Bonnet, «l'illustre organiste du grand orgue de Saint-Eustache», eseguiva il primo tono dei *Ricercari* di Giovanni Pierluigi da Palestrina, seguito da due sue composizioni originali: «premier et deuxième chant du Vespéral, pour la commémoration d'un héros» (*Comoedia*, 19 décembre 1913). Ciò costituiva senza dubbio un elemento di pregio, sebbene l'opera messa in scena non fosse certo di argomento sacro. A Palestrina, è utile ricordarlo, d'Annunzio si era interessato a partire dal periodo di composizione del *Fuoco* (Oliva 2015, 12).

Le scenografie erano state disegnate e realizzate da Delphin Petit Amable e Lucien Jusseaume, artisti affermati che lavoravano anche per gli altri teatri parigini, dall'Opéra al Théâtre-Libre di Antoine, nelle messe in scena di un ampio repertorio, dalla tetralogia di Wagner al *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck-Debussy. La messa in scena de *Le Chèvrefeuille* aveva però avuto un seguito giudiziario, con il drammaturgo condannato dal tribunale della Senna a risarcire al costumista Poiset il compenso non percepito di 2150 franchi, garanti i direttori della Porte Saint-Martin (cf. *La Croix*, 6 février 1920) e ciò ha contribuito in parte al destino dell'opera.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. 2 voll. Con la collaborazione di Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Baratto, Mario (1990). *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*. Napoli: Liguori Editore.
- Barilli, Renato (1993). *D'Annunzio in prosa*. Milano: Mursia.
- Bédier, Joseph (éd.) (1902). *Le Roman de Tristan, par Thomas. Poème du XIIIe siècle*. Paris: Firmin Didot.
- Bédier, Joseph (1891). «Les Lais de Marie de France». *Revue des deux mondes*, 15 octobre 1891, 835-63.
- Béroul (1913). *Le roman de Tristan*. Édité par Ernest Muret. Paris: Honoré Champion.
- Contini, Gianfranco (1937). «Vita macaronica del francese dannunziano». *Letteratura*, 1, 12-9.
- De Michelis, Eurialo (1960). *Tutto d'Annunzio*. Milano: Feltrinelli.
- D'Annunzio, Gabriele (1914). *Il ferro, dramma in tre atti*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, Gabriele (1935). *Le Chèvrefeuille*. Verona: Mondadori.
- D'Orléans, Charles (1896). *Poésies complètes de Charles d'Orléans, revues sur les manuscrit, avec Préface, notes et glossaire par Charles d'Héricault*. 2 voll. Paris: Flammarion.

- Gautier, Léon (1868). *Les Épopées françaises. Étude sur l'origine et l'histoire de la littérature nationale*, t. 3. Paris: Victor Palmé.
- Ghéon, Henri (1914). «Notes. *Le Chèvrefeuille*, par Gabriele Annunzio». *La Nouvelle Revue Française*, 62, 346-8.
- Gibellini, Pietro (1995). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Isgrò, Giovanni (2012). *Innovazioni sceniche nella Parigi del primo Novecento*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Lelièvre, Renée (1959). *Le théâtre dramatique italien en France, 1855-1940*. Paris: Armand Colin.
- Martinuzzi, Paola (1999). *Il Saint Sébastien di d'Annunzio. La sua prima rappresentazione parigina e la versione di Robert Wilson*. Venezia: Edizione Universitaria.
- Michel, Francisque; Monmerqué, Louis Jean Nicolas (1839). *Théâtre français au Moyen Âge*. Publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi (XIe-XIVe siècles). Paris: H. Delloye-Firmin Didot.
- Montéra, Pierre de (1977). «Du *Ferro* au *Chèvrefeuille*». *Quaderni del Vittoriale*, 5-6, 279-300.
- Montéra, Pierre de; Tosi, Guy (1972). *D'Annunzio, Montesquieu, Matilde Serao (documents inédits)*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Oliva, Gianni (2015). «Il romanzo veneziano e la tradizione musicale italiana». *Archivio d'Annunzio*, 2, 5-16. URL [10.14277/2421-292X/AdA-2-15-1](https://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-2-15-1).
- Payen, Jean-Charles (éd.) (1989). *Tristan et Yseut*. Paris: Bordas.
- Puppa, Paolo (1993). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza.
- Rasi, Luigi (1901). *La Duse*. Firenze: R. Bemporad & figlio.
- Regattin, Fabio (2014). «D'Annunzio, le théâtre, l'autotraduction. Quelques remarques sur *La città morta/La Ville morte* et *Il ferro/Le Chèvrefeuille*». *Forum*, 12(2), 87-106.
- Regattin, Fabio (2015). «Quand les préfixes se cumulent. La 'pseudo-auto-traduction'». *Interfrancophonies*, 6, 111-21.
- Shakespeare, William (1888). *Œuvres complètes de Shakespeare*, t. 8. Traduit par Émile Montégut. Paris: Hachette.
- Simoncini, Francesca (2011). *Eleonora Duse capocomica*. Firenze: Le lettere.
- Tosi, Guy (1957). «Les relations de Gabriele d'Annunzio dans le monde du théâtre en France (1910-1914)». *Quaderni dannunziani*, 6-7, 36-59.
- Tosi, Guy (1981). «Incontri di d'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)». *Quaderni del Vittoriale*, 26, 5-49.
- Tosi, Guy (2013). *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*. 2 voll. Prefazione di Gianni Oliva, con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi; a cura di Maddalena Rasera. Lanciano: Casa Editrice Carabba.

Le tre prime de *Il ferro*

Maria Ida Biggi
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The first staging in Italy of the drama *Il ferro* by Gabriele d'Annunzio, in January 1914, took place in production circumstances that were very peculiar and unique for the theatre scene of the time. Indeed, after the performance of the French version in December 1913 in Paris, with the title *Le Chèvrefeuille*, d'Annunzio's theatrical text needed a major publicity launch. And, indeed, there is no doubt that its organisational process was quite bizarre. Preceded by long negotiations with the impresario Adolfo Re Riccardi, the composition of this text, not among Vate's luckiest one, was certainly late compared to the backer's expectations. Especially, the precedence given to the French version, which can be considered different, set in motion the will to create an event for the best of the audience attracted by the idea of assisting to the world première of a new text by d'Annunzio. On the evening of Tuesday the 27th of January *Il ferro* was staged in Rome, at the Teatro Valle and in Turin at the Teatro Carignano, while in Milan it took place at the Teatro Manzoni on the day after, Wednesday the 28th of January. The press described these evenings enthusiastically appreciating especially the actors' performance, among the best in Italy: in Rome it was the Company of Ugo Piperno and Lyda Borelli with Teresa Mariani; in Turin Virginia Reiter, Nera Carini and Luigi Carini; in Milan Tina di Lorenzo, Emilia Varini and Febo Mari.

Keywords Theatre. Acting. Theatre production. Actor. Publicity launch.

La prima messa in scena in Italia del dramma *Il ferro* di Gabriele d'Annunzio (d'Annunzio 2013),¹ nel gennaio 1914, si presenta con circostanze produttive assolutamente originali e uniche nel panorama teatrale dell'epoca. Infatti, dopo la rappresentazione della versione francese, nel dicembre del 1913 a Parigi,² con il titolo *Le Chèvrefeuille*, il testo teatrale di d'Annunzio necessita di un lancio pubblicitario di grandi dimensioni. E, in effetti, non

1 Sul rapporto con le messinscena dell'epoca, in generale: Mariano 1978; Gibellini 1995; Valentini 1992, 1993; Puppa 1993.

2 Parigi, Théâtre de la Porte Saint-Matin, 14 dicembre 1913: interpreti principali Berthe Bady e Charles le Bargy, scene di Amable e Jusseaume. A proposito delle scene per questo allestimento si segnala una cartella conservata nell'Archivio del Vittoriale 2038, contenente 10 cartoncini su cui sono incollate 11 fotografie in bianco e nero che d'Annunzio aveva raccolto pensando di utilizzarle come studi o modelli con riferimenti iconografici e dettagli figurativi per le scenografie: in particolare 9 immagini raffigurano vedute con cipressi e terrazze con balaustre da utilizzare per il II e III atto, un'altra foto rappresenta un'arcata con scalinata per il III atto e un'ultima immagine raffigura il *plafond* di un soffitto affrescato per il primo atto. Ogni fotografia è contrassegnata dalla firma del poeta e indicazioni autografe. Questi documenti attestano l'interesse del poeta per la realizzazione scenografica

si può negare che le sue modalità di organizzazione siano state assolutamente stravaganti. Preceduta da prolungati accordi con l'impresario Adolfo Re Riccardi,³ la composizione di questo testo, non dei più fortunati del Vate, arriva certamente in ritardo sulle aspettative del finanziatore che già dal 1906 aveva firmato un contratto che prevedeva la scrittura di tre testi teatrali da parte del poeta allora in esilio in Francia. E soprattutto la precedenza data alla versione francese, che si può considerare in molti dettagli differente, ha messo in moto la volontà di creare un evento tale da attirare il miglior pubblico con l'idea di assistere alla prima assoluta di un nuovo testo dannunziano. L'attesa creata dalle indiscrezioni e dai giornali⁴ dell'epoca può restituire il clima di aspettativa che volutamente si è creato intorno all'evento. Anche il coinvolgimento di tre delle maggiori compagnie drammatiche italiane dell'epoca in una sorta di gara è indubbiamente un episodio di originalità e di testimonianza della vitalità che il mondo teatrale riusciva a destare in una Italia ormai alle porte del Primo conflitto mondiale.

Per ripercorrere gli antefatti e la premesse può essere utile leggere il carteggio fra l'impresario e il poeta nei mesi precedenti la prima. Già il 29 luglio del 1913 Re Riccardi scrive a d'Annunzio a proposito di questioni legate alla messa in scena del *Ferro*; in un biglietto⁵ infatti si legge:

Mio Caro Gabriele, eccoti il prospettino promessoti. A mio modesto avviso data l'importanza del rôle della madre, la coppia Reiter Casini mi parrebbe la più indicata. Una affettuosa stretta di mano dal tuo aff. Adolfo.

D'Annunzio risponde a Re Riccardi da Arcachon, all'inizio di settembre 1913, mettendo in chiaro ben presto le sue necessità: «Alla consegna del manoscritto definitivo del dramma designato col titolo provvisorio *Il ferro*, bisogna almeno regolare l'anticipo dovuto pel secondo lavoro, in 25.000 lire» (Salvatore 2014, 185). La questione dei compensi e dei ritardi è il

dei suoi drammi. Cf. «Inventario dei manoscritti di Gabriele d'Annunzio» (1968). *Quaderni Dannunziani*, xxxvi-xxxvii, nr. 2038, 279.

3 Sull'interessante figura dell'impresario Adolfo Re Riccardi si rimanda a Giovanelli 1984 (in particolare 1487-9); Salvatore 2014.

4 «*Il ferro* di d'Annunzio al teatro Valle», in *Il giornale d'Italia* del 22 e 27 gennaio 1914; «*Il ferro* e *Il Caprifoglio* di d'Annunzio al teatro Valle», in *Il giornale d'Italia* del 28 gennaio 1914; «*Il ferro* di Gabriele d'Annunzio rappresentato a Torino e a Roma», in *Corriere della sera* del 28 gennaio 1914.

5 Lettera nr. 45 in Gardone Riviera, Archivi del Vittoriale, Re Riccardi Adolfo XCI, 2 complessive cc 164. Un particolare ringraziamento per la generosità nel mettere a disposizione i materiali inediti a Alessandro Tonacci e Roberta Valbusa di Archivi e Biblioteche della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera (Brescia).

tema dominante in tutte le lettere che seguono e il 13 novembre 1913 Re Riccardi scrive una lunghissima missiva in cui, dopo un prolungato disquisire su questioni di contratti vecchi e nuovi, pagamenti e adempimenti non mantenuti da parte del poeta, ritorna a considerare alcuni problemi di natura più strettamente teatrale:

E parliamo di cose meno sceme. Se ho trovato la madre in Italia? Ma tu sai come e quanto me, che ve n'è una sola! La Reiter! Ma lei Costanza e poi ci manca Mortella. Ma potrebbe essere la moglie di Carini. Lui Carini sarebbe un ottimo 1° attore. Con Talli? Melato: una eccellente Mortella! Ma manca la madre. Colla Borelli? Lei Mortella ma manca la madre! Gira e rigira: dove c'è la figlia manca la madre, dove la madre, manca la figlia! Senza contare che quasi ovunque difetta la Rondine. [...] parleremo e decideremo secondo il mio avviso e secondo il tuo volere. (Lettera nr. 45)

Nello stesso mese d'Annunzio comunica all'impresario di aver concluso anche il terzo atto e quindi chiede di

averne due esemplari a macchina per preparare 'il copione' con i tagli opportuni. Per la fine del secondo atto ho scritta una 'variante' adottata dal Le Bargy. Si tratta di una scena vigorosa e aspra, di molto effetto, ma che richiede un esecutore ottimo. Te la manderò, aggiungendola al 'copione'. Può essere sostituita al 'finale' misterioso e pacato che hai già nel manoscritto primitivo. (Salvatore 2014, 186)

Re Riccardi insiste, dopo aver tributato un lungo apprezzamento sul testo, sui problemi legati alla scelta delle interpreti soprattutto femminili:

La Melato e la Gramatica saranno due interpreti degnissime. Ma colla Melato non vedo Costanza, colla Gramatica non vedo nessuno tranne lei. La Borelli sarà pure una Mortella squisita. Ma anche qui la madre non la vedo. Comunque parleremo di ciò a Parigi dove io verrò quando tu ci sarai. [...] Ruggeri sarebbe un Ismera ideale. Ma anche qui, le donne sono un guaio.⁶

L'impresario prova pertanto a organizzare la rappresentazione italiana de *Il ferro* coinvolgendo Irma ed Emma Gramatica, ma poi questa soluzione non va in porto (Lopez 1959). Il 1 dicembre 1913 Re Riccardi scrive a d'Annunzio:

6 Lettera nr. 62 in Archivi del Vittoriale, Re Riccardi Adolfo XCI, 2.

Mi è pervenuto il gradito tuo telegramma così concepito "Ricevuto Grazie. Combinazione Irma Emma sembrami ottima cerca ottenerla". [...] Mi sto occupando della combinazione Emma Irma e ti riferirò i risultati, ma intanto mi sta a cuore farti sapere che la Tina reciterebbe molto volentieri il Ferro e vi farebbe la parte della Madre. Io non so il tuo giudizio sulla Tina: forse è un giudizio lusinghiero per l'attrice: forse non lo è. Sta di fatto, ad ogni modo, che in questo momento la Tina è molto quotata a Milano ed è molto amata colà. La Tina assumerebbe in compagnia la Brignone per la parte di Mortella. La Brignone è un'attrice molto apprezzata, molto carina e drammaticamente assai efficace. A me pare che questa combinazione non sarebbe affatto da sprezzarsi tenuto calcolo che colla Tina a Milano si possono incassare comodamente alla prima, 12 o 15 mila lire e si possono fare molte repliche. Dimmi, ti prego il tuo parere. Ho scritto a Talli per il tuo desiderio che la Melato sia una delle interpreti del Ferro. Anche a me piace molto la Melato nella interpretazione di Mortella, ma quando penso alla parte della madre mi si rizzano in capo i pochi capelli che ho. Chi farebbe la madre? In compagnia Talli la madre è la Frigerio. Sarebbe un coprire ignobilmente in non semplice *role* della Madre e sarebbe un compromettere seriamente l'esito del lavoro. Comunque ho scritto a Talli ed attendo la sua risposta.⁷

Il 22 dicembre Re Riccardi sollecita il poeta, affinché scriva a Emma Gramatica e soprattutto invii «al più presto il testo definitivo del *Ferro*» e prosegue:

Ora ti riferisco a che punto sono le mie pratiche. Pare dunque abortita la combinazione delle due Gramatiche. La Emma scrive che se non sarà Lei a dare la prima e dovunque il lavoro vi rinuncerà. Credo pertanto che non si debba pensare più alla Gramatica. Io avrei stabilito di far dare il lavoro a Milano dalla Tina che si aggregherà la Brignone. A Torino al Carignano dalla Reiter. A Roma al Valle dalla Borelli che si aggregherà la Mariani. Queste tre rappresentazioni avverrebbero nella imminente stagione di Carnevale. Occorre però che tu mi faccia un telegramma, al giungere della presente, che mi dia benestare su tutto questo perché io mi possa affrettare a definire i tre contratti. Questa mia lettera ti giungerà il 24 corrente quindi io conto di ricevere lo stesso giorno 24 od il 25 al più tardi il tuo telegramma di benestare.⁸

La fine dell'anno 1913 è segnata ancora da lunghe discussioni per i compensi e i diritti che l'impresario deve versare al poeta e viceversa per i

7 Lettera nr. 64-65 in Archivi del Vittoriale, Re Riccardi Adolfo XCI, 2.

8 Lettera nr. 67 Archivi del Vittoriale, Re Riccardi Adolfo XCI, 2.

testi che da contratto il poeta dovrebbe consegnare all'impresario e che mai arrivano. D'Annunzio scrive da Parigi il 19 gennaio 1914:

Mio caro Adolfo [...]. Con grande sforzo, sono riuscito a preparare le due 'varianti'. Le faccio spedire direttamente a Flavio Andò, cui scrivo. Ne faccio anche spedire una a Milano e una a Torino. Non conosco ancora le tre 'distribuzioni'. Vorrei conoscerle, anche per inviare qualche parola d'incoraggiamento o di ringraziamento ai miei interpreti. Do facoltà a Flavio Andò di praticare i tagli opportuni. Egli, alla ribalta, è più sicuro giudice dell'autore lontano e ignaro. Attendo notizie. Scrivo in gran fretta. Saluti a Guidone. Il tuo Gabriele.

I lavori per organizzare la prima rappresentazione del nuovo dramma continuano e Re Riccardi scrive il 23 gennaio 1914:

Sono tornato a Roma stamane dopo aver fatta la navetta tra Roma, Milano, tra Milano Torino e fra Torino Roma e viceversa per mettere d'accordo le tre compagnie che devono dare il Ferro e per garantirmi che tutto andrà bene. Pare dunque che ora siamo a posto. Tutto, dunque sarebbe stato stabilito e le tre rappresentazioni avrebbero dovuto essere date il 27 ma stamane, tornando trovo un telegramma di Falconi il quale mi dice che per varie circostanze egli non potrà essere pronto prima del 28! Non so, ora, se riuscirò a convincere Falconi che occorre andare il 27 o se convincerò invece Roma o Torino che conviene ritardare di un giorno! Comunque, o il 27 o il 28, e te ne informerò, sarà data in Italia la prima del Ferro. Naturalmente ti telegraferò l'esito. Le tre distribuzioni sono le seguenti:

ROMA MILANO TORINO

MORTELLA LYDA BORELLI TINA DI LORENZO NERA CARINI

COSTANZA TERESA MARIANI EMILIA VARINI VIRG. REITER

GHERARDO ISMERA UGO PIPERNO FEBO MARI LUIGI CARINI

GIANA GUINIGI EMMA SANIPOLI CATANEO BERTRAMO

BANDINO PALMI CARMINATI CALO'

LA RONDINE WANDA CAPODAGLIO PINI BAGHETTI

Come vedrai, dunque, le tre distribuzioni sono eccellenti, in complesso. Si capisce che non si possono aver delle distribuzioni ideali, colle nostre compagnie, vista la loro formazione ma alle più gravi deficienze è stato provveduto con sostituzioni qualcuna delle quali assolutamente hors ligne. Ed infatti Teresa Mariani (aggiunta alla Borelli) darà un grande risalto al rôle di Costanza, mentre la Borelli sarà perfettamente a posto nella parte di Mortella.

Nella interpretazione di Torino Virginia Reiter sarà, si capisce, una madre di eccezionale valore e toglierà un poco di importanza al rôle di

Mortella mentre a Milano sarà Mortella (Tina Di Lorenzo) che sarà in prima linea e che oscurerà un po' la madre (Emilia Varini) I tre Gherardo Ismera mi sembrano perfettamente a posto. Come vedi, mio caro Gabriele, le tre distribuzioni, nel loro complesso, sono ottime e se in una è Mortella che predomina per il valore della sua interprete, nell'altra è la Madre che ha il primo posto. Ed attendiamo il successo con tutta la fede.⁹

Quindi, l'organizzazione riesce a programmare l'evento di una prima rappresentazione plurima nelle tre capitali italiane quasi contemporaneamente: la sera di martedì 27 gennaio a Roma, al Teatro Valle, a Torino, al Teatro Carignano, e mercoledì 28 a Milano, al Teatro Manzoni. I giornali riportano la notizia della grande affluenza di pubblico e del successo finanziario dell'iniziativa.¹⁰ Infatti all'incirca un anno dopo, Re Riccardi scrive a d'Annunzio che nelle sue mani questo titolo ha fruttato moltissimo ed è stato rappresentato in Italia da ben sette compagnie (Lopez 1959, 481). Inoltre, in un'altra lettera del 29 marzo 1914 Re Riccardi comunica a d'Annunzio che la Compagnia Piperno Borelli vorrebbe portare in *tournée* in America del Sud *Il ferro* e quindi chiede di potersi accordare sui diritti d'autore e aggiunge che vorrebbe far rappresentare *Il ferro* anche ad Algeri, a Barcellona e in altre città della Spagna.¹¹ In ogni caso, molti giornali riportano la notizia del trionfo della prima rappresentazione del nuovo titolo dannunziano e anche delle successive riprese. Tra queste si è fatta una scelta per motivi di spazio.¹²

9 Lettera nr. 74-76 in Archivi del Vittoriale, Re Riccardi Adolfo XCI, 2. Il Carteggio con d'Annunzio continua e il tema dominate sono quasi sempre i pagamenti dei diritti.

10 Lettera nr. 96-97, Archivi del Vittoriale, Re Riccardi Adolfo XCI, 2, con il Registro delle somme incassate nei primi tre mesi di rappresentazioni de *Il ferro* che Re Riccardi invia a d'Annunzio. Attraverso questo documento è possibile conoscere le città in cui è stato rappresentato e i relativi ricavi.

11 Lettera nr. 91, Archivio del Vittoriale Re Riccardi Adolfo XCI, 2. E lettera 101 in cui si legge la cifra dei diritti d'autore di lire 12.000 complessivamente per Rosario, Buenos Aires e Rio de Janeiro.

12 «*Il ferro* di G. d'Annunzio al Teatro Valle» in *Il Giornale d'Italia* del 29 gennaio 1914; «*Il ferro* di Gabriele d'Annunzio» in *Il Tirso*, 8 febbraio 1914; «Lyda Borelli nel *Ferro*» in *La scena illustrata*, maggio 1914. Cf. Granatella 1993, 2: 1014-37.

Appendice

Il "Ferro" in Italia. Trionfa a Roma, a Torino, a Milano (Polese S., 1914)

Tre grandi città d'Italia hanno quasi contemporaneamente, decretato il trionfo del nuovo dramma di Gabriele d'Annunzio. Tre nostre grandi città, tre centri dell'intellettualità nazionale come Roma e Torino martedì sera e Milano mercoledì sera, hanno entusiasticamente applaudito *Il Ferro*. Pubblico, a titolo d'onore, il ritratto del Poeta e dei nove primi principali interpreti: Tina Di Lorenzo, Emilia Varini, Febo Mari, gli interpreti di Milano; Virginia Reiter, Nera Carini, Luigi Carini, gli interpreti di Torino; Lyda Borelli, Teresa Mariani, Ugo Piperno gli interpreti di Roma. [...] Darò prima la cronaca del trionfo: poi dell'interpretazione eccellente della compagnia di Tina Di Lorenzo ed Armando Falconi e delle stupefacenti scene; [...]. Il successo cominciò a delinearsi fino al principio alla prima scena fra Mortella e la Rondine; si affermò con un triplice applauso, poco dopo, a scena aperta a Tina Di Lorenzo, ripetendosi entusiasta al finale, dove tante, tante volte applaudirono. Al secondo atto la giovane Tina Pini ha la soddisfazione di un caloroso applauso a scena aperta ed un altro ne ha l'Emilia Varini ed un altro Tina Di Lorenzo e il finale è accolto con entusiasmo. Il terzo atto, recitato in modo ammirevole, in modo perfetto, ha reso anche più formidabile il successo e al finale il pubblico folto, numeroso, senza distinzione di ordine veramente commosso applaudiva. Non una signora si affrettava all'uscita, ma in platea, nei palchi, in galleria, quel migliaio di persone ritte applaudiva, applaudiva e gridava evviva al nome del Poeta, a quello di Tina Di Lorenzo, a quello degli altri interpreti. [...] La compagnia ha dato al lavoro un'interpretazione all'indole del lavoro consentanea: altre compagnie, è noto, ben diversamente operarono, ma io debbo approvare gli intendimenti degli interpreti del Teatro Manzoni di Milano. [...] Approvo la recitazione data dalla compagnia di Tina Di Lorenzo e di Armando Falconi al *Ferro*. La parte di Mortella è tra le più potenti che mai sino ad oggi da autore sia stata scritta: è potente e faticosa e non può, per l'importanza sua, paragonarsi se non alla parte di *Amleto*. Per tutti e tre gli atti del dramma, la figura di Mortella domina sulla scena: per tre lunghi atti, la figura dolorosa freme, piange, si dispera, aggredisce, implora: non ha mai la tregua di una sola battuta e mai autore scrisse per attrice più formidabile personaggi. Per Mortella è assolutamente necessaria una prima donna e quando un'artista ha dato la Mortella può sostenere il ruolo assoluto. Tina Di Lorenzo, lo constato con grande lietezza ha riportato il più grande successo della sua splendida carriera e fu una grande artista, una grandissima artista; mirabile, ammaliatrice nel gesto, profonda nell'interpretazione, profondamente dolorosa, grandemente tragica ella ha raggiunto quella perfezione nell'interpretazione, che solo agli Eletti è dato

raggiungere. Grande fu Tina Di Lorenzo nella Mortella ed ha preso tutti i cuori, ha tutti commosso: i suoi passaggi dal più amaro sconforto all'esplosione della passione più tragica ci ha resi stupiti, e splendida, perfetta fu tutta la sera, dalla prima scena con la Rondinella al tragico gesto suo con cui il dramma si chiude. Grande fu Tina Di Lorenzo nell'interpretare il *Ferro*, ed il pubblico milanese l'ha applaudita, acclamata con delirio. Vi ripeto come questo è il più completo, il più grande trionfo che fino ad oggi abbia riportato questa Grande che al trionfo è ormai sacrata! Febo Mari, per quanto non sia saliente il personaggio che doveva impersonare, ebbe il merito di portare al trionfo l'ultimo atto: egli recitò con tanta passione e calore, da stupire ed anche altre belle interpretazioni già non avesse, questa sola basterebbe a consacrarlo una delle più vitali forze del teatro italiano. Un artista che sa recitare come lui seppe recitare quell'ultimo atto; che sa incantare il pubblico a quelle audaci affermazioni del verbo di Nietzsche [sic]; che riesce a strappare al pubblico, come lui è riuscito più che un applauso, un vero grido, un urlo di approvazione entusiastica, ha diritto di essere chiamato grande artista e Febo Mari ha martedì sera, in quell'ultimo atto specialmente, superbamente trionfato. Tutta la parte egli rese con sobrietà e valore ed all'ultimo atto è assurto ad una vera grande interpretazione. Emilia Varini fu dolosamente appassionata, facendosi applaudire al secondo atto nella scena con la figlia contribuendo tutta la sera al magnifico trionfo. Recitò con calore e soprattutto con intelletto e fu degna del suo bel nome e riportò un forte e notevole e meritato successo personale. Il nuovo dramma di Gabriele d'Annunzio ha portato il grande battesimo dal successo ad una giovane attrice: alla leggiadra e giovane Tina Pini, che è piaciuta al pubblico in modo veramente straordinario. Ogni sua battuta venne sottolineata dall'uditorio con simpatia; la sua presenza rallegrava ogni qualvolta appariva sulla scena, ed al secondo atto s'ebbe lei, lei sola, un formidabile applauso che commosse e stupì la giovane attrice. Ad essa, per dire il vero, era affidata la parte più graziosa, l'unica che porti del sorriso in quei tre atti dove tutti piangono, dove tutti si disperano. La gentile Tina Pini ha veramente recitato con una recitazione voluta, artificiale, curando e la posa e il gesto, tutto avendo profondamente studiato, ma ha ottenuto sul pubblico l'effetto e questa sua grazia, quella sua studiatissima vivacità ebbe fortuna e fu dall'uditorio imponente giudicata deliziosa. Aurelia Cataneo della figura di donna di Giana (il più oscuro ed indeterminato personaggio) veramente aveva il *physique du rôle* e, malgrado dominata la prima sera da evidente panico, recitò con dignità e valore. A Tullio Carminati era affidato il Bandino, un carattere che l'autore non volle profondamente segnare, allo scopo, forse, di rendere meno evidente la sua somiglianza col Simonetto della *Fiaccola sotto il moggio* e dove limitarsi a dire quel poco che aveva da dire, non avendo tempo di dare un'interpretazione, ed ha fatto bene. E la *mise en scène*? Addirittura fantastica, tanto è bella: Rovescalli ha dipinto tre scene che

sono tre capolavori, belle tanto da non potersi descrivere: bisogna vederle ed ammirarle. E come le scene, con sapienza venne curato ogni dettaglio di mobili, di busti, di sopramobili; tutta la sera la luce, in ogni atto, venne sapientemente data; gli abiti delle quattro interpreti meravigliosamente scelti ed adattati ed evidentemente concordanti nella armonia gentile dei colori. Non è esagerazione, ma semplice verità affermare come il *Ferro* sia stato eseguito e messo in scena con grande, nobile, squisito senso d'arte, e di ciò va data incondizionata lode a Tina Di Lorenzo e ad Armando Falconi.

Enrico Polese S.

"Il ferro" a Torino

Atteso come si attendono i grandi avvenimenti d'arte, *Il ferro* di Gabriel d'Annunzio venne rappresentato per la prima volta a Torino martedì scorso. L'avvenimento eccezionale aveva richiamato un pubblico parimenti eccezionale, un pubblico elegante e numerosissimo. L'arte del nostro grande Poeta esercita un fascino irresistibile e il suo nome quando appare unito ad un'opera letteraria, dona all'opera il pregio e l'onore di un vivo interesse e di un desiderio di discussione quale è raramente sentito. *Il ferro* ottenne grande successo dopo il primo e il secondo atto: il successo si mantenne vivo anche al terzo atto, ed il successo ci fu e sincero, e sicuro. Questo per la cronaca. [...] L'interpretazione della compagnia Reiter Carini fu veramente superiore ad ogni elogio. Il pubblico diede a tutti salve continue di applausi entusiastici: vero entusiasmo suscitò Nera Carini, entusiasmo Virginia Reiter e Luigi Carini. Ottimi gli altri interpreti. Le parti erano rappresentate come segue: Costanza Ismera (Virginia Reiter), Gherardo Ismera (Carini), Mortella (Nera Carini), Bandino (Romano Calò), Giana Guinigi (Bertramo), La Rondine (Baghetti), Salvestra (Scaletta).

Guglielmo E. Ronga

"Il ferro" a Roma

L'attesa era diventata spasmodica. In Roma, in tutti i salotti, in tutti i Circoli, da Aragno, da Latour, da Faraglia, negli ambienti artistici e negli ambienti mondani dagli uomini e dalle signore, non si parlava più che del *Ferro*. La notizia che Teresa Mariani, la elettissima artista avrebbe preso parte alla interpretazione, il mistero che circondava le prove, le notizie contraddittorie che correavano di bocca in bocca, alcune che promettevano il Campidoglio ed altre che prevedevano la Rupe Tarpea, avevano acuita talmente la curiosità e l'interesse, avevano talmente resa tormentosa l'at-

tesa che l'impazienza di poter giudicare il grande nostro Poeta lontano, nel suo nuovo lavoro, traspariva su tutti i volti e si tradiva ogni parola. [...] La prova generale, per la quale si erano ricevute non meno di 500 domande, avvenne lunedì alle 16,30. Fu un piccolo inganno teso a tutti coloro che spiavano il momento della prova per cercare di forzare la consegna. Alle 9 di sera, quando si credeva che incominciasse la prova, gli artisti avevano già abbandonato il teatro e la piccola, modesta porta di Vicolo del Melone, era inesorabilmente serrata. In questa atmosfera di impazienza febbrile, di curiosità tormentose, si è data la prima rappresentazione in Roma del nuovo lavoro di Gabriele d'Annunzio: *Il ferro*. LA SALA Una sala magnifica. [...] Tutta l'aristocrazia di Roma, la più pura, la più eletta, la più superba nostra aristocrazia; tutto il mondo politico al governo e non al governo; tutto il mondo artistico ed intellettuale (anche Gemito volle dare il suo tributo di ammirazione al Poeta lontano) si era dato convegno nella elegantissima sala del Valle. [...] La sala era tutto un fulgore di luce e di bellezza. Il loggione, impaziente, teneva allegra la sala con spunti... lirici e satirici. Ma quando i lumi si abbassarono e la sala rimase avvolta nella penombra, un silenzio solenne e grave si fece. Un silenzio di raccoglimento e di devozione. IL PRIMO ATTO Fino dalla prima scena tra Mortella e la Rondine il pubblico è afferrato, è soggiogato, è avvinto. È un'onda di poesia, è un torrente di luce, è tutta una collezione di gemme che scintillano, che danno sprazzi d'oro. Il dolore e l'odio di Mortella riempiono l'Atavanta. Noi viviamo quel dolore ed amiamo quell'odio. Sono i sentimenti nostri quelli di Mortella. Il pubblico segue attentissimo l'incalzare della tragedia. L'entrata di Giana, la cognata fredda e calcolatrice sensuale e corrotta, ci rivela l'arrivo di Costanza e di Gherardo Ismera. Il dolore e l'odio di Mortella trovano parole di una bellezza infinita. La scena tra madre e figlia ci commuove, ci inumidisce gli occhi. Quella madre dolorante che tenta fare una breccia nel granitico odio della figlia, quella madre dolorante che esce quasi scacciata da Mortella, abbracciata al suo figliolo «che ricorda solo le cose buone» ci dà l'impressione tragica del dolore. Gherardo Ismera entra, come un'ombra, e Mortella, in una scena di una bellezza senza esempio, gli getta in faccia tutto il suo odio invincibile ed inestinguibile. Il pubblico a questo punto scatta in piedi ed è un grido solo di ammirazione e di entusiasmo. Lyda Borelli (Mortella) pallida, tremante di commozione, è evocata tre volte, a scena, aperta tra un uragano di applausi. Il pubblico è in delirio e la elegante, flessuosa figura bionda dell'attrice bellissima sembra piegarsi sotto quella tempesta di ammirazione. Dopo poche altre battute il velario cade ed il pubblico fa una imponente ovazione che dura qualche minuto. Tutti sono in piedi vibranti e commossi e gli artisti devono comparire sei volte alla ribalta. IL SECONDO ATTO Il velario si leva sulla camera di Mortella. [...] È il terzo anniversario della morte del padre, ed è appunto in quel giorno che deve avvenire un colloquio fra Gherardo Ismera e Mortella. [...] La scena è fortissima ed il pubblico sempre più vibrante,

è afferrato alla gola dalla bellezza tragica del momento. Costanza Ismera, ora, non vorrebbe più il colloquio e prega e scongiura sua figlia di rinunciarti. [...] Ma la falsità tragica incalza. Gherardo Ismera compare sulla soglia. È il colloquio supremo. [...] Ed il velario cade una seconda volta, sulla scena poderosissima, tra un uragano di applausi. Gli attori devono comparire ancora sei volte, mentre si grida: «Viva d'Annunzio!» IL TERZO ATTO È la terrazza dell'Atavanta. Uno sfondo di cipressi. È la sera. È ancora la Rondine, invisibile che apre l'atto. Mortella ha la sua veste bianca. La sua sera è venuta. Costanza Ismera appare. Vuol sapere di che è accusata. «Credi che io abbia aiutata la mano omicida?» e Mortella risponde: «Si [sic]». La scena è meravigliosa ed il pubblico l'interrompe con un applauso formidabile. Cauto, guardingo, Gherardo Ismera appare il saccheggiatore. E chiama con un filo di voce: «Giana!» Ma Costanza risponde: «Non è Giana qui. Sono io. Ed è mia figlia». È il momento supremo. Il momento della confessione. Ogni indugio non serve più. Gherardo Ismera ha ucciso. Ha ucciso perché l'amico suo, al quale aveva rubato la sposa, aveva imposto di uccidere. «Per riscattarti è il prezzo che t'impongo. Da pari a pari». Ed egli uccise. La tragedia è all'epilogo. Mortella si lancia su Gherardo Ismera, ma Costanza, celere come il baleno, strappa lo stiletto a Mortella ed uccide. Questo terzo atto, breve, incalzante, fortissimo è accolto come i precedenti due, da applausi entusiastici. Gli interpreti compaiono ancora 5 volte al proscenio a ringraziare. E la sala si sfolla nella consacrazione di un trionfo. L'INTERPRETAZIONE In primissima linea va posta Lyda Borelli. Io ritengo che la Borelli abbia raggiunta con questa interpretazione la più alta vetta dei suoi successi. Non è possibile pensare a nulla di più bello, di più efficace, di più vibrante, di più angoscioso, di più grande. Lyda Borelli, colla interpretazione del *Ferro* si è pizzata di botto tra le nostre attrici più, più, più grandi. Le ovazioni che al primo atto, a scena aperta, le fece il pubblico e che durarono qualche minuto e che interruppero la recitazione, possono sole dare una idea della grandiosità del successo. Lyda Borelli sotto quel turbinio di applausi era disfatta. Essa doveva sentire dei brividi e certamente un nodo di pianto le serrava la gola. Interpretazione grandissima, dunque, e successo enorme. Teresa Mariani, nella importante parte della madre è stata all'altezza della sua grande fama. Gli applausi che hanno salutata la grandissima artista nostra nelle grandi scene al secondo ed al terzo atto, sono stati delle vere ovazioni, di cui Teresa Mariani serberà il più grato, il più caro ricordo. Wanda Capodaglio, la Rondine, fresca come la rugiada, lieve come il volo della rondine, ha recitato nel lavoro, colla sua bella interpretazione, un raggio di sole. [...] Wanda Capodaglio è stata applauditissima. Emma Sanipoli è stata Giana Guinigi, la sfinge, la creatura sensuale e corrotta, la figura che vive nell'ombra e che, dall'ombra, governa coi suoi egoismi e colla sua sensualità. Carattere complesso, di mistero: ed Emma Sanipoli ha contribuito al grande successo con una interpretazione sobria, misurata, corretta. La Turco è stata Salvestra, la

fantesca affettuosa, l'infermiera vigilante. E la Turco ha dato un bel rilievo alla parte abbastanza importante.

Ugo Piperno è stato Gherardo Ismera. Il bravissimo attore non poteva essere più sobrio, più corretto, più efficace nella difficilissima interpretazione. Gherardo Ismera, il Saccheggiatore, si è presentato innanzi a noi con una linea così misurata, con una sobrietà così compita, che il quadro ha mantenuto costantemente la sua armonia di colori. Bandino, il fratello di Mortella, marito di Giana, è stato Palmi, l'attore giovane della compagnia. Questo giovanotto ha recitato assai bene e, specialmente al secondo atto, nella scena con Mortella, ha trovato accenti di grande commozione. Ed ho finito sulla interpretazione. LA MESSA IN ISCENA [sic] Bellissima ed indovinata quella del primo atto, raffigurante il piano terreno di una vecchia villa toscana, coi lauri a palla e con una grande scalea centrale. Bellissima quella del secondo atto, raffigurante la camera di Mortella, tutta imbiancata di calcina ed invasa da una strana luce violacea. Meno bella quella del terzo atto, raffigurante la terrazza dell'Atavanta, con uno sfondo di cipressi. Quei cipressi, più che alberi sembrano stalattiti. Incasso 12.800 lire. Le repliche sono incominciate ieri.

Amedeo Nicolai

Ferro di d'Annunzio¹³

Al Politeama Nazionale ieri sera fu recitato *Il Ferro* di Gabriele d'Annunzio. Nonostante le sei repliche al Teatro della Pergola, assisteva alla recita un pubblico molto numeroso, anzi più numeroso dei quello che aveva assistito a varie delle repliche nel nostro massimo Teatro.

La interpretazione che Lyda Borelli dà al personaggio di Mortella ha destato l'universale ammirazione. Essa ha composto quel personaggio con grande intelligenza. Ha saputo conferirgli un'espressione tragica, con i supremi mezzi dell'arte, cioè senza enfasi, senza sforzo, con grande semplicità e naturalezza. E in lei dobbiamo riconoscere il diritto di un vanto. [...] La eroina del *Ferro* deve avere tutta la fermezza, l'energia, la forza di un'anima saldamente temprata: il singhiozzo perenne, il piagnucolio a getto continuo disdicono in lei. Non si può affogar questa parte, come fanno alcune attrici, in un mare di lagrime. Lyda Borelli ha trovato la dizione che conviene al personaggio e all'altissimo stile del poeta: una dizione limpida senza stiracchiature, piena di misura, che sviscera ogni frase senza artificio, che fa udire e gustare questa prosa, ricca di bellezze sovrane. Ella ci rivela l'anima del personaggio: ci fa sentire nei suoi

13 «Jarro per Lyda Borelli» in *La Nazione* e in *Il piccolo Faust* 1914. A Roma, Burcardo, da ritagli stampa, coll. rit-02-02 rit stampa.

modo l'espressione, la collera, lo spasimo, la eccitazione più dolorosa: e sempre parlando, non declamando, serbando la più giusta linea d'arte. La interpretazione della giovane artista ci ha meravigliato e commosso: tanto è stupenda della sua verità, tanto lo studio vi è nascosto, per non far apparire che lo spontaneo, il naturale. Riconosciamo pure il merito che in avviare verso questa perfezione una artista sì ben dotata spetta al suo direttore, a Flavio Andò, grande maestro di verità e di misura. Ma se l'artista non fosse così ben dotata, non avesse una sì eletta intelligenza, non sarebbe pervenuta a tanto. Vediamo pur abili, anzi abilissimi direttori, non riuscire a correggere i difetti di prime donne, tra le più note, e anche di alcuni attori: vediamo tali difetti, pur troppo aumentarsi. In generale, oggi si scrivono commedie, drammi, ove gli attori trovano difficilmente la stoffa di una parte. Nel *Ferro* vi sono cinque parti mirabili. Sin ora son mancate ad alcune di esse gli interpreti adatti, non ostante tutte le buone volontà. Febo Mari, ad esempio, ha saputo far una creazione del personaggio di Gherardo Ismera. Ci sono in questo dramma dannunziani pregi, che il pubblico andrà sempre meglio gustando: la scena, ad esempio, fra Mortella e Gherardo, al secondo atto, è una tra le più belle scene che abbia il Teatro contemporaneo.

Jarro

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *Tragedie, Sogni e Misteri*. 2 voll. Con la collaborazione di Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Anonimo (1914). «*Il ferro* di d'Annunzio al teatro Valle». *Il giornale d'Italia*, 22 e 27 gennaio 1914.
- Anonimo (1914). «*Il ferro* e *Il Caprifoglio* di d'Annunzio al teatro Valle». *Il giornale d'Italia*, 28 gennaio 1914.
- Anonimo (1914). «*Il ferro* di Gabriele d'Annunzio rappresentato a Torino e a Roma». *Corriere della sera*, 28 gennaio 1914.
- Anonimo (1914). «*Il ferro* di G. d'Annunzio al Teatro Valle». *Il Giornale d'Italia*, 29 gennaio 1914.
- Anonimo (1914). «*Il ferro* di Gabriele d'Annunzio». *Il Tirso*, 8 febbraio 1914.
- Anonimo (1914). «Lyda Borelli nel *Ferro*». *La scena illustrata*, maggio 1914.
- Anonimo (1914). «Jarro per Lyda Borelli». *La Nazione*.
- Anonimo (1914). «Jarro per Lyda Borelli». *Il piccolo Faust*.
- Fondazione 'Il Vittoriale degli Italiani' (a cura di) (1968). «Inventario dei manoscritti di Gabriele d'Annunzio». *Quaderni dannunziani*, xxxvi-vii.
- Alfieri, Dino et al. (1938). «Numero speciale su d'Annunzio e il teatro». *Scenario*, 4, 159-244.

- D'Annunzio, Gabriele (2013). «*Le Chèvrefeuille*». *Andreoli* 2013, 2: 1121-390.
- D'Annunzio, Gabriele (2013). «*Il ferro*». *Andreoli* 2013, 2: 1121-390.
- Gibellini, Pietro (1995). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Giovanelli, Paola Daniela (1984). *La Società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Documenti a Appendice Biografica*, vol. 3. Roma: Bulzoni Editore.
- Granatella, Laura (1993). «*Arrestate l'autore!*». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*. 2 voll. Roma: Bulzoni Editore.
- Lopez, Guido (1959). «Le quattro 'prime' del *Ferro* (lettere inedite di Marco Praga e Adolfo Re Ricciardi)». *Quaderni dannunziani*, xvi-xvii, 469-81.
- Mariano, Emilio (1978). «Il Teatro di d'Annunzio». *Quaderni del Vittoriale*, 11, 5-35.
- Nicolai, Amedeo (1914). «Il *Ferro* a Roma». *L'Arte Drammatica e il teatro drammatico*. Milano, 31 gennaio 1914, anno XLIII, 13, 2-3.
- Polese Santerrecchi, Enrico (1914). «Il *Ferro* In Italia. Trionfa a Roma, a Torino, a Milano». *L'Arte Drammatica e il teatro drammatico*. Milano, 31 gennaio 1914, anno XLIII, 13, 1-2.
- Puppa, Paolo (1993). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza.
- Ronconi, Luca (a cura di) (1988). *D'Annunzio. La scena del Vate*. Milano: Electa.
- Ronga, Guglielmo E. (1914). «Il *Ferro* a Torino». *L'Arte Drammatica e il teatro drammatico*. Milano, 31 gennaio 1914, anno XLIII, 13, 2.
- Salvatore, Eugenio Antonio (2014). «Le lettere di d'Annunzio a Re Ricciardi». *Archivio d'Annunzio*, 1, 141-203. URL 10.14277/2421-292X/455.
- Valentini, Valentina (1992). *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Franco Angeli.
- Valentini, Valentina (1993). *Il poema visibile. Le prime messe in scena di Gabriele d'Annunzio*. Roma: Bulzoni Editore.

Dalla visionarietà didascalica dannunziana alla scena

Silvia De Min
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract D'Annunzio wrote *ékphrasis* and stage directions with a strong literary connotation. His descriptions of paintings as well as opening scenes stress in particular the details, giving a poetic aura to the vision, which is at the same time hyper-realistic and elusive. The linguistic vividness of d'Annunzio is examined in these two forms of speech, the *ékphrasis* and the stage directions, to bring out the characteristics of a 'pictorial' theatre. The centre of this analysis is the tension between word and image, between the contents communicated by the first and the contents expressed or evoked by the latter. The article proposes the analysis of some theoretical writings and theatrical texts. At the end we suggest a contemporary feature of d'Annunzio's theatre in term of "denarrativisation" of the theatrical scenes in a visual way.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Di figurazione in figurazione: dall'*ékphrasis* al dramma. – 3 La costruzione di quadri visivi per via linguistica. – 4 Pose e gesti: formule di *pathos* in arresto. – 5 Conclusione. La denarrativizzazione della scena per via visiva.

Keywords D'Annunzio. *Ekphrasis*. Theatre. Stage directions. Denarrativisation.

1 Introduzione

D'Annunzio è scrittore di *ékphrasis* ed è scrittore di didascalie dalla forte componente letteraria. Se egli esprime tutta la propria vivacità linguistica in queste due forme del discorso, è a partire da uno studio su di esse che cercheremo di far emergere le caratteristiche di un teatro 'pittorico'.

L'intera opera dannunziana è intessuta di rimandi, echi, consonanze con l'arte pittorica e la questione, tanto vasta da poter costituire il centro o il procedimento di tutta la sua scrittura, verrà qui solo indagata in un contributo preliminare che oscilla tra alcuni campioni concreti della drammaturgia e alcuni scritti di carattere teorico. Se l'*ékphrasis* è una forma del discorso che pone dinnanzi agli occhi della mente del lettore o dell'ascoltatore, in modo particolarmente vivo, una visione, proprio le didascalie teatrali, nel contesto drammatico, si rivelano essere lo spazio testuale di massima espressione di tale forma del discorso.

Prendendo spunto dalla penetrazione dello sguardo dannunziano nell'opera di Francesco Paolo Michetti, verrà fatto emergere il principio

dell'*ékphrasis* secondo cui qualsiasi descrizione vivida immette un'immagine nel tempo del racconto, potenzialmente percorrendo gli imprevedibili sentieri dell'immaginazione. Scrive a questo proposito Puppa:

D'Annunzio, allorché guarda un quadro, [...] tende a trasfigurare e iperbolizzare il referente iconografico in un processo di mitizzazione e di allucinazione narrativa. Si pensi al modo con cui Gabriele ha satanizzato le innocenti e un po' oleografiche *tranches de vie* rurali-pastorali di Francesco Paolo Michetti, in un crescendo di paganizzazione demoniaca, dalle recensioni sulle prime mostre dell'amico pittore, quindi attraverso le novelle *Gli idolatri* e *L'eroe*, contenute nella raccolta *San Pantaleone* del 1886, fino all'ossessione tardoromantica de *La figlia di Iorio* del 1904. (1996, 38)

2 Di figurazione in figurazione: dall'*ékphrasis* al dramma

Nel maggio 1893, ne *La Tribuna Illustrata*, d'Annunzio riflette sull'arte dell'amico artista Francesco Paolo Michetti e sulla sua prima fonte di ispirazione: la terra d'Abruzzo. Leggiamo:

Qui è tutta la nostra razza, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale [...]. Qui sono le immagini eterne della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare. [...] 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. [...] Tutti i drammi e tutti gli idilli, tutte le immagini della gioia e del dolore di nostra gente sono qui come in un visibile poema. E in ognuno di questi esseri l'artefice lascia intravedere un'anima senza limiti, il mistero delle sensazioni confuse, le profondità della vita inconsapevole, le meraviglie del sogno involontario ereditato. (Andreoli 2003, 2: 189-90)

Di figurazione in figurazione: una decina di anni prima, Michetti e d'Annunzio avevano assistito, nelle valli d'Abruzzo, all'inseguimento di una giovane donna da parte di contadini ubriachi, nodo cruciale, com'è noto, de *La figlia di Iorio*, quadro del Michetti prima, dramma dannunziano poi. A distanza di anni, un momento di realtà, nella rimembranza giornalistico-letteraria, diventa episodio simbolico capace di rendere il cuore drammatico dell'Abruzzo rurale: la contraddizione di una natura incontaminata ad un tempo brutta e gioiosa. L'immagine della giovane Mila, figlia del mago Iorio, inseguita da «uomini accesi da una brama inestinguibile» sembra

quindi far parte di un elenco di immagini che d'Annunzio attinge al contesto rurale dell'«antica razza d'Abruzzi».

Davanti a una tela, l'occhio è libero di costruire il proprio percorso, poiché la visione non impone una ferrea logica narrativa nello scorrere da un dettaglio all'altro: come scrive Oliver Py, «un tableau n'est jamais immobile, puisque l'oeil qui le contemple a toute liberté en se déplaçant de déjouer sa perspective, de nuancer ses lumières; le tableau attend toujours que l'oeil le dramatise» (2014, 9). Una scrittura che racconta una visione, la cui natura appartiene dunque al dominio dell'*ékphrasis*, è una scrittura che mette in atto un processo di drammatizzazione dell'immagine, immettendo nel tempo dettagli che hanno preso forma, anzitutto, nello spazio.

A seguito della vittoria del Michetti alla prima Biennale d'Arte di Venezia con la seconda versione dell'opera, nel 1896, nelle pagine de *Il Convito*, d'Annunzio torna a parlare dell'arte dell'amico, riprendendo ampiamente le pagine del 1893. Prima di leggere le righe dedicate a *La figlia di Iorio*, sarà interessante riconoscere, nel pensiero dannunziano, i principi di quella che possiamo definire una personale teoria dell'*ékphrasis*:

Quanti sono scrittori curiosi dello stile conoscono, nell'esercizio della scrittura, quell'ineffabile tormento ch'io chiamerei "la ricerca dell'Assoluto", cioè a dire la ricerca dell'espressione unica, immutabile, perfetta, immortale. A rendere esattamente un pensiero non vi può essere se non un'espressione sola, la *seule qui convient*, di cui parla La Bruyère. E un pensiero esattamente espresso è un pensiero che già esisteva, dirò così, *preformato*, nella oscura profondità della lingua. Estratto dallo scrittore, *seguita* ad esistere nella coscienza degli uomini. Più grande scrittore è dunque colui che sa scoprire, disviluppare, estrarre un maggior numero di queste preformazioni ideali. (Andreoli 2003, 2: 338)

Platonicamente, l'espressione unica, immutabile e perfetta pre-esiste ai contenuti in cui si palesa e, per mostrarsi allo scrittore e poi al lettore, deve scoprirsi in realizzazione concreta. La parte dello scritto pubblicato ne *La Tribuna Illustrata*, che abbiamo letto in precedenza, si sviluppa esattamente secondo questo principio: l'espressione unica e perfetta della terra d'Abruzzo viene resa dall'arte del Michetti, in un primo livello di drammatizzazione del pensiero profondo, per via puramente visiva; l'espressione pittorica viene poi trasformata, in un secondo livello di drammatizzazione, dalla parola del poeta che, come l'occhio di cui parla Py, scorre tra l'opera e le personali visualizzazioni interiori.

Dopo aver spiegato i meccanismi 'estrattivi' della parola disvelatrice, in un altro passaggio dello scritto del 1896, d'Annunzio mostra esplicitamente come avvenga, nell'arte figurativa, il medesimo processo di estrazione della verità:

Fra tutte le varie rappresentazioni pittoriche d'un qualunque oggetto reale, una sola è la vera, la propria, l'assoluta. [...] L'apparenza visibile di un oggetto si compone di un mistero di linee innumerevoli, in mezzo a cui l'artista deve saper scoprire e determinare le linee fondamentali. Il disegnare non sta nel veder semplicemente 'quel che è'; sta bensì nell'estrarre dalla realtà complessa delle cose quel che merita di esser distinto, quel che dà il 'carattere' a quella data forma, a quel dato aspetto del vero. Il disegnare sta, sopra tutto, nello scegliere. [...] L'arte è dunque la rappresentazione di ciò che un sottile analista chiama audacemente 'il pensiero oscurato della natura'. [...] Un'opera d'arte, se è perfettamente concepita ed eseguita secondo un tal principio, entra nel mondo non come un'opera ma come un vivente organismo, al paro degli altri viventi organismi, e nella coscienza degli uomini seguita a vivere, eterno soggetto di studio come la Vita. (2: 338-9)

Proprio Michetti è per d'Annunzio colui che tra tutti ha saputo meglio rappresentare «il pensiero oscurato dalla natura» e, ricorrendo alle parole di Puppa, «la prostituta che corre tra i boschi sarebbe allora una scena primaria, un frammento di sogno da completare» ([1989] 2015, 76).

Il processo, per scrittura drammatica e pittura, è lo stesso: da un'apparenza esteriore a una figurazione interiore, per giungere infine a una nuova, esatta e vivificante figurazione esteriore. In conclusione del suo articolo, infatti, d'Annunzio parla di Michetti come di colui che, «conciliando ciò che sembra inconciliabile, abbracciando e fondendo sempre con uno sforzo felice i due termini d'ogni antitesi, non ha messo l'Ideale fuori della realtà ma gli ha dato per fulcro le leggi della Vita» (Andreoli 2003, 2: 344).

I passaggi degli scritti che abbiamo analizzato possono dirci qualcosa a proposito della componente pittorica del teatro dannunziano: ci parlano dei meccanismi della 'messa in forma' come possibilità disvelatrice del pensiero profondo; ci parlano della volontà di sintetizzare il cuore drammatico in una cellula che poi si sviluppa per scene fluide, su cui l'occhio scorre; ci parlano infine, tra le righe, del rapporto dialettico, necessario, tra la parola che si drammatizza nel tempo e l'immagine che si drammatizza nello spazio. Principi questi ultimi che andremo ora a esplorare entrando nelle pagine del teatro dannunziano.

3 La costruzione di quadri visivi per via linguistica

Nel 1903, d'Annunzio sviluppa i temi del quadro di Michetti nei tre atti de *La figlia di Iorio*. All'amico pittore viene affidata la realizzazione di scenografie e costumi e dalle memorie di Virginio Talli, direttore della compagnia che per prima mise in scena la *pièce*, leggiamo:

Fin dall'autunno a novembre inoltrato, Michetti [...] si era accinto a preparare tutto quanto sarebbe occorso all'allestimento scenico del poema del suo fratello spirituale. Ma dopo una settimana di lavoro a tu per tu con le sole didascalie del testo, l'impegno si era rivelato di una vastità preoccupante. [...] Ferraguti [Arnaldo Ferraguti, pittore verista e aiutante di Michetti] non si era fatto pregare e da Milano era corso a Francavilla; e per un mese maestro e allievo, armati del copione della tragedia, avevano camminato le terre d'Abruzzo [...] per requisire abiti antichi, tappeti rustici, arnesi pastorali, culle, zampogne, aratri, sacchi di cuoio, zucche, maioliche, mestoli, tutto un raro corredo adatto a stilizzare ambienti e creature. (Talli 1927, 194-5)

La messinscena fu straordinaria e questo passaggio testimonia non solo lo sforzo del Michetti ma, prima di tutto, il lavoro filologico di documentazione su usi e costumi dell'Abruzzo rurale compiuto da d'Annunzio e confluito nelle didascalie. Ne *La figlia di Iorio*, dunque, la relazione ecfrastica tra parola e immagine viene da Talli ricondotta alla relazione profonda tra due artisti: «*La figlia di Iorio*, nella sua sintesi scenica, è un'opera armonica di due artisti magnifici: un Pittore poeta e un Poeta pittore» (196).

L'intera drammaturgia dannunziana rivela l'incontro sublime tra arte e poesia, tra immagine e parola e le didascalie sono, senza dubbio, il luogo del testo attraverso cui è possibile ricostruire i quadri visivi che il poeta aveva in mente per le proprie messe in scena. Il teatro di d'Annunzio è del resto un teatro pittorico anche quando non mette direttamente in scena il *tableau*, ma suggerisce visioni attraverso una parola dei personaggi che sembra duplicare il portato didascalico. Siamo cioè di fronte a un caso eclatante in cui la voce dell'autore si manifesta con carica visionaria tanto nelle didascalie, quanto nelle voci dei personaggi, al punto che potremmo parlare di una sola voce poetica che contiene tante voci.

Troviamo un chiarissimo esempio in questo senso ne *La città morta*, moderna tragedia catartica ispirata alla grande classicità greca, composta nel 1896. Qui la visionarietà drammatica di d'Annunzio si esprime in maniera preponderante attraverso una parola che, più che produrre azioni, suggerisce visioni mentali. Il tono aulico di una scrittura che non si diversifica nelle voci dei personaggi si coglie, per esempio, nelle catene metaforiche che passano e si sviluppano dalle battute alle didascalie: come dire che, per il poeta, il luogo d'origine della visualizzazione, interiore o esteriore che sia, rimane il linguaggio. Seguiamo un esempio nel primo atto de *La città morta*. Anna, donna la cui sensibilità è forse acuita dall'essere cieca, «*mette le mani sui capelli*» dell'amica Bianca Maria, «*reclinata, accarezzandoli, poi ve le affonda*» (Andreoli 2013, 1: 112; corsivi dell'Autore):¹

1 Se non diversamente specificato, tutti i corsivi all'interno delle citazioni sono originali.

ANNA Quanti capelli! Quanti capelli! Sono dolci alle dita come un'acqua tiepida che scorra. [...] Se ti si sciogliessero, ti vestirebbero fino ai piedi. Ah ecco che si sciolgono.

I capelli disciolti si spargono lungo le spalle di Bianca Maria, si riversano giù per la veste di Anna, fluendo come un'onda copiosa. Le mani della cieca ne seguono i rivi.

Sono un torrente. Ti coprono tutta. [...] Hanno un profumo, hanno mille profumi... Un torrente di fiori! Ah, tu sei bella, tu hai i doni! (112-3)

Al tatto di Anna, i capelli diventano rivi e questa associazione metaforica subito attiva la visualizzazione mentale del lettore delle didascalie e produce una forma di astrazione visiva della medesima natura per lo spettatore che ascolta le parole del personaggio.

Un altro esempio di suggestione visiva, questa volta a carico delle sole parole del personaggio, lo troviamo nel secondo atto. In seguito a un dialogo tra Bianca Maria e Alessandro, sposo di Anna ma segretamente innamorato (e corrisposto) di Bianca Maria, trattenendo angosciosamente l'attrazione che lo spingerebbe tra le braccia della donna, Alessandro si sposta al balcone e guarda alcuni istanti il paese, il fuori-scena:

ALESSANDRO Ha veramente l'aspetto febrile del sitibondo, questo paese inaridito. Ogni paese si addolcisce e respira, quando s'approssima la notte. Questo racconta il supplizio della sua sete pur alla notte. Fin nel più tardo crepuscolo si vedono biancheggiare dolorosamente i letti dei suoi fiumi disseccati. Le montagne laggiù non vi danno imagine d'una mandra di enormi onagri, con quei dorsi aspri che s'accavallano? Si sente che laggiù, dietro il Pontino, vapora la palude di Lerna. Guardate laggiù l'Aracnèo come s'infiamma! Quasi tutte le sere ha la cima rossa, in memoria del fuoco che annunciò alle vedette di Clitemnestra la caduta di Troja. Dall'Ida all'Aracnèo, che lungo ordine di messaggi ardenti! Rileggevano ieri quella meravigliosa enumerazione di roghi montani accesi dalla Vittoria... E ora voi potete far scorrere tra le vostre dita la cenere di colui che annunciò con tali segni il suo ritorno! Voi portate nei capelli gli ornamenti della schiava regale ch'egli scelse fra le prede di guerra! (136)

La voce del personaggio che descrive e commenta è indistinguibile da quella del proprio autore perché didascalica alla maniera dannunziana: attenta ai dettagli e continuamente propensa a rimandare a significati simbolici ulteriori. Scrive a questo proposito Morena Pagliai:

Con un processo abbastanza singolare, quel che l'autore non può affidare alle didascalie come segnale rappresentabile, lo affida alle parole dei protagonisti, quasi che essi stessi assumessero il ruolo di porre davanti allo spettatore ciò che non può essere rappresentato nella scena. (1994, 117)²

Le battute dei personaggi, dunque, più che produrre azioni, producono immagini, investendosi di una delle possibilità del pittorico del teatro dannunziano.

Passando alla costruzione di quadri visivi, nell'ipotetica realizzazione spettacolare in ottica pittorica, che d'Annunzio immagina per i suoi testi e che possiamo dedurre proprio dalla scrittura didascalica, c'è in particolare un aspetto attorno al quale si vorrebbe condurre l'analisi: ne *La figlia di Iorio*, che assumiamo qui come campione, l'intero testo è percorso dall'oscillazione tra pose immobili e movimenti bruschi dei personaggi.

Vianda, nonostante l'immaginabile coinvolgimento emotivo per la vicenda amorosa tra il suo sposo Aligi e la figlia del mago Iorio, è un personaggio appena accennato sullo sfondo dell'opera. Nel primo atto le didascalie che la riguardano, ritraendola al fianco dello sposo, non fanno che sottolinearne l'immobilismo. Le nozze sono nel pieno dei preparativi e Aligi, già in scena ma «*come trasognato*», «*smarrito*», con «*il capo assorto*», viene raggiunto dalla sposa; i due, «*composti e immobili si guarderanno*» (Andreoli 2013, 1: 774-80).

All'annuncio dell'arrivo della madre, Vianda si alza di scatto facendo cadere il pane spezzato che Candia della Leonessa, madre dello sposo, le aveva posto in grembo in segno benaugurante. Ad un movimento rapido, l'alzarsi di scatto, corrisponde però subito un arresto brusco della giovane «*impietrita dal terrore superstizioso*» (781). Sarà Ornella, la più giovane delle sorelle di Aligi, a raccogliere i due pezzi di pane, a compiere nuovi gesti di buon auspicio per poi trarre ancora gli sposi a sedere, immobili. Tutta la scena, con le donne del paese che recano offerte frumentarie agli sposi, ha le movenze geometriche di una danza rituale: solo gli sposi sono immobili e muti.

Il quadro ordinato del rituale delle nozze viene interrotto dall'improvvisa entrata in scena di Mila, la giovane figlia del mago Iorio inseguita da un manipolo d'uomini, ubriachi di vino e di sole, spinti dalla brama per le sue carni. La didascalia descrive il movimento della scena:

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 nasco-

2 Sul fatto che non si tratti di un processo singolare, ma che l'assunzione del portato didascalico nella voce dei personaggi sia un fenomeno frequente nella letteratura drammatica, si veda De Min 2013, 145-52.

sto dall'ammantatura entrerà per la porta aperta e si ritrarrà in un canto, dalla parte avversa a quella degli sposi, presso il focolare inviolato. (785)

Il primo quadro scenico vede dunque Mila, ansante, da una parte, e gli sposi, sempre immobili, dall'altra. Le didascalie successive, interrompendo il flusso di parole di Mila, compongono una serie di quadri scenici dai differenti equilibri:

Ella [Mila] starà sola presso il focolare. Tutte le altre donne saranno adunate dalla parte avversa. [...] Aligi sarà in piedi, fuori dallo stuolo donnesco; e guaterà senza batter ciglio, poggiato alla sua mazza. Subitamente Ornella si precipiterà alla porta, chiuderà le imposte, metterà la spranga. (786)

Al di là dunque del movimento di Ornella, il quadro composto vede da una parte Mila, dall'altra le donne e Aligi, immobile, in posizione leggermente avanzata. Infine l'ultimo quadro recita:

Affranta ella si lascerà cadere su la pietra del focolare; e, tutta curva in sé medesima, con il viso quasi tra le ginocchia, romperà in singhiozzi. Ma le donne resteranno adunate, in guisa di greggia, diffidenti. Soltanto Ornella farà un passo verso la sconosciuta. (786)

A distaccarsi dal gruppo è Ornella, secondo una dinamica di disposizione dei personaggi 'gruppo-singolo' che percorre l'intera scena. Quando il gruppo di uomini bramosi spinge alle porte della casa, le donne si agitano sbigottite, mentre Mila, che «*resterà laggiù nell'ombra*» ancora sconosciuta, «*sembrerà che si sforzi di seppellirsi nel muro*» (793).

Le scene successive, in cui assistiamo allo svelamento dell'identità di Mila, alla rabbia di Aligi pronto a colpire quella donna di cattiva fama e al suo repentino pentimento dopo aver visto alle sue spalle l'Angelo muto, si compongono a loro volta in quadri: gli spostamenti dei personaggi, il loro aderire a luoghi sacri della casa (il focolare tra tutti), ridefiniscono continuamente la scena sulla base di equilibri visivi (e relazionali) che conducono lo sviluppo del dramma. L'atto si definisce, in sintesi, per un rapporto di continua tensione tra la stasi, quasi statuaria, di certi personaggi e il movimento di altri.

Anche nel secondo atto, in cui vediamo gli sviluppi del rapporto d'amore tra Mila e Aligi, le poche didascalie che descrivono le scene tendono a riprodurre la medesima tensione e sembra essere ancora più chiaro che a determinare pause e movimenti bruschi siano forme di ritualità e devozione. Il dialogo tra Mila e Ornella, la giovane sorella di Aligi desiderosa di riportare il fratello in famiglia, è privo di didascalie, lasciando supporre una scena fissa, un *tableau* in cui il movimento è retto dalla sola parola poetica. Soltanto alla fine leggiamo:

Ella [Mila] così parlando si ritrarrà di continuo verso l'ombra del fondo; mentre la giovanetta, soffocata dal singulto, si allontanerà fuggendo. (842)

L'indietreggiare di Mila, questo suo tentativo di far perdere le proprie tracce nella scena di fondo, che già compare nel primo atto, si ritrova ancora all'entrata in scena di Lazaro. Al tentativo di quest'ultimo, padre di Aligi, di sedurla con la forza, Mila reagisce infatti rifugiandosi «*nell'ombra del fondo*». La brama volgare e pericolosa di Lazaro provoca, poi, ancora una volta, il congelamento del gesto di Mila che «*resterà immobile, addossata alla roccia, senza rispondere*» (845-6).

Gli equilibri mutano all'entrata in scena di Aligi, in seguito alla quale, per comprendere le dinamiche relazionali tra i personaggi, d'Annunzio inframmezza i dialoghi di poche didascalie che definiscono quadri scenici, al centro dei quali pone gesti emblematici, quasi in arresto: lo sguardo tra Aligi e Lazaro; i «*passi obliqui*» di Aligi per fraporsi «*fra il padre e la donna, coprendo lei della sua persona*»; l'accostarsi di Lazaro che, «*senza più contenere il furore, levando la corda, lo percoterà su la spalla*»; la caduta di Aligi «*su i ginocchi*»; le percosse; il sollevarsi di Aligi «*tutto tremante*» (850-2); la cattura di Aligi da parte di uomini di Lazaro; il conclusivo tentativo di Lazaro di gettarsi su Mila.

L'epilogo, con Aligi che si libera dai lacci e accorre nella caverna uccidendo il padre, vede una scena che si costruisce tutta in relazione all'Angelo intagliato nel ceppo di noce. Il secondo atto, infatti, ambientato nella caverna dei monti di Abruzzo dove si sono rifugiati Mila e Aligi, si era aperto mostrando Aligi intento a intagliare in un ceppo l'effigie dell'angelo muto. Il rapporto con la statua, di pietra o di legno come in questo caso, fa parte di un *topos* di aderenza a un varco che mette in comunicazione mondi e tempi che percorre il teatro dannunziano. Come antichi *kolossoi*, le statue e i calchi sull'antico, presenti in gran parte delle opere dannunziane, sembrano tenere aperto il contatto tra il mondo dei morti e quello dei vivi, tra due temporalità, un prima e un dopo che si fanno sintesi visiva in un'immagine.

Alla statua dell'Angelo muto si aggrappa Mila per sfuggire alla violenza di Lazaro; da esso Aligi prende l'ascia con cui colpirà a morte il padre, ai piedi di esso cadrà infine, morto, Lazaro.

Una scena concitata dunque che si svolge tutta attorno alla fissità della statua: i gesti ampi e precisi dei personaggi rievocano la tragicità del rito sacrificale, con un *kolossòs* per testimone.

Per tirare le somme di quanto detto, individuiamo almeno due modalità di costruzione dell'immagine teatrale nelle didascalie: la composizione drammatica come successione di quadri dagli equilibri variabili in base alla disposizione dei personaggi, e la definizione di pose e gesti che possono potenzialmente rappersersi in istanti di immobilità.

4 Pose e gesti: formule di *pathos* in arresto

Le pose, pause iconografiche che gli attori assumono all'apice di una scena, conferiscono all'evento spettacolare una dimensione sacrale: il gesto, nel teatro dannunziano, non è mai gesto quotidiano, ma è un gesto ampio, riflettuto, tenuto per un tempo lungo che lo ritualizza. Il gesto corrisponde all'assunzione di una forma esteriore capace di svelare il pensiero «*pre-formato*» di cui sopra.

La sospensione dei gesti e l'ostentazione di un'estetica statuaria potrebbero essere una chiave di lettura anche per le didascalie della *Francesca da Rimini*, tragedia in cinque atti che percorre le passioni umane di un episodio dantesco così celebre da assurgere alla potenza del mito. Se ci limitiamo a una breve analisi delle poche didascalie degli ultimi due atti, il quarto e il quinto, vedremo come esse restituiscano ancora l'oscillazione tra stasi e movimento, con processi di focalizzazione sui gesti.

Il quarto atto è aperto da una lunga didascalia che, come è solito fare d'Annunzio, con dovizia di dettagli, descrive minutamente l'ambiente:

Appare una sala ottagonale, di pietra bigia, con cinque suoi lati in prospettiva. In alto, su la nudità della pietra, ricorre un fregio di licorni in campo d'oro. Nella parete di fondo è un finestrone invetriato che guarda le montagne, fornito di sedili nello strombo. Nella parete che con quella fa angolo obliquo, a destra, è un usciolo ferrato per ove si discende alle prigioni sotterranee. Contro la corrispondente parete, a sinistra, è una panca con alta spalliera, dinanzi a cui sta una tavola lunga e stretta, apparecchiata di cibi e vini. In ciascuna delle altre pareti a rimpetto è un uscio: il sinistro, prossimo alla mensa, conduce alle camere di Francesca; il destro, ai corridoi e alle scale. Torno torno sono distribuiti torcieri di ferro; ai beccatelli sono appesi budrieri coregge turcassi, pezzi d'armature diversi, e poggiate armi in asta: picche bigordi spuntoni verruti mannaie mazzafrusti. (Andreoli 2013, 1: 614)

Lo spazio è geometrico, costruito secondo una disposizione di entrate e uscite che definiscono un immediato equilibrio visivo. L'elemento della pietra prevale in un'architettura classica che facilmente ricorda «*la stanza quadrata e calma*» de *La Gioconda* o la «*stanza vasta e luminosa*», dall'«*aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale, nell'immobilità della luce mattutina*» de *La città morta*. Francesca per tutto l'atto occuperà una posizione rasente al muro, come a cercare protezione, a divenire anch'essa, con i suoi gesti, parte di quella statuaria antica che decora le pareti. All'inizio dell'atto, infatti, la donna «*è seduta nel vano del finestrone*», mentre Malatestino, il più giovane dei fratelli di Gianciotto, minaccioso, sta «*in piedi davanti a lei*». Quando nel giovane cognato aumenta l'impeto, «*Francesca si leva ed esce dal vano della finestra*» ma, ci dice ancora la

didascalia, «*ella rimane presso il muro, ove brillano le armi in asta ordinate*». I movimenti di Francesca si compongono dunque tutti lungo le pareti e, poco dopo, incalzata da Malatestino, «*ritraendosi lungo il muro, giunge all'uscio ferrato cui dà le spalle*» (616-7).

Per tutta la durata della scena, dunque, d'Annunzio immagina il corpo di Francesca nel tentativo di aderire alla pietra e spesso ricorre l'aggettivo «*immobile*». Soltanto nel momento in cui Malatestino esce di scena, Francesca avanzerà qualche passo, «*a capo chino, come gravata da un gran peso*» (622).

In un dialogo successivo tra Paolo e Gianciotto, quest'ultimo, benché in animo trami per cogliere in fallo il fratello e la moglie, cela il proprio odio ed è la didascalia che chiude la scena a esprimere nel gesto la potenzialità della tragedia che sta per compiersi:

Egli [Gianciotto] si leva e pone leggermente la mano su l'omero del fratello come per sospingerlo. Paolo si avvia all'uscio. Lo Sciancato, in piedi, immobile, con lo sguardo micidiale segue fino alla soglia la bella persona. Appena Paolo è scomparso, egli tende la mano prona come per fargli giuramento. (644)

Quello sguardo micidiale e quel gesto ieratico, che racchiude una vendetta assai prossima, si dilatano nell'immobilità della posa plastica.

Ma vediamo ora come d'Annunzio riflette attorno alla questione in alcune pagine dal respiro teorico. Dopo la prima di *Più che l'Amore*, tragedia non apprezzata dal pubblico, il solo critico dal parere favorevole sembrò essere Vincenzo Morello che colse la tragedia non come esaltazione del delitto e del vizio, ma come una «rappresentazione degli stati più acuti dell'anima umana, in un momento supremo di conflitto con la società e con la vita» («Difendo Corrado Brando», *La Tribuna*, 30 ottobre 1906). È proprio a Morello che d'Annunzio dedica la prosa *Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade*, un «intervento autoapologetico ed esplicativo di quella sua arte moderna pura e inimitabile» (Andreoli 2013, 2: 1540), che fungerà da prologo all'edizione Treves di *Più che l'Amore* del 1907. Scrive d'Annunzio:

Ho detto che il giorno della mia tragedia è un giorno di trasfigurazione. Meglio forse avrei potuto chiamarlo: un giorno d'invenzione eroica. Qui ciascun personaggio, sotto l'urto dei fati, *inventa* la sua virtù; che diviene la sua difesa, la sua necessità e la sua bellezza. [...] Se non mi fosse impedito dall'angustia e dalla povertà della moderna scena, io vorrei porre davanti agli occhi dello spettatore non soltanto l'immagine del Fiume fidiaco ma quella della Donna michelangiotesca che si sveglia su l'arca, ai piedi del Pensieroso, con in tutte le membra la pesantezza di un dolore titanico; il qual non è se non l'ingombro dei pensieri e degli

atti ancor costretti nell'impronta materna perché troppo ancora immeritevole di riceverli si mostra il popolo degli schiavi, non pur degno di far da strame al sonno della sorella Notte che là di contro dorme senza riposarsi. (Andreoli 2013, 2: 21)

Alludendo all'incapacità del pubblico di guardare a *Più che l'Amore* attraverso il filtro dell'astrazione poetica, d'Annunzio sottolinea l'importanza di comprendere il dramma come la messa in scena non della vita reale ma di un mondo poetico e ideale. L'immagine del Fiume fidiaco rimanda al fatto che la scena del primo episodio, ambientato nello studio dell'ingegnere d'acque Virginio Vesta, è decorata dal «calco della statua mutilata che fu tratta dal frontone occidentale del Partenone, creduta da taluno il simulacro fluviale dell'Ilisso attico» (Andreoli 2013, 2: 41). A questo decoro d'arte classica, d'Annunzio avrebbe voluto aggiungere l'*Aurora*, una delle due figure che giacciono sul sarcofago di Lorenzo duca d'Urbino nella Cappella Medicea a San Lorenzo a Firenze. Nonostante la tragedia sia di ambientazione moderna, insomma, d'Annunzio vorrebbe ricostruire gli ambienti decorandoli con allusioni alla statuaria classica, arte pura e ideale. Continua infatti poco dopo:

Una scena ornata di statue non comporta se non la più severa nudità. L'arte del tragedo, come quella dello statuario, ha per oggetto il nudo. Obbedendo alla legge della mia arte, con non timida mano io ho spogliato di ciò ch'era vile e fugace l'anima dei miei simulacri e ho potuto talvolta sollevarla fino alla regione del canto. (2: 21-2)

In questa riflessione troviamo il senso profondo del rapporto tra l'arte teatrale dannunziana e la statuaria: «la più severa nudità» corrisponde all'innalzamento del tono poetico, alla ricerca del gesto essenziale. Nell'articolo sull'arte del Michetti del 1896 di cui abbiamo parlato nel primo paragrafo, d'Annunzio, riprendendo le parole utilizzate da Taine nella *Philosophie de l'art*, definisce l'unico vero sforzo dell'Arte moderna in termini di «MANIFESTARE CONCENTRANDO» ([sic] in Andreoli 2003, 2: 342). La nudità della statuaria e la concentrazione artistica riassumono dunque il cuore della ricerca drammatica dannunziana che vuole sollevarsi dal contingente, per raggiungere l'essenza delle pulsioni umane, l'essenza del gesto e del canto.

Appena conclusa la scrittura de *La figlia di Iorio*, il 31 agosto 1903, d'Annunzio scrive al Michetti:

Tutto è 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. [...] L'azione è quasi fuor del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria [...]. Per

rappresentare una tale tragedia sono necessari attori vergini, pieni di vita raccolta, di gesti sobri ed eloquenti, con una voce retta dalle leggi del canto interiore. Perché qui tutto è canto e mimica. Dove trovarli? [...] 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. (Lettera riportata in Sillani 1932, 113-4)

Ci sono due tensioni spettacolari che fanno della visione teatrale dannunziana una visione molto vicina a certi esiti contemporanei: da un lato c'è il rifiuto della «falsità teatrale» con una ricerca filologica di oggetti a riempire gli ambienti di una sorta di autentica adesione al reale; dall'altra c'è però una forte volontà di astrazione dalla «vita vera». Questi due poli definiscono quell'ideale di atemporalità che permea la scrittura dannunziana, come presupposto all'espressione del vero: tra affidabile realtà storica e leggenda, tra aderenza al reale e narrazione popolare o favola mitologica, l'immagine sembra non appartenere a nessuna epoca definita e, allo stesso tempo, sembra caricarsi di una temporalità stratificata. A questo proposito, leggendo il passo che segue, tratto ancora dallo scritto *A Vincenzo Morello*, viene in mente un rapporto con l'antico da cui sorgono inattese warburghiane formule di *pathos*:

Nessuna delle mie opere fu mai tanto vituperata, e nessuna mi sembra più nobile di questa. Col canto senza musica ella si accorda agli esemplari augusti. Sorta dalla mia più vigile angoscia con la spontaneità di un grido, ella sembra composta sotto l'insegnamento assiduo dei primi Tragedi. Ma gli accordi e i riscontri, che io discopro in lei se la contemplo, sono per me stesso inattesi: mi significano le divine analogie della vita ideale, le comunioni misteriose e quasi direi sotterranee che affratellano le creature dello spirito. Quando su la mano pallida ma forte di Maria Vesta che alza il suo velo intravvedo l'ombra del braccio di Eracle che discopre il viso fedele d'Alceste tornante dall'Ade, io riconosco l'eternità della poesia che abolisce l'errore del tempo. Anche riconosco la verità e la purità della mia arte moderna; che cammina col suo passo inimitabile, con la movenza che è propria di lei sola, ma sempre su la vasta via diritta segnata dai monumenti dei poeti padri. Per ciò io mi considero maestro legittimo; [...]. Le figure della mia poesia insegnano la necessità dell'eroismo. (Andreoli 2013, 2: 30-1)

Il gesto ieratico, che nell'atto della sospensione visiva si carica di tempo, di echi e rimandi che attivano la coscienza iconica dello spettatore, in d'Annunzio ha chiaramente un risvolto politico nel richiamo finale all'impeto eroico. Ciò non toglie però che il tipo di figurazione e il processo drammaturgico sottesi siano riconducibili a forme di drammaturgia con-

temporanea in cui domina la componente visiva, sulle quali concluderemo l'intervento.

5 Conclusione. La denarrativizzazione della scena per via visiva

Scrive Gabriele Frasca:

La 'letteratura' può occorrere a tracciare la storia da un lato del processo di 'denarrativizzazione' della cultura occidentale (se la 'narrativa' diviene un intrattenimento, i processi culturali dominanti non potranno che svolgersi secondo tecniche alternative di immagazzinamento dati) e dall'altro di quella lenta riemersione della voce che l'ha infine dissolta fra stanche ritualità e nuove incerte configurazioni. (2005, 83)

Guardando alle riflessioni che abbiamo fin qui condotto sul teatro di d'Annunzio, individueremo un seme di contemporaneità in almeno due poli investiti da «nuove e incerte configurazioni»: la voce che stimola visioni da una parte e l'esposizione pittorica dell'immagine dall'altra.

La ricerca iniziata in queste pagine, sulla base di questi due elementi, andrebbe chiaramente approfondita e allora guarderemmo al *Martyre de Saint Sebastien* come a un'opera in cui la trama narrativa è appena accennata, quasi fosse un pretesto per dare tempo e spazio alla composizione di quadri visivi, statici, autonomi, stratificati nei rimandi iconografici di formule di *pathos*. O guarderemmo ancora alla *Fedra* come tragedia di un personaggio che incarna, in qualche modo, il *kolossòs*, nell'essenzialità delle pose statuarie espresse nelle didascalie.³

D'Annunzio, in un senso molto contemporaneo, scrive *drammaturgie di confine*, drammaturgie a cavallo di arti diverse. In d'Annunzio non interviene una nuova tecnologia, ma la sua presa di distanza dalla tradizione teatrale ottocentesca e la sua fase di esaltazione wagneriana hanno determinato un modo nuovo di pensare l'immagine, il tempo e lo spazio teatrali.

Nel pensare le scene come quadri visivi giustapposti, d'Annunzio aderisce a una pratica espositiva che sostituisce l'esplicitazione dei nessi logici su cui si fonda una narrazione tradizionale. Certo, in lui, le storie sono ancora presenti, ma si potrebbe ipotizzare un indebolimento della narrazione, che definiamo appunto in termini di 'denarrativizzazione'. Il tempo della parola si affianca alla spazialità vissuta dal corpo: secondo un principio efrastico, parola e immagine convivono e si sviluppano contemporaneamente. Le visioni si susseguono, forniscono tracce di dram-

3 Per uno studio delle didascalie della *Fedra*, si veda Puppa [1989] (2015), 86-100.

maturgie ulteriori e si moltiplicano in pieghe ipertestuali nelle quali lo spettatore si addentra.

Se azzardiamo a usare per il teatro di d'Annunzio il termine 'denarrativizzazione', lo si farà quindi non per indicare un teatro che nega la narrazione, ma per cogliere una forma che, nel montaggio visivo (ancora, di parola o di immagine), aderisce al vero diffondendo, allo stesso tempo, un velo di sogno antico. Nonostante quella di d'Annunzio non sia una forma contemporanea di montaggio che sfugge alle teleologie, dal momento che sempre traspare in filigrana l'esaltazione di un io capace di dare ordine al caos, il suo rimane un esperimento interessante di rottura della continuità, dell'unità stilistica e complessiva della forma drammatica.

Bibliografia

- Alonge, Roberto (1988). *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*. Roma-Bari: Laterza.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici 1889-1938*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Artioli, Umberto (1995). *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*. Roma-Bari: Laterza.
- Centro nazionale di studi dannunziani (a cura di) (1999). *D'Annunzio e il teatro in Italia fra Ottocento e Novecento = Convegno di studio (Chieti-Francavilla al mare, 28-29 maggio 1999)*. Pescara: Edians.
- Centro regionale universitario per il teatro del Piemonte (a cura di) (1989). *Gabriele d'Annunzio. Grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo = Atti del Convegno internazionale (Torino, 21-23 marzo 1988)*. Presentazione di Roberto Alonge e Gigi Livio. Genova: Costa & Nolan.
- De Min, Silvia (2013). *Leggere le didascalie. Narrazione, commento e immaginazione nella drammaturgia moderna*. Bologna: Archetipolibri.
- Frasca, Gabriele (2005). *La lettera che muore. La 'letteratura' nel reticolo mediale*. Roma: Meltemi Editore.
- Granatella, Laura (1993). «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*. 2 voll. Roma: Bulzoni Editore.
- Pagliai, Morena (1994). *Didascalie teatrali tra Otto e Novecento*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Puppa, Paolo (1996). «D'Annunzio mette a fuoco Tintoretto». Puppi, Lionello; Rossi, Paola (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*. Padova: Il Poligrafo, 37-45.
- Puppa, Paolo [1989] (2015). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*. Bologna: Cue Press.

Py, Oliver (2014). «Préface». Ramos, Julie (éd.), *Le tableau vivant ou l'image performée*. Paris: INHA; Mare&Martin, 9-10.

Santoli, Carlo (2009). *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 la "Phèdre" à travers Cabiria*. Paris: PUPS.

Sillani, Tommaso (1932). *Francesco Paolo Michetti*. Milano; Roma: Bestetti e Tumminelli.

Talli, Virgilio (1927). *La mia vita di teatro*. Milano: Treves.

Il delitto di Giovanni Episcopo Tragedia filmica di un uomo (ridicolo?)

Fabrizio Borin
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract *Il delitto di Giovanni Episcopo* is the filmic version of the short novel *Giovanni Episcopo* (1892) by Gabriele d'Annunzio. The film title explains in melodramatic tones the result of a terrible story concerning betrayed sentiments and the frustrated dignity of an office worker in Rome during the end of nineteenth century. Love for the wife Ginevra and mostly for his little son Ciro allows Episcopo to bear disappointments, naughtiness, violences and humiliations inflicted to him by the amoral Giulio Wanzer, the lover of his wife, until, in a defence gasp of his paternal pride, Episcopo kills him before constituting to the police.

Keywords Episcopo, the ridiculous man. Grotesque melodrama. Betrayed sentiments. Trampled dignity. Violence and humiliations. Candour.

«Ricordatelo, chi ha subito un danno è pericoloso: sa di poter sopravvivere...». Così nel film *Il danno (Fatale, 1992)* di Louis Malle l'avvertimento circa la pericolosità connessa alla reazione all'evento traumatico per aver riportato una forma di danneggiamento, soprattutto se di tipo psichico-affettivo, potrebbe benissimo averlo pronunciato molti anni prima l'oscuro *travet* Giovanni Episcopo nel corso della sua vicenda umana, prima del suo imprevedibile gesto estremo.

Mentre nel film francese la frase pronunciata da Anne Barton (Juliette Binoche) si lega alle sfere dei sentimenti, della passione amorosa contrastata - di un figlio e di un padre per la stessa donna - e anche alle insidie ricattatorie del potere, nel film diretto da Alberto Lattuada del 1947 l'accento cade non tanto sull'istinto di sopravvivenza quanto sul senso di insofferenza e sul sussulto di una dignità personale a lungo frustrata e fin troppo trattenuta. Allora, se a fronte di un danno oltraggioso subito, si riesce a non soccombere, anche una persona buona e innocua come il mediocre e talvolta persino ridicolo impiegato-ragionier-Episcopo (Aldo Fabrizi) ha la possibilità di esprimere la propria natura, di dare riscatto al proprio asservimento morale, che prende il via nel momento stesso in cui il suo destino si incrocia con quello del cattivo e perfido Giulio Wanzer (Roldano Lupi).

Prima però di entrare nel vivo della storia così come resa sullo schermo, qualche annotazione sulla pellicola si rende necessaria, anche per meglio

inquadrare sia le scelte della regia, sia il ruolo di alcuni personaggi e i relativi interpreti. Come si evince dalla scheda tecnica ricavata dai titoli di testa di una copia Rai,¹ per quanto riguarda la sceneggiatura del film, come frequentemente accadeva in quegli anni del dopoguerra e nei successivi anni Cinquanta e Sessanta, questa si avvale di più persone: Suso Cecchi D'Amico, dello stesso Aldo Fabrizi e del regista nonché di Fellini e di Piero Tellini. La presenza del giovane Federico Fellini è coerente con il fatto che tra le attività precedenti il suo debutto nella regia, insieme alle storielline, ai raccontini, alle scenette, ai disegni, alle caricature e all'attività alla radio, c'è stata una certa pratica di scrittura e di collaborazione pure con l'amico Fabrizi, che Fellini conosceva perché scriveva battute per i suoi spettacoli e andava a trovarlo a teatro dove l'attore recitava nel varietà. L'esperienza neorealista di *Roma città aperta* (1945) per Roberto Rossellini fu fondamentale per rivelare e confermare le qualità drammatiche del comico romano che torneranno, modificate, solo due anni dopo, nel ruolo di Episcopo.

La trama filmica si sviluppa secondo le seguenti linee. Il ragioniere e cassiere dell'Archivio di Stato Giovanni Episcopo vive una vita tranquilla tra l'ufficio e la modesta ma dignitosa pensione della signora Adele dove abita in una cameretta ammobiliata piccola e pulita con la sola compagnia del canarino Garibaldi e della vecchia tartaruga Loretta. L'occasione di provare l'abito nuovo fatto fare dopo tanti anni porta Episcopo a uscire una sera; incuriosito dai modi e dall'eleganza di un signore (Giulio Wanzer) che entra in un *café chantant*, si sofferma a osservare da fuori il numero delle ballerine, poi alcuni colleghi lo spingono dentro per festeggiare il suo nuovo vestito.

L'accidentale ferimento alla fronte di Episcopo da parte di un bicchiere lanciato dal suddetto signore durante una lite al biliardo è la causa della conoscenza di Wanzer, il quale, prima lo vuole assolutamente assistere nel-

1 *Regia*: Alberto Lattuada; *soggetto*: dal romanzo Giovanni Episcopo di Gabriele d'Annunzio; *sceneggiatura*: Suso D'Amico, Aldo Fabrizi, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Piero Tellini; *fotografia*: Aldo Tonti; *scenografia*: Dario Vecchi; *costumi*: Gino Sensani; *montaggio*: Giuliana Attenni; *assistente scenografo*: Luigi Gervasi; *musica*: Felice Lattuada e Nino Rota dirette da Fernando Previtali; *interpreti e personaggi*: Aldo Fabrizi (Giovanni Episcopo), Roldano Lupi (Giulio Wanzer), Yvonne Sanson (Ginevra Canale), Ave Ninchi (Emilia, madre di Ginevra), Nando Bruno (Antonio, impiegato), Alberto Sordi (Doberti, impiegato), Francesco De Marco (Canale, marito di Emilia), Amedeo Fabrizi (Ciro), Lia Grani (signora Adele), Maria Gonnelli (Santina, la cameriera), Gino Cavalieri (direttore dell'Archivio), Luca Cortese (il marchese Aguti), Folco Lulli (Carlino, impiegato), Calcagno, Perrone, Severi (i tre amici, impiegati), Galeazzo Benti (l'ufficiale di cavalleria); *assistenti alla regia*: Bianca Lattuada, Filippo Mercati; *assistente ai costumi*: Maria Baroni; *trucco*: Guglielmo Bonotti; *parrucchiera*: Graziella; *tecnico del suono*: Eraldo Giordani; *mixage*: Mario Amari; *produzione*: Marcello D'Amico per Lux-Pao; *segretario di produzione*: Alfredo De Laurentis; *direttore di produzione*: Raffaele Barba; realizzato negli Stabilimenti S.A.F.I.R. DI ROMA con pellicola FERRANIA PANCRO C-6; Negativi e Positivi S.A.C.I. Roma di Virginia Genesi Cufaro; *origine*: Italia, 1947; *durata*: 87'.

le sommarie cure mediche, poi, spiando nel libretto postale del malcapitato ferito e visto che ha parecchi risparmi da parte, decide di accompagnarlo nella sua stanzetta alla pensione. Qualche tempo dopo, per tenerlo meglio d'occhio in modo da potergli spillare denaro, l'avventuriero Wanzer lo 'costringe' a prendere una stanza nella più moderna pensione California della signora Emilia, madre della bella ed esuberante Ginevra che vive un ambiguo rapporto col personaggio in questione e della quale Giovanni si invaghisce come uno scolareto ai primi sentimenti amorosi.

Coinvolto emotivamente con la bella Ginevra e contemporaneamente soggiogato, travolto dalla personalità e ricattato da Wanzer, Episcopo, che scrive versi d'amore alla donna, entra in una spirale di sensazioni nuove che lo porteranno a sposarla. Lei, una volta ottenuto lo scopo di avere per marito un buon partito, comincia a ignorarlo e a condurre una vita dispendiosa di moglie insoddisfatta e vogliosa di divertirsi.

La festa di Capodanno del 1900 con i comportamenti offensivi di Ginevra e di sua madre è solo la punta di diamante di una serie di umiliazioni che Episcopo - al pari dell'alcolizzato marito di Emilia e padre di Ginevra - è costretto a subire, compresi gli amori di lei con Doberti e il rimpianto di aver scelto lui, così noioso, al posto del vitale seppur infedele Wanzer.

Un anno dopo, soltanto la nascita del piccolo Ciro rende sopportabile l'esistenza di Episcopo che si licenzia dal lavoro per fare piccoli mestieri, i servizi più vili e, pur stravedendo per il piccolo, non si impedisce di darsi al bere e a sprofondare però sempre più in un baratro di infelicità, alienazione, abiezione e delusione, tutte condizioni di fallimento solo parzialmente mitigate dalla notizia che Wanzer, dopo avergli 'estorto' dei soldi per l'affare truffaldino d'una pietra preziosa - denaro che Episcopo prende dalla cassa dell'ufficio ma che fortunatamente farà in tempo a non dargli - è costretto a espatriare in Argentina per sfuggire alla polizia.

Inaspettatamente Wanzer, fatta fortuna all'estero, ritorna a Roma. Di fronte al comportamento di Ginevra ancora innamorata dell'uomo e incapace ormai di celare la relazione, adesso ben visibile, Episcopo ripiomba nell'incubo d'un tempo e non ne può più: quando apprende che i due amanti intendono fuggire insieme, prima lo prega inutilmente di non portargli via la moglie per il bene di Ciro poi, a seguito di una breve colluttazione, afferra un coltello da cucina e sferra un colpo mortale nella schiena di Giulio Wanzer che stramazza a terra.

Fugge con Ciro, al quale verso sera compra un bel paio di scarpe nere di coppale. Ma il bambino sta male, ha sempre la febbre, allora Episcopo lo porta dalla signora Adele, la sua antica pensionante; poi, quando Ginevra, sconvolta dalla malattia di Ciro e dalla tragedia avvenuta per colpa sua, torna contrita per assisterlo, Giovanni Episcopo va alla polizia a costituirsi per il delitto commesso.

È affidata a una 'soggettiva' la presentazione del racconto, ad evidenziare il carattere della vicenda, tutta vissuta e vista dal punto di osservazione

del povero Episcopo. E però, già prima delle parole dell'impiegato, i titoli di testa anticipano quale sarà la direzione del film. Infatti, l'inquadratura fissa sulla quale scorrono tutte le informazioni – qui riportate integralmente nella scheda alla nota 1 – rappresenta una strada in discesa con alcuni gradini e ai lati alti muri di palazzi che chiudono il quadro come una gabbia, con due donne in nero riprese di spalle e altre due indistinte figure più avanti, fin quasi sul bordo alto della cornice. Una profondità di campo intenzionalmente e realisticamente povera, schiacciata nella sua immobilità (per nulla scalfita dalla musica, anzitempo drammatica, di Felice Lattuada e Nino Rota) e fin d'ora pateticamente rassegnata a suggerire il vuoto dei sentimenti altrui, un contesto dunque subito pressoché deserto e, per dir così, in discesa.

Ma ad abbassarsi e scendere sarà la cinepresa giacché il cammino accidentato dentro ai sentimenti che intraprenderà il protagonista, analogamente a quello degli altri personaggi, tutti in qualche modo asserviti e bloccati nei loro comportamenti e nel loro medio-basso stato sociale, si evidenzierà per essere del tutto in salita (ma vale pure l'esatto reciproco, ovvero il rotolare, lo sprofondare della dignità umana sempre più giù).

Per Giovanni Episcopo, un vero e proprio calvario esistenziale ed esperienziale, con tutte le prescritte e sempre più dolorose 'stazioni' dannunziane, una delle quali sta tutta in quell'insegna di Osteria posta a destra in alto dell'inquadratura.

Ma, si diceva, una soggettiva. Che è contemporaneamente visiva e sonora, dato che mentre le immagini scivolano con un movimento di carrello morbido lungo scaffali pieni di pratiche, carte, faldoni consumati, raccolte rilegate, etichettate e polverose, e poi nelle stanze dell'Archivio di Stato con gli impiegati al lavoro che percepiscono i movimenti indagatori della m.d.p., arriva la voce di Episcopo che si rivolge direttamente agli spettatori:

Mi chiamo Giovanni Episcopo. Voi dovete sapere. Vi racconterò tutto fin dal principio perché tutto sia chiaro a voi come adesso lo è per me. Ecco, abbiate un poco di pazienza perché io non so spiegarmi come vorrei, ma questa che vi racconto è tutta la verità. Ero uno dei tanti che formicolavano là dentro, nel vecchio Archivio di Stato. La mia vita trascorreva tranquilla e silenziosa come quelle lunghe ore di ufficio. Ero molto affezionato alla mia stanza, agli scaffali dove si allineavano migliaia di pratiche. Al lavoro che mi metteva sotto gli occhi tanta parte della vita degli uomini. Alla mia scrivania. La finestra dava sul Tevere e al di là dei vetri vedevo passare le stagioni.²

2 Nel film da 1'39" a 2'47" in una copia trasmessa da RaiUno. Vale la pena di sottolineare, qualora ve ne fosse bisogno, come la diversità dei linguaggi del cinema e della letteratura si evidenzia nelle differenti modalità narrative ed espressive, per ottenere il medesimo risultato. Qui, il cartello dell'osteria di cui s'è detto e l'interpellazione diretta

Una dissolvenza incrociata rende continua la delineazione dello scenario generale con l'abbinamento tra le immagini esplicative della piccola Roma e le parole di Episcopo che finisce di presentarsi allo spettatore (le strade percorse, le abitudini, l'alloggio piccolo ma dignitoso, le cortesi persone della pensione...) per meglio collocare il brusco cambiamento che, repentinamente e senza alcun preavviso, si produrrà nella sua vita:

Mi piacevano le strade che percorrevo due volte al giorno da tanti anni, ormai. Di ritorno dall'ufficio mi fermavo dalla sora Annunziata per prendere una tazza di caffelatte. Poi, rientravo a casa. Abitavo una cameretta ammobiliata, pulita, piena di luce, dove trascorrevo volentieri quasi tutte le mie ore di libertà. Il canarino che mi ero comprato era sempre allegro e mi teneva compagnia, insieme ad una vecchia tartaruga: non avevo altri amici. Fu una sera speciale quella in cui tutto quanto ebbe inizio. Era molto tempo che non mi facevo un vestito nuovo, un avvenimento importante, allora, per me. (Da 2'46" a 3'57")

La prima immagine di Episcopo-Fabrizi è precisamente quella con il nuovo abito, un riflesso della vita - visto che l'inquadratura lo mostra davanti allo specchio nel quale si osserva compiaciuto prima di uscire per una passeggiata, che si dimostrerà per lui fatale - un nuovo sguardo a metà tra l'infantile e l'ingenuo, in una parola minimalista per una vita non consueta che il solitario impiegato non è uso vivere, preso come è dal suo abitudinario universo di casa-ufficio-casa.

L'incontro casuale con l'invadente Giulio Wanzer segna e conferma i cambiamenti originati già dal vestito elegante e rende maggiormente stridente la mutazione della sua situazione di individuo solitario e inesperto, per l'appunto, della vita; ed è per questo che la modifica avrà un impatto maggiore, atteso che tanto più il contesto apparirà e sarà in equilibrio e normale, tanto più intenso ed anomalo risulterà essere l'elemento perturbativo e intrusivo, ovvero Wanzer. Sarà 'costretto', dalla forte personalità del nuovo 'amico', a cambiare pensione e stile di vita, affascinato e spaventato al tempo stesso:

Provavo una sensazione strana, che io non vi so esprimere: un misto di repulsione e di attrazione, indefinibile. Era qualche cosa come un

all'osservatore-lettore, vengono direttamente dall'incipit del testo letterario: «Dunque, voi volete sapere... Che cosa volete sapere, signore? Che cosa vi debbo dire? Che cosa? Ah, tutto! - Bisognerà dunque che io vi racconti tutto, fin dal principio. Tutto, fin dal principio! Come farò? Io non so più nulla; non mi ricordo più di nulla, veramente. Come farò, signore? Come farò? Oh Dio! Ecco...- Aspettate, vi prego aspettate. Abbiate pazienza. Abbiate un poco di pazienza; perché io non so parlare. Se pure mi ricorderò di qualche cosa, non ve la saprò raccontare. Quando ero tra gli uomini, ero taciturno. Ero taciturno, anche, anche dopo che avevo bevuto: sempre. No, non sempre. Con lui, parlavo; soltanto con lui (d'Annunzio 1995, 11).

fascino cattivo, assai cattivo, che quell'uomo forte sanguigno e violento mandava verso di me tanto debole, anche allora, e malaticcio, e irresoluto; e, veramente, un poco vile. (D'Annunzio 1995, 16)

La somiglianza morale più che fisica tra il personaggio dannunziano e l'attore – certo già non «malaticcio» ma piuttosto di prestanta dovuta alla buona cucina (al punto che sulla sua tomba l'attore romano farà scrivere «Tolto dalla vita troppo *ar-dente*») – non riesce che a definire con maggiore incisività come il lavoro dell'interprete sia tutto giocato su piccoli dettagli, sulla mimica, su accenni di frasi balbettanti, spesso non terminate per timidezza o imbarazzo, per tema di dare fastidio.

Si pensi che in quello stesso 1947 Aldo Fabrizi, oltre al *Delitto di Giovanni Episcopo* girò anche *Natale al campo 119* di Pietro Francisci, *Tombolo, paradiso nero* per la regia di Giorgio Ferroni ma soprattutto *Zio Tigna in Vivere in pace* di Luigi Zampa, un carattere fin nel titolo ammiccante al piccolo mondo antico dell'impiegatuccio dannunziano.³

E il mondo chiuso di Episcopo, grazie all'invidiata e invadente presenza di Wanzer e alla vita nella nuova pensione dall'esotico nome di 'California', rimane sempre un chiuso e ristretto spazio di quelli che saranno, solo pochi anni dopo, la versione in qualche modo cittadina dei felliniani *vitelloni* dalla quale *ça va sans dire*, Episcopo è assolutamente escluso; una varia e generica umanità di bassa burocrazia impiegatizia romana, un po' goliardica e un bel po' volgare e sessualmente allusiva, della quale fa parte anche Doberti, interpretato da Alberto Sordi, come noto, uno dei giovani 'vidlon' provinciali riminesi insieme a Leopoldo (Leopoldo Trieste, il 'drammaturgo'), Riccardino (Riccardo Fellini), Moraldo (Franco Interlenghi), Fausto (Franco Fabrizi).

E infatti sarà proprio Doberti il *trait d'union* di alcuni nodi principali della vicenda: per causa sua avviene il battibecco e la lite al biliardo, originata per dir così da uno scontro 'di classe' tra il sedicente «gentiluomo» Wanzer ed il «povero impiegatuccio attaccato al centesimo» che porterà al ferimento dell'ignaro Episcopo; e poi sempre dall'intraprendenza del vitellone Doberti inizia il finto, crudele e immorale matrimonio-per-scherzo celebrato dal 'sindaco' Wanzer con Doberti testimone alla pensione tra un'allegra Ginevra e un imbarazzatissimo Giovanni nella sequenza – che va da 23'38" a 27'10" – indispensabile per mettere in tavola tutte le pedine del gioco: appunto, un matrimonio di convenienza per Ginevra stanca di vivere con la madre megera, la sconcia ipotesi che Episcopo sposi Ginevra «per tutti, così anche gli altri sarebbero a posto» come fosse una giovane di facilissimi costumi, quasi una prostituta, l'invadenza e la

3 Nella stessa pellicola ci sono anche Ave Ninchi (pure in *Natale al campo 119*) e Nando Bruno.

maligna scorrettezza di Wanzer (la tartaruga posta sul dorso, l'acquisto delle sigarette, piccoli ma rivelatori esempi del progressivo sfruttamento economico dell'incauto e tollerante Episcopo), la cerimonia degli anelli, il bacio alla 'sposa' e il conclusivo doppio bacio sensuale e clandestino tra Wanzer e Ginevra, illusa che lui la toglierà da quella condizione di serva nella pensione di sua madre che se la fa con un vecchio nobile decaduto.⁴

Una volta iniziato, il ridicolo viaggio nella vertigine di Episcopo non potrà che arrestarsi nella consumazione del dramma, un epilogo tragico preannunciato dalle varie 'stazioni' della via crucis laica dell'uomo che si renderà ridicolo, prima perché colpito nell'intimo e dignitoso status di *essere umano*, poi perché si riscatterà in un lacerato sussulto di ritrovata *dignità umana* per amore del figliolletto.⁵

Stazioni di vere sofferenze esistenziali - intervallate da brevi pause di apparente serenità - causate dall'assenza in lui del coraggio necessario a reagire, tra le quali, con la voce fuori campo dello stesso Episcopo⁶ per il quale non si può non provare, insieme al suo senso del ridicolo, anche un'umanissima candida e disarmante pietà (con inqq. da 28'46" a 29'37"), se ne possono ricordare alcune.

C'è la truffa della pietra preziosa, per la quale, ricattato da Wanzer per una sua poesia d'amore diretta a Ginevra, l'integerrimo ragionier Episcopo, ormai rimasto con sole diecimila lire lasciategli anni prima dal padre,

4 In fasi successive Doberti funge da anello di montaggio e di sviluppo della storia: si affaccerà alla finestra per ammirare i fuochi pirotecnici della fine dell'anno 1899 prima di baciare una ritrosa sconosciuta, mentre prima aveva ammiccato sornione al passaggio della carrozza dei promessi sposi; farà il damerino sempre-allegro-e-premuroso per ballare con Ginevra alla festa quando lo scontento Giovanni intende andare via dopo una breve ma intensa discussione con la moglie che vuole divertirsi (da 50'55" a 51'20"): «Ma parla, Dio mio, parla. Ma sputa quello che devi dire... Vorresti portarmi a casa a ballare da soli. Ne abbiamo avuto di tempo per stare insieme. E poi c'è tutta la vita. Pensa quant'è lunga, la vita! Uhh, che barba». Proporrà poi agli invitati al ballo di scendere in strada per salutare il nuovo secolo e vedere, se mai dovrà arrivare, la stella Cometa come alcuni profetizzano. Infine, ricambiato, stringerà la mano di Ginevra nella baldoria della notte di San Silvestro, amoreggerà con lei e la bacerà contro il portone di casa sua all'alba.

5 E se nel film giallo-comico *La tragedia di un uomo ridicolo* di Bernardo Bertolucci si ha che il personaggio dell'industriale caseario Primo Spaggiari (Ugo Tognazzi in un'interpretazione da Premio a Cannes '81) escogita un ridicolo e assurdo piano per non pagare il riscatto miliardario chiesto per il rilascio del figlio che pensa essere stato sequestrato nel parmense, nel *Delitto di Giovanni Episcopo* il ridicolo non sta certo nell'angoscia del padre quando difende Ciro da Wanzer, ma là dove è manifestamente inadatto e impreparato, per ingenuità abitudinaria di carattere, a vivere il suo tempo e a capire le cattiverie del suo prossimo.

6 «Non ridete di me. Ormai non avevo più il coraggio di tornare indietro. In quella sera era stata decisa la mia sorte. Divenni lo schiavo di Wanzer. Segretamente invidiavo il suo modo di fare violento e sicuro, la sua fortuna con le donne. E quasi mi illudevo che un giorno avrei potuto cambiare la mia vita. Soltanto ora lo capisco: questa fu la mia grande colpa. [...] Per tutto quel tempo sopportai ogni sorta di umiliazioni e di vergogne, mentre i miei pensieri nascosti erano per lei. La cercavo ovunque. Mi bastava guardarla».

sottrae e poi rimette a posto i soldi dalla cassa dell'ufficio, truffa di cambiali sventata dalla polizia (da 32'57" a 40'12").

Fuggito Giulio Wanzer in Argentina, Episcopo torna a «essere un uomo libero» e godere fugacemente delle minute gioie della vita, come quelle di un bambino contento (da 39'58" a 42'35"): compra qualcosa per strada, si sofferma a guardare un teatrino ambulante di marionette sonore, acquista un anello di fidanzamento per Ginevra, che però è fuggita dalla sorella in campagna dopo un acceso litigio con la madre per causa della polizia che ricerca il lestofante Wanzer.

Vi è anche l'intervallo lieto della domenica delle Palme a Tivoli tra Ginevra ed Episcopo, la sua dichiarazione e conseguente richiesta di matrimonio a cui fanno seguito le immediate nozze che subito riconducono la narrazione sul suo principale binario drammatico-ridicolo: lui che porta le scatole degli acquisti della madre e della figlia, e poi l'abito bianco, gli auguri sardonici degli amici, i lavori nelle nuove stanze per la coppia, la tristissima e silenziosa prima notte con la quale si chiude il primo tempo (da 43'14" a 49'05").

Un successivo momento determinante di crisi si apre con i festeggiamenti per la fine dell'anno con le seguenti parole di Episcopo: «Faceva un anno da che avevo sposato Ginevra quando cadde la fine del secolo. Quella notte Roma era tutta in festa», ma se a mezzanotte non sarà la fine del mondo come gli apocalittici prevedevano - tra fuochi d'artificio, allegria, confusione, musica, campane che suonano e tante luci, gente in festa che strilla e folleggia per strada, in alternativa ai penitenti che pregano e invocano il Padre Eterno, e davanti alla Fontana di Trevi,⁷ balli e amoretto estemporanei (da 53'58" a 57'18") - si assisterà invece alla fine delle illusioni del protagonista con la continuazione della sua tribolazione che apre il XX secolo trovando la sua acme nella lite coniugale - tra 57'45" e 59'46" - quando lei torna a casa alle tre e mezza:

GINEVRA Perché mi guardi così? Ti dispiace, forse, che sia andata a divertirmi un po'?

GIOVANNI Perché mi hai sposato?

GIN. Ah, questa è bella! Ma come ti salta in mente, proprio a quest'ora, di venirmi a fare una domanda simile?

7 È una sorta di anticipazione del set iconico de *La dolce vita* felliniana che troverà una bella citazione-omaggio da parte di Ettore Scola in *C'eravamo tanto amati* (1974). Vale la pena ricordare, anche se solo di sfuggita, come la collaborazione tra Lattuada e Fellini troverà più ampia espressione nella co-regia di *Luci del varietà* (1951) senza l'interpretazione di Aldo Fabrizi (il ruolo di Checco Delmonte andrà invece a Peppino De Filippo). L'attore romano si risentì della sua mancata scelta - come ancora non perdonerà Fellini per non averlo chiamato per il ruolo di Trimalcione nel *Fellini Satyricon* (1969) - al punto da opporre poi un similare personaggio del mondo dell'avanspettacolo in *Vita da cani* (1950) di Steno e Mario Monicelli.

GIO. Rispondi! Perché mi hai sposato?

GIN. Cosa credevi? Che ti avessi sposato per amore... Ero stanca di fare quella vita. Stufa di mio padre, di mia madre, di tutto! Pretenderesti che fossi soddisfatta di stare sempre chiusa in questa casa, e aspettare che arrivi la domenica per fare la solita passeggiatina al Pincio. Con te! Bel divertimento...

GIO. Non potevi aspettarti di più. T'ho offerto tutto quello che avevo: il mio lavoro, il mio nome, senza chiedere niente del tuo passato.

GIN. Hai ragione. Sono io che ho fatto una sciocchezza. Dovevo capire che non ero nata per essere tua moglie, la moglie di un archivista...

GIO. Sei cattiva.

GIN. Sono giovane io e ho bisogno di vivere! Un uomo come Wanzer mi ci voleva!

GIO. Non nominare Wanzer.

GIN. Sì, sì, Wanzer. Ti dà fastidio sentire il suo nome? Con lui non avrei fatto una vita così noiosa, così meschina... Non ti sopporto più!

GIO. [prendendola per le spalle] E allora vattene... vattene, prima che io...

GIN. Mi fai male... Mi fai male... Aspetto un bambino!

GIO. Non è vero!

GIN. Sì, un bambino, Tuo, capisci? Tuo. Avanti, sù, perché non mi batti adesso? Che aspetti? Sù.

Come un automa sconvolto e combattuto tra l'odio per sua moglie e l'empito irrefrenabile d'amore per il nascituro, Giovanni Episcopo si sposta dalla finestra, esce di casa e vaga nelle strade deserte per il resto della notte di Capodanno; e mentre lui soffre questa lacerazione tremenda, noi ne approfittiamo per leggere il più o meno corrispondente passaggio letterario dannunziano:

Ebbene, che cosa poteva io fare? Nulla. Ma quella donna portava nel suo ventre un'altra vita, nutriva del suo sangue la creatura misteriosa che era il mio sogno continuo e la mia suprema speranza e la mia adorazione...

Sì, sì, prima ch'egli vedesse la luce, io l'adorai, io piansi per lui di tenerezza, io gli dissi nel mio cuore le parole indicibili. Pensate, pensate, signore [l'immaginario interlocutore di Episcopo], a questo martirio: - non poter disgiungere da un'immagine ignominiosa un'immagine innocente; sapere che l'oggetto della vostra adorazione ideale è legato ad un essere di cui temete le infamie. Che proverebbe un fanatico se dovesse vedere sul suo altare il Sacramento coperto d'un cencio immondo? Che proverebbe se non potesse baciare la cosa divina in altro modo che a traverso un velo bruttato? Che proverebbe?

Io non mi so esprimere. Le nostre parole, i nostri atti sono sempre volgari, stupidi, insignificanti, qualunque sia la grandezza dei sentimenti

da cui derivano. Io avevo dentro di me, quel giorno, una immensità di cose dolorose, soffocate, che si mescolavano, e tutto si risolse in un piccolo dialogo cinico, in una ridicolaggine e in una viltà. Volete il fatto? Volete il dialogo? Eccoli!

Ella, dunque, stava alla finestra; e io mi accostai. Rimasi un poco in silenzio. Poi, con uno sforzo enorme, le presi una mano e le chiesi:

– Ginevra, mi hai già ingannato?

Ella mi guardò stupita; e fece:

– Ingannato? Come?

Io le chiesi:

– Hai già un amante? Forse... Doberti?

Ella mi guardò, ancora, perché io tremavo tutto, orribilmente.

– Ma che scena è questa? Ma che cosa ti prende, ora? Impazzisci?

– Rispondimi, Ginevra.

– Impazzisci?

E mentre io cercavo di prenderle ancora le mani, ella mi gridò, sottraendosi:

– Non m'annoiare. Basta!

Ma io, come un forsennato, mi gittai in ginocchio, la trattenni per un lembo della veste.

– Ti prego, ti prego, Ginevra! Abbi pietà, un poco di pietà! Aspetta almeno che nasca... la povera creatura... il mio povero figliuolo... Mio; è vero?

Aspetta che nasca. Dopo farai tutto quello che vorrai; e io tacerò, e io soffrirò tutto. Quando verranno i tuoi amanti, io me n'andrò. Se tu me lo comanderai, mi metterò a pulire le loro scarpe, nell'altra stanza...

Sarò il tuo servo, sarò il loro servo; tutto soffrirò. Ma aspetta, aspetta!

Ma dammi prima il mio figliuolo! Abbi pietà...

Nulla, nulla! Nel suo sguardo non c'era che una curiosità quasi ilare. Ella indietreggiava ripetendo: – Impazzisci?

Poi, come io seguitavo a supplicare, ella mi voltò le spalle, uscì, chiuse l'uscio dietro di sé; mi lasciò là, in ginocchio sul pavimento. (d'Annunzio 1995, 66-8)

Con le inevitabili differenze connesse all'adattamento cinematografico, l'insistenza di Ginevra a negare i suoi tradimenti è pari a quella sull'impazzimento del marito.⁸ Il quale si ritrova nella stessa strada – (a 60'15") – inquadrata durante lo scorrimento dei titoli di testa, a voler sottolineare quella lenta e lunga discesa agli inferi di cui s'è detto. Che, per l'appunto, continua negli anni con lo stato di trascuratezza nella quale Giovanni ormai vive in casa (il bottone che cade), con la confusione della quale è preda (il

8 A questo proposito è interessante lo spunto dell'"inferno manicomiale" offerto dalla lettura libera del romanzo da parte di Puppa 2005.

disordine che crea sulla scrivania del suo superiore), con le dimissioni dal lavoro all'Archivio (a 66') che marcano il definitivo fallimento della sua esistenza: eccolo allora impegnato nei lavori più umili, spalatore di neve e lampionaio pubblico, mentre comincia a bere all'osteria con l'altro disgraziato avvinazzato maschio della famiglia, il padre di Ginevra; un'esistenza vissuta solo nell'attesa che suo figlio, cresciuto, potrà finalmente amarlo.

Però il destino ha altri progetti per il ragioniere che, con enormi sacrifici, crede di essere riuscito a uscire dalla miseria e a tenere in piedi la famiglia. Ma che le cose non solo non sono affatto sistemate – e come lo potrebbero, date le premesse e gli sviluppi già fin qui visti? –, e anzi stanno per precipitare nel dramma, lo mostra e dimostra una breve scena (da 68' 57" a 69'45") nella quale, a fronte del comportamento diligente dello scolaro *Ciro* che ha regolarmente fatto il compito, la colpa per la minestra fredda non se la prende *Ginevra* che ha fatto tardi dalla modista per un nuovo cappellino...

Ma ecco che il fragore di un tuono per un verso annuncia il temporale dei sentimenti che sta per scoppiare, come sovente in arte, in sintonia con lo scatenamento degli elementi della natura, e per l'altro si trasforma nel segnale sonoro del campanello di casa. *Ginevra* approfitta di questo breve momento di sospensione del dialogo per affrettarsi a comunicare ipocritamente a *Episcopo* di aver incontrato *Wanzer* e che lui sarebbe venuto di lì a poco, solo per incontrarlo. Invece i due amanti hanno deciso di partire insieme, e forse la soluzione – assente nel film ma espressa nel romanzo – avrebbe anche potuto andare bene a *Episcopo* perché a lui interessa solo vivere con e per *Ciro*.⁹ Ma le cose vanno melodrammaticamente in modo diverso giacché il ritorno improvviso dell'uomo fa precipitare la situazione, che le modalità formali e le componenti estetico-tecniche sottolineano puntualmente.

Un film sinora condotto con piani medi e larghi, quasi tutto in interni, con una fotografia che accentua e accompagna i toni e i lati oscuri della storia e un montaggio privo di giustapposizioni imprevedibili o a effetto, ora, negli ultimi minuti, manifesta un interesse per i piani stretti e ravvicinati, con un tempo narrativo più corto e stringente per sollecitare l'attenzione dello spettatore.

Tutti in piedi, ricompresi in un unico piano americano, *Ginevra* e *Wanzer* si danno del lei, *Episcopo* guarda sospettoso e torvo l'uomo fare i

9 Addirittura nel romanzo l'autore preconizza, ben dieci anni prima, ovvero prima della nascita del bambino, una tal via d'uscita: «E pure, tutto era ancora rimediabile. Sì, quella notte, quando udii gli urli della partoriente, urli non umani, irriconoscibili, urli di bestia al macello, io pensai, con una convulsione di tutto il mio essere: – S'ella morisse, oh s'ella morisse lasciandomi la creatura viva! – Urlava ella così orribilmente ch'io pensai: – Chi urla così, non può non morire. – Ebbi questo pensiero; ebbene, sì, ebbi questa speranza. Ma ella non morì; ella rimase, per la dannazione mia e del mio figliuolo» (d'Annunzio 1995, 69).

complimenti alla donna e ricordare il suo intervento nel combinare il loro matrimonio-scherzo e poi ridere beffardamente in primo piano: come dire che anche la loro vita familiare attuale è una burla, uno scherzo ironico. Ma ancora Episcopo sopporta e tace.

Quando però, con cambio di inquadratura ad altezza di bambino (a 70'10"), la mano di Wanzer si avvicina da destra per accarezzare il piccolo che non vuole dire il suo nome e Ciro scuote la testa infastidito, Ginevra da sinistra (a 71'07") molla uno schiaffo al piccolo e, sempre fuori campo, lo rimprovera con un «maleducato». L'inquadratura resta sul bambino perché lui, in una frazione di secondo, deve sollevare lo sguardo tristissimo sul padre che, a sinistra, allarga il braccio per proteggerlo e stringerlo a sé. Così la circolarità dell'azione è quasi completa, manca il dettaglio fondamentale dello spostamento di Ginevra che, abbandonando il suo posto a sinistra dell'inquadratura, va a posizionarsi accanto a Wanzer, a sottolineare che la vecchia coppia è stata spazzata via dallo schiaffo e che la nuova non è più clandestina, ma si è finalmente costituita, e senza l'ingombro del bambino (che peraltro Episcopo non lascerebbe per nessuna ragione al mondo).

Ed è, in questo modo, preparato il prefinale violento che potrà difatti svolgersi con rapidità attraverso la citazione di alcuni oggetti, visualizzati per pochi attimi e proprio per questo essenziali come le scarpe nuove per Ciro, la valigia pronta per la fuga di Ginevra con Wanzer, e poi la doppia immagine del coltello ripreso in dettaglio (non prima tuttavia della confessione di Episcopo circa la sua ferita alla fronte, mai cancellata e rimasta come un marchio a fuoco, prodotta non da un assalto alla baionetta come lui aveva raccontato, ma dal colpo di bicchiere al biliardo anni prima).

Il caso, ovvero la febbre del bambino, fa rincasare Giovanni anzitempo, ma drammaticamente proprio in tempo per avere una lite con Wanzer che non vuole andarsene senza Ginevra malgrado le implorazioni di Episcopo. E quando il *villain* secondo Gabriele d'Annunzio mette le mani addosso a Giovanni Episcopo che indietreggia verso il tavolo sul quale appare in primissimo piano un coltellaccio da cucina... il bambino si scaglia contro di lui che lo spinge a terra in malo modo lanciando all'uomo uno dei suoi sguardi di duro disprezzo come quelli che hanno costellato il suo comportamento arrogante per tutto il film. Poi, sempre inquadrato, gli volta le spalle e va a indossare il cappotto mentre, per stacco, riappare la mano con il coltello e, con altro stacco, si ha Episcopo in mezzo primo piano che avanza verso Wanzer, girato.

E mentre finisce di dire «quando una partita è chiusa, è chiusa» si vede balenare per aria la mano che impugna il coltello e, con ulteriore stacco, Episcopo infligge un colpo sordo e unico dietro le scapole di Wanzer. Se questi muore come ha sempre vissuto considerando la vita un egoistico gioco crudele, il senso del dovere di Giovanni Episcopo gli fa portare via il bambino, comprargli le scarpe, metterlo al sicuro dagli amici della vecchia pensione e poi, vedendo la moglie tornata per il senso di colpa in seno alla

famiglia, andare alla polizia a confessare il suo delitto per legittima difesa 'soltanto' morale.

E qui, a mo' di conclusione, ricordando con le parole dell'inizio che chi ha subito un danno è pericoloso perché sa di poter sopravvivere - anzi è già sopravvissuto - non si può non notare come il brano del romanzo sia più cinematografico del film. Intanto, perché si limita ad *una sola coltellata* mentre il testo insiste e persiste nella violenza del buono. Poi, perché è come leggere il passo di una sceneggiatura la cui messa in immagini risulta, sì incisiva e sintetica ma, non cadendo precisamente nel finale come avviene nel testo letterario, allontana l'impatto del delitto rinunciando al finale drammatico. Con il risultato di privilegiare l'umanissimo adempimento di un dovere etico, ovvero ristabilire le cose giuste. Le parole scritte, suonano così:

D'improvviso, udii il grido di mio figlio, un grido selvaggio, che disciolse immediatamente la mia rigidità. Gli occhi mi corsero a un lungo coltello che luccicava su la madia; e, nel tempo medesimo, la destra mi corse ad afferrarlo, e una forza prodigiosa m'investì il braccio; e mi sentii trasportato su la soglia della stanza di mio figlio, come da un turbine, e vidi mio figlio avviticchiato con una furia felina al gran corpo di Wanzer, e vidi su mio figlio le mani di costui... Due, tre, quattro volte gli confissi il coltello nella schiena, sino al manico. (D'Annunzio 1995, 92-3)

E sono, qui come altrove in questo romanzo breve, essenziale e intenso cinema scritto.

Bibliografia

- D'Annunzio, Gabriele (1995). *Giovanni Episcopo*. A cura di Gianni Oliva. Roma: Newton Compton Editori. URL <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-d/gabriele-dannunzio/giovanni-episcopo/> (2017-08-18).
- Puppa, Paolo (2005). *Episcopus. Molto liberamente tratto dal romanzo "Giovanni Episcopo" di Gabriele d'Annunzio*. Salerno: Plectica Editrice.

Dalla 'compilazione d'autore' al 'poema lirico-sinfonico' La musica per la versione sonorizzata di *Cabiria* (1931)

Emilio Sala
(Università degli Studi di Milano, Italia)

Abstract Musical accompaniment of films entered a new era as a dramaturgic practice in 1914, thanks to the world-wide success of *Cabiria*. Giovanni Pastrone's 'Dannunzian' film played an important role in the creation of moving picture orchestras and synchronised scores. Manlio Mazza's compiled score paved the way to the comparable orchestral accompaniment of D.W. Griffith's *The Birth of a Nation* (1915), written by Joseph Carl Breil. Nevertheless, scholars have paid insufficient attention to Mazza's score, which has been overshadowed by the famous *Sinfonia del fuoco* by Ildebrando Pizzetti. The latter has been frequently associated with the sacrificial scene in the temple of Moloch and, thus, has been used in modern exhibitions of the film. Despite this spread interpretation, it is important to note that Pizzetti did not write his symphony to score this scene. The misunderstanding leading to this association is due on the one hand to an aesthetic assumption, perhaps a bias, against the practice of compiled scores and, on the other, to some incomprehension concerning the restoration process of this film. In this article I re-examine the *vexata quaestio* of the relationship between the film and Pizzetti's *Sinfonia del fuoco*, by analysing the 1931 sound reissue of *Cabiria*, which featured a newly composed score by Luigi Avitabile and José Ribas. The latter's accompaniment of the temple of Moloch scene, including a chorus and a baritone soloist (as in the *Sinfonia del fuoco*), explains beyond any reasonable doubt the origin of the misplacement of Pizzetti's piece, and why it has dragged on for so long.

Sommario 1 La *Sinfonia del fuoco*: persistenza di vecchi equivoci. – 2 Le musiche per la versione sonorizzata.


Keywords Musical Dramaturgy. Film music. Silent cinema. Early sound cinema.

La forte luce chiaroscurale è impressa dal basso, così come la posa prevalente di tre quarti del cantore e del coro mentre esalta il profilo delle labbra, facendo gustare feticisticamente il sincronismo labiale, traduce al tempo stesso la bocca in un buco nero oscuro su cui galleggiano le invocazioni cantate.
(Paola Valentini 2006, 269)

Il mio lavoro musicologico sul più celebre e studiato film muto italiano, *Cabiria*, di cui esistono – com'è noto – due versioni curate dal suo 'vero autore' Giovanni Pastrone, la prima muta (1914) e la seconda sonorizzata

DOI 10.14277/2421-292X/AdA-4-17-11

Submission 2016-12-17 | Acceptance 2017-05-17

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

139

(1931), iniziò dieci anni fa quando presentai una relazione sulla drammaturgia musicale di questa «visione storica» al convegno *All'ombra dell'opera. Musiche per la scena al tempo di Leoncavallo* (Locarno, 2-3 settembre 2006), i cui atti non videro mai la luce. L'assunto principale di quel mio intervento era il seguente: più che insistere sui tanti problemi (filologici, storiografici, estetici) che la *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti porta con sé, bisognerebbe studiare più a fondo la partitura compilata e arrangiata da Manlio Mazza che venne utilizzata per accompagnare tutto il film di Pastrone e che presenta numerose scelte musicali drammaturgicamente orientate. Il ri-uso di musica preesistente, non solo nel cinema, oltre a essere un fenomeno di costume con ampie implicazioni sociologiche, può essere riletto (e rivalutato) anche nell'ottica della drammaturgia musicale.¹ D'altronde, senza voler ridimensionare il rapporto tra Pizzetti e d'Annunzio (e anzi condividendo la sensazione di 'occasione mancata' connessa al rifiuto di Ildebrando da Parma di comporre una partitura originale che fungesse da accompagnamento musicale del film), bisogna dire che anche il lavoro compilatorio di Mazza può essere associato almeno a un lato dell'attività del Vate – segnatamente allo «spirito industriale dannunziano», già tematizzato da Adriana Guarnieri Corazzol nel suo libro del 1990 (Guarnieri Corazzol 1990, 67). Secondo quest'ultima, le pratiche di adattamento rielaborazione variazione riciclaggio rimediazione (ecc.) sono una delle caratteristiche dominanti dell'arte dannunziana – «arte del *contrafactum* intesa in una con la creatività, contro la poetica dell'*opus*, dell'opera d'arte come invenzione originale» (67). Si tratta di una posizione critica che non può non essere associata alla «vocazione prefilmica» di d'Annunzio (Isgrò 2010, 39), com'è stata recentemente definita, tutta intesa verso nuove forme di drammaturgia musicale nel cui contesto va collocata anche l'esperienza di *Cabiria*. A questo proposito appare fondamentale l'intervista che l'Immaginifico fece pubblicare col titolo «A colloquio con d'Annunzio. Una forma nuova del dramma. L'attrazione del cinematografo. "Cabiria". Nuovi lavori» – intervista che apparve sul *Corriere della sera* del 28 febbraio 1914 poche settimane prima della *première* di *Cabiria* (18 aprile 1914). In essa si discute tra l'altro della «crisi della 'parola' nel teatro» e della nuova funzione che in questo quadro assumono la pantomima e la musica: «I migliori spettacoli recenti – quelli in cui si

1 Alle implicazioni sociologiche si potrebbero aggiungere quelle didattiche. Come riportato da Kathryn Kalinak, non è raro trovare nella stampa dell'epoca riferimenti al fatto che la pratica di accompagnare le proiezioni cinematografiche con brani di musica classica avrebbe contribuito a diffondere quest'ultima presso il grande pubblico. Per esempio, in un periodico americano del 1917, si legge che il cinema accompagnato dalla musica classica era anche l'occasione «for the man in the street to come into an appreciation of good music»: «Preparing Programs for Photoplay Accompaniments», *Dramatic Mirror*, 27 ottobre 1917, citato in Kalinak 1992, 61.

manifesta una qualche ricerca nuova – non sono se non azioni mimiche accompagnate dalla sinfonia e talvolta dal coro».²

1 La *Sinfonia del fuoco*: persistenza di vecchi equivoci

Tra le varie e (credo di poter dire) importanti nuove acquisizioni che l'analisi della partitura di Manlio Mazza mi ha consentito di rendere pubbliche, oltre alla valorizzazione in senso drammaturgico del lavoro compilatorio (paragonabile ad altre tradizioni precinematografiche come quelle della *pantomime dialoguée* e del *ballet-pantomime*),³ ce n'è una che giova riassumere in questa sede, anche perché essa non sembra essere stata recepita dalla comunità scientifica che si è occupata di *Cabiria* dal punto di vista musicologico (nonostante la mia ricerca sia stata pubblicata da tempo: cf. Sala 2014). Si tratta di un fatto tanto evidente quanto gravido di conseguenze: la partitura compilata e adattata da Mazza, dopo l'arcinoto 'gran rifiuto' di Pizzetti, accompagna *tutto* il film di Pastrone e comprende dunque anche la musica per la scena del Tempio di Moloch. Ciò significa che se volessimo inserire la *Sinfonia del fuoco* per accompagnare quella celebre sequenza, a parte gli insormontabili problemi di sincronizzazione spesso rilevati e su cui ritorneremo tra poco,⁴ dovremmo tagliare tutto il nr. 5 della partitura di Mazza (corrispondente alle pagine 83-113 del primo volume) che attacca riciclando in versione strumentale il famoso Coro delle furie «Chi mai dell'Erebo» tratto dall'*Orfeo* di Gluck. Orbene, tale partitura, di cui si conserva un unico testimone per orchestra completa in tre volumi presso la Bibliomediateca «Mario Gromo» del Museo Nazionale del Cinema di Torino, è da considerarsi alquanto autorevole: essa riporta infatti sul retro della copertina del primo volume, aggiunta a matita, l'indicazione «F. Seveso[,] Teatro Lirico 1914» – potrebbe insomma corrispondere alla partitura effettivamente utilizzata dal direttore

2 Questo passo, così come molti altri dell'intervista, verranno ripresi da d'Annunzio nell'articolo «Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione», pubblicato sul *Corriere della sera* del 28 novembre 1914, ora in d'Annunzio 2003, 2: 669 (vedi anche la densa nota di commento di G. Zanetti alle pagine 1685-9). Per un'importante contestualizzazione di questi due interventi di d'Annunzio, si veda Prono 2014.

3 Per la drammaturgia musicale della 'compilazione d'autore' nell'ambito della *pantomime dialoguée* e del *ballet-pantomime*, si vedano Sala 2009 e 2015.

4 Per esempio da Sergio Miceli 2009, 105-6. Ma già vent'anni prima Paolo Cherchi Usai, che pure (come tutti a quel tempo) non prende neppure in esame l'ipotesi che la musica di Pizzetti possa non essere stata composta per accompagnare la scena del Moloch, sottolinea come «no recent showing of *Cabiria* with the original vocal and orchestral accompaniment has been able to synchronize, without making cuts in the score, the sequence of the sacrifice to Moloch (in which the priest sing their cruel hymn to the god) with the choir and instrumental portions of Ildebrando Pizzetti's *Sinfonia del fuoco*» (Cherchi Usai 1988, 162).

d'orchestra (il maestro Ferdinando Seveso, appunto) in occasione della *première* milanese.⁵

D'altra parte il Coro delle furie in do minore, che compare per la prima volta nel tempio di Moloch, ritornerà più volte, a mo' di reminiscenza, nel corso dell'azione. Due esempi basteranno a illustrare questa tecnica del 'ritorno musicale' drammaturgicamente motivato. Fulvio Axilla, raccolto esanime sulle coste siciliane dopo il fallito assedio di Siracusa, viene portato nella casa del patrizio Batto. Dopo essersi ripreso, egli racconta di come salvò una bambina romana (che Batto e sua moglie subito riconoscono essere la loro diletta figlia) nel tempio del dio Moloch a Cartagine e di come poi perse le tracce della piccola. Durante questa scena la musica rievoca appunto il Coro delle furie con l'effetto di reminiscenza di cui sopra. Ma ancora più interessante drammaturgicamente è la ripresa del Coro in versione strumentale durante *Il sogno di Sofonisba* (nr. 21 della partitura). Il suo tema viene infatti esposto in 'pianissimo' da violoncelli e contrabbassi con valori raddoppiati, rallentatissimo (da battersi in sei!), trasposto in re minore e accompagnato solo da un rullo di timpano sulla tonica, a mo' di pedale. L'effetto è quello di una musica che, come un 'incubo musicale', ci introduce nello stato mentale del personaggio, per altro visualizzato in sovraimpressione, fino a che Sofonisba non si risveglia di soprassalto.⁶ Ovvio che, se si utilizza la *Sinfonia del fuoco* per accompagnare la sequenza del tempio di Moloch, questi due richiami interni non solo risultano depotenziati, ma perdono completamente il loro senso.

Ma c'è di più. Sergio Miceli, che considera la *Sinfonia del fuoco* come musica d'accompagnamento della scena del Moloch, si stupisce del fatto che il momento del salvataggio di Cabiria non riceva la benché minima at-

5 Ad avvalorare questa ipotesi sono vari segni a matita (tagli, ritornelli, precisazioni di carattere esecutivo) presenti nella partitura. Sulla questione non posso che rinviare ancora una volta a Sala 2014. Ricordo che la prima proiezione di *Cabiria* (18 aprile 1914) ebbe luogo contemporaneamente al Teatro Vittorio Emanuele di Torino (direttore M. Mazza) e al Teatro Lirico di Milano (direttore F. Seveso). Della musica di Mazza esiste anche una versione per piccola orchestra, conservata in parti staccate (incomplete) presso la Biblioteca del Collegio San Giuseppe di Torino, di cui si è occupato Marco Targa, presentando un *paper* ancora inedito, «La partitura per piccola orchestra delle musiche di Manio Mazza per il film *Cabiria* (Pastrone 1914): varianti e problemi di sincronizzazione», alla giornata di studio *L'immaginario della Vestale nel cinema muto italiano degli anni '10* (Jesi, Fondazione Pergolesi Spontini, 12 ottobre 2013). Targa è anche autore di un importante articolo, «La prassi della composizione musicale nel cinema muto italiano», in corso di stampa presso la rivista *Musica e Storia*.

6 La didascalia della battuta 10 («lunga [la corona] fino al sollevarsi del Nume»), incongrua rispetto alla versione definitiva della scena, si riferisce chiaramente a un primo *tourne* - poi scartato - del sogno, in cui il Moloch alato, a figura intera, a un certo punto si alzava e sembrava voler aggredire Sofonisba; su questa 'variante genetica', vedi Bertetto 2006 (l'immagine scartata, corrispondente alla didascalia presente nella partitura di Mazza, è a pagina 104). Ciò significa tra l'altro che Mazza ha messo a punto la sua partitura utilizzando una versione non ancora definitiva del film.

tenzione da parte di Pizzetti: «anzi, coincide con un momento di passaggio fra la *crescendo* accordale del coro e la ripresa del *p* del moto imitativo, producendo una plateale caduta di tensione e una dissociazione totale dell'evento» (Miceli 2009, 105). Inutile dire che invece nella partitura di Mazza questo punto culminante dell'intera sequenza viene messo musicalmente in bella vista. Come si legge nel luogo corrispondente della partitura (pagina 86 del primo volume), il direttore d'orchestra deve sospendere il Coro delle furie ritornellato «nel momento in cui Maciste prende Cabiria e attaccare subito il periodo seguente», ovvero un Agitato molto che sfocia nel Vivace della famosa Danza delle furie in re minore composta da Gluck per il ballo pantomimico *Don Juan* coreografato da Angiolini (1761) e poi riciclata per l'*Orphée* parigino (1774). Perché allora sostituire un brano (quello di Mazza) che è perfettamente sincronizzabile al film con un altro (quello di Pizzetti) che non si riesce ad adattare alla scena in quanto con tutta evidenza non venne composto per accompagnarla?⁷ Nella sequenza del Tempio di Moloch, tutte le inquadrature che riguardano i sacerdoti che cantano (compresa la celebre mano che si apre) – come ha definitivamente dimostrato il restauro compiuto nel 2006 da João de Oliveira per conto del Museo Nazionale del Cinema di Torino – vennero girate da Pastrone per la versione sonorizzata del 1931 (De Oliveira 2006 e Dagna 2013).

Purtroppo nel precedente restauro (1995), invece, sempre a cura della stessa benemerita istituzione, vennero mantenute, come se appartenessero alla versione del 1914, le inquadrature del palco dei sacerdoti che cantano l'invocazione al dio. Questo ha ingenerato numerosi equivoci anche perché nel frattempo si ebbero importanti riproposte del film col recupero delle partiture sia di Mazza sia di Pizzetti. Nel 1982 *Cabiria* venne ripresa alla Town Hall di New York con l'orchestra dal vivo che eseguiva le musiche originali (di Mazza e Pizzetti) curate dal direttore d'orchestra Peter Randall.⁸ Pochi anni dopo è uscito un video della Kino, prima in VHS (1990) poi in DVD (2000), nelle cui note di copertina si legge: «This Kino on Video edition was mastered from a première quality 35mm print at the corrected projection speed. The piano soundtrack, performed by Jacques Gauthier, is adapted from the original 1914 score».⁹ Un adattamento invero molto libero e 'impasticciato', che anticipa la *Sinfonia del fuoco* in versione abbreviata nei titoli di testa, la esegue poi per intero, naturalmente in versione strumentale, durante la scena del Tempio di Moloch e la rievoca

7 Dato il sentimento di stima e riconoscenza che ho sempre nutrito nei confronti del compianto Miceli, ricordo di avergli scritto nel settembre 2012 per inviargli in anteprima il testo del mio articolo (non senza una certa inquietudine dato il carattere talvolta spigoloso di Sergio). Non ho certo dimenticato la sua risposta che univa alla più adamantina onestà intellettuale un'affettuosa complicità culturale di cui ancora mi commuovo.

8 Per una recensione di questo evento, si veda Savero 1982.

9 Il DVD, dalle cui note di copertina ho tratto la mia citazione, porta il numero di etichetta K 187.

pure durante il Sogno di Sofonisba. Nel 1992 è stata la Radiotelevisione della Svizzera italiana (RSI) ad approntare un'influente versione video di *Cabiria* (1992), a cura di Carlo Piccardi, in cui la sequenza del Tempio di Moloch era ancora una volta accompagnata dalla musica della *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti. Per citare le parole dello stesso Piccardi,

è da notare che, in rapporto all'apparizione della figura del gran sacerdote sullo schermo, non solo è possibile garantire con relativa facilità la simultaneità del canto del baritono solista, ma addirittura la sua sincronizzazione con il movimento labiale. Inoltre è significativo che ciò sia possibile anche riguardo alla parte corale, nella misura in cui la spettacolarità delle immagini è arricchita da un coro di sacerdoti che in secondo piano ma visibilmente mostrano di cantare a battuta e nella giusta alternanza rispetto al pontefice. (Piccardi 2007, 33)¹⁰

Quello del *lip-sync* è naturalmente un falso problema che verrà chiarito spero definitivamente nel prossimo paragrafo. Resta il fatto che recentemente la posizione di Miceli e Piccardi è stata ribadita fuori tempo massimo anche da Roberto Calabretto (2015 e 2016) che sorprendentemente, dopo aver già dedicato uno studio alla *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti (Calabretto 2006), ritorna sull'argomento da una parte - sulla scorta di un utile ma dilettesco lavoro di Ermanno Comuzio (2006) - ritrovando nella partitura di Mazza brani inesistenti (di Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns ecc.)¹¹ e dall'altra, per ciò che riguarda Pizzetti, sottolineando una ancora più inesistente «preoccupazione del compositore di assecondare lo scorrimento delle immagini del film» (Calabretto 2015, 80).

Ma allora dove dobbiamo collocare la *Sinfonia del fuoco*? A questo interrogativo ho cercato di rispondere nel mio lavoro cui ho già più volte rinvio (Sala 2014). La *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti è un ingrediente del tutto esterno/estraneo al film (anche dal punto di vista stilistico). Se la si vuole eseguire bisogna farlo in assenza della rappresentazione filmica. Nel restauro del 2006 è stato scelto di eseguirla come *ouverture* dell'intero film (un'opzione legittima e corrispondente con ogni probabilità a quanto avvenne in occasione della *première* come si evince da alcune testimonianze giornalistiche). Nondimeno è evidente che il brano di Pizzetti si riferisce alla scena del Tempio di Moloch e che dunque sarebbe più sensato ed ef-

¹⁰ Piccardi era presente al convegno di Locarno che ho citato in apertura e nella discussione successiva al mio paper intervenne per cercare di dimostrare l'impossibile - cioè l'idea di una *Sinfonia del fuoco* sincronizzata alle immagini del film (immagini che per altro non esistevano nel 1914).

¹¹ Nel mio articolo citato (Sala 2014), ignorato da Calabretto, si trova in appendice un elenco dei brani preesistenti riciclati da Mazza - elenco che avevo per altro distribuito a mo' di *hand-out* già nel convegno di Locarno del 2006.

ficace eseguirla o riprenderla anche a mo' di preludio di quella sequenza. D'altra parte, mi sembra che lo stesso Silvio Alovio abbia indirettamente suggerito questa opzione nel suo importante contributo del 2006: «Un dato certo è che nel manoscritto originale delle didascalie dannunziane il testo dell'invocazione è a parte e non rientra nella numerazione delle didascalie stesse (Pastrone, tra la didascalia 19 e la 20, aggiunge a mano una scritta: "Invocazione-Sinfonia")» (Alovio 2006, 33). Non è questo un «dato certo» assai rilevante? Il fatto che d'Annunzio abbia collocato il testo dell'invocazione come se fosse un intermezzo evocativo tra la prima e la seconda parte dell'atto I presuppone la presenza della *Sinfonia del fuoco* come preludio della scena del Tempio di Moloch (e la chiosa di Pastrone pare confermarlo). Vorrei riportare una considerazione aggiuntiva tratta ancora una volta dalla partitura di Mazza: in essa, alla fine del nr. 4, è presente (per quanto poi cancellata) un'indicazione vergata con la matita blu che recita: «Sinfonia e poi seconda parte» (82). Si tratta di una testimonianza preziosa che ci conferma l'avvenuta collocazione del brano pizzettiano *anche a mo' di preludio della sequenza del Tempio di Moloch* e che corrobora il nostro assunto - e cioè che sia proprio quello il luogo più pertinente ed efficace per eseguire (eventualmente) la *Sinfonia del fuoco*.

2 Le musiche per la versione sonorizzata

All'inizio dell'anno 1931, in data 8 febbraio, Pastrone scrive una lunga e interessante lettera a d'Annunzio per annunciargli la prossima uscita della versione sonorizzata di *Cabiria*. In questa lettera (riprodotta integralmente in Cherchi Usai 1986, 85-8), ampiamente retrospettiva e alquanto nostalgica, si parla diffusamente dei problemi legati alla sonorizzazione del film: «Oggi che il progresso elettro-meccanico ha fugate le orchestre dalle sale cinematografiche, si imponeva la "sonorizzazione sincrona" alla proiezione, pena di riaffrontare il giudizio del pubblico in condizioni nettamente sfavorevoli» (86). Scartato per ragioni tecniche «il sistema fotofonico» (*sound on film*), Pastrone si rivolge a «una giovane casa editrice» (la milanese Casa editrice musicale di Cesare Andrea Bixio) con la quale mette a punto un nuovo sistema di *sound on disc* (Bixiophone) capace di sfidare lo standard internazionale della Vitaphone che prevedeva dischi a 33 e $\frac{1}{3}$ giri al minuto abbinati a proiettori a 24fps. Fu così, per esempio, che la versione sonorizzata (*sound on disc*) del famoso *Panzerkreuzer Potemkin* (1930) venne proiettata alla velocità di 24fps alterando alquanto l'originale che scorreva assai più lentamente, a 18fps - tra l'altro costringendo il compositore Edmund Meisel a rimettere mano alla sua partitura (sulla questione, si veda Tode 2005). Pastrone riuscì invece a far girare i dischi del Bixiophone a 27 giri e $\frac{1}{2}$ al minuto «in modo da garantire la conservazione dell'antica scansione del proiettore a 16 fotogrammi al secondo» (Va-



Figura 1. Cabiria (1931), disco nr. 3 (quello che contiene la *Sinfonia del fuoco* di Luigi Avitabile). Torino, Bibliomediateca «Mario Gromo» (Museo Nazionale del Cinema)



Figura 2. Cabiria (1931), «disco campione» nr. 3. Torino, Bibliomediateca «Mario Gromo» (Museo Nazionale del Cinema)

lentini 2006, 265).¹² Risultato: «*Cabiria* è oggi dotata di musica originale, riprodotta in tanti dischi gramofonici [sic] non secondi ai migliori esteri; è il primo film sonorizzato con tale sistema in Italia» (lettera di Pastrone a d'Annunzio, in Cherchi Usai 1986, 86). Presso la Bibliomediateca «Mario Gromo» del Museo Nazionale del Cinema di Torino sono conservate varie serie dei 7 dischi (incisi sui due lati) corrispondenti ai 14 rulli del film. Tali dischi di ceralacca (con un diametro di 16 pollici = 404 mm), in buono stato di conservazione, sono riconducibili a due tipologie: una è quella dei dischi già pronti per la vendita (fig. 1), con l'etichetta che tra l'altro indica le 40 «audizioni» dopo le quali, data la fragilità della ceralacca, sarebbe stato meglio sostituire il disco; l'altra è quella dei «dischi campione» fuori commercio e dunque privi di etichetta (fig. 2). Si tratta naturalmente di fonti preziosissime, che sono già state utilizzate per il restauro del 2006 (nel quale, oltre a una ricostruzione non ancora definitiva della versione del 1914, venne restaurata la versione sonora del 1931 attraverso l'acquisizione digitale dei dischi Bixiophone e la loro risincronizzazione ai 14 rulli del film). Purtroppo allo stato attuale è impossibile, sia per ragioni tecniche sia per ragioni di conservazione, ascoltare i dischi conservati a

12 A dire il vero, Pastrone optò per un compromesso: ridusse la velocità dei «dischi gramofonici» per poter proiettare il film a 20 fps (De Oliveira 2006, 56). Sull'etichetta dei dischi del 1931 si legge inoltre che essi sono «da girarsi a 28 giri [non 27 ½] al minuto primo» (si veda la fig. 1).

Torino. Il presente lavoro si basa perciò sulla versione sonora del film così come è stata messa a punto dal restauro del 2006.

La musica originale di cui parla Pastrone venne composta «da due valenti maestri», Luigi Avitabile e José Ribas, a quanto si sa collaboratori abituali di Bixio (Comuzio 2006, 254). Una riduzione per pianoforte della loro partitura è conservata negli archivi della SIAE (protocollata col nr. 28896 e datata 16 settembre 1931).¹³ Essa comprende 14 fascicoli corrispondenti ai rulli del film e ai dischi di cui s'è detto – salvo qualche incongruenza tra quello che si legge nello spartito e quello che si ascolta nel film.¹⁴ Contestualmente Pastrone cercò di recuperare anche la *Sinfonia del fuoco*, ma Pizzetti, dopo varie tergiversazioni, ancora una volta si tirò indietro. «All'ultimo mi scrisse esprimendomi il desiderio di veder soppressa 'La sua vecchia sinfonia', autorizzandomi a sostituirla. Con vivo rammarico non mi è restato che rinunciare ad un tanto complemento, che dovevo al Suo prezioso interessamento. E di darLe notizia della perdita, me ne faccio un premuroso dovere» (lettera di Pastrone a d'Annunzio, in Cherchi Usai 1986, 87). A sostituire la *Sinfonia del fuoco* avrebbe provveduto Luigi Avitabile nel modo che vedremo fra poco. Dunque nella nuova versione sonorizzata di *Cabiria* si passa da una musica composta secondo i principi della «Potpourripraxis» (per citare il celebre *Allgemeines Handbuch der Film-musik*),¹⁵ per quanto d'autore e artisticamente/drammaturgicamente impegnata, a «un apposito poema lirico-sinfonico» (per citare ancora la lettera di Pastrone a d'Annunzio, in Cherchi Usai 1986, 87). In un certo senso attraverso questo passaggio Pastrone riuscì a realizzare la sua idea iniziale che il primo rifiuto di Pizzetti aveva vanificato – quella di dotare *Cabiria* di una musica tutta originale. Passaggio che non va però inteso in senso troppo evolutivo o teleologico. Di solito si fa coincidere l'esigenza di musica originale (che, con la sua ricerca di 'integrazione narrativa', segna la fine del 'cinema-attrazione') con la presenza crescente di partiture cinematografiche composte *ex novo* negli anni '10 e '20. Ma la pratica della compilazione o del riciclaggio musicale resta comunque, lungo tutto il periodo del muto, quella più diffusa e significativa. *Repetita iuvant*: a essa dovremmo dedicare una maggiore attenzione, anche musicologica.

La prospettiva storiografica che oppone il 'cinema d'attrazione' a quello dell'«integrazione narrativa» è stata inaugurata dal citatissimo articolo di Tom Gunning (1986). Tale binomio oppositivo pone l'accento sulla discon-

13 Una fotocopia di tale riduzione si trova anche presso la Bibliomediateca «Mario Gromo» di Torino. Ricordo che la prima proiezione del film venne effettuata al cinema Odeon di Milano, l'8 aprile 1931.

14 Tali incongruenze si potranno meglio analizzare quando sarà possibile ascoltare i dischi di cui s'è detto.

15 Becce, Erdmann 1927, 1: 7. Mi riferisco al quinto capitolo («Illustration, Autorenillustration, Komposition?») dell'ampia trattazione introduttiva intitolata «Musik und Film».

tinuità - all'interno del cinema delle origini - tra una fase (prima del 1906 ca.) in cui lo spettacolo filmico è incentrato sulla presenza di momenti di 'attrazione' e una fase (tra il 1906 e il 1915 ca.) in cui il film si pone al servizio della storia da raccontare (seguendo un processo di narrativizzazione-istituzionalizzazione). Ma da un punto di vista musicologico quello che mi interessa maggiormente è la possibilità di distinguere, con Martin Miller Marks, tra una «music of attractions» e una «music of narrative integration» (Marks 1997, 61). Prendendo in esame le musiche per alcune dimostrazioni del Bioscop di Max Skladanowsky (Berlino, 1895-1896), Marks sottolinea come esse siano vicine alle caleidoscopiche ed eterogenee compilazioni del *music hall* e di molto cinema delle 'attrazioni'. Ben diverso il caso di una partitura organica e coerente come quella di Saint-Saëns per *L'assassinat du duc de Guise* (1908), che riprende (a mo' di 'integrazione narrativa') «some of nineteenth century's most complex styles of dramatic music, as well as various styles of pantomime and melodrama» (61). Tuttavia la pratica compilatoria (che come dicevo ha una lunga storia precinematografica alle spalle) non decresce affatto dopo il 1906 (o il 1908) e può essere presa molto sul serio dal punto di vista drammaturgico-narrativo (come deve essere preso sul serio l'uso non solo attrattivo della musica preesistente nel cinema sonoro). D'altronde è assai comune una combinazione a diversi gradi tra i due principi. La musica del 1914 compilata da Mazza contiene anche brani originali da lui composti e magari usati proprio a mo' di attrazione (come l'esotica *Marcia nel deserto* compresa nel nr. 13 e poi ripresa anche come nr. 15 della partitura). Lo schema "musica compilata = *music of attractions* / musica originale = *music of narrative integration*" non va considerato troppo alla lettera, in un modo troppo rigido. Concordo in pieno con quanto Malte Hagener ha sostenuto rileggendo l'articolo di Tom Gunning:

The change around 1906 - the alleged shift from attraction to narrative integration - should not be conceptualized as a jerky and mutually exclusive switch from one position to another, but rather as a slow, but constant sliding on a continuum in which the dominance of one term over the other imperceptibly gave way; what has remained stable in this transition is the mutual dependency and coexistence of both extremes. (Hagener 2006, 265-6)

Tornando alla partitura di Avitabile e Ribas, come già dicevamo, in essa si realizza - una ventina di anni dopo - l'idea originaria di Pastrone: quella di accompagnare il suo film con una musica composta *ad hoc*. Egli girò, vale la pena ribadirlo, alcune importanti e celebri nuove inquadrature per l'episodio del Moloch e affidò il commento musicale di quest'ultimo a Luigi Avitabile che chiaramente scrisse il suo pezzo tenendo presente l'impianto della *Sinfonia del fuoco* pizzettiana - dunque una cantata per basso/baritono, coro a quattro voci e orchestra che, dopo una lunga in-

roduzione strumentale, intona la dannunziana *Invocazione a Moloch*.¹⁶ È come se Pastrone avesse voluto ‘vendicarsi’ della mancata concessione di Pizzetti all’utilizzo del suo pezzo commissionandone un altro del tutto simile e riconfigurando la sua sequenza cinematografica per sfruttare al meglio il nuovo sistema di sincronizzazione meccanizzata - in particolare, naturalmente, il *lip sync* del coro e del basso/baritono solista. Questo spiega, à rebours, la ragione dell’alto grado di compatibilità tra il pezzo di Pizzetti e la nuova sequenza del Moloch. La *Sinfonia del fuoco* di Avitabile (disco nr. 3) corrisponde al pezzo più ‘modernista’ dell’intera partitura, ma è anche un *tableau* spettacolare a sé stante (come ce ne sono tanti nel film) e si relaziona alla scena che accompagna secondo i modi ‘mostrativi’ della *music of attractions*. Il fatto che, come avviene nella *Sinfonia del fuoco* pizzettiana, Avitabile non riporti nessuna alterazione in chiave (caso unico in tutta la partitura) la dice lunga sulla programmatica assenza in tale brano di una tonalità precisa: benché termini in Si maggiore, l’instabilità tonale vi regna infatti sovrana, in un contesto in cui i continui cambi di metro, i cromatismi, le scale esatonali e l’ossessiva presenza dei tritoni conferiscono al brano la tinta dominante. Bastino un paio di esempi per illustrare quest’ultima. Il primo è il ‘motto di Moloch’ che è un po’ il marchio principale di tutto il pezzo e che viene esibito fin dall’inizio.



Esempio 1. Luigi Avitabile, *Sinfonia del fuoco*, batt. 2-4

Le prime quattro note, disposte ‘a croce’ e col doppio tritono discendente, sottintendono la scala esatonale su cui poi si insiste nel prosieguo del discorso. Manca l’indicazione agogica ma l’andamento risulta solenne e alquanto scandito (da battersi ‘in quattro’). Il secondo esempio riguarda un altro motivo derivato dal precedente che interviene poco dopo e in cui però l’intervallo di tritono discendente è usato in un contesto cromatico invece che esatonale.

16 Il coro è a quattro voci (S, C, T, B), come in Pizzetti, anche se sullo schermo vediamo solo sacerdoti (e non sacerdotesse).



Esempio 2. Luigi Avitabile, Sinfonia del fuoco, batt. 40-43

Entrambi questi motivi vengono esposti all'inizio della scena del Tempio del Moloch, prima dell'attacco del Gran Sacerdote («Re delle due zone, t'invoco»), finalmente in perfetto *lip sync*. Un notevole spazio acquistano anche gli effetti di sincronizzazione meccanizzata di ambito extramusicale (sonoro e rumoristico). Dopo il ratto di Cabiria e la fuga sul tetto del tempio, si odono per esempio le urla lancinanti del sacerdote che Maciste getta nell'enorme braciere. Allo stesso modo si erano sentiti gli strepiti della folla nel momento in cui Maciste sottrae la piccola Cabiria al suo raccapricciante destino. Ma per fare riferimento a un *sound effect* puramente rumoristico e particolarmente efficace non si può non citare il momento in cui (disco nr. 8) Sofonisba lascia cadere la coppa che va in mille pezzi durante la scena del suo matrimonio con Siface, il re di Cirta, che il padre Asdrubale le ha imposto. D'altronde sono presenti, benché rarissime, anche delle parole che si percepiscono come tali. Ad esempio le grida disperate - «Cabiria! Cabiria!» - della madre della fanciulla durante l'eruzione dell'Etna (disco nr. 1).

Non c'è spazio per analizzare in modo approfondito la partitura di Avitabile e Ribas (rinvio tale analisi a un prossimo lavoro), ma essa va letta nel contesto delle poetiche cine-musicali che si svilupparono in Italia negli anni '10 e '20, contesto mirabilmente studiato da Carlo Piccardi (si vedano - oltre al già citato Piccardi 2006 e 2007 - anche Piccardi 1992 e 2004).¹⁷ Dal punto di vista metodologico sarebbe importante però non isolare e neppure contrapporre in modo troppo binario, come dicevo più sopra, la composizione dalla compilazione: l'uso della musica preesistente è una pratica consustanziale al medium cinematografico. In fondo anche il rapporto tra la *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti e quella di Avitabile va considerato nell'ottica di una sorta di *remake* musicale con tanto di visualizzazione filmica di ciò che in un primo tempo era stato concepito a livello puramente evocativo. Molto importante sarebbe anche affrontare in una prospettiva più 'globale' l'eterogeneità delle pratiche musicali e sonore tanto del cinema muto quanto dell'*early sound cinema* - tenendo anche

¹⁷ Nonostante la mia presa di distanze dal lavoro che Piccardi ha dedicato a *Cabiria*, va detto che gli studi di quest'ultimo - così come quelli di Miceli e di Calabretto - restano fondamentali per chiunque voglia anche solo avvicinarsi alla musica per film del cinema italiano.

conto della loro variabilità 'locale'. Come ha scritto recentemente Francesco Finocchiaro, «to this 'vertical' heterogeneity, intrinsic to the nature of the cinematic show within a performative and multimedial event, we have to add a kind of 'horizontal' heterogeneity provided by the extreme variability that was connected to the manifold geographic and cultural contexts» (Finocchiaro 2016, 41). *Cabiria* è stata anche in questo quadro un film fondamentale per la diffusione che ebbe a livello internazionale. La versione del 1931 venne esportata un anno dopo dalla società Coopéra Film in Francia e nei paesi francofoni ma con una nuova sonorizzazione. Quest'ultima venne così presentata in un manifesto dell'epoca: «Version sonore et chantée de G. Dini. Musique de Jules Mazellier. Synchronisation de Henri Gublier fils».¹⁸ Ma è soprattutto la versione del 1914 che, come si suol dire, fece epoca. Il suo impatto al di là dell'oceano è stato riconosciuto e studiato anche a livello musicale da autori, come Gillian Anderson (2004) e Martin Marks (1997), che hanno svolto un ruolo fondamentale nella definizione del nuovo campo musicologico dei *film music studies* applicati al cinema muto. Purtroppo la partitura per la versione americana del film, messa a punto da Joseph Carl Breil tenendo conto anche di quella curata da Manlio Mazza, non sembra essere sopravvissuta. In effetti sarebbe di straordinario interesse poter svolgere un'analisi comparata di queste due compilazioni d'autore. Da quanto emerge dallo studio che Marks ha condotto sulle recensioni della *Cabiria* americana apparse sulla stampa periodica nel 1914 (Marks 1997, 104-8), Breil realizzò un suo ri-adattamento dell'adattamento italiano di Mazza dirigendolo con gran successo a Chicago, San Francisco e Los Angeles nell'estate 1914. I *film music studies* riguardanti il cinema muto e l'*early sound cinema* hanno ormai raggiunto l'età adulta ma resta ancora un immane lavoro da compiere tanto sul versante filologico e analitico quanto su quello della riflessione teorica e metodologica. Se son rose fioriranno.

18 Si veda il catalogo online della casa d'aste Versailles Enchères Perrin-Royère-Lajeunesse: <http://www.versaillesencheres.auction.fr/>.

Bibliografia

- Alovisio, Silvio; Barbera, Alberto (a cura di) (2006). *Cabiria & Cabiria*. Torino-Milano: Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro
- Alovisio, Silvio (2006). «Il film che visse due volte. *Cabiria* tra antichi segreti e nuove ricerche». Alovisio, Barbera 2006, 15-44.
- Anderson, Gillian (2004). «Musical Missionaries. 'Suitable Music' in the Cinema (1913-1915)». Miceli, Sergio (a cura di), «La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca». *Civiltà musicale*, 19(51-2), 173-89.
- Becce, Giuseppe; Erdmann, Hans (1927). *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. 2 Bde. Berlin: Schlesinger.
- Bertetto, Paolo (2006). «Gli out takes di *Cabiria* e i modi della messa in scena». Alovisio, Barbera 2006, 102-7.
- Calabretto, Roberto (2006). «La partitura del 1914 tra equivoci e malintesi». Alovisio, Barbera 2006, 232-42.
- Calabretto, Roberto (2015). «Tra equivoci e ripensamenti. Ildebrando Pizzetti e il cinema». *Musica/Realtà*, 1a parte, 26(108), 71-85.
- Calabretto, Roberto (2016). «Tra equivoci e ripensamenti. Ildebrando Pizzetti e il cinema». *Musica/Realtà*, 2a parte, 27(109), 63-71.
- Cherchi Usai, Paolo (1986). *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*. Torino: UTET.
- Cherchi Usai, Paolo (1988). «*Cabiria*, an Incomplete Masterpiece. The Quest for the Original 1914 Version». *Film History*, 2(2), 155-65.
- Comuzio, Ermanno (2006). «Le musiche di *Cabiria*; da Pizzetti-Mazza ad Avitabile-Ribas». Alovisio, Barbera 2006, 243-62.
- Dagna, Stella (2013). «Il restauro di *Cabiria*». Filipovic, Aleksandra; Troiano, Williams (a cura di), *Strategie e programmazione della conservazione e trasmissibilità del patrimonio culturale*. Roma: Edizioni scientifiche Fidei Signa, 394-403.
- D'Annunzio, Gabriele (2003). *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti e trascritti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- De Oliveira, João (2006). «*Cabiria*, una nuova sfida per il restauro». Alovisio, Barbera 2006, 54-61.
- Finocchiaro, Francesco (2016). «The *Vindobona Collection* of the Universal Edition». *Music and the Moving Image*, 9(3), 38-56.
- Gunning, Tom (1986). «The Cinema of Attraction. Early Cinema, its Spectator and the Avant-Garde». *Wide Angle*, 8(3/4), 63-70.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (1990). *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Hagener, Malte (2006). «Programming Attractions. Avant-Garde Exhibition Practice in the 1920s and 1930s». Strauven, Wanda (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 265-79.

- Isgrò, Giovanni (2010). «La vocazione filmica di Gabriele d'Annunzio». *Il castello di Elsinore*, 23(61), 39-76.
- Kalinak, Kathryn (1992). *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Marks, Martin Miller (1997). *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies, 1895-1924*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Miceli, Sergio (2009). *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*. Milano-Lucca: Ricordi-LIM (Le Sfere).
- Piccardi, Carlo (1992). «Mascagni e l'ipotesi del 'dramma musicale cinematografico'». Miceli, Sergio (a cura di), *Musica & cinema = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 19-22 agosto 1990). Firenze: Leo S. Olschki, 453-97. Chigiana 42.
- Piccardi, Carlo (2004). «Pierrot al cinema. Il denominatore comune dalla pantomima al film». Miceli, Sergio (a cura di), «La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca». *Civiltà musicale*, 19(51-2), 35-139.
- Piccardi, Carlo (2006). «Cabiria, Christus, Giuliano l'Apostata. Incunaboli della coralità nel cinema». *Musica/Realtà*, 1a parte, 17(81), 19-59.
- Piccardi, Carlo (2007). «Cabiria, Christus, Giuliano l'Apostata. Incunaboli della coralità nel cinema». *Musica/Realtà*, 2a parte, 18(82), 25-69.
- Prono, Franco (2014). «Cabiria Between Dannunzianism and Culture Industry». Colturato, Annarita (ed.), *Film Music. Practices, Theoretical and Methodological Perspectives*. Torino: Kaplan, 51-71.
- Sala, Emilio (2009). «Musique et dramatisation dans la pantomime dialoguée. Le cas del *L'Homme au masque de fer* (1790)». Waeber, Jacqueline (éd.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*. Bern: P. Lang, 215-29.
- Sala, Emilio (2014). «For a Dramaturgy of Musical Reuse in Silent Cinema. The Case of *Cabiria* (1914)». Colturato, Annarita (ed.), *Film Music. Practices, Theoretical and Methodological Perspectives*. Torino: Kaplan, 73-109.
- Sala, Emilio (2015). «Per una drammaturgia del ri-uso musicale nel *ballet-pantomime*. Il caso di *Nina ou la folle par amour* di Persuis (1813)». Altenburg, Detlef et al. (Hrsg.), *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*. Sinzig: Studio Verlag, 189-216.
- Savero, Richard (1982). «Cabiria. Silent Epic from Italy, on Town Hall Screen». *New York Times*, 7 maggio 1982.
- Tode, Thomas (2005). «Un film en peut cacher un autre. À propos des différentes versions du *Cuirassé Potemkine* et de la réapparition de la mise en musique d'Edmund Meisel». *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 47, 38-76.
- Valentini, Paola (2006). «Il sistema Bixiophone». Alovio, Barbera 2006, 263-71.

Il poeta Vate e il poeta attore Il d'Annunzio di Carmelo Bene

Alfredo Sgroi
(Università degli Studi di Catania, Italia)

Abstract This paper focuses on d'Annunzio and Carmelo Bene. Namely, it is dedicated to the reading actor's of the tragedy *La figlia di Iorio* and to the performance realised at the Teatro all'Angelo in Rome (1999). The relationship between the actor and d'Annunzio determines a significant evolution of Carmelo Bene's art, which is linked to the theme of myth and primitiveness.

Keywords D'Annunzio. Carmelo Bene. Myth. Tragedies. Actor and dramatist.

È il 1999. Tra il 26 novembre e il primo dicembre Carmelo Bene, alla fine di un intenso e paziente lavoro di intarsio, condensazione, tagli e suture, finalmente mette in scena al Teatro dell'Angelo di Roma il suo «Concerto d'autore», tratto da *La figlia di Iorio*, con le musiche di Giani Luporini, le scene di Tiziano Fario, i costumi di Luisa Viglietti. Una *lettura* personale, in cui l'attore concentra in una sintesi i versi della tragedia dannunziana nei quali è tracciata la parabola tragica di Aligi, Mila e Lazaro, sopprimendo le parti considerate secondarie (le battute dei personaggi di contorno), e impostando lo spettacolo sul resoconto che Aligi fa delle vicende che lo hanno condotto a ripudiare Vienda e a rifugiarsi con Mila sulla montagna.

Ad anticipare la performance dannunziana di Bene è certamente lo spettacolo del 1987 a Recanati, con la lettura dei *Canti* di Leopardi.¹ È già

1 Ricorda Sandro Lombardi nel corso di un'intervista: «Carmelo Bene faceva cose sublimi [...]. Più delle letture dei poeti, ha influito Carmelo Bene che recitava Leopardi o Majakovskij, Hölderlin o Campana [...]. Rispettava la lingua poetica. Sembrava che facesse grandi trasgressioni ma in realtà rispettava i ritmi, sapeva riconoscere un endecasillabo da un settenario o da un ottonario, e quindi li leggeva come tali, mettendoci poi dentro tutta la sua carica, tutta la sua personalità creatrice. Perché di questo si tratta: di arrivare finalmente a considerare autore non solo il drammaturgo o, al massimo, il regista, mentre attori, cantanti o danzatori sono al massimo gratificati dell'epiteto di essere dei grandi interpreti [...]. Indubbiamente, anche se Carmelo Bene restava un maestro impossibile, apparteneva a quella costellazione mitica: l'avevo visto al cinema da ragazzino, in *Edipo re*, e restava tutto sommato lontano, come Peter Stein. Con tutto che, a volte, certi maestri impossibili o lontani contano più di quelli vicini; ma allora in questo senso Carmelo Bene conta come Maria Callas o Totò o Chaplin. Sono una cosa diversa: qui si entra nel campo delle icone, delle grandi maschere teatrali attraverso cui ogni attore può e deve costruirsi una sua area di riferimento» (Ponte Di Pino 1995, 151-2).

pienamente, per dirla con la formula poi canonica, un «teatro senza spettacolo», interamente incentrato sulle modulazioni straordinarie della voce dell'attore, che proprio quando si cimenta nella pura e semplice lettura di un testo poetico stupisce il pubblico con la sua potenza e profondità. Sulla scia, in verità, di quanto sperimentato fin dal 1960 nel primo recital-concerto Majakovskij, in cui già il «teatro di parola» di Bene si presentava nelle sue forme più radicali, fatalmente, diremmo, destinate a incrociare la drammaturgia, anch'essa *di parola*, di d'Annunzio.²

Negli anni successivi non mancano gli incontri con altri poeti, da Laforgue a Montale, da Dante a Campana. Ma non vi è dubbio che l'approdo dannunziano ha ben altro respiro: viene con esso di nuovo superata la frammentarietà delle precedenti *letture* per fare spazio a una performance compatta e unitaria, in cui si corona quello che Mirella Schino definisce «il sogno e la tentazione di ogni regista: interpretare lui stesso tutte le parti» (1995, 113-28).³ Sogno a lungo carezzato e coltivato da Bene, e coagulato nella *Figlia di Iorio* non certo per caso.

Il testo di d'Annunzio, d'altra parte, si prestava mirabilmente all'operazione di Bene per le sue peculiarità lessicali e formali; per la sua versificazione suggestiva e complessivamente omogenea; per l'equilibrato gioco a incastro per il quale i personaggi concorrono, collocati su modulazioni differenti, alla realizzazione di un grande poema sinfonico. In definitiva, per la sua qualità essenziale di *teatro di parola*, in cui il verbo si fa carne e, come al tempo dell'*Isotteo*, «il verso è tutto» (d'Annunzio 1886). Fermo restando che il verso stesso è espressione fondamentalmente musicale, perché, come è noto, per d'Annunzio è irrinunciabile l'assunto secondo cui tutte le arti aspirano costantemente alla condizione della musica.⁴ Questo aspetto è ben chiaro all'attore, che non a caso decide di recitare i versi dannunziani entro una cornice musicale, l'unico sfondo tollerato nel contesto dello sfrondamento di tutti gli altri elementi spettacolari. Sia pure, essa, una cornice tenue, quasi diafana, che supporta la parola del performer rimanendone soggiogata, erompendo violentemente soltanto in rarissimi momenti di particolare tensione drammatica (come quando

2 Senza dimenticare, ovviamente, il Pasolini del *Manifesto del nuovo teatro* del 1962. Cf. Pasolini 1995, 711-32. Né il prediletto Lacan di «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», apparso sul primo numero del 1956 della rivista *La psychanalyse* e letto dall'attore nella traduzione *Funzione e campo della parola e del linguaggio* (Lacan 1974). Una copia di questo volume è conservata nella biblioteca di Bene. Quest'ultima comprende seimila volumi, in gran parte conservati nella sede romana della Fondazione l'Immemoriale, frutto del lascito dell'attore.

3 Non a caso questa indicazione emerge nel corso delle *Giornate di incontri e di studi per Carmelo Bene*, organizzate a Perugia tra il 14 e il 15 gennaio 1994 dall'associazione Exotopia. Ovvero, a pochi anni di distanza dalla performance dannunziana.

4 Il principio formulato da Pater è citato in più luoghi dell'opera dannunziana.

si evoca il parricidio), per poi tornare ad adagiarsi su tonalità sommesse, pronte ad annichilirsi nel silenzio altrettanto tragico.

Alla vigilia dell'esordio l'attore, in questo caso anche demiurgico riadattatore del testo dannunziano, esplicita in una intervista su *La Repubblica* il senso dell'operazione scenica – certamente ardua – che stava per realizzare, suscitando un vespaio di polemiche e di ansiose attese.

Da tempo la frequenza delle rappresentazioni della tragedia di d'Annunzio andava scemando sui palcoscenici italiani; si potrebbe dire che il testo, come ha notato Paolo Puppa, aveva imboccato una traiettoria decisamente declinante, passando dai trionfi primo-novecenteschi a una sostanziale eclissi, spezzata peraltro da alcuni recuperi che non sempre avevano convinto pubblico e critica (Puppa 1993, 107-28). Da qui la sorpresa destata dalla scelta di Carmelo Bene, noto fin lì soprattutto per i suoi furori iconoclasti e lo spirito dissacrante, esibiti in quegli stessi anni '90 davanti al folto pubblico televisivo del *Maurizio Costanzo Show*.

Non è questa la sede per analizzare i motivi dell'emarginazione del testo dannunziano, imputabile a diversi fattori (gusti del pubblico, pregiudizi ideologici o estetici, difficoltà insite in un teatro di poesia per sua natura di ardua fruizione, ecc.). Importa qui interrogarsi sui motivi che spingono un personaggio eccentrico e imprevedibile come Carmelo Bene, sempre pronto ad andare controcorrente, a riesumare proprio la tragedia pastorale di d'Annunzio e, soprattutto, ad azzerarne l'impostazione corale, sottoponendo il testo a una radicale revisione, per saggiare una soluzione scenica inedita, per molti versi provocatoria, certamente mai prima tentata: la trasformazione della stessa tragedia dannunziana in una *pièce* interamente orchestrata da e sul *performer* monologante, chiamato a ricoprire i diversi ruoli, praticamente agendo come i giullari evocati dal contiguo-distante Dario Fo (Puppa 2014, 19-42).⁵

Sarebbe però ingeneroso imputare solo al narcisistico gusto egocentrico di Bene – sempre pronto a esaltare il proprio virtuosismo vocale, fino ad accentrare su di sé la scena, cancellando tutte le altre componenti – la concentrazione sull'unico performer monologante del sistema dei personaggi: c'è anche, se non soprattutto, un'affinità tra l'attore e il Vate per nulla celata, anzi esibita e riproposta a più riprese e in diverse occasioni.⁶ Esiste, infatti, un'evidente assonanza tra l'idea teatrale e poetica di d'Annunzio e la sensibilità artistica di Bene, attestata e ribadita dai frequenti incroci realizzati nel corso di letture episodiche o performance negli studi

5 Riferendosi ai due artisti, lo studioso rileva: «Eppure, non si possono negare analogie tra i due mondi. Ad esempio, le tecniche con cui entrambi montano l'affabulazione solitaria, i modi vertiginosi con cui passano da un personaggio all'altro mutando punti di vista e soggetti in azione» (34).

6 Si pensi alle numerose letture dannunziane che costellano le apparizioni televisive di Carmelo Bene.

televisivi.⁷ L'approdo alla *Figlia di Iorio*, insomma, rappresenta per l'attore solo lo sbocco di un percorso già innescato e consapevolmente coltivato nel corso degli anni (Puppa 2014, 27). Semmai occorre interrogarsi – giova ribadirlo – sul perché di questa scelta, che non si può certo considerare casuale: sui motivi estetici o ideologici, cioè, che hanno spinto l'attore a pescare nell'ampio repertorio teatrale dannunziano proprio la tragedia del 1904. In assenza di esplicite indicazioni dell'attore in questo senso, muovendosi su un terreno perciò instabile, si può formulare una risposta basandosi sugli indizi sparsi e disseminati in scritti, dichiarazioni estemporanee, interviste, che Carmelo Bene rilascia a ridosso della messa in scena dell'opera di d'Annunzio (e non solo).

Molte e illuminanti suggestioni, in questa direzione, possono essere rintracciate all'interno della ricordata intervista rilasciata a *La Repubblica*, nella quale l'attore puntigliosamente e con straordinaria lucidità, sia pure declinata con i consueti toni provocatori (un cedimento alle ragioni del *battage* pubblicitario?), indica con nettezza le ragioni del suo spiazzante *revival* dannunziano. Frutto, sottolinea, di un'acuta riflessione che si è snodata parallelamente al lungo e travagliato lavoro compositivo, alimentato dallo stesso cimento in una sfida di cui Bene comprendeva con piena coscienza tutte le difficoltà che investivano, contemporaneamente, la dimensione testuale e quella scenica.

Si può dunque partire dalle parole dell'attore, scandagliando passo dopo passo i diversi snodi emersi nel corso dell'intervista concessa poco prima della messa in scena romana:

Un compito mostruoso – confida – dopo due anni di ricerca sull'autore, di cui ho preferito i versi più belli della *Figlia di Iorio* con l'obiettivo di un grande adattamento, un *elisir* dei cinque atti concentrati in un'ora di fila. Mi costa uno sforzo inaudito, la prestazione che compio in «omaggio alla morte di un agricoltore», come s'è definito il copione. Ci vuole tutta la mia voce pulita, il completo possesso di registri e modulazioni, la mia tenacia sdrammaturgica, e la mia piena facoltà d'essere poeta in prima persona, per vaneggiare a dovere un altro poeta. (*La Repubblica*, 25 novembre 1999)⁸

In questo primo brano si rintracciano, come si vede, molte indicazioni preziose. Anzitutto l'attore svela di avere lavorato per ben due anni «sull'au-

7 Si legga il ricordo degli scontri con Pasolini che l'autore rievoca per riaffermare proprio la sintonia con la poesia dannunziana riportato in Bene, Dotto 1998 (177).

8 Quando *Memoradio*, in ricordo del 150° anniversario della nascita di d'Annunzio, propone una *Conversazione su "La figlia di Iorio"* con Giorgio Bocca, Carlo Fruttero e Franco Lucentini, viene ricordata fra l'altro la posizione di Bene, secondo cui d'Annunzio è il miglior poeta italiano del '900.

tore». Non soltanto, quindi, sulla tragedia del 1904. Se questo è vero, significa che Bene ha certamente ampliato il raggio della sua indagine su d'Annunzio, certo non limitandosi a una esegesi più o meno acuta della *Figlia di Iorio*, ma al contrario scavando nei meandri dell'opera del poeta abruzzese, cogliendone diverse sfumature, e focalizzando probabilmente anche il contesto estetico e filosofico in cui la tragedia vede la luce.⁹ Basti ricordare, in questo senso, che nella biblioteca di Carmelo Bene è conservata una copia di *La nascita della tragedia* di Nietzsche fittamente annotata dall'attore, in particolare nel passo in cui il filosofo indugia sulla barbarie del mondo pastorale. Quella medesima barbarie che poi Bene rintraccia nella tragedia dannunziana.

Detto ciò, segue nell'intervista un'altra notazione rilevante: l'attore ha scartato l'ipotesi di una lettura integrale dell'opera dannunziana per offrirne al pubblico un *distillato*, in cui *concentrare* non la trama, ma «i versi più belli».¹⁰ Insomma, Bene punta a confezionare un'opera che si stacca dall'originale per assumere una connotazione differente soprattutto perché impostata su una precisa e calcolata strategia spettacolare dell'attore, che diventa egli stesso autore, anzi *poeta*, come si precisa nelle parte conclusiva del passo, e soltanto in quanto tale capace di entrare in piena sintonia con l'universo fantastico di d'Annunzio: poiché soltanto un poeta (attore) può comprendere fino in fondo le ragioni di un altro poeta.¹¹ Così, i lacerti testuali recitati sulla scena mantengono una sostanziale fedeltà alla lezione dannunziana, ma l'espulsione selettiva di molti passi segna pure un sostanziale mutamento di rotta.

A rendere possibile questa complessa operazione di *concentrazione* del testo è quindi la sensibilità poetica dell'attore, orgogliosamente ribadita, che poi si coniuga per la traduzione scenica con «la voce pulita», eclettica nelle modulazioni e nelle cadenze, che egli possiede. Come dire: altri non sarebbero capaci di fare vibrare le corde profonde della poesia dannunziana nei modi e nei tempi che la sua *voce* consente, voce che per la sua eccezionalità rende possibile una così ardua operazione di *vaneggiamento*

9 Questo metodo di lettura contestualizzata è rivendicato esplicitamente dallo stesso attore: «io leggo un classico, guardo sempre cosa c'è fuori, accanto, guardo tutte le occasioni mancate» (Bene 1995, 4).

10 «Ho scelto dei flussi. Somatizzo le espressioni di Aligi, Mila di Codro, Candia della Leonessa... L'arrangiamento è necessario: si ottiene un nettare anziché una riproduzione integrale che sarebbe dispersiva. Il linguaggio va scavalcato, lo dico da sempre. C'è bisogno di un atto retorico, e non di un inutile teatro di rappresentazione. Ma nessuno mi sente, nessuno smette di recitare, e io non lascerò un bel nulla».

11 Come d'Annunzio, infatti, Carmelo Bene rivendica orgogliosamente il diritto di opporsi alla degradazione massificante imposta da un modello lessicale imbalsamato e scialbo, così come è stato codificato dai mass-media. Da qui scaturisce la celebrazione della 'creatività lessicale dannunziana'. Su questi aspetti Zollino 2014, 186-7.

di «un altro poeta».¹² Ecco così spiegato il motivo fondamentale di una scelta tanto difficile quanto suggestiva; unica e irripetibile, perché Bene è persuaso del fatto che quanto sta per realizzare non può avere repliche. *La figlia di Iorio* diventa così anche un'opera originale e personale dell'attore-poeta che, con la sua sensibilità e soprattutto con la sua speciale tecnica attoriale, rivitalizza il capolavoro dannunziano. Nessun altro interprete può aspirare a tanto e attingere alle vette della poesia del Vate:

Se si eccettua Campana, d'Annunzio è il miglior poeta italiano del '900, e solo i miei mezzi spaventosi s'adattano alle sue perle. Io parlo così perché da dieci anni, coi by-pass chiusi, ho la morte in tasca, anzi nel taschino, e dico senza ritegno che mi considero il più grande attore del pianeta. (*La Repubblica*, 25 novembre 1999)

L'esclusività non è però prerogativa soltanto dell'interprete: anche il pubblico deve essere rigorosamente ristretto, perché le *perle* dannunziane non siano elargite ai porci (al pubblico borghese),¹³ ma soltanto a chi sa staccarsi dalla banalità quotidiana per gustare il *sublime* dell'arte poetica. L'evento spettacolare diventa quindi una sorta di rito iniziatico e magico per pochi eletti, a cui sarà offerto il privilegio di osservare l'opera dannunziana come mai prima, cioè depurata da tutti gli elementi epici e *distillata* nella forma di un poema: «Se ne renderà conto il pubblico dei pochi fortunati presenti. Crocifiggendo l'epos della *Figlia di Iorio* e riducendo l'intera scrittura a un poema farò vergognare gli ultimi detrattori di d'Annunzio».¹⁴

In effetti, questo pronostico di Carmelo Bene si rivelerà pienamente giustificato dall'esito dello spettacolo: l'attesa della vigilia non viene infatti tradita e l'attore coglie un vero e proprio trionfo, prontamente registrato dalle cronache teatrali. Sono infatti entusiastiche diverse recensioni, come quella apparsa sul *Corriere della Sera*, in cui si legge, fra l'altro:

Solo in scena Carmelo Bene trionfa nella *Figlia di Iorio*. Drappi di tulle piovono dall'alto, come le pareti ruvide di una lugubre caverna. Fasci di luce attraversano lo spazio, evocando sospensioni umide, umori eva-

12 Con l'approdo, consequenziale, al monologo. Su questi aspetti Presti 2014, 4. Si vedano anche Amara, Di Matteo 2010.

13 Ancora: «E non uso mezzi termini: in giro c'è ancora prosaccia. Si confonde la morale con l'etica. La cultura delle rappresentazioni di Stato è più pericolosa dell'analfabetismo. Avverto la fine della grazia. L'arte fa schifo, è borghese. Io mi rifugio nel miracolo della *Figlia di Iorio*».

14 Nella stessa intervista si legge: «Io non posso essere confuso con la cultura imperante dei millantatori. Tutto il dannunzianesimo inteso come area artistica è da considerarsi decorativo o stupido ma una certa percentuale di versi che sono proprio suoi ha una qualità vertiginosa, arcana, incomparabile».

nescenti, tenebrosi miasmi ma anche fragranze selvagge. Al centro di questo luogo incantato, senza tempo, grotta, spelonca o magari fitto bosco montano, Carmelo Bene è il *verso* di Gabriele d'Annunzio, nel suo «Concerto d'autore» dalla *Figlia di Iorio* al Teatro dell'Angelo, fino al primo dicembre. (Costa 2003, 12)¹⁵

L'attore, dunque, in una solitudine assoluta è al centro di una scena notturna, inquietante, immerso in un'atmosfera incantata e solcata da fasci di luce e drappi di tulle. Unica concessione al *décor*, per il resto scarnificato, ma non per questo meno gradito al pubblico, che sancisce il successo della performance con dieci minuti di applausi convinti, rivolti però a una scena vuota, perché Carmelo Bene, completamente disfatto dalla fatica, non ha neppure la forza di presentarsi alla ribalta. D'altra parte, la decisione di concentrare in sé tutte le parti della tragedia dannunziana implicava inevitabilmente una dissipazione di energie che l'attore, anche a causa delle sue precarie condizioni di salute, regge a stento. Troppa la tensione nervosa, enorme quella della vocalità, tesa a rendere le suggestioni dei versi di d'Annunzio e ad assecondare lo sfondo musicale:

Seduto con positura solenne in quell'antro di una memoria remota, solo e altero, il protagonista non si limita a restituire al pubblico le battute della tragedia pastorale, ma intesse un copione-spartito, che si fa parola e musica attraverso i personaggi principali e la potenza sensuale del testo. Carmelo è Aligi e Mila, ma anche la madre Candia, il santone Cosma e il padre Lazaro di Roio. E ancora, i mietitori ubriachi, il coro delle lamentatrici, in un affastellarsi di suoni che si fanno immagini per lo spettatore, anche grazie alla forza evocativa della musica di Gaetano Giani Luporini. (Costa 2003, 12)

La parola diventa così il punto di coagulo di tutti gli elementi drammaturgici presenti nel testo di d'Annunzio. La gestualità è praticamente assente, perché l'attore punta tutte le sue carte proprio sulla potenza evocativa della parola, sulla sua capacità magica di dare fiato e corpo a creature che sembrano sfilare sulla scena in maniera impalpabile, privi di corpo eppure ben presenti al pubblico coinvolto nel sortilegio imbastito dall'attore. Lo registra lucidamente il recensore del *Corriere della Sera*:

La capacità espressiva della voce recitante è tale da riuscire a tradurre la melodia lirica dell'opera in una vigorosa sequenza visiva. I personaggi non «impersonati» sono tuttavia carnali e sanguigni, resi concreti solo dal tono vocale, nel vuoto assoluto del gesto e in una mimica facciale

15 Sull'affermazione del monologo nella scena italiana, si veda Puppa 2011, 93-100.

ridotta all'essenza dello sguardo. L'unico movimento che si concede l'attore è quello di sfogliare un grande libro disposto sul leggio dove, al di là dei versi del *Vate*, sembra contenuto il mistero e il sortilegio di una favola antica. Carmelo è cantore e al tempo stesso sacerdote di un rito che si compie ancora una volta in palcoscenico... (Costa 2003, 12)

Lo spettacolo è poi replicato nell'estate del 2000 (il 9 luglio) a Otranto, nell'ambito del *Terra d'Otranto festival*, e viene filmato per intero.¹⁶ Anche in questo caso lo sfondo scelto dall'attore è quello notturno, a ribadire l'atmosfera magica e onirica creata nel teatro romano, evidentemente perché Bene sa che proprio di notte prendono vita i fantasmi onirici prodotti dalla fantasia. Anche quando la scena si svolge *en plein air*, quindi, Carmelo Bene non rinuncia a questo elemento scenico non presente nel testo dannunziano, che al contrario presenta un paesaggio assolato (tranne nel secondo atto), ma per lui assolutamente imprescindibile. Così, solo al calare della sera, quando l'oscurità avvolge completamente la piazza, Carmelo Bene si presenta sul palcoscenico, su cui è collocato un leggio, un microfono, una lampada per illuminare il testo. Al suo segnale parte una musica cupa, di tono basso, che accompagna la performance senza sostanziali variazioni, se non quando la situazione drammatica si impenna. L'attore è interamente vestito di nero; è visibile soltanto il volto bloccato, quasi come una maschera e, a tratti, le mani che si muovono con gesti meccanici: una specie di automa che con la voce cavernosa legge e interpreta i versi della tragedia di d'Annunzio con apparente distacco.

Non è dato sapere se Carmelo Bene ha avuto modo di leggere una celebre testimonianza di Matilde Serao, la cui veridicità non è peraltro sicura; se però la scrittrice ha affermato il vero (nulla vieta di pensarlo), ci sarebbe una sorta di precedente illustre, se così si può definire, al suo tentativo di condensare in sé tutti i personaggi della tragedia dannunziana: quello realizzato nel chiuso di una camera d'albergo da Eleonora Duse.¹⁷ Semplice coincidenza, questa, ma degna comunque di menzione. Certo, altri sono il contesto e il progetto coltivati da Bene: non poteva non sollecitare l'attore la sfida lanciata da un testo in cui i personaggi si muovono in un'atmosfera incantata, fiabesca per certi versi; personaggi che parlano in modo

16 Il filmato è visibile sul sito www.youtube.it (2017-01-04).

17 Racconta, infatti, la Serao, trent'anni dopo la prima messa in scena della *Figlia di Iorio*, che Eleonora Duse, delirante e affranta per avere appreso che il ruolo di Mila sarebbe stato interpretato non da lei ma da Irma Gramatica, le lesse il copione, interpretando le diverse parti. Così, conclude la scrittrice, «io ho udita e vista la prima rappresentazione della *Figlia di Iorio* recitata dalla sola Duse a me sola. L'altra prima rappresentazione si dette a Milano con Irma Gramatica, una settimana dopo» (Palmerio 1995, 150-9). Si noti che nella biblioteca di Carmelo Bene, oltre alle principali opere dannunziane, è presente il *Carteggio d'Annunzio-Duse* nella classica edizione di Le Monnier del 1975.

musicale, ma di una musica che è trasognata in Aligi, spezzata e tesa in Mila, salvo divenire melodrammatica nello struggente duetto d'amore tra i due; accorata quando Aligi deve affrontare (e soccombere) le sfide della sua personale *Bildung*, che dovrebbe segnare il passaggio al mondo degli adulti attraverso il matrimonio, e che si trasforma nel testo dannunziano in un vero e proprio rito di iniziazione; solenne quando è in scena Lazzaro di Rojo; travolgente quando si consuma il parricidio. Il che gli consentiva, al suono cupo e inquietante di una musica ridotta a una monotona tonalità, nell'ombra più fitta, di concentrare su di sé per intero l'intera gamma di queste diverse modulazioni, cadenzando i tempi con il suo virtuosismo vocale, qui narcisiticamente riesibito come l'unico strumento in grado di eseguire quello che diventa uno spettacolo-concerto, ma un concerto il cui strumento principale è la voce possente ed eclettica del performer.¹⁸ Tutte le altre componenti spettacolari sono volutamente annichilite: la gestualità è praticamente assente, non c'è alcuna scenografia né giochi di luce che segnalino stacchi o lacerazioni tra i diversi segmenti dell'opera. C'è, ancora una volta, la voce di Bene che trasforma magicamente l'attore in uno strumento musicale demiurgico, che evoca le variazioni e le brucia nella compattezza composita della sinfonia verbale. Bruciando i ponti con certe truculenze degli esordi, abbandonandosi ai languori di Mila che si alternano con lo sbigottimento trasognato e patologico di Aligi, a celebrare una sorta di ritorno all'ordine, che si svolge sotto il segno delle morbidezze estetiche del Vate. Non è per caso che proprio il testo dannunziano, giova ripeterlo, è scelto da Bene scartando tutte le altre possibili opzioni: altro poteva infatti essere accolto dal vasto repertorio drammaturgico del Vate, ma solo *La Figlia di Iorio* appare a Bene dotata di quella ricchezza fonetica che poteva esaltare tutte le potenzialità della sua voce. Ma c'è dell'altro, magari al di sotto della superficie formale. Perché se l'attore è ben consapevole di avere puntato la sua attenzione sul dramma dannunziano spinto anzitutto dalla bellezza dei versi, c'è da aggiungere che non può non avere esercitato una suggestione profonda anche il tema dominante del parricidio, come pure la peculiare connotazione psicologica di alcuni personaggi, che sfilano poi virtualmente nell'immateriale ribalta dello spettacolo-concerto. Personaggi amletici, come Aligi, condannati a una sorta di paralisi nel conflitto abortito e consumato nei confronti del mondo degli adulti. E perciò costretti a innescare un gioco delle parti in cui si dissolve la compattezza del soggetto, dissipata di fronte a una realtà sociale che non ammette deviazioni libertarie. Dunque, figure ideali per traslare in scena l'ennesima epifania della frammentazione del soggetto, dall'attore ripetutamente rivendicata, e da d'Annunzio sottotraccia rappresentata nel mitico palcoscenico abruzzese. Qui sfilano infatti personaggi per i quali la

18 Qui, pienamente, «macchina attoriale», secondo la definizione di Giacchè 2007.

finzione e la realtà si inseguono vorticosamente: Aligi indossa la maschera del figlio obbediente e accetta il matrimonio con Mila; il Coro delle parenti è impegnato continuamente nella celebrazione di rituali che innescano vere e proprie rappresentazioni di secondo grado; anche Mila simula nel finale per realizzare l'impostura tragica che la travolge nel sacrificio finale. Soltanto Ornella potrebbe sfuggire a questa logica della simulazione, perché proprio lei ha *capito il gioco*. Ma alla fine decide anch'ella di accettare la parte che la società le impone e di rientrare nei ranghi. Ciò perché l'irrisolutezza di tanti personaggi dannunziani si traduce, anche nel dramma pastorale, in un abortito tentativo di rivendicare la propria individualità, di affermare un proprio autonomo percorso esistenziale antagonista rispetto ai canoni sociali. Ed è da questa condizione, sospesa nel continuo dilemma tra l'essere e il volere, che scaturisce l'amleticità di soggetti estenuati, che finiscono per perdere la propria consistenza, trasformandosi in creature diafane, quasi liquide, per le quali il gesto tragico della ribellione è alla fine impossibile. Perché non viene attuato fino in fondo, oppure si risolve nella morte violenta, inflitta da quella medesima collettività che riafferma così prepotentemente le proprie ragioni, imponendo al soggetto di restare inchiodato alla sua paralizzante frammentazione. Frammentazione che finisce per abbattere in qualche caso, ad esempio nella connotazione di Aligi e di Mila, le tradizionali barriere tra la femminilità convenzionalmente pavida e la virilità audace, ancora una volta in un frenetico rovesciamento dei ruoli che non poteva sfuggire alla lente dell'attore, fautore, sulla scia dell'amato Alberto Savinio, di un'arte androgina, per la quale l'attore stesso deve incarnare sulla scena la sublime condizione dell'Ermafrodito.¹⁹

Attrae poi l'attore anche l'atmosfera magica che circola continuamente nella tragedia dannunziana, innervata di quella particolare religiosità che si dissolve nella superstizione, che Bene poteva rintracciare nel suo Salento (Giacchè 2012, 321-2).

Piace a Carmelo Bene, in questo contesto, soprattutto il trasognato Aligi, proprio perché per l'attore salentino «il grande teatro è vaneggiamento solitario» (Parrini 2014, 36), condensazione e liquidazione del dialogo a favore del monologo (congeniali le battute di grande espansione che costellano il testo di d'Annunzio, la cui trama è quindi intessuta di veri e propri micro-monologhi), «voce che si fa scena» (45) e scena barocca, ricca di orpelli e volute, di vorticosi arzigogoli e fronzoli che ne rendono ardua la fruizione, perché «l'arte deve essere incomunicabile» (45).

A suggellare queste notazioni non possono non essere infine le parole che l'attore-poeta lascia in un appunto manoscritto, in cui esplicita il

¹⁹ Nella biblioteca di Carmelo Bene è conservata una copia, con molte sottolineature, dell'opera saviniana *Vita di Enrico Ibsen*. Nelle sue *Opere*, Bene annota: «Attore e attrice hanno perso insomma la femminilità. Ma l'arte è androgina» (Bene 1995, 1039). In un altro appunto manoscritto: «Il femminile è contenuto in me; se no, tanto peggio per l'arte».

senso autentico delle riletture da lui realizzate nel corso della sua lunga carriera, e di cui *La figlia di Iorio* rappresenta certamente un momento fondamentale:

LEGGERE una partitura di scena è operare per una dimensione intertemporale della memoria che elimina qualsiasi compromesso con l'apparato del ricordo... LEGGERE È DIMENTICARE LA SCENA abbandonarsi ad un passato che torna presente proprio perché non memorizzato.

Leggere d'Annunzio, in particolare, è abbandonarsi all'incanto della poesia; è lasciarsi cullare dal *sonnambulismo* in cui si compiace la «macchina attoriale» che sulla scena cancella il diaframma che separa il sogno dalla realtà.

Bibliografia

- Amara, Lucia; Di Matteo, Piersandra (a cura di) (2010). «Teatri di voce». Num. monogr., *Culture teatrali*, 20, 3-300.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1982-1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*. 2 voll. Edizione diretta da Luciano Anceschi. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. 2 voll. Con la collaborazione di Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Bene, Carmelo (1995). *Opere*. Milano: Bompiani.
- Bene, Carmelo; Dotto, Giancarlo (1998). *Vita di Carmelo Bene*. Milano: Bompiani.
- Costa, Gioia (a cura di) (2003). *A CB. A Carmelo Bene*. Roma: Editoria & Spettacolo.
- Giacchè, Piergiorgio (2007). *Carmelo Bene. Antropologia della macchina attoriale*. Milano: Bompiani.
- Giacchè, Piergiorgio (2012). «Eugenio Barba e Carmelo Bene. Vite parallele e viaggi perpendicolari». *Teatro e Storia*, 33, 321-2.
- Lacan, Jacques (1974). *Scritti*. Trad. di Giacomo B. Contri. Torino: Einaudi.
- Palmerio, Benigno (1995). *Con d'Annunzio alla Capponcina*. Firenze: Vallecchi.
- Parrini, Fabrizio (a cura di) (2014). *Carmelo Bene. Il teatro del nulla*. Firenze: Edizioni Clichy.
- Pasolini, Pierpaolo (1995). *Teatro*. Milano: Garzanti.
- Ponte di Pino, Oliviero (a cura di) (1999). «L'arte dell'attore. Conversazione con Sandro Lombardi». *Il Patologo*, 18, 151-2.
- Presti, Salvatore (2014). «Carmelo Bene o della scomposizione» [online]. Baldassarri, Guido et al. (a cura di), *La letteratura degli Italiani 4. I*

letterati e la scena = Atti del XVI Congresso Nazionale Adi (Sassari-Alghero 19-22 settembre 2012). Roma: Adi editore. URL http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397 (2017-07-24).

Puppa, Paolo (1993). *La parola alta*. Roma-Bari: Laterza.

Puppa, Paolo (2011). *La voce solitaria. Il monologo d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni Editore.

Puppa, Paolo (2014). «Dario Fo e Carmelo Bene. Due soliloqui opposti e complementari tra un millennio e l'altro». *Italogramma*, 3, 19-42.

Schino, Mirella (1995). «Controattore e attore norma. Una proposta di continuità». *Teatro e Storia*, 10, 113-28.

Zollino, Antonio (2014). *La bella sorte. Il personaggio d'Annunzio nella letteratura e nella vita culturale italiana*. Lugano: Agorà & Co.

«Sognare, forse... morire» La parola di d'Annunzio nella messinscena di Tiezzi e Lombardi

Rossella Mazzaglia
(Università degli Studi di Messina, Italia)

Abstract In May 2007, the theatre company Tiezzi-Lombardi enacted d'Annunzio's *Sogno di un mattino di primavera*, originally written for Eleonora Duse in 1897. Though respectful of his language, the company created a new dream-like version. The stage design by Fabrizia Scasellati Sforzolini and the particular setting in the court of the Bargello Museum in Florence make for an essential geometric stage writing, in which the actors play with exact anti-naturalistic voice and physical action, countered by Sandro Lombardi's frail transfiguration into the main female role of the Demente. In his interpretation, built over a detailed phonetic study and on both estrangement and embodiment actor's techniques, lays the secret of the re-creation of d'Annunzio's work. At the same time, the overall interpretation conveys the impossibility of reason to grasp the mystery of life, already inscribed in the text, while showing the means towards a contemporary sense of the tragic.

Keywords Symbolism. Madness. Sleep. Death. Stage. Writing. Acting techniques. Phoné.

Il cortile del Museo del Bargello di Firenze ospita, nel maggio 2007, una delle rare riproposizioni sceniche del *Sogno di un mattino di primavera* di d'Annunzio, per la regia di Federico Tiezzi e la drammaturgia di Sandro Lombardi.¹ L'occasione è data dalla mostra *Desiderio da Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento* (cf. Bormand, Paozzini Strozzi, Penni 2007), in corso al museo al tempo dello spettacolo, commissionato alla compagnia per il riferimento al ritratto di Madonna Dianora di Settignano, da d'Annunzio ammirato nelle sue visite alla collezione dello scultore.

La protagonista del dramma, Isabella, ricorda di avere lungamente tenuto sulle ginocchia il busto marmoreo di Dianora e di averlo levigato con le proprie carezze, piangendo. Narra la storia dell'adultera uccisa dal marito e trasfiguratasi in un pavone bianco che, suo simbolico doppio, nelle notti insonni le va incontro, alludendo al suo stesso sacrificio: sopravvissuta alla tragedia dell'amante, vegeta in una ricordanza senza fine. Nello

1 Ringrazio la compagnia Lombardi Tiezzi per i materiali di studio fornitimi e Sandro Lombardi per il confronto sul testo.

spettacolo, diverse copie della scultura giacciono, inoltre, come reliquie al centro della scena, allestita da Fabrizia Scasellati Sforzolini all'interno di «un giardino ordinato da prospettive rigorose in un tripudio di gardenie, di lavande, di ulivi in vaso: l'immagine di una natura ridotta a una vita innaturale».²

Questa trasposizione contemporanea del *Sogno* appare, dunque, subito caratterizzata da una scrittura autonoma rispetto al testo, con cui tesse piuttosto un dialogo, preservando la centralità dell'interpretazione attorica. Enfatizza l'artificio, che era stato originariamente criticato dal pubblico del dramma borghese di fine Ottocento. «Viva Goldoni!» fu, infatti, il grido di uno spettatore, amplificato dai giornali dell'epoca e passato alla storia. In quegli stessi giorni del 1897 era, d'altro canto, in scena anche *La Locandiera* (1753) del drammaturgo veneziano, interpretata anch'essa da Eleonora Duse. Su sua insistenza, il Vate aveva scritto il *Sogno* affinché potesse rappresentarlo durante la tournée parigina, che la vide eccellere nel ruolo di Isabella per la recitazione intimista giustificata, proprio, dall'oscurità del testo.

Immaginandone l'interpretazione, Lombardi stesso cita la «capacità di secernere il silenzio» dell'attrice (2016, 37) e, andando incontro al dramma, asseconda la personale predilezione per una teatralità interiore (da non confondere con l'immedesimazione). Come di consueto, non cerca un filo drammaturgico indotto dalla trama, bensì ritrova nella parola lo spazio per un pensiero che dilati il testo e ne estenda il senso, poiché «una parola, di fatto, già presuppone un conflitto col silenzio, e il silenzio è un'altra voce. Quindi c'è già, nella dizione della parola che vince la sua contesa col silenzio, un potere drammatico» (Lombardi 2015, 74).

Primo scritto teatrale del Vate, il *Sogno* nasce dopo una rapida stesura, durata solo 10 giorni, e debutta a Parigi, al Théâtre de la Renaissance, il 15 giugno 1897, lasciando il pubblico insoddisfatto per l'inerzia e la ridondanza che lo caratterizzano. All'inizio, infatti, tutto è già accaduto e poi ritorna, lievemente ampliato, nella voce dei diversi personaggi, nel corso delle sue cinque scene. Le difficoltà oggettive di un dramma raccontato non inducono, però, Tiezzi e Lombardi a riempirne i vuoti e a ricucirne la trama in maniera più compatta, lineare e coerente, quanto a rintracciarne le polarità semantiche, identificate nelle coppie cornice-quadro (dove la cornice è simbolista e il quadro decorativo), salute-malattia, ragione-follia e, ancora, innocenza e colpa. Regia e drammaturgia si muovono fra questi opposti, propendendo talvolta per l'uno o per l'altro termine o facendoli convivere nella stessa figura con l'obiettivo, comunque, di non chiudere l'universo di senso dell'opera dentro una lettura univoca.

2 Gregori, Maria Grazia (2007). «Follia e desiderio in un toccante 'Sogno' da museo». *L'Unità*, 15 maggio 2007.

Questo «poema tragico» si offre, dalla pagina alla scena, proponendo, con minuziose indicazioni e didascalie, quella che pare un'immaginazione drammaturgica ben definita e che sembra chiedere di essere rispettata alla lettera. Operazione impossibile, non solo perché nessun testo può essere rispettato alla lettera senza cadere nel tranello dell'illustrazione, della *mise en scène* che s'illude di restare fedele all'autore (tutti sanno che per rispettare un testo bisogna interpretarlo, non limitarsi a subirlo). Operazione, qui, doppiamente impossibile, giacché il *Sogno* è ambiguo e sfuggente nel suo rapporto con la parola scritta e parola parlata, tra letteratura e voce, tra artificio retorico e *phonè*. (Lombardi 2016, 32)

La riscrittura drammaturgica e visiva del dramma

Come una *mise en abîme*, il testo affonda nella ferita, inglobando nella struttura il processo a ritroso della psicanalisi, che la scrittura scenica riflette, attraverso l'impianto visivo e l'interpretazione attorica. L'intervento sul testo è, invece, limitato. Della parola del Vate, Lombardi taglia alcune spezzature e gli aggettivi che avrebbero dovuto connotare la proiezione scenica. La reinterpreta, senza attualizzarla (se non per la rinuncia ai pronomi reiterati alla terza persona femminile o ad alcuni nomi improbabili per un pubblico contemporaneo, come Donna Dianora dell'Almiranda, che diventa solo Dianora). Non si sforza, comunque, di renderla familiare, modificandola. Semmai, in poche circostanze interviene con contenutissime aggiunte, finalizzate all'interpretazione attorica o a sostituire alcune omissioni dell'originale: "colpa mia, colpa mia!" dice, per esempio, la sua Demente, dopo avere rotto un ramo, anche se viene da pensare che la donna non alluda, così, solo a questa colpa, lamentando la forza che sgorga dalla pianta inutilmente. Mentre, dopo la metamorfosi della rivelazione, si dice 'postuma', e non solo "sepolta", a indicare forse quella sopravvivenza che è sempre una sfaccettatura del vivere stesso. Pur con questi interventi, la drammaturgia di Lombardi sembra orientata a esaltare l'oralità implicita nello scritto, ritrovandone la voce (e i respiri), nonostante la marcata letterarietà. L'interpretazione non ne incanala, dunque, il senso in maniera univoca, bensì interroga e alimenta i silenzi di d'Annunzio con l'immaginazione, per suggerire, assieme al regista, spazi, stati del corpo e intonazioni che diano concretezza alla sua parola.

Nella vicenda narrata, la Demente ha perso il senno dopo l'assassinio dell'amante, colto dal marito tra le sue braccia. Soffocata, quasi, dallo sgorgare del sangue e schiacciata dall'irrigidirsi del corpo sopra e dentro di lei, al risveglio non è più in sé. Vicino, la sorella Beatrice la accudisce, ricusando i sentimenti che segretamente prova per Virginio, fratello del morto. Non l'amore che ne sublimerebbe il sacrificio, quanto la ferita della propria sottrazione alla vita, trasparente, tuttavia, dalla sua maschera iner-

me. Per lei, apprendiamo scorgendola sulla scena, Isabella ha un sogno che nella notte le sfiora la mente, con la levità di una farfalla: che possa Beatrice incontrare l'amato e vivere la pienezza dell'amore. Ma anche le sue parole non producono azione, quanto vaneggiamento e attesa. La stessa che domina l'intero dramma e che guida il tentativo fallimentare di risvegliarla dal suo stato, facendole rivivere il terrore di quella notte.

L'antefatto è raccontato, inizialmente, dalla vecchia custode, Teodata, e dal Dottore, mentre siedono per lo più distanti: voci razionali, non arrivano anch'essi a costituire un coro, ma solo delle individualità disgiunte e, per lo più, incomplete. La loro parzialità, inscritta nella costruzione che ne fa d'Annunzio (Bongie 1987, 30-1), è perciò esaltata dalla scena che li pone in disparte. Nel testo, il dialogo è inoltre anticipato dalle presenze del giardiniere, Panfilo, e della nutrice, Simonetta, unica figura assente dalla produzione di Lombardi e Tiezzi, che affida dunque al giardiniere il prologo e si limita a sei personaggi. Su un sottofondo costante, come fosse la colonna sonora di un film che registra il canto degli assioli, il ronzio delle api e altri rumori ambientali, Panfilo racconta della notte insonne e del pianto della giovane Beatrice, che aveva accompagnato la veglia di Isabella al chiaro di luna.

Sin dall'apertura del *Sogno* di Tiezzi e Lombardi, la chiarezza e la formalizzazione denotano la messinscena, che d'Annunzio aveva, tuttavia, immaginato diversa, indicando nelle didascalie iniziali sia la struttura architettonica che doveva incorniciare il giardino e il bosco (separati da un cancello), sia un'abbondanza di oggetti evocativi, volti ad anticipare l'atmosfera visionaria del dramma con la stessa ridondanza tipica dell'intreccio (cf. Guidotti 1978). La collocazione nel cortile del Bargello e la ricercata sottrazione decorativa caratterizzano, piuttosto, la scrittura scenica di Tiezzi e Lombardi: poche sedie, dislocate in modo sparso come le presenze stesse degli attori; al centro, il pozzo con i ritratti di Dianora e, dietro, filiere parallele di vasi che disegnano una scena anti-naturalistica ed essenziale, in cui scompaiono i nessi simbolici ambiente-intreccio e affiora un'aura a-temporale che cristallizza la corrispondenza personaggi-scena. Tutto ruota e appare quasi emanazione del sogno di Isabella, evocato da oggetti, costumi, gesti e voci che alludono a uno stato dell'essere destoricizzato, a fronte di possibili soluzioni sceniche ambulatoriali o patologiche. Privato degli aspetti più decadenti, lo spazio riflette, così, la visionarietà che la parola di d'Annunzio mirava comunque a suggerire in una presa di distanza dal dramma borghese ancora apprezzato all'epoca e cui si opponeva, nella scena europea e parigina, la ricerca del sublime simbolista (cf. Puppa 2015, 111-7).

Manca, nella versione di Tiezzi e Lombardi, la raffigurazione del bosco, sin dal romanticismo luogo ideale dell'ultramondano, tra elfi e fate di un sogno da *fairy* shakespeariana, che d'Annunzio avrebbe, invece, voluto in fondo al palco, oltre il giardino del proscenio. Manca, se non nell'allusione

della veste floreale della protagonista, Isabella; ma la sua assenza visiva ne esalta proprio il carattere misterico e inafferrabile. Solo la donna vi si inoltra nel corso del dramma, vestita di foglie e rami in un processo simbiotico con una Natura più grande dell'essere umano e dotata di un potere salvifico. E, penetrando nel bosco, Isabella entra perciò anche nel luogo dei morti, cui Tiezzi e Lombardi riflettono dai tempi della *Trilogia della memoria* (1984-1986) a partire dalla suggestione letteraria genettiana, particolarmente approfondita nello spettacolo *Genet a Tangeri* (1984). In una lettera indirizzata a Marion D'Amburgo, Federico Tiezzi scriveva, infatti, nel 1984, del rapporto tra sole e ombra necessario a comprendere Genet, allora interpretato dall'attrice:

Ho ripetuto che il teatro (e il cinema) stanno nel rapporto che l'azione (l'attore) riesce a stabilire con questi due elementi (vedi *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, dove la Falconetti beve la luce nei piani giganteschi e mobili; nel piegare il capo o nell'alzarlo la Falconetti là, in quell'oscuro luogo, "sente" la luce e l'ombra). Ogni attore cammina nella linea di demarcazione tra ombra e luce (non è una metafora, è anche un fatto concreto): e la cosa che deve dare è la vista che possiede, la visione attraverso di sé della luce (che sta di là) e dell'ombra (che sta di qua). (Tiezzi 1986, 27)

Queste assolate tenebre (2015) è anche il titolo che Sandro Lombardi dà al volume in cui si racconta, rivolgendosi al poeta Mario Luzi. Col suo teatro, l'attore scava negli interrogativi della vita, che il testo dannunziano esalta, usando il rosso, la luce lunare e il buio tenebroso e boschivo come snodi simbolici della narrazione. Basta una rosa scarlatta a sollevare, nella *Demente*, l'orrore del sangue e il desiderio di un puro biancore che confina con l'idea di un'innocenza puerile. Sulla scena, il suo pallore appare, però, agghiacciante, meno vicino al bramato chiarore della luna che non alle taglienti lastre di ghiaccio del *Naufragio della speranza* (1823-1824), da Friedrich frapposte al rosso dei legni distrutti di una nave. Eterea e algida, nella sua interpretazione, l'immagine di Isabella è, infatti, restituita attraverso una maschera marmorea, una lunghissima parrucca e sottoveste bianche, contrastanti il disegno smeraldino e nero della tunica floreale.

Nelle vesti di un'infermiera, la vecchia Teodora racconta, del resto, delle ore trascorse il giorno prima dalla donna a macerare i capelli nell'acqua. E da questo ricordo prossimo va indietro, nel dialogo con il Dottore, al giorno in cui il corpo insanguinato del cadavere era stato accolto e portato alla madre dal fratello. Bianco e rosso si profilano, pertanto, come l'equivalente visivo del binomio innocenza/colpa, che però si confonde e lascia increduli. Così, anche la languida sopravvivenza della donna si scontra con il vigore del giovane Virginio: il Dottore dice, infatti, di averlo visto nel bosco, pieno di quella forza che la primavera riaccende e ormai incapace di trattenersi dal rivedere Isabella, ch'egli forse ama come, prima, il fratello.

La scrittura scenica del *Sogno d'un mattino di primavera* riconosce, quindi, il senso intimo della parola di d'Annunzio, cui la compagnia si avvicina per la prima volta per questo spettacolo, tuttavia muovendosi nella direzione ampiamente praticata di un teatro di poesia che nella lingua della scena ritrova il correlativo della parola, attraverso la scrittura dello spazio, l'uso funzionale della musica e della luce (che interviene in maniera puntuale, per esempio, rivelando all'inizio Isabella immobile e statuaria sul fondo, quale ignaro contraltare dei racconti del Dottore, di Teodata e di Panfilo). Soprattutto, questo teatro coniuga il rispetto del testo con un lavoro creativo dell'attore che, ora, raggiunge l'acme espressiva nella figura della Demente, impersonata da Sandro Lombardi:

quel ruolo femminile non è certo occasione per un facile travestimento, ma diviene una sorta di saggio sull'arte dell'attore. Mantellata di un abito dipinto di fogliame (a rendere trasparente la sua ambizione ad annullarsi nella natura) e col volto imbiancato da maschera e biacca, la Demente appare come un grande simulacro di teatro orientale.³

Nel rapporto tra parola e recitazione risiede, infatti, assieme allo spunto della statua di Dianora, l'elemento di continuità e, al tempo stesso, di autonomia, che consente di traghettare l'opera da d'Annunzio al teatro contemporaneo.

La parola ricreata

L'attore che, per mestiere, sembrerebbe rifuggire la realtà, nella condizione inquieta della protagonista del *Sogno* può, invece, ritrovare l'equivalente di un senso più profondo di quest'arte, che impone di andare incontro all'inaccettabilità dell'esistente attraverso personali ricordi e suggestioni, ritrovati e vissuti in prima persona per dare concretezza alla parola scritta.

Dal punto di vista creativo, con il suo contributo attivo alla nascita del personaggio, l'attore diventa attore-*artifex* (quale Carmelo Bene), o attore-autore, come precisava sin dagli anni Settanta Leo de Berardinis e come ricorda lo stesso Lombardi:

Bisognerà - egli dice - che qualcuno trovi le parole per definire la dimensione dell'attore che, invece di esaurire il suo lavoro al servizio del testo o della regia, si fa, ponendosi in dialettica con entrambi, autore del proprio essere in scena. Non si tratta dell'attore che si scrive i testi

3 Capitta, Gianfranco (2007). «Dopo d'Annunzio. Isabella, fanciulla 'demente' che non riesce a dimenticare». *Il manifesto*, 13 maggio 2007.

o dell'autore che se li recita. Il problema teorico è piuttosto quello di esplorare lo spazio creativo dell'attore, oltre l'interpretazione di un copione o l'esecuzione di un disegno di regia. (Lombardi 2004, 25)

L'ambizione teorica si radica, per Lombardi, nella capacità di ricostruire (e perciò anche inventare e rinnovare) la specificità fonico-espressiva dello scritto; la voce allora diventa il simulacro dell'altro e l'espressione delle anime che, come nella visione aristotelica, abitano l'essere, poiché consente con variazioni fonetiche, timbriche e di metrica di evocare i demoni racchiusi nel corpo in assonanza con le voci del testo. La soluzione tecnica è, perciò, il risvolto di una necessità e la messinscena «specchio di una condizione esistenziale» (Manzella 2010, 14). Tuttavia, questa condizione non va necessariamente ricondotta a processi di reviviscenza stanislavskiani, in quanto alimenta una sensibilità che si nutre di immagini, ricordi, suggestioni, letture che anche lo studio, apparentemente freddo, può indurre in maniera analogica o associativa, arricchendo il bagaglio dell'attore, che può così servirsi di queste tracce mnestiche nella vita, come sulla scena: «scavare un solco nella memoria permetterà di fare proprie non solo le parole di un testo ma i sentimenti, i pensieri, le indicazioni che contengono» (Lombardi 2004, 74).

L'oscurità criticata a d'Annunzio diventa, dunque, lo spazio in cui il contrasto tra il «sé e la propria immaginazione» (Lombardi 2015, 74) può inserirsi, attraverso associazioni mentali che danno maggiore densità alla rappresentazione, come il biancore dei capelli di Isabella collegato da Lombardi al bianco menzionato da Beckett in *Un pezzo di monologo* (1980), per trovare l'emissione fonatoria adatta. Similmente, nel testo di presentazione dello spettacolo che l'attore scrive congiuntamente a Tiezzi (e da cui, poi, il suo contributo specifico è estromesso e riedito in *Puro Teatro* del 2016), si leggono altri richiami a film che, dal punto di vista tematico, non sembrano avere alcun rapporto con l'opera originaria, come *2001: Odissea nello spazio* (1968) di Stanley Kubrick o *Mulholland Drive* (2001) di David Lynch. Il monolite nero del primo e il piccolo cubo blu del secondo segnano la soglia che, nel *Sogno*, è indicata dal cancello che separa il giardino dal bosco. Confortati da queste associazioni, Tiezzi e Lombardi riconoscono la forza che sottende la fragilità umana, cui l'artista si dona, ponendo

il dito nel cuore più segreto e misterioso delle cose, nella ferita che mai cessa di sanguinare: l'inesplicabilità dell'essere, la consapevolezza che esiste qualcosa cui non potremo dare risposta con la ragione, che la realtà non è solo ciò che appare e neanche ciò che può essere evocato con l'immaginazione. C'è ancora un altrove, dove solo pochi, pagando un prezzo altissimo, potranno avventurarsi. (Compagnia Lombardi-Tiezzi 2007, 26-7)

Ritornando a d'Annunzio, Isabella non cede al tempo scorrevole della quotidianità e all'imposizione della vita stessa di accettare il lutto, preferendo abbandonarsi (anche al prezzo dell'esistenza di chi le sta vicino) all'eterno presente che la tiene congiunta all'amato. Al suo sacrificio corrisponde, però, quello dell'attore. Tiezzi e Lombardi ricordano Marcel Proust, Arthur Rimbaud e Antonin Artaud. Sono, soprattutto, le parole di quest'ultimo a invocare, nel teatro, la scomparsa di forme sterili e a esortare l'attore ad andare a fondo nella propria sensibilità, lasciandosi sconvolgere dalla crudeltà avvertita e raffigurata, così da potere investire il pubblico della sua forza distruttiva, fino a scuoterne i sensi, il pensiero e le viscere (cf. Artaud 1948).

Dal punto di vista tecnico, la dicotomia che anima la scrittura scenica (sin dalle opposizioni implicite di visibile/invisibile ed esteriore/interiore) ricade sulla nota contrapposizione tra tecniche di immedesimazione e di straniamento. Anche in questo caso, la scelta di Lombardi cade sulla composizione dei diversi modi recitativi. Guardando al *continuum* del lavoro attoriale, che non consente di staccare totalmente il lavoro intorno a uno spettacolo da quelli che lo precedono, le esperienze immediatamente precedenti al *Sogno* si collocano nella linea brechtiana dello straniamento, da *Antigone di Sofocle* (1947) di Bertolt Brecht, nel 2004, a *Gli uccelli* di Aristofane, nel 2006, che gli consentono di avvicinare con la necessaria distanza emotiva il ruolo di Isabella. Dice, infatti, Lombardi:

La scelta di affidare a un uomo il ruolo della Demente si muove nella strada di arginare il rischio della retorica e di un sentimentalismo superomistico che nulla concederebbe al distacco, allo straniamento... in una parola al gioco dei contrari senza il quale difficilmente si dà teatro [...].

D'altra parte, è impensabile giocare tutto, specie per la Demente, sullo straniamento. Il suo monologo finale sembrerebbe scritto più per un'interpretazione stanislavskiana, lontanissima dalle teorie brechtiane, e che spingerebbe l'attore a trasformarsi (addirittura fisicamente) nel suo personaggio. La nostra esperienza, tuttavia, ci dice che i due approcci, di solito considerati opposti, non sono inconciliabili [...]. Questa è la base da cui muovere per affrontare il testo di d'Annunzio: la ricerca di un equilibrio tra distacco e partecipazione emotiva, oppure l'alternanza, a seconda delle esigenze poste da ogni singola scena, tra i due estremi, senza trascurare i molteplici stadi intermedi tra i due poli. In ogni caso, per gli attori, si tratterà di cercare una *misura* che conceda poco o nulla al dannunzianesimo di maniera. (2016, 36; enfasi dell'Autore)

Nell'unico momento realmente agito dello spettacolo, quando Isabella ricorda il dramma patito, vediamo Lombardi accanto al pozzo, in un'immobilità insistita, il corpo contratto e uno sguardo rapace che esce dalla maschera marmorea del volto, ma è la voce che registra il cambiamen-

to maggiore, facendosi greve e straniandone la presenza anche rispetto all'immagine stralunata finora delineata. La sua figura cambia nonostante l'apparenza immutata della veste, che ancor di più rinvia adesso al vegetale come approssimazione alla morte (piuttosto che illustrazione del ciclico rinnovarsi della Natura), mentre il biancore manicomiale reifica la sua condizione, esaltando la finzione scenica come indispensabile superamento dell'apparenza, che proprio il cambiamento fonetico produce: la verità è così data dalla *phoné* alterata, capace di veicolare i segreti dell'animo e dell'inconscio. L'immagine della Demente rinvia, inoltre, a una memoria strettamente teatrale, dall'evidente rimando al teatro orientale menzionato anche nelle recensioni dello spettacolo, al ricordo, forse, della folle Ofelia, ritratta con maschera bianca e lunga chioma da Leo de Berardinis in *Past Eve and Adam's* del 2000.

La recitazione unisce, quindi, la memoria e il pensiero per dilatare il gesto ed esaltarne la funzione segnica. L'assenza di intreccio, l'inerzia della narrazione, il già detto che toglie *suspense*, criticati al testo, non sono più, pertanto, dei limiti per la recitazione. Si comprende, dunque, perché gli attori in scena non modifichino la parola di d'Annunzio, con una violenza inutile, oltretutto inopportuna, per renderla familiare a un pubblico contemporaneo. Al contrario, nel linguaggio trovano gli appigli per la caratterizzazione dei personaggi, che ricorda i *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) di Pirandello, non per l'implicita gerarchia di ruoli, quanto per la loro dislocazione su piani differenti (cf. Lombardi 2016). Se, per Pirandello, i gradi di completezza servono a indicare le fasi di costruzione del personaggio con un chiaro intento metateatrale, qui le loro presenze assumono una valenza simbolica:

Sono spessori diversi, che vanno da un minimo di individuazione (il giardiniere) a una maggiore sfaccettatura (il Dottore, Teodata) fino all'approfondimento psicologico e simbolico massimo (Beatrice, Virginio). Questi diversi gradi di spessore si producono anche grazie al linguaggio che [...] li differenzia l'uno dall'altro: solo per fare un esempio, se il Dottore è linguisticamente confinato nell'ambito della sua funzione medica, già Teodata ha una maggiore gamma di funzioni: lei è la casa, le memorie, la storia della famiglia, gli scheletri nell'armadio. (Compagnia Lombardi-Tiezzi 2007, 26)

Sulla scena anche i gesti degli attori secondari sono stilizzati ed essenziali. Sin dall'inizio compresenti su più piani dello spazio scenico, i personaggi si rendono riconoscibili per la postura e per una particolare metrica, oltre che per il costume. Il Dottore e Teodata esprimono la ragione attraverso le loro parole e i loro abiti chiaramente connotati, camice bianco l'uno e uniforme quasi da infermiera l'altra. I loro movimenti sono geometrici, sospesi, persino lenti, quasi nel corpo volessero esprimere le spezzature

e l'artificiosità della parola di d'Annunzio. Teodata scandisce ogni parola e indica puntualmente innanzi con una mano che resta simile a mezz'aria quando la frase è compiuta, come le sue domande inesauste, mentre il Dottore cadenza una retorica, al confronto, priva di enfasi. In silenzio e vestita di un abito monacale, Beatrice appare sommersa fino all'incontro con Virginio, quando un cappellino le ridà una parvenza di soggettività che, nel costume, con quest'indizio l'apparenta al giovane. Più di ogni artificio visivo, la sua danza dice, inoltre, quello che la parola non esprime: nello slancio silente delle braccia, che si riavvolgono attorno al corpo con l'intensità tipica del teatro-danza di matrice espressionista, prende forma uno struggimento che mai arriva a esplicitarsi nel testo. Il giardiniere pota, invece, le piante con gesti esatti e misurati, ma quando si rivolge agli altri, distende il corpo con una spazialità contrastante il canto acuto di un insensato ritornello che contribuisce alla dimensione onirica della messinscena: «Per una paroletta | Il mio cor non saprà | Mai più che sia dolore, | Per una ghirlandetta!».

Nei brevi dialoghi, ciascuno è immobile, come estrapolato da una fotografia che, animandosi, ricorda che tutto è già accaduto ed è ora riesumato di fronte al pubblico. Mentre gli altri interlocutori parlano, il corpo del Dottore, di Panfilo e di Teodota è, infatti, sempre proteso in ridondanti pose plastiche d'ascolto. Così, attraverso l'interpretazione affiorano anche i poli delle opposizioni semantiche riconosciute nel testo, come quella tra salute e malattia, suggerita dalla presenza stessa del Dottore, che a tratti controlla lo stato fisico della Demente e che, pur con delicatezza, non perde mai il distacco del proprio ruolo di osservatore. Contrasta la loro fissità l'andamento lieve e le movenze morbide di Isabella, cui si adatta una voce esile, di due gradi superiore alla naturale estensione vocale di Lombardi e dovuta, infatti, a uno sforzo diaframmatico costante. La sua soavità attraversa l'aria come un soffio, fino al momento in cui il ricordo della tragica notte ne provoca l'abbassamento fisico e simbolico nelle viscere fasciate e costrette dalla maschera sbiancata della pazzia. Vedendola nella rievocazione della ferita, torna in mente anche il padre dei *Sei personaggi pirandelliani*, marchiato a vita dalla colpa di un attimo che ha fermato il tempo. Se, però, egli desidera inscenare la propria storia per liberarsene, la folle Isabella percepisce la rievocazione come una violenza, che si trasforma quasi in un'esorcizzazione nell'interpretazione di Lombardi. Il cambiamento fonetico rende, infatti, visibile il demone impossessatosi del corpo postumo della donna.

Tanto le figure contrapposte della Demente e del Dottore, quanto la traccia strutturale delle teorie freudiane, sono inoltre segni riconoscibili del tempo in cui d'Annunzio scrive l'opera, che recupera l'intersezione tra memoria, ripetizione e trauma della psicanalisi, colta da Tiezzi e Lombardi anche nel film *Marnie* (1964) di Hitchcock, in cui la protagonista rivive un trauma infantile, pronunziando le parole di allora con voce da

bambina. Sulla scena, la loro Demente fa un percorso inverso: da infante, idealmente racchiusa in un innocente bianco, si tramuta nella donna macchiata di sangue.

‘Poema tragico’, il *Sogno di un mattino di primavera* non riprende, dunque, la forma letteraria della tragedia, per quanto ne recuperi l’intollerabilità, assieme all’impossibilità degli uomini di contrastare il fato inscritto nel destino stesso dei corpi e delle vite individuali.⁴ Nell’eclissi della ragione che la follia ora rappresenta, sta pertanto «l’*autre*, l’alterità’ del mondo»,

chiamatela come volete: un dio nascosto o malefico, il destino cieco, la tentazione diabolica, la furia brutta del nostro sangue animale; ci tende l’agguato al bivio, ci deride e distrugge. In qualche raro caso, dopo averci distrutto, conduce ad una pace inspiegabile. (Steiner 1961, 23)

Verso il bosco, in cui si confonde il limite tra la morte e la vita, muove dunque l’incontro con la scrittura di d’Annunzio, dallo spazio allineato in corridoi che arretrano verso il fondo buio del palco all’interpretazione *en abîme* del momento più alto dell’opera, quando Isabella rievoca la tragedia subita. Nella percezione della morte risiede il senso del tragico contemporaneo e nella liturgia che si dispiega tra l’attore e il pubblico la sua possibile esorcizzazione.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2013). *D’Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- Artaud, Antonin [1948] (1968). *Il teatro e il suo doppio*. Torino: Einaudi.
- Bisicchia, Andrea (1991). *D’Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*. Milano: Mursia.
- Bongie, Chris (1987). «Contro il male del tempo. The Dream of Gabriele d’Annunzio». *Quaderni d’italianistica*, 8(1), 23-41.
- Bormand, Marc; Paolozzi Strozzi, Beatrice; Penny, Nicholas (a cura di) (2007). *Desiderio da Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*. Firenze; Parigi; Washington: 5 Continents Editions.
- Compagnia Lombardi-Tiezzi (2007). *Sogno d’un mattino di Primavera*. Drammaturgia e regia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi; poema tragico di Gabriele d’Annunzio. Brescia: Edizioni l’Obliquo.
- Guidotti, Angela (1978). «Strutture sceniche e strutture narrative nei due ‘Sogni’ dannunziani». *Rivista italiana di drammaturgia*, 3(7), 17-33.

4 Sul rapporto tra la tragedia e l’opera di d’Annunzio, si veda Valentini 1992.

- Incerti, Roberto (2007). «Eros, morte e visioni. Il nostro d'Annunzio somiglia a Hitchcock». *La Repubblica*, edizione di Firenze, 17 aprile 2007.
- Lombardi, Sandro (2004). *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*. Milano: Garzanti.
- Lombardi, Sandro (2015). *Queste assolate tenebre*. Torino: Lindau.
- Lombardi, Sandro (2016). *Puro teatro. Scritti, lettere e incontri fra scena, letteratura, politica e storia dell'arte (1990-2015)*. Imola: Cue Press.
- Mango, Lorenzo (1994). *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*. Roma: Bulzoni Editori.
- Manzella, Gianni (2010). *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*. Firenze: La casa Usher.
- Pozza, Giovanni (1971). *Cronache teatrali (1886-1913)*. Vicenza: Neri Pozza.
- Puppa, Paolo (2015). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*. Bologna: Cue Press.
- Simoncini, Francesca (2007). *Sandro Lombardi e il Sogno di Gabriele d'Annunzio* [online]. URL www.drammaturgia.it (2017-05-24).
- Steiner, George (1961). *Morte della tragedia*. Milano: Garzanti.
- Tiezzi, Federico (1986). *Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini Criminali*. Milano: Ubulibri.
- Valentini, Valentina (1992). *La tragedia moderna e mediterranea*. Milano: Franco Angeli.

Civiltà dannunziana

Eleonora o della metamorfosi

Paolo Puppa
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Eleonora Duse relives here her loves, from her parents to Martino Cafiero, from Arrigo Boito to Gabriele d'Annunzio. Moreover, thanks to a special liking for letters she reads or recites, she reviews the different times of her career, from the thwarted beginnings to the triumphs and the fatigue of a stressful *tournée* and her uncertain health. This monologue is divided into seven stations, almost a secular way of the cross, where the contradictory personality of the actress emerges, torn between disgust and deep desire towards the stage.

Sommario 1 Promozioni. – 2 Modelli. – 3 Boito. – 4 Il vate. – 5 Distrazioni. – 6 Scocciatori. – 7 Congedo.

Keywords Loves. Fears. Career. Models. Changes.

1 Promozioni

Sulla scena nuda, solo un lenzuolo, verso il proscenio, dei cuscini, un tavolino basso (che fungerà anche da sedia) coperto da fogli. Qualche volumetto a terra, d'intorno. Qua e là, si notano abiti e accessori di scena, gettati in disordine. Esultante, Eleonora in sottoveste nera brandisce nelle mani di volta in volta messaggi da inviare a critici e operatori teatrali, che rilegge euforica:

Illustre direttore della rivista Arte drammatica, ho firmato oggi stesso la scrittura con il cav. Cesare Rossi, capocomico della Drammatica Compagnia città di Torino, in qualità di seconda donna assoluta col diritto alle parti di prima attrice che non farà la signora Pezzana. Sì, sono ruoli, come sapete, di seconda donna d'importanza, anche se non si può mettere nella scrittura del contratto. Mi ha promesso che mi farà fare una eccellente figura e farà conoscere al pubblico la mia abilità. Vi sarei grata se vi compiacerete di annunciarlo nel prossimo numero del vostro accreditato giornale. Con stima vi saluto e sono devotissima. Eleonora Duse, 3 gennaio 1880. (*Pausa. Mormora tra sé*) Devo questo alla Pezzana. Hanno scritto che sarei apatica e incostante. Invece, è stata lei a aiutarmi. Pensare che nel '73 ero scritturata come ultima per le parti ingenua nella compagnia Duse-Lagunaz. Ho

cominciata a 5 anni! Mio padre faceva il generico. Mia madre, povera, era la ventunesima figlia in una famiglia di contadini. Sono stata io negli ultimi anni a dare a mio padre prima il lavoro, e poi a garantirgli sempre un aiuto economico. Già. Quando ha saputo che ero al settimo mese della gravidanza, la testa tra le mani, è scappato via inorridito. Ma poi è passato a prendermi alla fine dello spettacolo. Abbiamo percorso la strada verso l'alberghetto, in silenzio. Questo era mio padre. Cafiero, il napoletano, alla foto del mio, del suo, del piccolo Mario morto (riposa ora al cimitero di Marina di Pisa), le braccia penzoloni in braccio a me, debole e magrissima, ha scritto in risposta 'commediante'. Ci sono certi attimi in cui la vita corre come un treno senza frenatore. Un nulla la può trattenere, un nulla la può far precipitare nell'abisso. Non è stato però Cafiero, il primo. No, a 14 anni avevo conosciuto l'amore tra le braccia di un ufficiale piemontese che mi scriveva lunghe lettere e mi correggeva l'italiano. Molto prima di Arrigo. Se una maestra ho avuto, è la Pezzana. Ripeteva parole ridotte a suoni strani e camminava in modo concitato, quasi una musica wagneriana.

Buio, luce. Eleonora, sempre distesa sul lenzuolo, rilegge un'altra lettera con un tono stavolta professionale:

Caro Ernesto Somigli, sai che sono molto ambiziosa. Ti ho mandato sei giornali. Li hai ricevuti? Perché a Roma è stato un successo, anzi un avvenimento. Mi farai cosa sommamente grata farne cenno marcato sul tuo giornale, che è ben fatto, e che presto sostituirà L'arte drammatica. Tua Eleonora. 1882.

Quindi, altra lettera, riletta ora in chiave civettuola:

Carissimo Gennaro Minervini, critico del Capitan Fracassa. A voi, una perfidissima creatura, eccovi il mio ritratto che non mi avete chiesto e che vi impongo di accettare. Ieri sera ho strappato applausi pazzi, frenetici, febbrili, tra le solite ansie, che mi fan tanto bene, e mi fan tanto male. Ho la coscienza d'aver capito il personaggio senza averlo visto dare da Sarah, allo strascico della quale mi avete appuntata. Non sono svenuta in scena eppure ho sentito il mio viso scomporsi sotto la stretta dell'animo. Insomma, Gennarino mio dal bel nome, sei una perfida e scettica creatura e non vale la pena che ti parli di ciò. Eleonora. 1882.

2 Modelli

Eleonora si sposta sul proscenio. Indossa, prelevandolo da terra, un abito bianco. Ed estrae un'altra lettera che legge a voce alta, in atteggiamento cerimoniale e agiografico, insieme confidente e fiducioso:

Alla Marchesa Adelaide Ristori, presidente della Società per l'Istruzione della donna. La prego di perdonarmi l'importunità di questa mia lettera, ma sono troppo certa della bontà sua per me. Lei mi ha consigliato con infinita pazienza sulle forme di etichetta indispensabili a corte durante la serata al Quirinale per le nozze di Tommaso Savoia con Isabella di Baviera. Era il 1883, ma prima ancora ho avuto l'onore di recitarle al fianco, nel 1881, in una serata di beneficenza, in *Madre e figlia o le storie intime*. E che gioia sapere che aveva avuto parole di elogio ('ingegno non comune', 'delicatezza di interpretazione', così mi venne riportato da amici fidati) per la mia *Principessa di Bagdad*, caduta prima pur con quattro ottime interpreti. E sentirmi sua figlia nel gioco teatrale, almeno per una sera, è stata per me fonte di un'indicibile emozione. Anche se alcuni giornali nel resoconto della rappresentazione hanno ommesso il mio nome. Siamo arrivate, io e lei, a scambiarci un ritratto, quasi a dar valore all'intimità del titolo del copione che ci ha unite. E il suo l'ho atteso con un vivissimo, impaziente desiderio di disporre della sua protezione. Perché Lei ha provato più di tutte noi le grandi ebbrezze dell'arte e il dolcissimo riposo della vittoria. E può comprendere allora, meglio degli altri, meglio di tutti, e compatire chi ne prova solo le ansie, le brevi speranze, e i lunghi sconforti. Ha scelto alla fine la foto di Lady Macbeth che tanto mi aveva sconvolto, accompagnandola con espressioni come 'simpaticissima persona', 'artista che stimo e ammiro sinceramente che fa onore al nostro paese e che è sulla via di conquistare una delle posizioni più elevate dell'arte'. Ho gridato per l'esultanza. Sì, correvo per la stanza come una bimba inselvatichita e sconvolta da un simile riconoscimento! Quel suo ritratto per me tanto benefico mi guarda e mi dice 'Lavora'. Non una delle sue parole di correzione e di incoraggiamento saranno mai da me dimenticate finché vivo. Lei è stata sempre per me un ideale, un consigliere buono, un ispiratore altissimo, un sorriso indulgente, solidale e dolce. Quando annunciava qualche altra nuova e faticosa tournée, il mio pensiero volava verso la sua forza e il suo coraggio, unito all'auspicio di saperla felice e acclamata nel mondo intero ma presto di ritorno tra noi. Sì, mi sentivo perduta, lei assente e lontana, nel compito cui mi sono votata, la perseveranza di vivere solo per l'arte, dove non cerco un trionfo, ma un rifugio. La sua voce calma, serena e pietosa mi ha fatto sentir meno la pochezza mia e mi ha fatto guardar su in alto. L'ho persino chiamata mamma per me, e

le baciavo le mani affettuosamente e rispettosamente. L'ho adorata, illustre e buona Signora, grande risorsa del nostro teatro. Ogni tanto devo averla certo tediata perché provavo il dovere di importunarla per dirle grazie delle prime buone parole ricevute da lei. Persino coll'imperatore del Brasile, ha voluto appoggiare la mia trasferta, divenuta agevole per l'autorità delle sue lettere di presentazione. Ho tanto ammirato il libro delle sue *Memorie*, dove vivere e lavorare, la donna e l'artista, mostrano tra loro una perfetta compatibilità. Lei è arrivata alle altezze supreme e pure indulge a comprendere coloro che si attardano e lottano lungo la grande strada. Umilmente, sua Eleonora Duse 1885.

Buio. Eleonora indossa un abito rosso. Nuova lettera, ma adesso il tono appare decisamente aggressivo:

Cara Marchesa, dunque il comune amico Conte Primoli l'ha di sua iniziativa sollecitata a stendere un giudizio su di me, che dovrebbe aiutare la mia tournée a Parigi. Ebbene, lei parte segnalando il mio incedere in palcoscenico, come se mi muovessi sui serpenti, e dichiara che si resta incantati a sentirmi parlare. Di questo la ringrazio. Ma poi aggiunge che, dal momento che non assomiglio a nessun'altra, ho saputo sfruttare tutti i miei difetti fisici. La mia voce sottile, talora leggermente stridente, entro una recitazione ora rapidissima ora pianissima non consente alcuno scoppio di voce e dissimula la concitazione dell'animo. Io non sarei una vera bellezza, ma avrei il merito di esserne consapevole. La mia falsa magrezza aggiungerebbe sapore allo strano fascino che emano. Mi sarei imposta una fisionomia stramba, bizzarra, eccentrica, soffusa di grande pallore, fisionomia facile a scomporsi e a ricomporsi, qualcosa tra l'angelo e il demonio. Sarei insomma un'artista che si ammira più colla mente che col cuore, specie nelle controcene. In più, c'è chi sostiene che nei momenti di riposo non avrei nessun aspetto, e allo stesso tempo c'è chi non sopporta i miei larghi zigomi da slava, la parte ferina del mio volto ansioso. Mi rinfacciano anche l'abbandono delle braccia, lungo la persona inerte ed abbattuta, oppure il sollevare angoloso di un singolo braccio, le mani aperte con tutte le dita divaricate. In una parola, sarei sempre in posa. Cosa ci posso fare se quando in scena la passione che esprimo è violenta, quando l'animo mio è colpito dal piacere o dal dolore, spesso ammutolisco e parlo piano piano a fior di labbra, mentre dovrei alzar la voce e dare in escandescenze? Non è vero che tutti sentiamo in un modo. Ognuno esprime le sue sensazioni in modo particolare. E poi per me, recitare vuol dire soffrire, avere amarezze in corpo. Gli amici mi invitano a usare astuzia, a non sprecare le mie emozioni, ma faccio più fatica a risparmiarmi che a

essere vera. Quando sono triste, provo uno struggimento sottile per il dolore altrui e ho una serenità, un silenzio dell'anima per i dolori miei. Allora mi pare di vibrare in scena. Sì, quasi un'ivresse. Senza questa ivresse, tutto se squaglia, come dicono a Roma. Anche se questo richiede lo spreco indecoroso e la pubblicità dei miei sentimenti, cui sono costretta recitando. Lei inoltre sottolinea che io sarei l'essenza della donna moderna, con tutte le malattie di isterismo, anemie e loro conseguenze. Io reciterei sempre la stessa donna. E la nevrosi sarebbe la malattia che sconvolge il cervello umano in questo fin di secolo. Ecco perché avrei scelto personaggi sempre anormali, con tutte le loro debolezze, fantasticherie, languori, dalla Margherita Gauthier dove pure sarei 'inarrivabile', alla *Fedora*, alla *Moglie di Claudio*, alla protagonista della *Casa paterna* di Sudermann. Secondo lei, io dovrei puntare ad altri tipi, diversi dalla mia personalità. Ma poi precisa che quelli storici mi sarebbero impediti dalla mia scarsa inclinazione allo studio e alla fatica, e il mio modo speciale di sentire nevrastenico mi vieterebbe l'approccio a soggetti regali, dalla parlata semplice e piana. Sì, è vero. Non interpreto le parti dei nobili, come lei. Non sono patrizia io, né donna di società. Io mi sento solo una figlia del popolo. Qualche collega ha definito la mia Cleopatra una semplice donnetta. E nel comporre il personaggio, mancherei di substrato scultoreo. Sì, non visito i musei, io, prima delle prove. In compenso, cara Marchesa, le mie creature mi crescono dentro come figlie. Infondo loro il mio soffio di vita, dono loro il mio sangue, le plasmo con la mia carne. Le faccio crescere e se ne vanno via, in certi casi, libere da me. Secondo il suo giudizio, la mia interpretazione risulta falsa e acrobatica e si allontana dalla verità e dalla grande arte. Certo, lei afferma di ammirarmi 'immensamente' e di riconoscermi per 'grande artista nel suo genere'. Ma a leggere sull'Arte drammatica che io sarei la "maggiore artista" mi è stato riferito che lei si è messa a ridere. Ancora, da moderna, sarei incapace di scandire versi, e sarei vistosa nell'abbigliamento. In particolare, sarei travolta da veri e propri scatti nervosi e innaturali che colpiscono il pubblico, attaccato da questa orribile malattia, e non lo fanno riflettere. Sì, io tenderei a riprodurre la vita ordinaria di tutti i giorni, mentre l'arte dovrebbe spogliare il vero dalle sue volgarità. Così, sarei portata in palcoscenico a valorizzare lo smarrimento dei sensi, a figurare lo slancio della passione, il languore delle membra, il fremito di tutta la persona, per far impazzire la sala, specie maschile, portandola ad un'ammirazione fervente, non pacificata dell'arte. Sarà pertanto d'accordo con chi rileva in me grossolanità e incuria, e una rigidità meccanica. C'è ad esempio chi svaluta il modo da me di solito usato quando come Margherita muoio, abbandonandomi arrovesciata verso Armando, le mani attorno al suo collo, e le sue sulla mia cintura a reggermi nel mancamento finale prima di cadere

stecchita 'alla maniera dei clowns'. Quanto più elegante e monumentale il modo scelto, tanto meglio concertato, da Sarah nella medesima scena, vero Marchesa? Mi rimproverano anche il mio modo di entrare, sempre diverso, a seconda del personaggio. Saltellante e disinvolta come l'ingenua, piccola Nora; a lunghi passi, sicura verso l'intento, come Fedora; con passo titubante e strisciato della contadina, come Santuzza; come Magda, invece, balzo dentro per stringere fra le braccia con impeto la sorellina Maria. Saprà bene che mi contestano la voce nasale, la dizione troppo rapida e non sempre chiara. Perché io ruzzolo il parlare, sarei troppo precipitosa nell'eloquio, quasi mi mangiassi le battute, giusto? Anche lei considera esagerati i contrasti nella successione di momenti eccessivamente sereni e altri estremamente agitati? Il grande Salvini nei suoi *Ricordi* del 1895 accusa il mio repertorio di monotonia e definisce anomala una fama che avrei usurpato in tempi troppo accelerati. Sarei una celebrità instabile, non una stella fissa, di quelle che principiano d'un tratto e finiscono presto. Non appena la prima ruga solcherà la mia fronte e il primo capello bianco inargenterà la mia nera chioma, la mia stella perderà tutti i suoi raggi. Sarei solo un'attrice molto attraente, che possiede in estremo grado l'arte della seduzione. Eleonora Duse 1897. No, no, non serve a niente, a questo punto. E poi basta colla Ristori! Sarà quel che sarà.

3 Boito

Buio. Poi, la luce mostra il corpo di Eleonora, forse nuda, sotto il lenzuolo in uno spasmo di fantasia erotica, tra ansimi eloquenti:

Buscola, Uscola, Bumba, Umba, Bimbuscola, Arriguscola. Così ti rivolgi a me. E anche Beata! Questi mesi d'oro, mi hai detto, nessuno ce li porterà via. E' un affare concluso tra noi e l'erba dei prati e li passerì pazzi e la luna d'oro e il sole e le altre stelle. Bumba, bumba, bumba, delli Bumboni, se ne va a nanna, vi bacia le manine, li musetti buoni, li belli musì quando parlano con li denti stretti, li denti stretti che li stanno in core, li capelli morbidi, gli occhi belli belli belli e tutto vi abbraccia e vi dice Eccomi, Arrigo, Arrigo! Ahhhhhhhhh! Che buona parola poter dire Eccomi! Li letti scottano! Dolce dolce dolce Arrigo Arrigo Arrigo Dolcezza mia santa, purezza, altezza mia, Tombola mia, lo volete un bacetto mentre fa sera dalla Bumboscola vostra? Bumba s'è buttata sul letto e ha sentito Arrigo Arrigo Arrigo sì sì sì su lei su lei su lei. Ho sognato Arrigo prima! Vittoria! Vittoria! Madonna, Madonna mia! Ma tanto, ti sento sulla fronte e sulle labbra. Amore, amore, vieni, vieni, ti coccolo, sei tanto rellò, sì anche te, stasera, amore vieni, ti

tengo stretto ti sento tra le braccia mie stasera come una creatura. Tu sei l'amore, l'amore santo di questa tua poveretta. Piccolo piccolo amore, ecco, vieni, ecco, ti sento!

Buio. Poi, spossata dall'eros svaporato, ma anche da crisi depressive e dalla fatica di tirare avanti, Eleonora si sporge fuori dal lenzuolo, respirando a fatica, mentre rilegge una missiva da spedire ad Arrigo:

Hai idea cosa provo entrando nel camerino, una stanza piccola, con abiti appesi alle pareti, un odore di cose non vere dappertutto? Passare verso le sette di sera per una piccola porta, un solo lume la illumina, il portiere addormentato. E dover lavorare sempre (sin da quando ero fanciulla), io creatura stonata, in un ambiente di lusso e di ignoranza. Tu, mio caro, hai lottato meno di me per guadagnarti il pane. Hai vissuto forse nell'angoscia, ma hai sempre avuto una casa che le rondini sfiorano per nascondervi l'angoscia tua. Io, su quest'angoscia ho dovuto fare bottega. Sono una donna e non ho mai avuto una famiglia, fiore nato per caso nell'aridità di un deserto. Quanti tramonti di sole persi perché bisognava andare a teatro! Quante giornate lacerate senza nulla apprendere di buono e sfiorando ogni cosa! Quando la luce del mattino entra nella mia stanza, tutte le fanfaronate del lavoro mi paiono rinnegamenti della vita, innesti malsani mentre la radice di noi geme e si torce. In fondo, sono arrivata a dire che il lavoro che preferisco è la traversata, sì, andare lontano lontano. Ma sapere poi che mi tocca dire sempre le stesse storie a genti diverse, davvero un cane di mestiere! Una vita a sbalzi di ribalta, hotel diversi, Americhe, e ritorni! Oh, poter restare accanto a chi mi dà tenerezza, e sa ricambiare la mia. Adoro l'arte, in qualunque momento grave protezione, dolcezza, rifugio, sorriso della mia vita e ho orrore per il teatro. Mi ripeto sempre il motto: 'chi canta, incanta il suo male'. Ma questo mestiere è davvero ignobile se non si sale all'ultimo girone. Sì, Arrigo, grazie a te ho maturato tedio e sprezzo per i teatranti, quasi uno stonamento verso la nostra scena. Mi sento come estranea e difendo come una risorsa questa mia insofferenza. Sì, stare in mezzo a questo inferno drammatico è proprio un inferno, per me. E certe volte mi verrebbe da dire: 'Ne prenons aucun engagement avec la canaille des théâtres'. Ma come sono stanca, Arrigo! Lo sai che ogni notte rientro scorata e sollevata perché una sera di più è passata? Sono stancaaaaaaaa. Una spossatezza che mi fa piangere il cervello. Finirò per credere morbosa falsa nevrotica senza cuore e solo zampillo di cervello l'arte mia. Sono un cocciotto di prima donna. Stanca della vita di urtoni che vivo ogni giorno, dove il caso è continuamente il maître. Sì, stasera sono stanca di essere schiava, schiava del pubblico che mi paga per sentirmi recitare, schiava del mio impegno profes-

sionale, schiava dell'autore la cui opera sto interpretando, schiava del mio temperamento che mi costringe a soffrire con le creature che rappresento. E poi le interviste! Ma perché le operaie, che durante il giorno compiono la loro fatica, hanno diritto di riposare la notte, mentre io che lavoro tutta la sera, non dovrei avere tranquilli per me i pomeriggi? Ho pigrizia anche a spogliarmi. O Arrigo, fa freddo e piuttosto dormirei sulla seggiola. Devo cambiare il vaporizzatore per aspirare il vapore di catrame che cura la mia povera gola. Se no, tosse, sempre tosse, nient'altro che tosse tutta la notte. Col terrore che mi assalga in scena. E solo la contemplazione delle stelle in cielo, o l'acqua che scorre ignara o un ramo pieno di verde nell'azzurro dell'aria mi trattengono da un gesto insano. Perché ormai non più l'incanto della mia vita, ma l'incanto della vita che è delle cose della terra e del cielo mi fanno rappattumare l'esistenza. A volte, mi pare d'essere Lionne nella *Principessa di Bagdad*, quando mormora quelle battute che mi venivano fuori dal cuore gelato, là dove confessava di essere andata incontro al matrimonio e alla maternità senza sapere perché, e di non desiderare più nulla, di non soffrire più di nulla. E' orribile ma è così. A Bologna, due o tre donne del popolo mi hanno visto per la strada e una fa 'Ohi! Guarda quella ch'la passa. L'è la Duse! Qla dunatta? La nam piès brisa'. Sempre così. Il pubblico non mi accetta come desidero d'essere accettata. Per guadagnare di che vivere, per Enrichetta e per me, sono andata sempre lontano, non ho pensato più a niente, ho rinunciato a tutto, ma più di così oggi, dopo tanti anni, dichiaro, affermo, confesso, grido, urlo: non posso fare più di così! Ero bambina e mi hanno messo le gonnelle lunghe e mi hanno detto: bisogna recitare. E per farmi piangere mi battevano sulle gambette. Hai promesso, Arrigo, hai promesso che prima o dopo Enrichetta potrà tornare dalla madre, e allora tre teste a una finestra, lontano da tutto. Una casetta in mezzo agli alberi, o vicino al mare. Ma è per questo sogno che devo di nuovo partire. Arrigo, aiutami a ben rimanere ferma, sui miei piedi, ora che un assurdo colpo di vento risbatte le mie vele! Prendimi nella tua mano come una Lodoletta stanca. Portami a riposare finché le ali rivivono.

Buio. Poi, Eleonora si mette seduta, di nuovo in sottoveste nera, ripresa dalla voglia improvvisa di fare, e rilegge una lettera, speranzosa, piena di energia:

Arrigo, Arrigo, stanotte per fortuna ho dormito, ho dormito e ho riveduto gli occhi. Arrigoooooooo, ho bisogno di scrivere il tuo nome per lavarmi i pensieri. Vorrei che mi riducessi in un pochetto di cenere e mi sparpagliassi nell'aria dal cavo della mano. Ma mandami ancora una paroletta sorrisa. Non ripensi mai a quando sei venuto da me,

nell'intervallo? Ci sorridevamo, niente più. Avevi dei fiori nell'occhietto e nell'andar via, le nostre dieci dita si sono intrecciate. Ma se la salute mi regge, voglio lasciare la striscia dietro di me. Vedrai, vedrai, vedrai, arriverò a Schespere, Skespire, Scheapeshere. Ma come si scrive? Non so scrivere, non so scrivere io! Comunque arriverò a lui se mi tieni fra le braccia. Dovrai avere pazienza, Bumbi, Bumbi, Bumbi, perché non potrò non lavorare. Bumba ha bisogno per i suoi affari di lavorare. Certe volte, mi pare di annegare nella zuppa di Sardou e di Dumas. Ieri sera uno scrosciare d'acqua dal principio dello spettacolo alla fine. E tu sai che basta una corrente fredda di malessere, di disattenzione, di disorientazione fra noi e il pubblico. Così la tua bumba mandava suoni falsi, come un violino scordato, tanto che nei punti peggiori mi veniva da sbadigliare. A fine settimana, per non perdere soldi, imbastirò alla meglio quella infelice sora Locandiera che faccio male ma cercherò di farla bene pensando che Arrigo lo sa. A volte, fatico con lei quasi fosse una tragedia dell'Alfieri. In settimana dovrò fare il deposito per Enrichetta. Mille lire. Benedico Dio e il mio lavoro, la forza maggiore del mondo, che me le ha date sia benedetto. Quante madri le vorrebbero e non le hanno. Così avesse potuto rendere per mamma mia. E' il lavoro che mi procura una gran pace nello spirito e un benessere assoluto del mio fisico, che se no rischia di tarlarsi alla radice. Che dà un po' d'unto alle mie ruote. Se no, resto al verde. Però non so vendere bene la mia merce, non so aprire bottega con l'arte mia e agonizzo fra mancanza di mezzi e di un uomo d'affari onesto e attivo, che sappia smerciare la mercanzia che posso offrire. Arrigo mio, ho cercato di spremere il meglio di me. L'altra sera, ho guadagnato 2513 franchi. Sono oggetti considerevoli, i quattrini. Dicono che è molto e che da anni, a Natale, non c'era mai stata tanta folla, qui a Roma. Se invece il luogo di ritrovo non è colmo, mi par di lavorare gratis e il lavorare gratis non è fra le mie idee. Ma, piccoletto mio, anche oggi er sor dentista ha tagliato. I bagni freddi mi hanno levato il gonfiore. Così, ho magnato tanto male e ieri non ho manco magnato.

4 Il vate

Buio. Poi, da sotto il lenzuolo l'attrice riemerge ghignando, e controlla alcune lettere che riguardano il Poeta:

Alla Ristori, per difenderlo, ho scritto anche: "Cara Marchesa, so che provata dalla partecipazione in palco, faticosa per la sua venerabile età, alla mia Francesca da Rimini, protratta sino alle 2 del mattino, si sarebbe confidata con suo figlio Giorgio che il Poeta, col suo re-

pertorio mostruoso, mi sta distruggendo moralmente, fisicamente ed artisticamente. E che sarei in tale stato di depressione nervosa, una disgraziata da farle pena. E che i miei amici più intimi temono io la finisca con una revolverata, anche perché il tutto mi sarebbe costato 200 mila franchi. Non credevo di meritarmi un simile colpo nell'ora di un'aspra battaglia, la più dura della mia carriera, per sostenere un'opera di pura poesia. Per la causa di un teatro nazionale d'arte, che possa attirare tutte le classi, con una veemenza concessa fino ad ora solo agli appuntamenti elettorali. Come artista e come italiana, sento il grande onore di dare il mio nome e la mia volontà in questa battaglia. M'è parso giusto non pensare solo a valorizzare la mia persona, ma mettermi al servizio di un Poeta. Credo che nessuno come lei, nel suo meritato riposo d'artista, lei immagine bella di un tempo passato, calma e felice stagione conclusa di una *tragédienne* di classe, creatura tanto augusta, creda ai miei sentimenti di rispetto e di stima sincera. Sua Eleonora Duse, 1901". E al povero Arrigo, quando ho chiuso con Gabrì, ho mandato questo messaggio: "Per sei anni almeno ho lavorato per una sola idea di lavoro che credevo e credo degna di vittoria. Ho dato sei anni del mio nome. Ho dato per questo ciò che pare la vita e ciò che pare la morte. Ho dato e mantenni ahimè la parola e ho dato fino l'ultimo soldo che il mio lavoro in gioventù mi aveva accumulato. Quando mi avvidi che l'opera d'arte domandava altre e più forze che non solamente la mia, allora fui io che spinsi l'opera d'arte in altro ambiente. Offersi e pregai io stessa che me ne accordassero il battesimo a Milano per poche sere e durante i due mesi d'attesa a questo progetto ammalai. Se la mia devozione, la lealtà, la disgrazia di cadere malata fu profanata da altri, io sola so ciò che l'anima aveva promesso, ciò che poteva durare e ciò che doveva morire. Così, assolvete me da qualsiasi pena passata e credete che chi comprende la magia e la dignità del sempre sa anche la forza di quell'altra parola". Basta, basta, basta. Gli dicevo, nei giorni terribili, 'Gabrì, sola cosa forte e dolorosa di vita mia. dove sei, amico, dolcezza, figlietto, pena, gioia, verità e tormento dell'anima mia? Vorrei dar tutta la vita per te, per far vincere ciò che in te non deve morire'. Oppure, 'che il core se ne vada a pezzetti, non conta, non conta'. E' venuto nell'agosto del '22 all'albergo Cavour a Milano. Mi ha stretto le mani dopo vent'anni, mormorando nel congedarsi 'Quanto mi avete amato!'. Ma se lo avessi amato davvero come crede, quando ci siamo lasciati avrei dovuto morirne. E invece ho potuto vivere.

5 Distrazioni

Buio. Poi, Eleonora, seduta sul tavolino, sfoglia alcuni volumetti, con tono sempre ironico:

Le giovani attrici non apprezzano la mia idea della libreria. Voglio pane, m'ha scritto la piccola, la Grammatica. La Emma. Quand'era in tournée con me, in Sud America, era diverso. Mi dava sempre ragione. Ma si cambia. Ovvio. In compenso, sua sorella Irma, andava a letto con mio marito. Allora, ho deciso di vendicarmi con Flavio Andò. Cosa facile: era troppo bello, e ardente, e già ci aveva provato. Ma anche lui era sposato. Oui, il *était bête*, mais il *était si beau*! Quando si è giovani, si dà importanza alla bellezza. Alla piccola Grammatica ripetevo che anche gli operai hanno ormai la loro casa. Perché allora non dovrebbero averla le nostre artiste randagie, costrette ad abitare luoghi spesso ostili e poveri? Non dovrebbero aver diritto anche loro ad una casa, piena di libri e di sole, consolandosi con una vita meno tormentata e più degna? Niente da fare. La piccola non ci sta e anche le altre. Lasciamo perdere dunque. Mio marito, Giovanni Nicolò Tebaldo Francesco Luigi Maria Marchetta, in arte Tebaldo Checchi, anche se a volte per mostrarsi colto, si firmava Teobaldo oppure anche Theobaldo! Con lui andavo in villeggiatura a Brozzo, nell'alta val Trompia, nel bresciano. So io sola cosa sono state le mie vacanze con lui. Giravo, per piccole gite, in groppa a un'asinella che avevo battezzata Cara, così per distrarmi. In testa un cappellaccio mascolino, giacca di lana, una camicetta, mi ricordo, molto ricamata. Niente parasole, solo un bastoncino da passeggio. Il mio Rocambole poi voleva portarmi via la bambina. Sì, mi mandava lettere su lettere minacciando di devastare tutto il grano e il poco miele che ho messo da parte. Quando vedovo arrivare una delle sue buste, quella calligrafia, quel sigillo di lacca rossa collo zodiaco gravé là sopra, che ciarlano, tutto lo schifo, tutta la sporcizia delle cose infette mi colava addosso. Era come una macchia. Una macchia viva. Ho temuto persino di non amare più l'altra macchia, quella viva che mi legava a lui, Enrichetta, già. Un pensiero nero, qualcosa di greve e oscuro. Già.

6 Scocciatori

Buio. Poi, Eleonora, abbigliata con eleganza, la veletta e un cappellino, seduta sul tavolino, rilegge un'ennesima lettera, rivolta al pubblico:

Caro Silvio D'Amico, stamane nella testa mi ronzano pensieri azzurri e gentili. La stanchezza mortale che mi trascino dentro da sempre

pare svanita all'improvviso. La mia Ellida e le altre povere donne che mi fanno la guerra la sera in palcoscenico, mentre invano tento di recuperare le mie ultime forze per farle vivere, davanti a pubblici ormai distratti e attenti ad altro che la poesia, sembrano calmate e non più irate con me. Persino il respiro esce facile dai miei polmoni disastriati. Mi sono levata dal letto, ho guardato sullo specchio i miei occhi severi e attoniti. Settembre dona alla mia Venezia uno splendore crudele, mentre il cielo si slarga ad accarezzare i marmi immobili che si chinano sopra le barche mitemente protettivi. Ho mirato senza ansia i miei capelli bianchi, quelli che ho osato ostentare nei panni di Ellida, come una luce di verità, anche se il personaggio è ancora una fanciulla, o quasi. E' stata la bandiera del mio ritorno sulle scene, che Lei ha seguito con forte simpatia. Ricordo ancora le sue parole piene di ammirazione e di calda solidarietà. Ho sorriso all'improvviso, davanti alla mia immagine. C'è stato qualcuno, molto importante per me. Oggi non vede più il sole sulle montagne che tanto amava, né gode più la vastità del mare. Non finivamo mai di abbeverarci, io e lui, io e il Santo, mirando il moto incessante e dondolante delle onde indifferenti ai nostri piccoli problemi, alle nostre misere ambizioni, durante le brevi soste. Adesso, il Santo, non c'è più. E mancano altri, un'infinita serie di creature che hanno sofferto e gioito, colpito e subito, sparite una dopo l'altra, nel fronte dell'esistenza. Sì, fronte. Proprio fronte. Avevo interrotto il mio lavoro, seguendo in qualche modo l'antica richiesta del Santo: "Smetti di recitare, smetti di mentire, e rientra nella vita vera". Questo mi continuava a ripetere con pena per me e per la piccola Enrichetta, oggi sposa all'Inglese buono e paziente. Ebbene, durante la Guerra, sono stata tra i soldatini pieni di freddo e di paura e mi son sentita stranamente appagata, in pace con loro e con me stessa. Grazie al silenzio delle vette, dove il nemico lanciava i suoi colpi mortali a ghermire giovinezze ardenti e a far cessare il rapido guizzare del sangue nelle loro vene infanti. E il teatro mi è apparso allora davvero una grande menzogna, come mi ripeteva il Santo. Neppure due anni dopo la Vittoria, eccomi qua di nuovo, a lasciarmi tentare dalle mie donne. Perché mi son detta: è la Poesia che potrei far circolare in questi luoghi profani, facendo riemergere le energie migliori del Paese. Dopo di me, altri verranno a raccogliere la mia fiaccola che porto con mani esitanti e poca lena. Ecco perché stamane ho sorriso al mio risveglio. Ma non mi chiedo l'impossibile. Io non posso, alla mia età, rispondere a tutte le sollecitazioni che mi giungono dai posti più impensati. Devo raccogliere le mie forze, devo selezionare. Mi propongono copioni assurdi, dove ci sono donne che fanno all'amore! A volte mi vien voglia di scappare. Certo, ho dichiarato di pormi dalla parte del nuovo, della poesia, della giovinezza! Fuori dalle acque

morte. Ma il fatto è che sono tempestata, sì tempestata, non esagero, da suppliche ridicole da parte di chi mi vuole sfruttare, usare e manomettere per la sua vanità. Da chi non intende il moto inesorabile di abnegazione e di altruismo che i tempi ci domandano ed esigono da noi. Ad esempio, c'è un tale, uno strano giovinotto, di cognome fa Govoni mi pare, che mi lancia lettere enfatiche e quasi minacciose, invece di pensare a cose più concrete e per lui raggiungibili. Scrive testi inverosimili, pieni di personaggi di carta, come questo *Pane degli angeli*, dove non saprei proprio come entrarvi, anche per l'età delle protagoniste, ben tre, tra l'altro. Parole vane e impronunciabili. Come le lettere che mi manda in questi giorni. (*Pausa*). Questa è la sua ultima, arrivata ieri. *Legge con nausea*: 'Oh mia Signora della Poesia, mia speranza, mia carità, mia salvezza. Abbia pietà di me e creda alla mia adorazione. Certo, il suo rifiuto, il suo pervicace diniego anche solo di prendere in esame il secondo dramma che pur le avevo offerto, è stato il colpo di grazia. Le chiedo solo di aspettare prima di cancellarmi dalle sue future stagioni. Mi resta solo Lei, all'orizzonte. Una sua noterella leggera, un piccolo telegramma in cui mi assicura che fra qualche anno prenderà in esame il mio testo, e chissà, insomma mi basterebbe poco, tanto poco per non morire. Ma non mi intimi più, Signora mia, di pensare alla mia famiglia, di dedicarmi alla moglie e ai figli. Perché il mio pensiero, dopo quello rivolto sempre, in ogni istante, alla Sua persona, va sempre a loro, mio cruccio e mio sconforto perché non possono appoggiarsi su una persona vincente, ma solo su un mezzo uomo, irto di dubbi e di patemi. Le ho detto sia a voce che sulla carta che quello che conta è la battaglia coll'Ideale, mentre si crea, quando l'uomo diventa simile a Dio o ad una madre gravida, allorché si concepiscono creature in grado di muoversi in libertà, lontano dal loro fattore. Ma senza la Sua fiducia, senza la sua Promessa, io non esisto, io sono un nulla balbettante e impaurito. Lei che è la più grande Attrice di due Secoli, anche se non ama questa parola, come mi ha gentilmente confessato. Mi scriva insomma poche parole in cui mi dischiude una stagione futura, là dove potrebbe tornare ad occuparsi di me. Se non crede nell'intimo a questa espressione, meglio per me se almeno finge, l'autore che le alza le vele come mi ha spiegato a voce. Menzogna vitale le chiama il Suo Ibsen, queste bugie misericordiose. Sono stanco di vivere nella verità che toglie il fiato. Ho bisogno della carezza materna e amicale di una frase ottimistica. Un "Chissà più avanti", oppure un "Vedremo più in là", o ancora "Adesso no, ma fra qualche anno". E non osi più ricordarmi che si considera vecchia. Lei vecchia? E' vecchio un vino d'annata, vecchio un bureau di noce della sua Venezia, vecchia la luna? Lei è fuori dal tempo, come Poesia pura e assoluta. Non pensavo a Lei mentre creavo le mie battute, d'accordo,

come mi ha brutalmente rimproverato, quasi gelosa di un'ispirazione che sembrava ignorarLa. Ma non appena ho letto di Lei divenuta Ellida, sfolgorante nei capelli bianco grigi come un'aureola dorata, quando ho scorso le Sue interviste in cui dichiarava di voler scendere di nuovo nell'arengo del teatro per cimentarsi coi giovani poeti, per risollevarli e spronarli a comporre per Lei, mi sono detto: è scesa tra noi come lo Spirito Santo. Le giuro che non La importunerò più, che non La inseguirò tra una villa e l'altra, nel Suo peregrinare di albergo in albergo, che non angustierò il Suo breve riposo tra una tournée e la successiva, in cui dimostra lena e forza produttiva, nonostante la Sua pretesa sazietà di teatro. Suo, per sempre e comunque, Corrado Covoni'. Ho dovuto mentirgli davvero, cosa che detesto fare, dandogli indirizzi errati, o facendo dire al portiere che ero già partita. L'ho visto così dalla finestra della mia stanza aggirarsi come un animale furioso nel giardino, prendere a calci una pianta innocente, delle margherite gialle. La margherita, il fiore della mia giovinezza lontana, quando mormoravo "Armando" più volte, arrossendo da dentro il cuore, colla testa che sembrava scoppiarmi, pensando ad antichi abbandoni, la margherita che nessuno dovrebbe aggredire, piccola e indifesa, abituata ai prati solitari e contenta di poco. Se Lei ha occasione di contattarlo, gli dica che i miei impegni mi portano su strade diverse dai suoi testi. Cerchi la parola giusta. Lei quando vuole sa trovarla. E gli spieghi che sono stanca, molto stanca, e che ho scadenze assillanti, e impegni da onorare, e che devo soprattutto risparmiarmi in vista di nuovi cimenti, di nuovi viaggi indispensabili per far quadrare i conti. Lui mi parla di anima e di pane d'angeli, però se la prende coi fiori. Non si può credere a chi attacca le mie margherite, no? E poi pretendeva che interpretassi una ragazzina, colla scusa che la Bernhardt anche lei non aveva mancato di farlo. Mi rinfacciava che avevo recitato Ellida (non s'è nemmeno sognato di venirmi a vedere mentre la interpretavo, limitandosi a leggere le recensioni), da qui prendeva le mosse la sua insistenza. Ma Ellida si manifestava colle parole del poeta grande e profondo, pieno dei silenzi del fiordo e dei misteri del mare vichingo. Come si può dirglielo senza umiliarlo? Provi Lei, se riesce. Mi abbracci Roma intera, città con me sempre stata ingenerosa, ma cara perché vi abitano persone in cui credo, come Lei. Sua Eleonora. Hotel Europa-Venezia, 15 settembre 1921.

7 Congedo

Buio. Poi Eleonora distesa, sotto il lenzuolo, solo la testa fuori, mormora con una voce fioca, prossima a spegnersi, tra pause continue:

All'operatore di *Cenere* ripetevo 'Mi metta nell'ombra, mi metta nell'ombra'. Mi coprivo colla mano il viso. 'Un film in pieno sole non può riuscire con me. Niente primi piani, con me'... Per me, esiste solo qualche attimo, nel momento immediato del lavoro, una frase, un pensiero che rendo, come forse meglio non è possibile, arrivo ormai a dirmelo, ma sfumata la parola stessa, amen, un pugno di mosche... Sì, amen e così sia. A volte capita che all'improvviso il peso sulle spalle, che mi curva il corpo e lo invecchia, si dilegua, perché il polso batte, un tac dentro l'orologio del mio organismo, e un anno di vita rivivo in poche battute, vita vera. In quei rari casi il lavoro teatrale mi sembra arte. Ma avviene di rado, e con che fatica!...Quando a Berlino recitando *Rosmersholm* del mio Ibsen ho detto 'Gli spiriti dei Rosmer nobilitano l'anima mia ma distruggono la felicità', mi è sembrato che così come quella volta non l'avrei pronunciato mai più e allora ho detto addio al palcoscenico...Invece ho dovuto tornarci, purtroppo... Anche perché tutte le pene sono niente, pur di non essere morti prima di morire. Morire, morire...

Buio

Schede e recensioni

David Chandler (ed.) [2012] (2014). *Essays on the Montemezzi-d'Annunzio "Nave"*. Norwich: Durrant Publishing, 352 pp.

Matteo Paoletti
(Università degli Studi di Genova, Italia)

Composto da David Chandler attraverso un accurato lavoro di ricerca su fonti secondarie in parte già edite, *Essays on the Montemezzi-d'Annunzio "Nave"* (Norwich: Durrant Publishing, 2012) rappresenta una delle più aggiornate e complete pubblicazioni sulla fortuna scenica e sulla ricezione critica de *La Nave*, necessaria per ripensare oggi al destino della più ambiziosa e oscura opera di Italo Montemezzi. Come afferma perentoriamente l'autore, infatti, "the fate of *La Nave* should be of considerable importance to anyone interested in Montemezzi, the Italian *Literaturop*, or the rapid divorce between new Italian operas and the world of popular entertainment in the period after the First World War" (5).

Facendo dialogare un'ampia rassegna stampa con saggi e contributi musicologici pubblicati tra il 1918 e il 2012, il volume consente infatti di collocare *La Nave* nell'orizzonte culturale della sua creazione e del successivo accoglimento in sede storiografica e musicologica, fortemente condizionati - come suggerisce Chandler - dal particolare contesto bellico in cui l'opera fu composta e dal successivo mutamento di giudizio nei confronti dell'effettiva funzionalità spettacolare della tragedia di d'Annunzio. Il volume affronta la questione ripubblicando in traduzione inglese alcuni saggi di difficile reperibilità, tra cui il contributo di Luciano Tomelleri *Gabriele d'Annunzio ispiratore di musicisti* (1939) che, con la censura di un Montemezzi a cui "lacked the force to give life to a musical organism capable of its own and independent life" (307), alimentò preconcetti e scetticismo in tutta la tradizione musicologica successiva. Chandler contestualizza e confuta tale giudizio negativo e affida al contributo di Raffaele Mellace, posto in chiusura del volume, un'aggiornata indagine storiografica e musicologica in grado di restituire a *La Nave* di Montemezzi il suo effettivo valore nel contesto di profondo mutamento dei meccanismi produttivi dell'opera italiana negli anni '10 e '20. Tale saggio, pubblicato originariamente per *Chigiana* (2008) e rielaborato dall'autore in vista della nuova collocazione editoriale, si concentra sull'inedito carteggio tra Montemezzi e Ricordi, sottolineando l'enorme distanza tra la volontà artistica del compositore e

le necessità di mercato imposte dall'editore e adattatore del libretto Tito Ricordi. Secondo Chandler, il saggio di Mellace rappresenta a tutt'oggi "the most ambitious and useful piece of research available on the opera" (xv).

Il volume si apre con un'introduzione di carattere generale che iscrive *La Nave* nel vasto orizzonte della *Literaturoper* di propaganda, filone nel quale il compositore de *L'amore dei tre re* si getta con slancio, pur senza riuscire a ottenere i risultati del suo titolo di maggior successo. Sebbene a proposito del debutto de *La Nave*, andata in scena alla Scala in concomitanza con l'annuncio della fine della prima guerra mondiale, non si possa parlare di fallimento in termini assoluti (ma soltanto di insuccesso paragonato al lavoro scritto con Sem Benelli), senza dubbio il tiepido accoglimento da parte del pubblico e la difficoltà di circolazione dell'opera causeranno l'abbandono del mondo operistico da parte di Montemezzi.

Larga parte del volume curato da Chandler analizza il contrastato accoglimento de *La Nave* con una dettagliata analisi di tutte le sue rappresentazioni. Tale operazione è resa possibile dalla limitatissima circolazione dell'opera, tanto ambiziosa quanto di complessa realizzazione sia per la monumentalità dell'orchestrazione e delle parti corali, sia per la complessa distribuzione dei ruoli (pur scorciati da Ricordi rispetto all'originale dannunziano): oltre alla prima scaligera del 1918, *La Nave* fu infatti rappresentata in forma scenica soltanto tre volte, nel 1919 a Chicago, nel 1923 a Verona e nel 1938 a Roma. Una riscoperta contemporanea dell'opera si è avuta nel 2012 grazie alla coraggiosa produzione in forma di concerto del Teatro Grattacielo di New York, compagnia privata specializzata nella valorizzazione del repertorio meno frequentato del Verismo. In seguito a tale rappresentazione, per la quale Casa Ricordi approntò una ristampa delle parti orchestrali andate perdute, David Chandler ha pubblicato una nuova edizione del proprio volume, ampliato con la rassegna stampa della rappresentazione presso il Rose Theater di New York e con una nota introduttiva della direttrice della compagnia, Duane Printz; la presente recensione si basa sulla lettura della seconda edizione (Norwich: Durrant Publishing, 2014). Nel volume, ogni produzione de *La Nave* è ricostruita attraverso un attento lavoro di ricerca emerografica in Italia e negli Stati Uniti, che interrogando le fonti ha consentito al curatore di emendare alcune imprecisioni contenute in opere dannunziane di riferimento: come sottolinea Chandler, infatti, "obtaining the Italian reviews was far more difficult, not least because libraries in Italy often seem designed to deter rather than encourage research, and such standard reference works as Anna Baldazzi's *Bibliografia della Critica Dannunziana nei Periodici Italiani dal 1880 al 1938* (1977) and Laura Granatella's «*Arrestate l'Autore!*». *D'Annunzio in scena* (1993) turned out to be alarmingly unreliable" (xvi). Per meglio contestualizzare la rassegna stampa, le recensioni sono precedute da un'analisi della biografia del critico, molto utile per inserire le valutazioni sullo sfondo di una stampa spesso militante. Un giudizio come quello del compositore Giovan

Battista Nappi su *La Perseveranza*, ad esempio, condizionò pesantemente la successiva ricezione de *La Nave*, sebbene fosse rivolto più alla funzionalità della *Literaturoper* pensata da d'Annunzio e rivista da Ricordi che non allo specifico lavoro di Montemezzi: "d'Annunzio's tragedy [...] lacked the requirements necessary for the stage or, to put it better, that it demanded more than the stage could give it" (94).

Altrettanto interessante risulta l'apparato iconografico a corredo del testo, che attraverso bozzetti e foto di scena consente di valutare il differente approccio tra il tradizionale e realistico impianto scenografico predisposto da Guido Marussig per la prima scaligera (poi ripreso a Verona e a Roma) e l'ardito e contestato allestimento espressionistico proposto da Bel Geddes per l'edizione all'Auditorium Theater di Chicago del 1919. Le diverse scelte scenografiche e la diversa ricezione delle stesse da parte della critica offrono la descrizione di un mondo operistico in profondo mutamento: da una parte, in Europa, troviamo una produzione fortemente vincolata dalla volontà autoriale e dalle disposizioni sceniche imposte dall'editore; dall'altra parte dell'Atlantico, invece, soluzioni più ardite configurano l'allestimento del nuovo titolo come una vera e propria seconda creazione da far vivere sul palcoscenico. Tuttavia tali aspetti di ricerca protoregistica rimangono sottotraccia nell'analisi di Chandler, il quale avrebbe potuto allargare l'analisi musicologica anche agli esiti teatrali di *La Nave*.

Sottotraccia per larga parte del volume rimane anche il rapporto tra la tragedia di d'Annunzio e la sua rielaborazione operistica per mano di Ricordi e Montemezzi. Sebbene spesso sia sottolineata nelle recensioni coeve la difficoltà di portare in scena in maniera efficace il verso dannunziano, forse sarebbe stato utile sottolineare come *La Nave*, già nel 1908, avesse rappresentato uno dei titoli di punta di una delle prime compagnie stabili italiane, la Drammatica Compagnia di Roma, portato in scena con buon successo sia al Teatro Argentina di Roma sia in *tournee*. Rimane dunque questione dubbia per larga parte della lettura come da un dramma ampiamente rappresentato si arrivi a una *Literaturoper* dagli esiti controversi. Tuttavia è il saggio conclusivo di Raffaele Mellace a farsi carico di analizzare gli interventi di Tito Ricordi sulla drammaturgia e sul verso di d'Annunzio, oltre che di evidenziare i legami tra l'immaginario wagneriano e lo stile compositivo di Montemezzi. Lo studio si avvale della ricca documentazione - in larga parte inedita - conservata presso l'Archivio Ricordi di Milano, comprendente il manoscritto della partitura, bozzetti e figurini, nonché la corrispondenza tra autori ed editore.

Il volume di David Chandler rappresenta non soltanto un prezioso contributo per lo studio de *La Nave* di Montemezzi, ma anche un ottimo punto di partenza per lo studioso del teatro di d'Annunzio che intendesse avvicinarsi all'universo di uno dei principali e tuttora oscuri compositori italiani del Novecento, finora ricordato unicamente - e probabilmente a torto - per il suo lavoro con Sem Benelli per *L'amore dei tre re*.

Rivista annuale



Università
Ca' Foscari
Venezia

