



d'Annunzio e l'innovazione drammaturgica

Premessa di Elena Ledda

Saggi introduttivi di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIV • 2022
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

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



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

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

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

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

Redazione / *Editorial Board*

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

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

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

Revisori / *Referees*

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

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

D'ANNUNZIO E L'INNOVAZIONE DRAMMATURGICA

Premessa di
Elena Ledda

Saggi introduttivi di
Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

XXIV – 2022

NUMERO SPECIALE

Con il patrocinio di



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIV – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

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

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

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

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

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

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

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestiesirivistadistudi.it

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

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

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Francesca Cattina

*

Published in Italy

Prima edizione: 2022

Gli e-book di Edizioni Sinestesie sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

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

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

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

PARTE TERZA – LA RIVOLUZIONE DELLA SCENA DANNUNZIANA

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

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

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

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

Elena Valentina Maiolini

VITA INTERIORE E AMBIENTE TEATRALE:
SULLE DIDASCALIE DI D'ANNUNZIO

Riassunto: Nelle didascalie di d'Annunzio la psicologia «è spinta così lontano da diventare talvolta ridicola», scrisse Georges Hérèlle all'indomani della *Città morta*, apparentando l'analisi minuziosa delle anime con la compiacenza nella descrizione dell'ambiente scenico. Oggi a chi osservi le note di regia dannunziane, magari con l'ausilio della lente d'ingrandimento delle edizioni critiche dell'Edizione Nazionale, si palesano non solo i numerosi dettagli psicologici del drammaturgo, ma anche l'intertestualità dello scrittore onnivoro e il ritmo metrico e i giochi sintattici del poeta. Di fronte a tale complessità, al giudizio di ridicolaggine si sostituisce una riflessione su un'impresa artistica che nello spazio didascalico tentò forse di far diventare apparente l'armonia nascosta nel dramma.

Parole chiave: Eleonora Duse, Didascalie, Edizione critica, Regia.

Abstract: In d'Annunzio's captions, psychology «is pushed so far that it sometimes becomes ridiculous», wrote Georges Hérèlle in the aftermath of the *Città morta*, comparing the meticulous analysis of souls to the complacency in the description of the scenic environment. Today if we observe d'Annunzio's notes, with the aid of the critical editions of the Edizione Nazionale, we can verify not only the numerous psychological details of the playwright, but also the intertextuality of the omnivorous writer and the rhythm metric and the syntactic games of a poet. Faced with such complexity, the judgment of ridiculousness is replaced by a reflection on an artistic work that in the captions' space perhaps attempted to make apparent the harmony hidden in the drama.

Keywords: Eleonora Duse, Captions, Critical Edition, Theatrical Direction.

Tra le *Notolette* del 18 maggio 1899 si legge della perplessità di Georges Hérèlle circa le didascalie dannunziane, la cui ricchezza di dettagli scenici e soprattutto psicologici sarebbe tale da nuocere al dramma:

c'è una tendenza evidente a dare molta importanza all'ambiente, allo scenario, agli effetti scenici, e i minimi gesti degli attori vi sono descritti con minuziose didascalie. [...] Nella *Città morta*, la "psicologia" delle didascalie è spinta così lontano da diventare talvolta ridicola. In breve, il romanziere analista d'anime tende a diventare un drammaturgo di drammi con grandi scenari e quadri viventi.

Il traduttore riportava due esempi dalla *Gioconda* e dalla *Gloria*, concludendo: «è chiaro che nessuno scenografo potrà mai dare a quella tavola e a quella spinetta la fisionomia che dovrebbe esprimere tutto ciò. Insomma, queste didascalie sono fatte per essere lette: non è teatro, è sempre letteratura».¹

Sono considerazioni all'indomani della *Città morta*: alla luce dell'intera produzione teatrale, si è messo a fuoco negli ultimi decenni che le ampie didascalie di d'Annunzio esulano da una mera funzione tecnica di regia perché ambiscono a qualcos'altro. Con Giovanni Isgrò possiamo dire che sono l'espressione, più che di una sua partecipazione diretta ai problemi della messinscena, di un «trattamento "teorico"» della produzione teatrale da parte di un drammaturgo «sperimentatore». Sarebbero quindi un aspetto in cui si esplica il progetto dannunziano di un nuovo teatro, che ha tra i suoi scopi fondamentali «la formazione di un nuovo stile di recitazione, attraverso l'educazione di giovani attori», oltre alla «promozione di una nuova drammaturgia». Allora tutti quei dettagli in prosa non varrebbero a dimostrazione che d'Annunzio sa scrivere solo un teatro di lettura, ma costituirebbero una delle forme con cui egli intese sostenere l'educazione dell'attore – e con essa l'educazione degli spettatori – in un esperimento che fu limitato «dalla carenza di mezzi tecnici e da una non completa risposta degli artisti coinvolti, oltre che dalla mancanza di una professione registica» da parte sua,² e forse anche, aggiungiamo, da quanto si chiedeva agli spettatori.

Anna Barsotti Frattali aveva scritto che le didascalie dannunziane sono «speciali» proprio perché non consistono, come per il passato, «in indicazioni rapide con funzione puramente tecnico-ambientale, bensì in periodi lunghi che descrivono, interpretano, integrano le battute dei personaggi»: assolvono dunque a un incarico pienamente narrativo, dimostrando però

¹ G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane. Ricordi, aneddoti, pettegolezzi*, a cura di I. Ciani, avvertenza ed introduzione di G. Tosi, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara 1984, pp. 97, 103 n. 10.

² G. ISGRÒ, *Gabriele D'Annunzio sperimentatore*, in IDEM, *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia. Da D'Annunzio agli anni Trenta*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 17-57, cit. alle pp. 25, 20, 33.

anche una certa sfiducia nel dialogo, l'idea di una sua «insufficienza», testimoniando «la volontà dell'autore di avocare a sé la gestione – anche registica – dello spettacolo».³ E in effetti sulla presenza pressante di d'Annunzio durante le prove abbiamo varie testimonianze, tra cui la simpatica caricatura di Filiberto Scarpelli in occasione delle prove per il debutto di *Francesca da Rimini* al Costanzi di Roma, custodita nel Museo Teatrale della Scala e riprodotta in «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena* a cura di Laura Granatella.⁴

Più recentemente, Adone Brandalise ha ipotizzato che l'espansione della didascalia dipenda dall'idea di un'arte «incontenibile nelle dimensioni proprie del sistema delle arti», palese nel primo dramma malatestiano: la didascalia infatti è il «luogo per eccellenza sintomatico di una ambizione teatrale che sembra potersi in realtà soddisfare solo nella sua virtuosistica evocazione scritturale».⁵

E in effetti proprio dallo studio delle varianti introdotte nella stesura delle didascalie provengono elementi interessanti che definiscono l'apporto specifico che d'Annunzio chiedeva a questi più o meno brevi testi in prosa, dotati di un ritmo metrico, di un'intertestualità e di una visionarietà che non impallidiscono accanto ai versi che affiancano. Osserviamo allora come le didascalie suggeriscano la scenografia materiale, la scenografia linguistica, e alcuni dettagli decisivi dei personaggi: è un esercizio che facciamo sul manoscritto di *Francesca da Rimini*, ma le edizioni critiche della *Figlia di Iorio* a cura di Raffaella Bertazzoli (2004) e della *Fiaccola sotto il moggio* a cura di Maria Teresa Imbriani (2009) offerte dall'Edizione Nazionale consentono di accumulare esempi su altri testi per teatro del d'Annunzio primonovecentesco.⁶

*

³ A. BARSOTTI FRATTALI, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, in *Teatro contemporaneo*, diretto da M. Verdone, I, *Teatro italiano*, Lucarini, Roma 1981, pp. 77-139, alle pp. 102-103.

⁴ L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Bulzoni, Roma 1993, 2 voll., I, p. 369.

⁵ A. BRANDALISE, *I colori di Francesca. Francesca da Rimini tra D'Annunzio e Zandonai*, in IDEM, *Oltranzie. Simboli e concetti in letteratura*, Unipress, Padova 2002, pp. 141-154, alle pp. 144-145.

⁶ G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, a cura di E. Maiolini, Il Vittoriale degli Italiani, Gardone 2021 (dalla cui *Introduzione*, pp. I-CLXXXV, sono tratti alcuni casi qui presentati); IDEM, *La figlia di Iorio*, a cura di R. Bertazzoli, Il Vittoriale degli Italiani, Gardone 2004; IDEM, *La fiaccola sotto il moggio*, a cura di M.T. Imbriani, Il Vittoriale degli Italiani, Gardone 2009.

Evidentemente, nelle didascalie d'Annunzio innanzitutto dettaglia la visione che si è fatto della scena. È vero quanto scrisse Hérèlle: le indicazioni scenografiche sono portentose, davvero vi si rende conto minuziosamente di grandi scenari. Valga come unico esempio la descrizione che apre il primo atto di *Francesca da Rimini*:

Appare una corte, nelle case dei Polentani, contigua a un giardino che brilla di là da una chiusura di marmi traforati in guisa di transenne. Ricorre per l'alto una loggia che a destra corrisponde con le camere gentilesche e di fronte, aerata su le sue colonnette, mostra avere una duplice veduta. Ne discende, a manca, una scala leggera fino alla soglia del giardino chiuso. Una grande porta è in fondo, e una bassa finestra ferrata; pe' cui vani si scopre una fuga di arcate che circondano un'altra corte più vasta. Presso la scala è un'arca bisantina, senza coperchio, riempita di terra come un testo, dove fiorisce un rosaio vermiglio.

La visionarietà di questa prosa emerge in una lettera del carteggio con Mariano Fortuny con cui d'Annunzio in un primo momento condivise l'elaborazione del progetto: al modo che ricorre, pochi mesi dopo, nell'epistolario con Adolfo de Carolis, l'autore inviava allo scenografo tre schizzi che servivano a esprimere con maggiore eloquenza la sua idea. Riprodotti in appendice al carteggio *D'Annunzio e Fortuny* a cura di Maria Rosa Giacom, tali disegni si agganciano con precisione alla prima didascalia anche attraverso le diciture esplicative: la corte contigua a un «giardino», sormontata da una «loggia» che corre su più lati, sorretta da una parete con una «grande porta a battenti» e finestre chiuse da «inferriate», collegata a una «scala» che discende verso il giardino; il dettaglio della «scala» lavorata, della «chiusura di pietra» e del «cancello» che cingono il giardino; l'arca, ovvero il sarcofago, di fattura bizantina da cui fiorisce il rosaio, rialzata, decorata da evidenti figure animali dotate di corna, prossime a un abbeveratoio.⁷

Le didascalie offrono inoltre al regista-scrittore uno spazio per realizzare la scenografia linguistica, ossia il colore trecentesco con cui dipinse la lingua remota creata per la sua prima tragedia in versi, in gara aperta con l'idioma di Dante. Per realizzare il prodigio di una ricreazione medievale, d'Annunzio si avvale di recuperi lessicali e grafici degli antichi testi

⁷ M.R. GIACOM, *D'Annunzio e Fortuny. Lettere veneziane (1901-1930)*, Carabba, Lanciano 2017, pp. 150-152; la lettera è trascritta alle pp. 80-83.

volgari come di fili aurei per un prezioso intreccio, e nella sovrabbondanza di esempi cui si potrebbe far ricorso spicca un emblematico *melglio*, con nesso consonantico *-lgl-*, trascritto sul fregio che adorna le pareti della camera di Francesca, come indica proprio la didascalia d'apertura dell'atto III:

Appare una camera adorna, vagamente scompartita da formelle che portano istoriette del romanzo di Tristano, tra uccelli fiori frutti imprese. Ricorre sotto il palco, intorno alle pareti, un fregio a guisa di festone dove sono scritte alcune parole d'una canzonetta amorosa: *Melglio m'è dormire gaudendo / C'aver penzieri veghiando*.

La grafia, con nesso consonantico *-lgl-*, proviene dall'anonima canzonetta antica *Quando la prima vera* (vv. 26-27), secondo la trascrizione della *Crestomazia italiana dei primi secoli* di Ernesto Monaci.⁸ Al pari di altre, pure largamente attestate nei testi medievali (*penzieri* per *pensieri*; *veghiano* per *vegliando*), essa conduce la parola «a un'altra atmosfera», come scrisse Bruno Migliorini commentando «i frutti dorati» preferiti dal «sensuale assaporamento» linguistico dannunziano,⁹ tra i quali è senz'altro da rubricare anche questo. Recepita fin dall'autografo, la forma antichizzante è reintrodotta da correzione calligrafica di pugno di d'Annunzio nel dattiloscritto per Hérelle, dove il copista pose la *lectio facilior* «Meglio» e l'autore aggiunse a mano «l» prima del nesso consonantico. La grafia *melglio* permane in tutte le stampe ed è conservata oggi nell'Edizione Nazionale, mentre per un *lapsus* non è riprodotta nelle recenti edizioni commentate, dove si corregge in «Meglio».¹⁰

Alle didascalie si estendono inoltre gli strumenti ortografici, morfologici, sintattici e lessicali cui il poeta ricorre nei versi, soddisfacendo quella «virtuosistica evocazione scritturale» dell'ambizioso drammaturgo di cui parlava Brandalise. In seguito alla pressione del virtuosismo letterario capita ad esempio che nella prosa didascalica *vaso* sia corretto in *testo*, per indicare il recipiente con il basilico sul davanzale di Francesca all'inizio

⁸ E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, I, Lapi, Città di Castello 1889.

⁹ B. MIGLIORINI, *Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana* [1939], in IDEM, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Sansoni, Firenze 1963, pp. 293-323, alle pp. 300-301, 307.

¹⁰ G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, in IDEM, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, Mondadori, Milano 2013, 2 voll., I, pp. 449-682, a p. 567 e IDEM, *Francesca da Rimini*, a cura di D. Pirovano, Salerno, Roma 2018, p. 115.

dell'atto v: «Le vetrate della finestra sono aperte alla notte serena. Sul davanzale è il *testo* del basilico», correzione di «il vaso del basilico».

Oppure accade che vi sia introdotto il preziosismo di un accusativo alla greca: «Francesca, subitamente *accesa il volto*, scuote da sé il pensiero funesto, e sembra cercare con isforzo l'oblio dell'angoscia mortale; ma una specie di stridore penoso accompagna la sua volubilità», nella didascalia in apertura della scena terza dell'atto III, la cui forma compiuta è l'esito di un'espansione per la quale l'autore lasciò in tronco la stesura «scuote da sé [il pensiero funesto]» per introdurre il costrutto di relazione, «subitamente *accesa il volto* da un'onda di sangue che le sale dal cuore [*poi corretto in* dai precordi], scuote da sé», omettendo infine l'immagine del sangue pompato. Ne risulta una notazione ricca di squarci sull'interiorità riflessa della protagonista; tra quelle, come notò Barsotti, che non si possono togliere «a rischio di non comprendere a pieno il rilievo di certi gesti, di certi atti, di certi messaggi – le motivazioni infine che stanno dietro ai fatti e alle parole». ¹¹

Un accusativo alla greca ricorre anche nella didascalia su cui si apre l'atto v, indicando che «Le donne, biancovestite, *avvolte il viso* di leggere bende bianche, sono sedute su le predelle basse». Anche qui s'introduce in un secondo momento, in seguito alla sospensione della lezione «col vi», verosimilmente un troncamento di «col vi[so avvolto di leggiadre bende ecc.]», abbandonato in favore di un costrutto antico e vernacolare insieme, che si rivela un espediente per ottenere, anche nelle didascalie, un effetto di movimento del ritmo e del pensiero.

*

Le didascalie appaiono inoltre il luogo in cui d'Annunzio concepisce i personaggi nei loro tratti fondamentali, tanto più alla luce delle redazioni interne.

È da una didascalia cassata, ad esempio, che si evince il dettaglio che equipara il viso di Francesca al mare. Una prima stesura così descrive la sua stanza nel momento in cui vi entra Paolo: «La camera s'inaura del giorno che declina, per la lunga finestra. *La faccia del mare e la faccia della donna sono come la perla*»; dopo la cassatura resta soltanto «Dalla finestra la camera s'inaura del giorno che declina» (a. III s. v), ma la lezione cancellata conserva per l'ermeneutica l'informazione che la bellezza della dama

¹¹ A. BARSOTTI FRATTALI, *D'Annunzio e il teatro di poesia* cit., p. 103.

ha a che fare con la distesa marina, qui illuminata dalla luce del tramonto; una distesa quieta solo in apparenza, e che più nasconde di quanto mostra.

Sempre dalle didascalie inoltre si prepara poco a poco e si rivela l'idea di una follia di Francesca. La lucidità del personaggio mostra segnali di cedimento nell'atto III (s. II 158-166) a partire dal tono cantilenante e dalla risata asciutta con cui accompagna il ricordo dell'incontro con Paolo e poi del matrimonio con Gianciotto. Alla prima stesura della didascalia «Ella ride» (aggiunta accanto ai versi sul margine destro) segue l'espansione: «Ella dà alle ultime parole quasi la cadenza d'una cantilena; poi ride d'un riso arido e amaro, quasi tratta fuor di sé repentinamente», dove per la prima volta si dice che è «tratta fuor di sé» (a. III s. II did. al v. 161). Il percorso si compie nella didascalia che chiude l'ultimo colloquio amoroso con Paolo dove è descritta la vittoria di Francesca sul tempo (o del tempo su Francesca?), un attimo prima che ella si offra alla morte: «La donna è abbandonata su i guanciali, *immemore*, vinta», dove «immemore» è aggiunta (a. V s. IV did. al v. 386). È un abbandono che realizza il «tentativo di aderire alla pietra» – con le parole di Silvia De Min – che il personaggio immaginato da d'Annunzio ha dimostrato in molte scene precedenti, come hanno indicato le didascalie dicendone la posa «immobile».¹²

Guizza poi proprio in una descrizione didascalica il rapace «lampo nella pupilla aguzza» di Malatestino (a. IV s. III did. al v. 346), quella stessa che d'Annunzio avrebbe serbato nel ricordo dell'«apparizione» del personaggio alla propria prodigiosa vista interiore riandando alla stesura furiosa di *Francesca da Rimini* ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti*:

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

¹² S. DE MIN, *Dalla visionarietà didascalica dannunziana alla scena*, in «Archivio d'Annunzio», 4, 2017, pp. 109-124, a p. 119.

rosso faceva più bieca, come s'egli serbasse lo sguardo del coraggio anche in fondo alla ferita: Malatestino!¹³

Nella didascalia dell'atto IV, la nota sul «lampo nella pupilla aguzza» è peraltro aggiunta a partire dalla stampa Treves, o più precisamente dal dattiloscritto per Hérèlle, seppure nella variante «lampo nell'occhio», per cui meglio ancora calza il rimando di Pirovano a *Par.* XVI 56-57, «del villan d'Aguglion, di quel da Signa, / che già per barattare ha l'occhio aguzzo!». Durante le prove, l'informazione trasmessa da questa didascalia sarà stata valorizzata certamente dalle indicazioni registiche di d'Annunzio a Emilia Varini, la donna trentaquattrenne che impersonò l'inquietante e fondamentale personaggio cattivo, conquistando i critici.¹⁴

Non è secondaria nemmeno l'informazione fornita dalla didascalia che apre la scena quinta dell'atto I mostrando Smaragdi (Guglielmina Magazzari Galliani) «a piedi scalzi», segno di adesione alla terra, oltre che di umiltà e tatto, che ben si addice alla greca:

La schiava ricompare portando una secchia e una spugna. *Silenziosa discende la scala, a piedi scalzi.* Mira le macchie di sangue sul pavimento e si mette a ginocchi per lavarle. S'ode venire dalle stanze alte il canto delle donne, mentre la schiava è alla bisogna.

Il testo che si evidenzia col corsivo è esito di un rimaneggiamento rilevante, benché lieve: d'Annunzio provò e riprovò il testo cambiando «Discende la scala, silenziosamente» in «Discende la scala, a piedi leggeri e silenziosi», quindi in «Silenziosa discende la scala, a piedi scalzi», attribuendo dunque la peculiarità del suono attutito prima a una modalità dell'atto («silenziosamente»), poi a una caratteristica del corpo («a piedi leggeri e silenziosi»), infine alla persona stessa («Silenziosa»).

Le didascalie segnalano l'abilità del personaggio di scomparire e comparire attraverso gli elementi architettonici o arborei – «La schiava apre il cancello, lo richiude dietro di sé, *furtiva*; e *sparisce pel giardino*» (a. I s. V

¹³ Nel paragrafo «L'apparizione di Malatestino» di GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in IDEM, *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, saggio introduttivo di A. Andreoli, Mondadori («Meridiani»), Milano 2005, 2 voll., I, pp. 1231-1233, a p. 1232 (c. vo del testo).

¹⁴ Si rimanda su questo a E.V. MAIOLINI, «Cognata, avete orrore di me?» *Sul Malatestino di d'Annunzio*, in «DNA Camporesi», *Inferno e Postinferno* – I, 2, 2, 2021, pp. 84-101 (<https://dnacamporesi.unibo.it/article/view/14639>).

did. al v. 1044), «[Paolo e Francesca] stanno l'una di fronte all'altro, divisi dal cancello, guardandosi senza parola e senza gesto. La schiava è *celata nella fronda*» (a. I s. V did. al v. 1209) –, non di rado con aggiunte interlineari quali «La schiava compare su la loggia e guata», nell'indicazione che avverte del suo arrivo in scena alle spalle di Ostasio, Toldo e Bannino (a. I s. IV did. al v. 761), e «La schiava lestamente scompare dall'uscio», durante il battibecco tra il giullare e il medico (a. III s. IV did. al v. 524), sul finire della quale ricompare, annunciando a Francesca l'arrivo di Paolo nella sua stanza: «riappare su l'uscio la schiava. Mentre i musicisti fanno la chiusa, ella si avvicina lestamente alla dama e le sussurra qualcosa che subito la turba ed agita».

Per questo suo fare Smaragdi si trova sempre nei paraggi quando qualcosa si verifica. Abile a celarsi e a celare, è a conoscenza di ogni misfatto delittuoso e assolve al primo incarico di lavarne le tracce. Sa che Malatestino ha ucciso Montagna dei Parcitadi, come sa che Ostasio ha ferito Bannino: «La schiava, lavate le macchie, volendo celare la disavventura, versa *prestamente* nell'arca fiorita l'acqua sanguigna della sua secchia» (a. I s. V did. al v. 800, dove si noti che l'esito di doppio senario e doppio quinario nella prosa didascalica curatissima e assonante – «versa prestamente | nell'arca fiorita | l'acqua sanguigna | della sua secchia» – è raggiunto scarlando la lezione «l'acqua della secchia colorata di rosso»). Nell'avverbio «prestamente» si scorge non a caso un connotativo della lonza di *Inf.* I 32, «leggera e *presta* molto», tanto più che la leggerezza pure le viene attribuita in quella didascalia sulla discesa silenziosa dalla scala appena menzionata, particolarmente nella variante soppressa sui «piedi leggeri e silenziosi».

Se Smaragdi è la lonza *greca*, Malatestino è la lonza *bieca*, lui pure abilissimo a scivolare in scena leggero e rapido. Li accomuna l'impiego in prosa didascalica dell'eco dantesca «e guata» di *Inf.* I 24, «si volge a l'acqua perigliosa e guata»: per la schiava d'Annunzio la aggiunse in una variante espansiva a «La schiava compare su la loggia e *guata*» di cui si è appena detto (inserzione tentata anche alcuni versi prima, innanzi l'intervento di Bannino al v. 744, dove aggiunse e poi cassò «La schiava compare sulla loggia, e sta china verso la contesa», perché funziona meglio più sotto, ornata del riferimento dantesco); per Malatestino nel IV atto, quello che più lo valorizza, in «Malatestino s'alza e va, col suo tacito passo felino, alla porta che è presso la tavola. Sta in ascolto per alcuni attimi; poi apre l'uscio repentinamente, con un gesto rapidissimo, e *guata*» (a. IV s. III al 374).

Sono dettagli importanti per l'azione drammatica anche la «lunga e ricca sopravveste» di Paolo (Gustavo Salvini), il mantello che gli costerà la vita quando per sua colpa resterà impigliato nella botola, e la «capellatura increspata [...] confusa e folta» che «gli ombra il viso come una nube» alla quale si appiglierà Gianciotto per catturarlo («Bene ti s'acciuffa / per queste chiome!» (a. V s. V 399-400): «porta una lunga e ricca sopravveste che gli scende più giù del ginocchio, fin quasi al collo del piede [...] La capellatura increspata, non ispartita sulla fronte ma confusa e folta, gli ombra il viso come una nube» (a. IV s. IV), dove «non ispartita su la fronte ma confusa e folta» è lezione aggiunta. Si noti poi che l'eco da *Inf.* XXII 34-35, «e Graffiacan, che li era più di contra, / li arruncigliò le 'mpegolate chiome», che d'Annunzio introdusse per il gesto di Gianciotto era stata valutata proprio per la didascalia dove si avvisa che «lo Sciancato si fa sopra l'adultero e lo afferra per i capelli forzandolo a risalire»: «afferra» e «i capelli» sono lezioni confermate tentate le varianti «acciuffa» e «la chioma», scartate per affidare il lessico che valorizza l'ipotesto ai versi che immediatamente seguono.

Rimandi letterari si trovano anche in altri luoghi didascalici per esito di aggiunte che impreziosiscono il testo. I balestrieri «Scendono per la scala laterale sinistra e postano le balestre ai pertugi della muraglia. Le campane suonano a stormo», scrisse d'Annunzio nella terza scena del secondo atto (did. al v. 458), ritoccando sul margine: «S'odono squilli di trombe lontane», con inserzione in crasi dell'*incipit* del coro del *Conte di Carmagnola*, «S'ode a destra uno squillo di tromba», e «se ode squilla di lontano» da *Purg.* VIII 5 (per cui si veda il commento di Pirovano *ad locum*).

Quanto ai dettagli di Paolo, diciamo anche che solo in seconda battuta l'autore gli mette in mano un'arma, quando udendo l'urto reiterato di Gianciotto all'uscio egli disperato «cerca con gli occhi intorno» fino a trovare la botola, poi corretto in «Paolo cerca con gli occhi intorno, *tenendo la mano al pugnale*» (a. V s. IV al 387). Davvero Paolo è tra tutti i Malatesta l'unico che non abbia artigli, l'unica preda tra tanti «mastini» («E 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio, / che fecer di Montagna il mal governo, / là dove soglion fan d'i denti succhio», *Inf.* XXVII 46-48).

E infine, per chiudere, appoggiamoci a una variante in prosa didascalica per problematizzare la cattiveria di Gianciotto: di chi dimorerà dannato in eterno nella Caina, d'Annunzio fece un marito affezionato, anche se grezzo e impulsivo. Vari esempi si possono trarre per dimostrare questa riscrittura patetica dell'omicida riminese traendoli dai dialoghi in versi, ma se osserviamo la didascalia che chiude la tragedia descrivendo l'atteggiamento dell'omicida, notiamo che l'autore inserì un'indicazione precisa,

puntualizzando a chi impersona questo ruolo (Carlo Rosaspina) la necessità di esprimere il senso di un delirio. Nella scena concitata, la prima stesura della didascalia spiegava che Gianciotto, trafitta la moglie e vistala morente stretta all'amante, «vibra un altro colpo al fianco del fratello»; ma d'Annunzio ritoccò facendo precedere la notazione: «*Folle di dolore e di furore*, vibra al fianco del fratello un altro colpo mortale». Alla fine di quest'ultima didascalia l'opera si chiude quando «Lo Sciancato si curva in silenzio» e «piega un de' ginocchi» per spezzare sull'altro la spada insanguinata. «*Piega con pena*», si corresse l'autore.

ELENA LEDDA, *Premessa* • GIOVANNI ISGRÒ, *D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air* • CARLO SANTOLI, *La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'* • EPIFANIO AJELLO, *Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)* • CHIARA BIANCHI, *D'Annunzio librettista?* • ALBERTO GRANESE, *Gli esordi della drammaturgia dannunziana* • GIANNI OLIVA, *Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana* • THOMAS PERSICO, *La «ghirlandetta» dannunziana* • DONATO PIROVANO, *Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'* • ISABELLA INNAMORATI, *Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento* • CESARE ORSELLI, *'Parisina': libretto per...* • ANGELO FÀVARO, *'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana»*. Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio • PAOLO PUPPA, *Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana* • ANNAMARIA SAPIENZA, *Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)* • RAFFAELLA BERTAZZOLI, *Due letture ecfrastiche per la 'Figlia di Iorio'* • RAFFAELE GIANNANTONIO, *Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano* • MARIA PIA PAGANI, *Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana* • ELENA VALENTINA MAIOLINI, *Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio* • MARIA ROSA GIACON, *Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'* • COSTANZO GATTA, *Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio* • STEFANO AMENDOLA, *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'* • NICOLA LANZARONE, *Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio e quella di Seneca* • ANGELO MERIANI, *Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a d'Annunzio*.