



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)



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, CARLANGO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

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

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

D'ANNUNZIO E L'INNOVAZIONE DRAMMATURGICA

Premessa di
Elena Ledda

Saggi introduttivi di
Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

XXIV – 2022

NUMERO SPECIALE

Con il patrocinio di



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIV – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

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

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione

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

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

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

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

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.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 Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

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

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

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

Raffaele Giannantonio

NORMAN BEL GEDDES E *LA NAVE*:
L'ARCHITETTURA NEL TEATRO D'ANNUNZIANO

Riassunto: Nell'estate 1904 d'Annunzio inizia a raccogliere materiali per comporre la tragedia *La Nave* per la quale Ildebrando Pizzetti scriverà le musiche, ispirandosi ai canti liturgici e alla musica greca. L'11 gennaio 1908 *La Nave* va in scena al Teatro Argentina di Roma con le scenografie di Duilio Cambellotti, il cui maggior motivo di successo consiste nella prua di nave collocata al centro del palcoscenico. Molto importante è poi la trasformazione de *La Nave* in opera lirica con il libretto di Tito Ricordi e le musiche di Italo Montemezzi. La prima viene eseguita al teatro alla Scala il 3 novembre 1918 con le scenografie di Guido Marussig che appaiono fortemente realistiche, specie grazie alla nave completa realizzata come struttura indipendente. Il 18 novembre 1919 *La Nave* apre anche la stagione lirica dell'Auditorium di Chicago. Lo scenografo della versione americana è Norman Bel Geddes, il cui impianto scenico differisce fortemente da quello di Guido Marussig, più legato all'architettura e soprattutto molto più fedele alle didascalie dannunziane mentre l'interpretazione di Geddes appare decisamente più pittorica ed espressiva della 'breadth of vision' richiesta agli allievi dei suoi Corsi di scenografia. Nel complesso l'opera scenografica di Bel Geddes possiede una particolare importanza in quanto rientra tra le diverse tendenze che si sviluppano nel Novecento, incrementando la concezione unitaria di Richard Wagner che era particolarmente cara a d'Annunzio.

Parole chiave: *La Nave*, Geddes, Wagner.

Abstract: In the summer of 1904, d'Annunzio began collecting materials to compose the tragedy *La Nave* for which Ildebrando Pizzetti would compose the music, inspired by liturgical songs and Greek music. On 11th January 1908 *La Nave* is staged at the Teatro Argentina in Rome with the sets by Duilio Cambellotti. The prow of the ship, in the center of the stage, is the main reason for success. The transformation of *La Nave* into an opera with the libretto by Tito Ricordi and the music by Italo Montemezzi is also very important. The first performance is hosted by the Teatro alla Scala on November 3rd 1918 with the sets by Guido Marussig that appear highly realistic, thanks to the ship, built as a complete independent structure. On November 18th 1919, *La Nave* also opened the ope-

ra season at the Chicago Auditorium. The scenographer of the American version is Norman Bel Geddes, whose stage structure differs strongly from that of Guido Marussig, who was more tied to architecture and above all much more faithful to d'Annunzio's "captions" while Geddes interpretation appears decidedly more pictorial and expressive of the "breadth of vision" required to the students of its scenography courses. Overall, the scenographic work of Bel Geddes has a particular importance as it is part of the different trends that developed in the twentieth century, increasing the unitary conception of Richard Wagner which was particularly appreciated by d'Annunzio.

Keywords: *La Nave*, Geddes, Wagner.

La genesi

Dove e quando cominciò a vivere il poema de *La Nave*? Una sera d'estate, ormai lontanissima, nell'isola di Torcello, non ancora profanata dai ripulitori, presso al seggio di pietra che l'immaginazione popolare vede occupato dall'ombra di Attila, selvaggio arengo che s'apriva ingombra di macerie ed erbacce dinanzi al portico di Santa Fosca.¹

In un documento conservato nell'APV l'intenzione dell'opera viene data al 1894, anno in cui con Georges Hérèlle e sotto la guida di Angelo Conti, d'Annunzio visita chiese e musei di Venezia. A tal proposito scrive Hérèlle sull'isola che dieci anni dopo diverrà lo sfondo de *La Nave*: «Esaminammo a lungo la meravigliosa chiesa di Torcello, isolata in quella campagna piatta, umida e nuda, in mezzo a piccoli canali ed alte erbe».²

Nell'estate 1904 d'Annunzio inizia a raccogliere materiali utili alla composizione della tragedia, chiedendo il 1° luglio da Marina di Pisa, a Benigno Palmerio, di cercare nella Capponcina alcuni libri aventi per tema Venezia o la Marina. L'epoca in cui la tragedia è ambientata è «il sesto secolo dopo Cristo», quando i barbari, scesi a valle dopo aver superato le Alpi, distruggono Aquileia. Scelta la scansione in quattro atti, che d'Annunzio chiama «un prologo e tre episodi», l'autore precisa il ruolo dei cori e della musica, delineando l'intenzione di un'opera d'arte totale che sarebbe riuscita gradita a Wagner. Un articolo de «Il Campo» di Torino del 1° gennaio 1905 annuncia però che *La Nave* si ambienterà nel V secolo in un sito non

¹ Archivio Privato del Vittoriale (APV), 7224.

² G. HÉRÈLLE, *Notolette dannunziane: ricordi, aneddoti, pettegolezzi*, a cura di I. Ciani, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1984, p. 17.

precisato della laguna veneta tra il lido di Ravenna e Trieste. Per provvedere all'aspetto musicale, cui tiene moltissimo, d'Annunzio, estratto dal testo il Coro processionale del Prologo, lancia sulla stampa una richiesta per la composizione di brani per sole voci, offrendo in premio 500 lire.³ Il giovane Ildebrando Pizzetti, unico concorrente a cimentarsi nell'impresa, compone i cori nel novembre 1905 spedendoli anche a d'Annunzio che, entusiasta delle poche pagine già musicate, affida l'intera opera a «Ildebrando da Parma».⁴

Due anni dopo, il conte Enrico di San Martino Valperga, presidente della Compagnia drammatica stabile di prosa del Teatro Argentina, consegna le partiture al direttore d'orchestra Vittorio Gui affinché questi possa esprimere il proprio giudizio in merito, che risulta decisamente positivo. Per *La Nave* Pizzetti compone dunque ventuno numeri, nei quali ripropone il passato ispirandosi ai canti liturgici e alla musica greca. Terminato il lavoro di composizione, l'11 gennaio 1908 *La Nave*, alla presenza del re e dell'intera corte, va in scena al Teatro Argentina di Roma, interpretata dalla Compagnia Stabile del medesimo teatro e con gli intermezzi musicali di Pizzetti.

La scenografia della tragedia: Duilio Cambellotti

Il primo artista ad essere contattato per le scenografie de *La Nave* è Adolfo De Carolis⁵ ma il 27 ottobre 1907, alla lettura del testo organizzata a Fiume per la messa in scena della rappresentazione, al suo posto è presente Duilio Cambellotti il quale anni dopo, rievocando quei momenti, scriverà: «Ho la tempesta di quell'ora, non erano parole quelle che ascoltavamo, ma la voce della razza che riprendeva la sua marcia fatale ed anelava confini più vasti, imperio, potenza».⁶

Dopo la pubblicazione della tragedia (fig. 1), curata da Cambellotti, su sollecitazione di Ugo Falena (commediografo e segretario della Compagnia Stabile di Roma), d'Annunzio affida allo stesso «*Magister Duilius Romanus*»

³ *Il nostro concorso per canto corale. Una lettera di Gabriele d'Annunzio*, in «Il Tirso», 4 giugno 1905.

⁴ N. D'ATRI, *Musica e musicista per la 'Nave'*, in «Il Giornale d'Italia», 12 gennaio 1908.

⁵ «Caro Adolfo [...] tu dovrai farmi i disegni per *La Nave* che si rappresenterà a Roma in Dicembre», lettera di G. d'Annunzio ad Adolfo De Carolis, 15 ottobre 1906 (APV, 22650).

⁶ V. SALIERNO, *Gli illustratori di d'Annunzio*, Marino Solfanelli, Chieti 1989, p. 142.

artista dall'impetuosità simbolista ed «eroica»,⁷ l'impianto scenico della tragedia cui spiega le proprie idee in merito attraverso rapidi schizzi.⁸

L'obiettivo di entrambi è quello di ottenere la rappresentazione di scene di esterni più aderenti al vero possibile su di un palcoscenico teatrale, mediante l'adozione per la prima volta in Italia del "panorama", vasto e curvo telo avvolgente che sostituiva il fondale verticale, una specie di volta celeste in grado di offrire suggestivi effetti di illuminotecnica. Il maggior motivo di successo dell'allestimento consiste però nella prua di nave realizzata dal maestro d'ascia Massimo Cupellini che, collocata al centro del palcoscenico, sovrasta qualsiasi altro elemento della scena. Altro effetto spettacolare è il varo della nave, con lo scafo che scivola realmente sul fondo della scena; l'allontanamento dal proscenio in tempo reale durante lo svolgimento dello spettacolo determina il coinvolgimento dello spettatore risucchiato dal punto di vista visivo ed emotivo: «il fasciame della nave, tinta di minio e spalmata di catrame [...] fu apparizione indimenticabile e mandò il pubblico in delirio»⁹ (fig. 2).

Rispetto alle precise indicazioni delle didascalie di d'Annunzio i bozzetti di Cambellotti mostrano invece segni di debolezza proprio nella rappresentazione delle chiese protocristiane e preromaniche di area ravennate e veneta. Le note dell'autore riguardano infatti tipologie basilicali a tre navate dotate di narcece e precedute da un quadriportico e possono essere riferite alle chiese ravennati di S. Apollinare Nuovo e S. Apollinare in Classe, a quelle di S. Eufemia a Grado e dei Ss. Maria e Donato a Murano, al Duomo di Torcello e alla Basilica Eufrasiana a Parenzo realizzata nel 544, ovvero poco prima del 552, anno in cui si svolge la tragedia dannunziana¹⁰ (fig. 3).

L'architettura de 'La Nave'

Come già accennato, nelle didascalie che precedono il prologo e i tre episodi, d'Annunzio descrive dettagliatamente l'architettura presente all'interno della tragedia, basandosi su fonti riguardanti la storia di Venezia (fig. 4).

⁷ C. CRESTI, *Gabriele d'Annunzio 'architetto immaginifico'*, Angelo Pontecorboli, Firenze 2005, p. 51.

⁸ Cfr. D. ANGELI, *Lo scenografo de La Nave: Duilio Cambellotti*, in «Il Marzocco», 29 dicembre 1907.

⁹ M.F. APOLLONI, *Io sono Cambellotti*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2017, p. 13.

¹⁰ C. CRESTI, *Gabriele d'Annunzio* cit., p. 52.

Già nel Prologo appare il «publico Arengo», lo spazio ove si tenevano le assemblee popolari, «il cuore operoso della città novella che il popolo libero dei Pròfughi»¹¹ costruisce «col legname delle foreste e col pietrame delle ruine» asportato dalla «rovinata e solitaria» Altino.¹² In mezzo all'Arengo si trova un «seggio tribunizio di rozza pietra», denominato popolarmente (e dallo stesso d'Annunzio) «la sedia di Attila»,¹³ attorno al quale si dispongono un mulino, un ponte, le case con «i tetti coperti di falasco, le logge sorrette da tronchi di pini, gli orti grassi di fango bituminoso». Sullo sfondo l'immenso estuario è nascosto da «palafitte di larice e di ontano»¹⁴ e ancora più in là sveltano «le alte poppe del naviglio ormeggiato, le vaste vele dipinte, l'intrico delle reti delle sartie e delle antenne, l'edicola in guisa di coffa a sommo d'un fusto eccelso; donde il Maestro delle Acque sta alle vedette, ammonisce i piloti, fa segni ai lanternari».¹⁵

Da un lato sorge la Basilica incompleta «col suo nartecce esterno su sei colonne ingombro di arche», citato dal Chiesi nella sua descrizione del Duomo di Torcello.¹⁶ Il riferimento alla chiesa di S. Maria è molto presente nei testi consultati da d'Annunzio. Ad esempio Andrea Dandolo testimonia che «intorno al 713, e regnando Paolo Anafesto primo Doge, il Vescovo Diodato col popolo Torcellano pensò a riedificare il Duomo ormai cadente, benché contasse appena due secoli d'età, supposto anche che nelle emigrazioni del V secolo fosse stato costruito».¹⁷ La datazione è molto controversa in quanto Lazzarini documenta la costruzione del Duomo al 639,¹⁸ confermando indirettamente la traslazione della sede riferita dal Dandolo a un diploma papale

¹¹ A.F. GFRÖRER, *Storia di Venezia: dalla sua fondazione fino all'anno 1084*, Marco Visentini, Venezia 1878, XII, p. te I, p. 10.

¹² G. FILIASI, *Memorie storiche de' Veneti primi e secondi del conte Giacomo Filiasi*, Modesto Fenzo, Venezia 1796-1798, VII, p. 17.

¹³ Ivi, VI, II, p. 224.

¹⁴ «Vedemmo che le fabbriche delle suddette città piantavansi sulle palificate di Larice e di Ontano per asserto di Vitruvio» (Ivi, p. 282).

¹⁵ Si tratta del magistrato delle acque la cui data d'istituzione, secondo Molmenti, si dovrebbe però al doge Francesco Dandolo (1328-1339) (P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata: dalle origini alla caduta della repubblica*, Roux e Favale, Torino 1880, I, p. 59).

¹⁶ «Stanno all'esterno sei colonne di marmo greco listato ad agata, sormontati da capitelli corinzi portanti un'architrave» (G. CHIESI, *Provincia di Venezia*, Unione tipografico-editrice, Torino 1902, p. 252).

¹⁷ G. FILIASI, *Memorie storiche cit.*, VI, I, p. 213.

¹⁸ Cfr. V. LAZZARINI, *Un'iscrizione torcellana del VII secolo, estratto dagli atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti*, t. 73, p. te 2 (Anno Accad. 1913-1914) (presentata nell'adunanza del 6 luglio 1913), C. Ferrari ed., Venezia 1913.

del 640. Contro questa teoria si schiera il Marzemin per il quale la ricostruzione dell'edificio fu completata all'inizio dell'VIII secolo dopo essere stata predisposta nella prima metà del VII su di una primitiva chiesa del secolo precedente parzialmente caduta.¹⁹ Questa congerie di informazioni potrebbe quindi giustificare gli errori di datazione di d'Annunzio, che anticipa di un secolo la costruzione della chiesa.²⁰

Nel Primo episodio egli scrive:

A destra, una sorta di loggia lastricata di serpentino – costrutta con colonne romane scanalate e lisce, con pezzi di architravi di fregi di cornici ove la gocciola l'ovolo il bucranio potentemente scolpiti rivelano l'origine grande – sta a sorreggere una casa di legno dal tetto di falasco.²¹

La loggia dev'esser quella della chiesa di S. Fosca, che sorge oggi sulla destra del Duomo di Torcello, come testimoniato sia da Chiesi che dal Molmenti.²² Ancora Molmenti e Mantovani confermano l'uso del tetto di paglia («falasco») nelle chiese costruite in pietra «e anche adorne alla maniera bizantina».²³ Al centro del lastricato d'Annunzio descrive un pozzo quadrato e anche in questo caso il riferimento va a Molmenti che afferma come nelle case il pozzo al centro del cortile avesse spesso per spallette «avanzi di templi antichi, frammenti d'are pagane, grandiosi capitelli o rocchi di colonne romane».²⁴ Sul lato opposto, «fra tre rosse colonne di marmo tebaico» [granito picchiato di rosso proveniente dalle cave di Tebe in Egitto] «su cui è distesa a maniera di padiglione triangolare una vela latina storiata di cherùbi e di sèrafi», sorge infine un'ara pagana.

Il Secondo episodio si apre con un omaggio alla sapienza costruttiva romana capace di fornire dopo secoli dei pregiati elementi costruttivi:

¹⁹ *Andreae Danduli ducis Venetiarum Chronica per extensum descripta*: aa. 46-1280 d.C., t. XII, p. te I, fasc. 2, Zanichelli, Bologna 1938, p. 106.

²⁰ G. D'ANNUNZIO, *La Nave*, a cura di M.M. Cappellini, De Ferrari, Genova 2013, p. 117.

²¹ Ivi, p. 162.

²² «Per cinque lati dalla parte esteriore gira un portico, le cui colonne forse sono tolte da altri edifizii e portano bizzarri capitelli di barbara scoltura, probabilmente posteriori al mille» (G. CHIESI, *Provincia di Venezia* cit., p. 234). «Un'altra parte singolare delle fabbriche era quella specie di loggia a sollario (solaio) aperta sui tre lati» (P. MOLMENTI, *La storia di Venezia* cit., I, p. 66).

²³ P. MOLMENTI, D. MANTOVANI, *Calli e canali in Venezia*, Ferd. Ongania Editeur, Venezia 1893, p. XIV.

²⁴ P. MOLMENTI, *La storia di Venezia* cit., I, p. 65.

Appare costruito di marmi raccoglitici l'atrio quadrilatero della Basilica, nell'angolo formato dal portico settentrionale che ricorre sul cielo e dal portico orientale che s'addossa alla parte inferiore della facciata.²⁵

Molto importante il passo seguente, che descrive le opere mosaicate, «ove biancheggia e brilla d'opera musaica in alto, sopra gli émbriici del nartece, il duplice ordine dei Martiri e delle Vergini che procedenti dalle due mistiche Città fra gli alberi di palme alzano con le mani velate il simbolo del premio eterno verso il Redentore imberbe coronato del nimbo crucigero in mezzo a una nube ovale». Più che i mosaici ancora esistenti nella chiesa, risalenti all'XI e XII secolo, d'Annunzio può aver adottato altri riferimenti, come il mosaico di S. Cecilia a Roma e le chiese ravennati di S. Apollinare Nuovo, S. Agata Maggiore e S. Vitale illustrate nella *Storia della arte cristiana* di Garrucci.²⁶ Lo stesso Garrucci a proposito della spazialità interna del Duomo afferma che le antiche basiliche cristiane «erano vaste sale quadrilunghe, divise per ordinario in tre portici paralleli al lato maggiore, con quello di mezzo il doppio più largo dei due laterali».²⁷

Scriva infatti d'Annunzio:

La porta maggiore della Basilica è spalancata: e si discopre pel largo vano tutta la nave centrale fino all'abside: la cattedra del Vescovo, il tabernacolo dell'altare, la scola dei cantori chiusa dai plutei di marmo, l'ambone dell'Epistola e quello dell'Evangelio.

In merito poi alla separazione di uomini e donne in zone differenti descritta nella didascalia "dannunziana", sempre Garrucci annota che dall'ambone «talvolta si usò anche spiegare la scrittura e predicare al popolo che assisteva, ed era talvolta diviso in due classi da un tavolato, stando le donne a sinistra dell'ingresso principale o porta di mezzo, e gli uomini a destra».²⁸

Nel Terzo episodio, di contro alla nave *Totus Mundus*, s'incurva «nella parte estrema della Basilica che chiude lo spiazzo a occidente, la forma esterna dell'abside mutata di cotto e di sasso, nuda e rude, tutta cieca, simile a poppa rotonda senza fanale e senza governale».²⁹ È Grisar che

²⁵ G. D'ANNUNZIO, *La Nave* cit., p. 234.

²⁶ R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, IV, *Mosaici cimiteriali e non cimiteriali*, Guasti, Prato 1877, pp. 118-119.

²⁷ R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana* cit., I, p. te I, p. 22.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ G. D'ANNUNZIO, *La Nave* cit., p. 318.

conferma l'incompiutezza esterna delle basiliche in opposto alla ricchezza e magnificenza della finitura interna. Addirittura anche alcune «difficoltà dell'architettura» erano lasciate irrisolte «dalla fabbrica esteriore» ed in parti anche di maggiore importanza «non si andava più in là delle forme imperfette».³⁰

Sul fianco meridionale della Basilica si trova «un voltone a mezza botte, tutto di pietre riquadrate con lo scarpello, cupo d'ombra», destinato «al Catecumenio e all'Episcòpio» in quanto, come ricorda Grisar, il posto per i catecumeni e i penitenti era nel narcece.³¹

L'opera lirica: Tito Ricordi e Italo Montemezzi

Un importante passaggio nella vicenda de *La Nave* è la sua trasformazione in opera lirica per iniziativa di Tito Ricordi il quale invitò a musicare il libretto, da lui stesso composto, il musicista veronese Italo Montemezzi (1875-1952) il quale per proprio conto il 10 aprile 1913 aveva fatto esordire al Teatro alla Scala di Milano *L'amore dei tre re*, ritenuto generalmente il suo capolavoro.

Un po' riluttante a causa del risultato della *Francesca da Rimini*, il 14 aprile 1915 d'Annunzio accetta la proposta dell'editore.³² L'opera intreccia le proprie vicende con quelle belliche ma mentre Montemezzi intende trasformare la loro «opera di propaganda in una celebrazione rituale per la Patria vittoriosa»,³³ la scrittura di Tito Ricordi depotenzia il contenuto ideologico della «tragedia adriaca»³⁴ «disinnescando» sia i numerosi riferimenti storici quanto i conflitti religiosi e culturali. Tito Ricordi sceglie in definitiva quale unica chiave interpretativa quella del «teatro di violenza», nel quale predominano forze profonde assieme ad un'umanità primitiva.³⁵

³⁰ H. GRISAR, *Roma alla fine del mondo antico*, Desclée Lefebvre, Roma 1899, II, p. 363.

³¹ Ivi, p. 411.

³² R. MELLACE, *Prolegomeni a una lettura della Nave. Una collaborazione tra D'Annunzio, Montemezzi e Tito Ricordi*, in *D'Annunzio musico immaginifico, Atti del Convegno Internazionale di studi Siena, 14-16 luglio 2005*, Olschki, Firenze 2008, p. 419.

³³ G. D'ANNUNZIO, lettera a Tito Ricordi, 18 aprile 1918, cit. in R. MELLACE, *Prolegomeni cit.*, p. 423.

³⁴ ID., *Prose di ricerca, di lotta, di comando [...]*, in *I classici contemporanei italiani. Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio*, II, Mondadori, Milano 1950, p. 395.

³⁵ L. TONELLI, *La tragedia di Gabriele D'Annunzio*, Corbaccio (Dall'Oglio), Milano 1941, pp. 65-77.

Nella Prima eseguita alla Scala il 3 novembre 1918 toccherà proprio a Tito Ricordi, nell'intervallo precedente il secondo atto, annunciare agli spettatori l'entrata delle truppe italiane a Trento e Trieste, scatenandone il tripudio patriottico.

L'opera lirica: le scenografie di Guido Marussig

Nell'allestimento dell'opera lirica le scenografie dell'artista triestino Guido Marussig sono fortemente realistiche, con una nave completa realizzata quale struttura indipendente, punto focale della scena finale quando viene varata con Basiliola legata alla prua (fig. 5). Carlo Cresti ritiene addirittura che le scenografie «maggiormente conformi» alle didascalie dannunziane risultino quelle di Marussig, in cui vengono «inverati con calligrafismo accentuato» gli elementi scenografici di d'Annunzio, a partire dalla «Basilica non compiuta». ³⁶

Nel Primo episodio compaiono la «loggia lastricata di serpentino» e la «casa di legno dal tetto di falasco», mentre nel secondo viene rappresentato con grande verosimiglianza «l'atrio quadrilatero della Basilica, nell'angolo formato dal portico settentrionale» (fig. 6). Attraverso il portale centrale spalancato si scorge chiaramente la navata maggiore fino all'abside, con la cattedra vescovile, il tabernacolo dell'altare, l'iconostasi ed i due amboni. Nei tre archi del nartece e nei dischi decorativi del lato del quadriportico antistante il prospetto principale della Basilica, Marussig sembra essersi ispirato alla facciata dell'Abbazia di Pomposa, mentre per l'interno l'iconostasi sembra rimandare al Duomo di Torcello.

Nell'Ultimo episodio s'impone imperiosa, al centro del palcoscenico, la nave *Totus Mundus*, già pronta a raggiungere le acque dell'Adriatico, mentre lo spiazzo a occidente appare chiuso dall'abside «murata di cotto e di sasso, nuda e rude, tutta cieca» (fig. 7). Al fianco della Basilica si scorge il «volto-ne» per i Catecumeni e l'Episcopio mentre oltre lo scafo appare l'edicola abitata dal Maestro delle Acque.

³⁶ C. CRESTI, *Gabriele d'Annunzio cit.*, p. 52 e sgg.

‘La Nave’ negli Stati Uniti

Italo Montemezzi era conosciuto anche negli Stati Uniti in quanto l'*A-more dei Tre Re*, approdata a New York, nel gennaio del 1914 viene diretta al Metropolitan da Arturo Toscanini. Il 18 novembre 1919 *La Nave* apre anche la stagione lirica dell'Auditorium di Chicago, come preannunciano le *Program Notes* della stagione precedente:

Gabriele d'Annunzio, considerato da tutti i suoi connazionali il più grande poeta italiano dei nostri giorni, e dalla maggior parte di loro incoronato del titolo di poeta laureato del mondo intero, ha fornito l'ispirazione per drammi lirici a quattro compositori – Mascagni, Zandonai, Debussy e Montemezzi. Solo una di queste opere è giunta negli Stati Uniti: “Francesca da Rimini” di Zandonai. [...] “La Nave” avrà il suo battesimo americano nella prossima stagione, quando sarà prodotto dalla Chicago Opera association.³⁷

La stagione 1919-1920 dell'Opera di Chicago è però segnata tristemente dalla perdita del direttore artistico Cleofonte Campanini, nativo di Parma, deceduto il 19 dicembre quando ferveva il tumulto delle prove e degli spettacoli.³⁸ Campanini quell'anno aveva pianificato una stagione pesante, con più impegno e interesse che mai nel tentativo di trovare un successo o qualche novità che divenisse un classico del repertorio. Durante la malattia e successivamente alla morte, i suoi collaboratori cercano di portare avanti i suoi programmi ma inevitabilmente si avverte la mancanza della mano di Campanini, tanto che molti progetti si rivelano dei fallimenti. Il primo è proprio *La Nave*, nonostante lo stesso Montemezzi si fosse recato a Chicago per dirigere la performance. Purtroppo mentre *L'Amore dei Tre Re* aveva avuto successo sia per la trama commovente che per la passione con cui la musica era stata composta e suonata, *La Nave* fallisce in entrambi i casi.

Lo scenografo della versione americana de *La Nave* è Norman Bel Geddes (1893-1958), architetto e designer che inizia la sua carriera da scenografo lavorando nel 1916-1917 per il Little Theater di Aline Barnsdall a Los Angeles, passando poi l'anno seguente al prestigioso Metropolitan di New York (fig. 8). Dopo gli esordi a Los Angeles, Bel Geddes era divenuto noto per la sua ambientazione dell'opera *Shanewis* di Charles Wakefield Cadman,

³⁷ University of Texas at Austin, Harry Ransom Center, Norman Bel Geddes Collection (d'ora innanzi UTA, HRC, Geddes), Bel_Geddes_k2_Job59_La_Nave.

³⁸ E.C. MOORE, *Forty years of Opera in Chicago*, Horace Liveright, New York 1930, p. 197 e ss.

che il banchiere e patrono delle arti Otto H. Kahn aveva ammirato nel Little Theater. Lo stesso Kahn insiste affinché il Metropolitan dia una possibilità al giovane artista che viene scelto dal direttore Giulio Gatti Casazza per l'ambientazione dell'opera *The Legend* di Joseph Carl Breil. Il successo di questo lavoro garantisce a Bel Geddes l'incarico dell'impianto scenico della nuova opera di Henry Kimball Hadley, *Cleopatra's Night*, ma nel frattempo la Chicago Opera Association aveva tenuto gli occhi aperti e Cleofonte Campanini lo incarica di lavorare per tre delle novità della prossima stagione: la *Jacquerie* di Gino Marinuzzi, il balletto orientale *Boudour* di Felix Borowski e *La Nave*. Queste opere sono la grande occasione decisiva per il giovane designer, che riceve finalmente carta bianca non dovendo più sottostare ai compromessi impostigli nei lavori precedenti. In particolare *La Nave* offre all'artista un'opportunità davvero superba, poiché l'atmosfera bizantina consente alle creazioni scenografiche di esprimere appieno l'ampio respiro fantasioso del suo autore. L'opera va quindi in scena per la prima volta al Chicago Opera House il 18 novembre 1919, con Montemezzi che dirige il soprano Rosa Raisa (Raitza Burchstein) e il tenore Alessandro Dolci.

Il rapporto di Bel Geddes con la cultura italiana non si limita però a questa esperienza. Se l'interesse per d'Annunzio è di carattere strettamente professionale, quello per la *Divina Commedia*, nato con gli esordi della sua attività, diviene per lui una sorta di ossessione.³⁹ Egli si sta cimentando al personale progetto di adattamento teatrale della *Commedia* quando all'inizio del 1921 a New York si organizzano le celebrazioni per il seicentesimo anniversario della morte del Sommo Poeta, per le quali egli propone una rappresentazione al Madison Square Garden, ma senza successo. Tre anni più tardi lo stesso Bel Geddes pubblica la sua proposta in *A Project for a Theatrical Presentation of the Divine Comedy of Dante Alighieri*, un volumetto che, accanto a numerosi disegni, contiene testi molto curati e fotografie di un modello in cartapesta scattate dal famoso Francis Joseph Bruguière (fig. 9). Il volumetto ha un ottimo riscontro di stampa e di pubblico, tanto che Sheldon Cheney, celebre critico e editore teatrale, inserisce Bel Geddes nella sezione americana della mostra *The International Exhibition of Theatrical Arts* da lui stesso curata che, partendo dall'Europa, giunge a New York City nel 1926. È così che tra le opere grafiche di Joseph Urban (austriaco naturalizzato statunitense), Robert Edmond Jones e di altri celebri scenografi americani, la trasposizione teatrale della *Divina Commedia* consente a

³⁹ R. GIANNANTONIO, *Dante Alighieri "architetto perfetto"*, Fondazione PescarAbruzzo, Pescara – Edizioni Menabò, Chieti 2021, pp. 99-105.

Norman Bel Geddes di divenire uno dei protagonisti del “New Stagecraft”, il movimento per il rinnovamento della scenografia nato in Europa all’inizio del Novecento e affermatosi negli Stati Uniti grazie allo stesso Jones. Bel Geddes si forma e inizia la sua sperimentazione nella fase di grande rinnovamento che l’ambiente statunitense vive grazie all’influenza di grandi scenografi europei, quali lo svizzero Adolphe Appia, il russo Konstantin Stanislavskij e l’inglese Gordon Craig, che avevano operato nel teatro d’avanguardia sviluppatosi contestualmente a grandi movimenti artistici quali Futurismo, Espressionismo e Surrealismo.

‘La Nave’ di Norman Bel Geddes

Dal 1922 al 1928 Norman Bel Geddes elabora le sue teorie di innovazione drammatica nei Corsi di design teatrale svolti a New York per un piccolo ma selezionato gruppo di allievi che include la sua futura fidanzata Frances Resor White e il suo futuro rivale Henry Dreyfuss.⁴⁰

Almeno dalla metà degli anni Dieci Bel Geddes era a conoscenza delle teorie del design modernista, in particolare di quelle provenienti dal teatro europeo e nei suoi Corsi egli insegna principi cui resta fedele per tutta la vita, come l’unità organica, la semplificazione, l’astrazione, l’originalità, l’antistoricismo e il pensiero visionario. Nelle sue dispense Bel Geddes chiede originalità ai suoi allievi, consigliando loro di esprimere il “coraggio mentale” ed evitare l’imitazione cercando idee che fossero completamente loro (*wholly yours*).⁴¹ Ma, cosa forse più importante, Bel Geddes pretende «vitalità e immaginazione» (*vitality and imagination*) e «ampiezza di visione» (*breadth of vision*).⁴²

Dalla ricerca effettuata presso la Norman Bel Geddes Collection conservata nell’Harry Ransom Center della University of Texas di Austin, si è trovata la Lezione avente per tema proprio la realizzazione della scenografia de *La Nave*,⁴³ attraverso la quale l’autore descrive il proprio metodo di lavoro (fig. 10).

⁴⁰ N.P. MAFFEI, *Norman Bel Geddes. American Design Visionary*, Bloomsbury, London-New York, p. 39.

⁴¹ UTA, HRC, Geddes, Elementary Lecture V, “Visualizing the Lighting”, November 1927, 3-4, file #SC-4, k. -14, Bel Geddes Papers.

⁴² Ivi, y. -1.

⁴³ UTA, HRC, Geddes, Design Course #SC-4, y. -14, Bel Geddes Papers, *La Nave*, op - 7, p. - 1. Lesson “Costruction of the setting”, page 7.

La Nave che ho disegnato per la Chicago Opera Association è stata considerata la produzione più voluminosa dal punto di vista costruttivo che sia stata realizzata in questo Paese. Riprenderò qui le caratteristiche principali della costruzione delle scene.

Prologo

I gradini che hanno costituito la chiave dell'intero impianto scenico sono alti 10 piedi (m 9,14).

Atto I

I gradini sono coperti per assomigliare al fianco di una collina. In cima alla collina, una doppia scala sale per 10 piedi fino alla terrazza di una casa. Quando l'imperatore fa il suo ingresso attraverso l'arco del portale, si trova a 40 piedi dietro il palco (m 12,19) e a 20 di altezza (m 6,10).

Atto II

Le colonne erette in cima ai gradini hanno un diametro di 8' (cm 20,32). La porta è alta 20 piedi (m 6,10).

Il capitello al sommoscapo delle colonne è stato costruito solido e profondo 13'. Le colonne erano tele pieghevoli che restavano in piedi essendo allacciate in basso alla base e in alto al capitello.

Atto III

La nave nella scena si immagina che sia nel bacino di carenaggio dove lo scafo è stato appena completato.

Al culmine dell'azione viene varato in mare. Ad una battuta musicale d'attacco, questo enorme scafo, alto 30 piedi, scivolò dal suo alloggio fuori dal palco. È stato realizzato in tre sezioni, ciascuna sezione mentre abbandonava la sua coppia di binari si portava in basso o in alto sul palco. Alla calata del sipario la nave scomparve completamente lasciando solo il profilo della intelaiatura di sostegno stagliato contro il cielo.

Nella Norman Bel Geddes Collection conservata nell'Harry Ransom Humanities Research Center dell'Università del Texas di Austin sono catalogati molti disegni riguardanti il progetto di scenografia per *La Nave*, eseguiti con differenti tecniche e specifici intenti.

Splendide sono le tempere a partire dalla prospettiva di scorcio della nave che assomiglia nella sostanza ad una analoga di Marussig ma è senz'altro meno elegante, rifinita ed essenziale nel tratto lineare. La tempera, come accade nelle due tempere di seguito descritte, è preceduta inoltre da un disegno preparatorio a carboncino che ne schematizza i tratti essenziali.

Una prospettiva centrale rappresenta *the Public Arena* focalizzata sul «trono di Attila», con ai lati due pareti terminanti con archi contenenti icone bizantine (fig. 11). Sul fondale in asse con il trono vi è una striscia verticale luminosa con vele e sartiame mentre in due riquadri a tinte scure si alternano a sinistra la chiesa e a destra ancora la nave. La composizione è dominata dai

colori rosso porpora, viola, rosso vermiglio e arancio, che rappresentano la cifra cromatica caratterizzante l'intero lavoro di Bel Geddes (fig. 12).

Altri quattro splendidi disegni a colori rappresentano la costruzione della nave vista di fianco, una veduta dal mare della chiesa con piccole navi che la sopravanzano veleggiando, un buio interno rotto da uno scorcio in cui compare un edificio cupolato, l'interno della chiesa con l'altare e la raffigurazione dell'ambiente architettonico, caratterizzato da colonne, volte e mosaico raffigurante la figura del Cristo benedicente con apostoli.

Altrettanto interessante è la serie di disegni di studio a matita, il primo dei quali rappresenta la nave in prospettiva, incorniciata da un volo d'uccelli con la Basiliola inchiodata sulla prua come una polena (fig. 13). Il secondo descrive invece l'intenso lavoro della comunità attraverso un mulino coperto a legno e paglia con la macina mossa da tre uomini controllati da un sorvegliante in piedi. Un terzo disegno diviso in due parti raffigura a sua volta il febbrile lavoro di costruzione della nave di uomini che impiegano la complessa struttura di ponteggio sotto il vigile sguardo del Maestro delle acque ritto nella sua postazione sospesa su tronchi d'albero. Ulteriori disegni rappresentano invece con indubbia maestria parti di navi in mare con vele, alberi, sartame e stendardi.

Un'altra pregevole serie è quella riguardante i grafici di carattere tecnico che riprendono i disegni precedenti e ne precisano dettagli e misure, come nel caso delle vele (con la didascalia *Make these sails dance! They must be the high light of the composition*) (fig. 14), della struttura della nave, dell'Arengo, dell'interno della chiesa con i mosaici e gli strumenti suonati dai vari personaggi, della splendida figura del Cristo benedicente e delle figure mosaicate dei santi.

Inoltre, affascinante nella sua espressiva schematicità è un disegno a pastello raffigurante l'atto dell'inchiodamento della Basiliola sulla prua della nave mentre infine due grafici schematici a matita raffigurano uno l'insieme delle case e l'altro la composizione di arsenale e mulino inseriti in un ampio quanto inedito quadro naturale.

I disegni di Norman Bel Geddes differiscono fortemente da quelli eseguiti da Guido Marussig, a partire dalla chiesa che risulta completamente differente (fig. 15). Marussig disegna un impianto basilicale con nartece e quadriportico mentre in un esterno del designer americano compare una cupola e un portico con quattro archi e tre timpani a tutto sesto, per di più affacciato sul mare. Si tratta in sostanza di un organismo privo di quadriportico e dai tratti bizantini che non rimanda alla S. Maria di Torcello quanto piuttosto al martyrium di S. Fosca accanto alla cattedrale se non all'antica S. Marco. In generale l'ambiente di Bel Geddes appare maggiormente

“urbano” e attento alla presenza ambientale, come dimostra la cospicua presenza di piante che circondano le case degli abitanti. Nel confronto l'impianto scenico di Marussig risulta invece più legato all'architettura e soprattutto molto più fedele alle didascalie dannunziane mentre l'interpretazione di Bel Geddes appare decisamente più pittorica, volta all'effetto, in gran parte soggettiva e nel complesso espressiva delle *vitality and imagination* e *breadth of vision* richieste agli allievi.

Abbiamo appena accennato alla presenza forte della natura nei disegni di Bel Geddes per *La Nave*. Ciò anche in quanto, caso assai raro nel mondo della lirica, l'azione si svolge per intero all'aperto, senza che i quattro «atti» a scena unica prevedano scene in interno.⁴⁴ Il Prologo è infatti ambientato nel «pubblico Arengo», il Primo episodio su «un rialto di terra selvosa», il Secondo nell'«atrio quadrilatero della Basilica», il Terzo nell'arsenale della *Totus Mundus*. In un'azione così prevalentemente *en plein air* al paesaggio dovrebbe essere riservato un ruolo ben significativo ed è esattamente quanto sembra esprimere Bel Geddes nei suoi disegni visionari. Si badi bene infine come questi non si limiti a descrivere una generica «isola dell'estuario veneto», come sbrigativamente scrive Ricordi, quanto piuttosto la dimensione che la travalica grazie al duplice orizzonte, del cielo e del mare. Ecco dunque la grande attenzione al mare «velivolo» che appare continuamente nelle sue tavole e in particolare nel grande e sensibile cielo che sovrasta la nave nell'*Item b-6, Third episode, the ship Totus Mondus* (fig. 16).

Le scenografie di Norman Bel Geddes per *La Nave* agitano molto le acque della critica ricevendo giudizi positivi ma anche molto pesanti, cui egli stesso ha modo di rispondere.

Ad esempio Henriette Weber sul «Chicago Herald» scrive:

Norman Bel Geddes ha regalato quadri di scena altamente fantasiosi, belli nei loro rapporti cromatici, che denotano con un'applicazione potente ma sicura di forma e proporzione il significato di ogni scena. Le sue non sono immagini di scena per sconsiderati, per chi ama dilettarsi nei minimi dettagli fotografici, nell'osservazione dei quali perde completamente il filo di quello che sta succedendo in scena. I suoi sfondi suggeriscono l'idea che ci viene raccontata con notevole potenza pittorica, 'la cosa dietro la cosa' che non è così illusoria come comunemente si suppone. E quindi se volete assistere a una

⁴⁴ R. MELLACE, *Su le soglie del lido. Spazio e paesaggio nella Nave, tra d'Annunzio e Montemezzi*, Archivio d'Annunzio, vol. 3, ottobre 2016, p. 85, https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/archivio-dannunzio/2016/0/art-10.14277-2421-292X-AdA-3-16-5_Z0TNFWL.pdf (url consultato il 23 dicembre 2021).

delle grandi opere di musica moderna e godervi una delle produzioni più belle che la Chicago Opera Company ha finora ascritto a suo merito, andate ad ascoltare (e vedere) 'La Nave'.⁴⁵

Il «Chicago Morning Telegraph» ribadisce:

Un'altra cosa che è piaciuta è stata la scenografia di Norman Bel Geddes. Era quasi barbarica nel suo splendore e rifletteva quell'atmosfera medievale che si ammira negli antichi arazzi. La scena della cattedrale era come una grande opera in trasparenza. E la nave nell'ultimo atto era colossale. Il sipario calò in mezzo a un mare di suoni e l'enorme imbarcazione, con la seduttrice inchiodata a prua come una polena, si mosse lentamente verso la baia.⁴⁶

Viceversa Edward C. Moore critica duramente «l'enorme e pesante impianto scenico» progettato dal designer americano Norman Bel Geddes, tanto che se ci si volesse fare un'opinione su «come non si dovrebbe creare uno scenario operistico, si sarebbe dovuto parlare con il personale dietro le quinte». Infatti «dal fronte lo scenario sembrava pesante e niente di più» mentre in realtà nel prologo e nei tre episodi «nessuno poteva fare ingresso in scena posteriormente dal centro, in quanto tutti erano costretti a schivare pilastri, altari ed altro».⁴⁷

È lo stesso Bel Geddes a difendersi sulle colonne del «Chicago Evening Post», così scrivendo:⁴⁸

Dal momento che una serie di modifiche vitali sono state apportate al mio lavoro all'ultimo momento prima della sua presentazione, c'è stata un'opportunità per giudizi ingiusti. Ad esempio, è stata avanzata la critica che lo spazio scenico è troppo angusto. Non è colpa mia. I miei modelli originali richiedevano un'altezza di dieci piedi invece di quattro nella rampa di scale. Prevedevano un'altezza di trenta piedi nella parte anteriore, arrivando praticamente alla sommità del boccascena. Questo avrebbe dato prospettiva, avrebbe trasmesso l'illusione della profondità. Un'ambientazione del genere, inoltre, avrebbe fornito più spazio scenico.

⁴⁵ H. WEBER, «La Nave», *All About the Sea, Starts Sea of Controversy on Land*, in «Chicago Herald», s.d. (il presente e i seguenti articoli sono in UTA, HRC, Geddes, Bel_Geddes_Norman_La_Nave_Tbox_118_i2_5).

⁴⁶ «Chicago Morning Telegraph», 2 dicembre 1919.

⁴⁷ E.C. MOORE, *Forty years* cit., pp. 203-204.

⁴⁸ *Geddes breaks silence at last; explains scenes*, in «Chicago Evening Post», 26 novembre 1919.

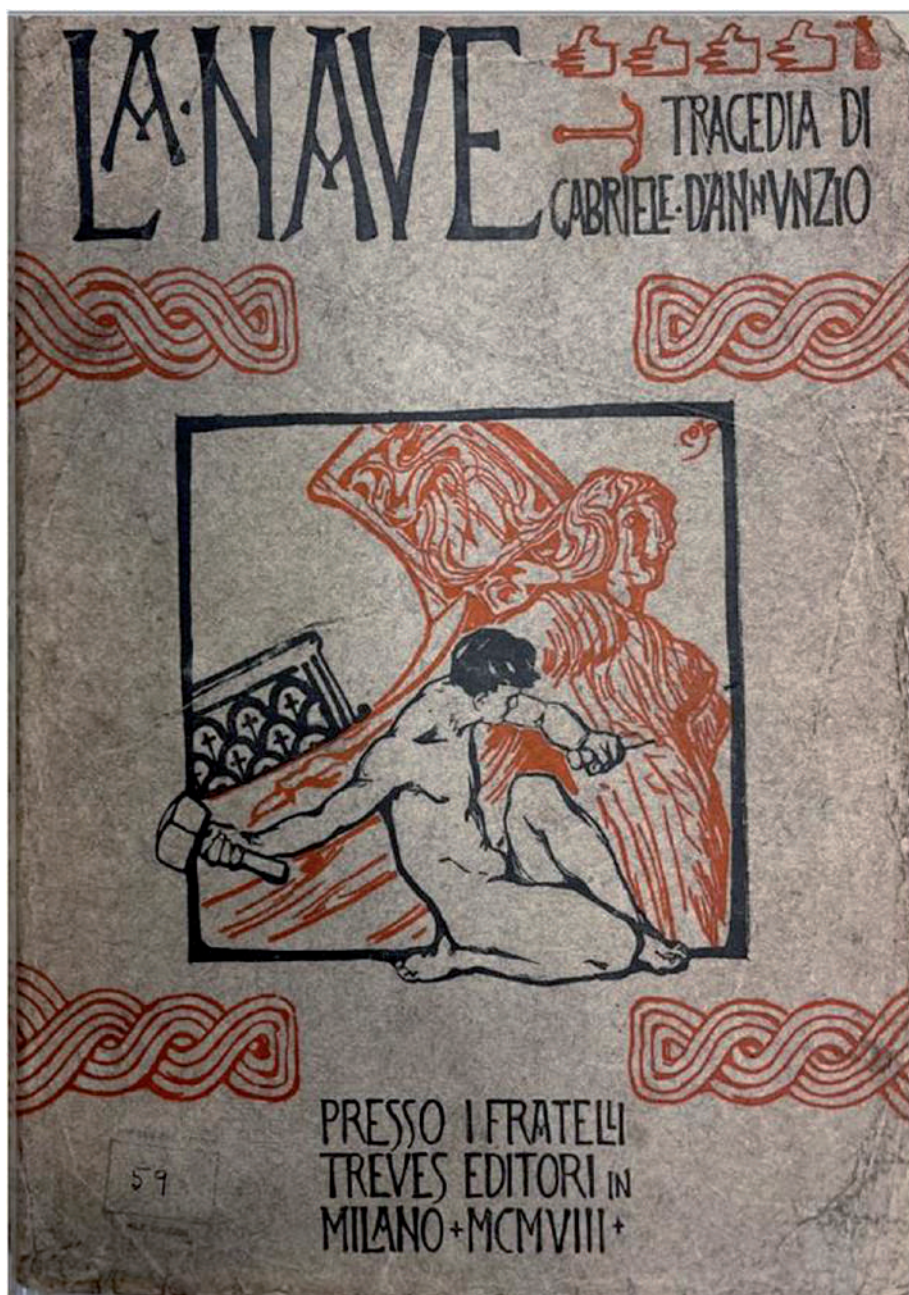
Un'altra critica è che metto sempre al centro della scena una sorta di ostacolo all'azione. A questo punto dirò semplicemente che, se lo faccio, è perché c'è un'ottima ragione drammatica. Questo è uno dei casi in cui il mio lavoro spesso non riceve il trattamento scenico previsto.

Al di là delle singole critiche, possiamo affermare come l'opera scenografica di Bel Geddes possieda una particolare importanza in quanto rientra tra le diverse tendenze che si sviluppano nel Novecento. Tra queste ricordiamo i sistemi a palcoscenici multipli che, proposti da Oskar Strnad e Friedrich Kranich, sviluppano concetti introdotti da Vincenzo Ferrarese e Charles Nicolle già alla fine del Settecento. Ricordiamo inoltre il palcoscenico tripartito di Gottfried Semper e Henry Van de Velde o le esperienze di Walter Gropius e dello stesso Norman Bel Geddes, nelle quali, eliminando il diaframma con la sala, il palcoscenico stesso giunge al contatto intimo con il pubblico, riprendendo e incrementando la concezione unitaria di Richard Wagner che, come abbiamo già visto, era particolarmente cara a d'Annunzio.⁴⁹ (fig. 17).

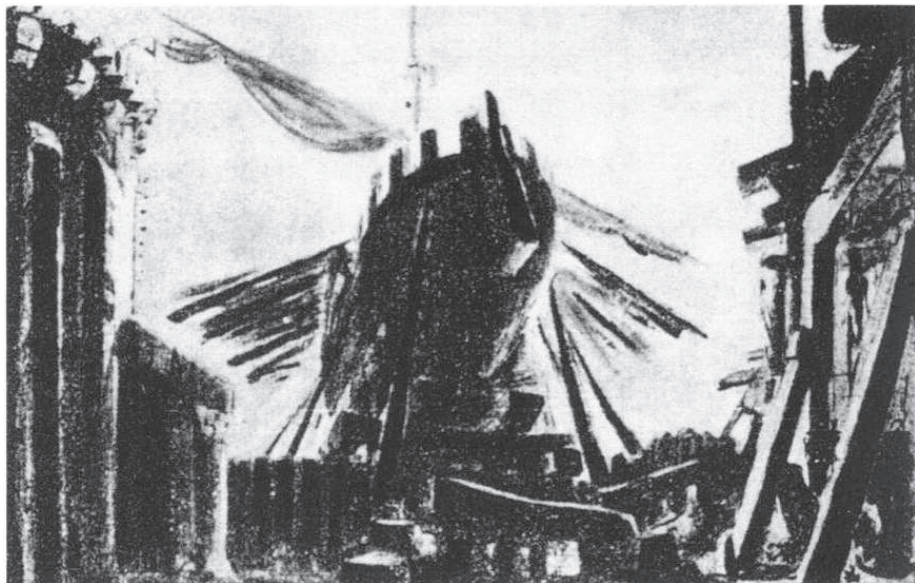
Ribadendo con ciò i principi della scena come centro del mondo e della tragedia come *gesamkunstwerk* che tornano costantemente in tutti gli aspetti dell'universo dannunziano, da quelli artistici a quelli squisitamente esistenziali.⁵⁰

⁴⁹ P.E. ARIAS, B. PACE, C. ROCCATELLI, U.E. PAOLI, S. D'AMICO, S.A. LUCIANI, voce *Teatro*, in *Enciclopedia Italiana* (1937), https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro_res-b172f7a3-8bb7-11dc-8e9d-0016357ee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (url consultato il 23 dicembre 2021).

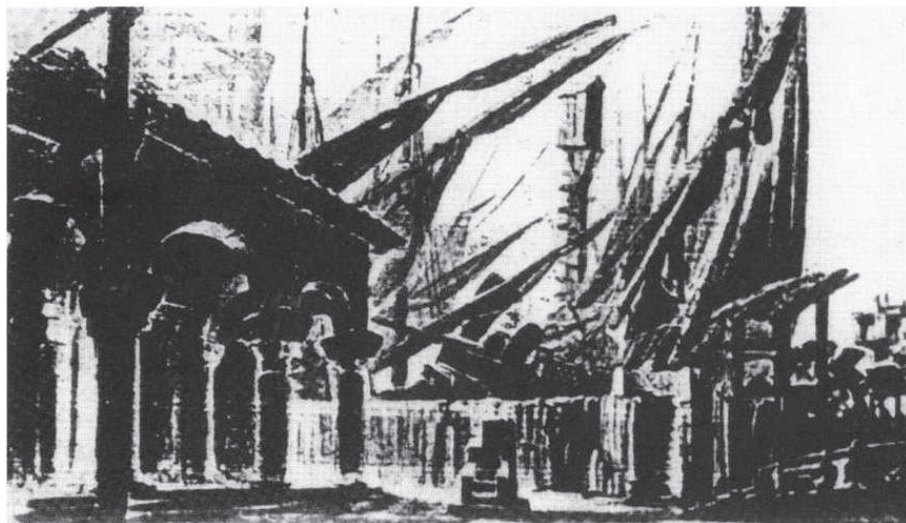
⁵⁰ Per la scenografia nel teatro di Gabriele d'Annunzio cfr. *D'Annunzio. La scena del Vate*. Milano, Museo Teatrale alla Scala, 6 dicembre 1988-4 febbraio 1989, catalogo della mostra, a cura di P. Guadagnolo, Electa, Milano 1988; A. SIRONI, *Caratteri e ruolo della scenografia dannunziana nel rinnovamento del teatro all'inizio del secolo*, in *D'Annunzio e la promozione delle arti*, a cura di R. Bossaglia e M. Quesada, Arnoldo Mondadori Editore, Milano – De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1988, pp. 65-69. Il presente studio è stato condotto con la collaborazione dell'architetto Luigi Paolantonio e della professoressa Maria Grazia D'Orazio.



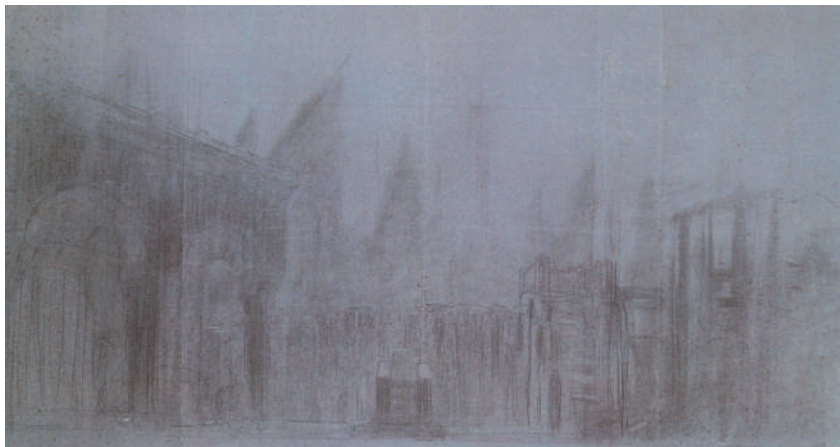
1. G. D'ANNUNZIO, *La Nave*, Fratelli Treves Editori, Milano 1908, grafica di Duilio Cambellotti.



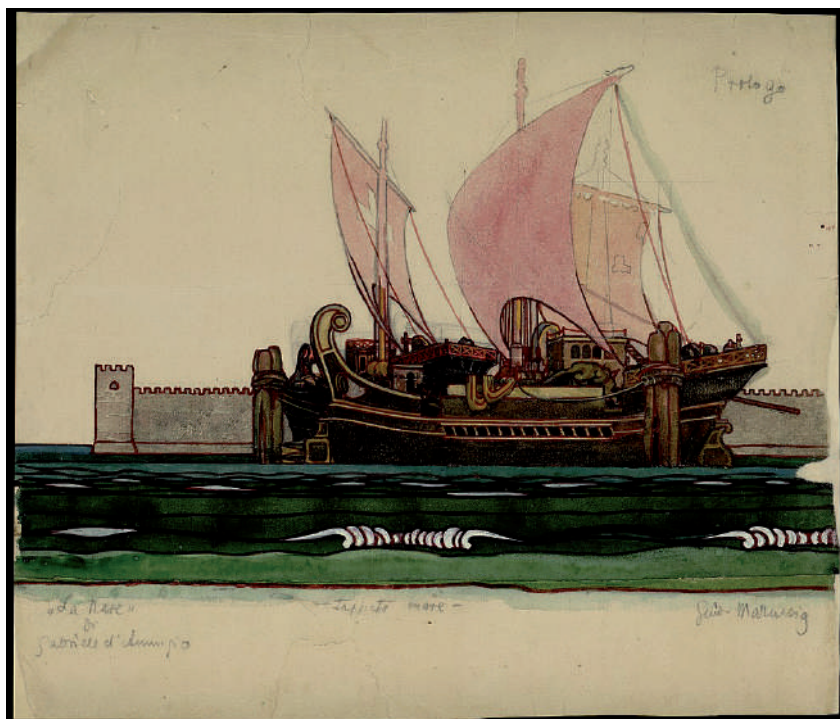
2. Duilio Cambellotti, bozzetto per terzo episodio de *La Nave* (1908). CRESTI, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 50.



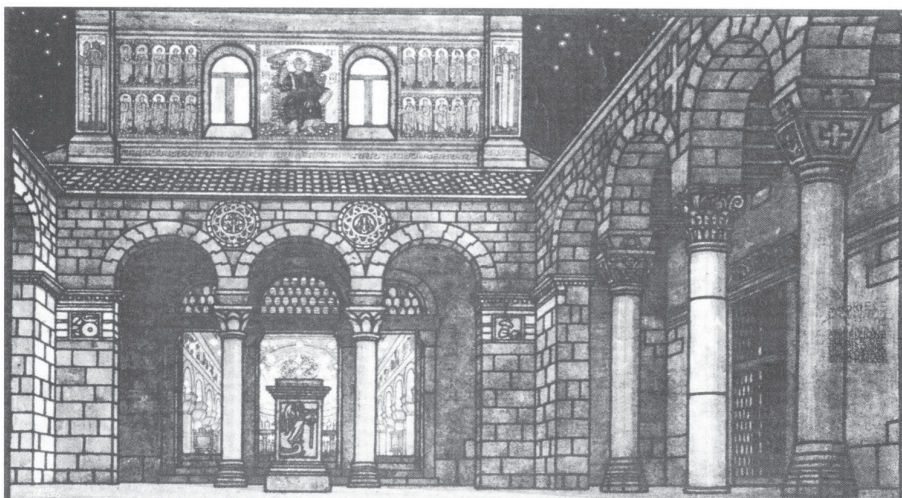
3. Duilio Cambellotti, bozzetto per il *Prologo* de *La Nave* (1908). CRESTI, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 50.



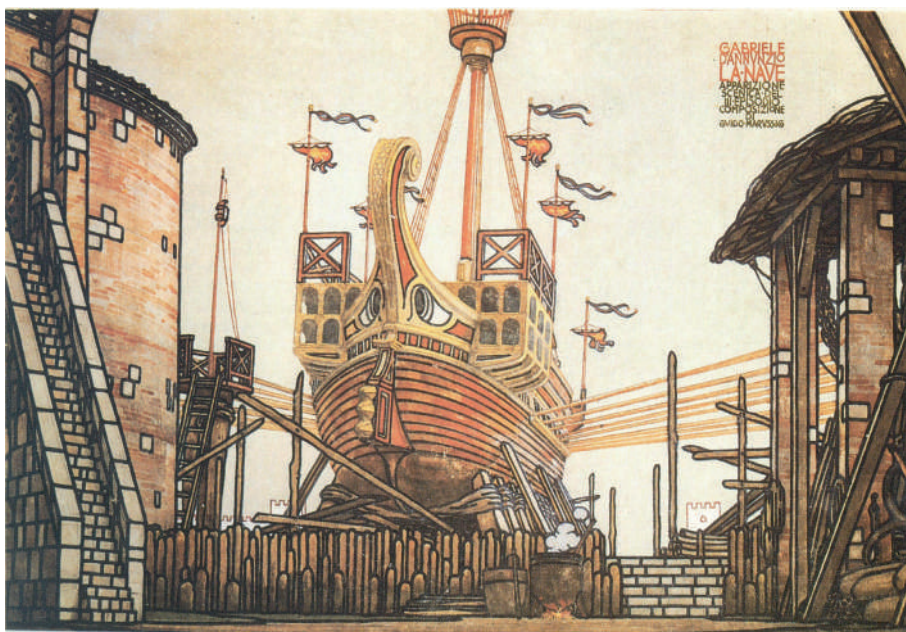
4. Duilio Cambellotti, bozzetto per il *Prologo* de *La Nave* (1908). *D'Annunzio. La scena del Vate* cit., p. 22.



5. Guido Marussig, bozzetto per *La Nave* (1918). [https://it.wikipedia.org/wiki/File: Senza_titolo, _bozzetto_di_Guido_Marussig_per_La_Nave_\(1918\)_-_Archivio_Storico_Ricordi_ICON002547.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Senza_titolo,_bozzetto_di_Guido_Marussig_per_La_Nave_(1918)_-_Archivio_Storico_Ricordi_ICON002547.jpg).



6. Guido Marussig, bozzetto per il secondo episodio de *La Nave* (1918). CRESTI, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 53.



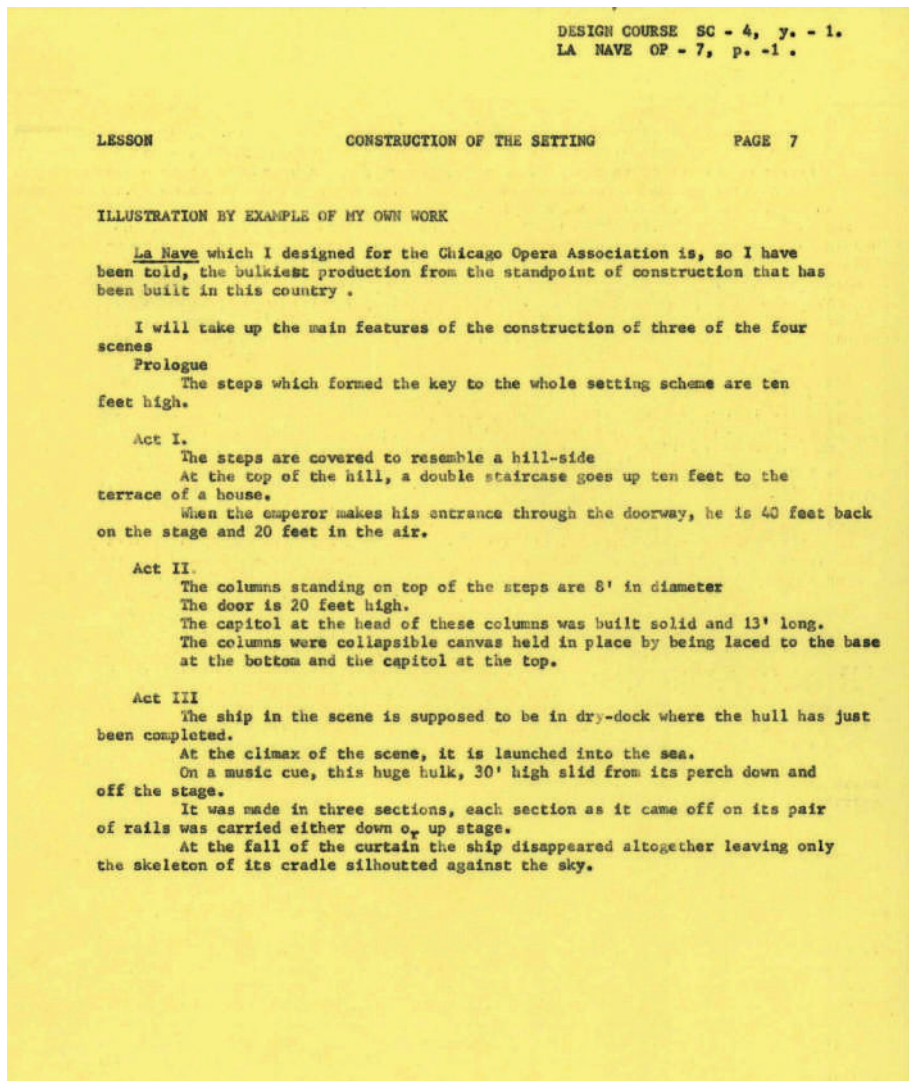
7. Guido Marussig, bozzetto per il terzo episodio de *La Nave* (1918). D'Annunzio. *La scena del Vate* cit., p. 15.



8. Norman Bel Geddes (1893-1958). <https://it.wikipedia.org/wiki/>.



9. Francis Bruguière, Foto del modello illuminato dall'alto per la scenografia di Norman Bel Geddes della *Divina Commedia* (1924). Norman Bel Geddes Database. Job 69, Divine Comedy, 1921-1930 <https://norman.hrc.utexas.edu/NBGPublic/details.cfm?id=60>.



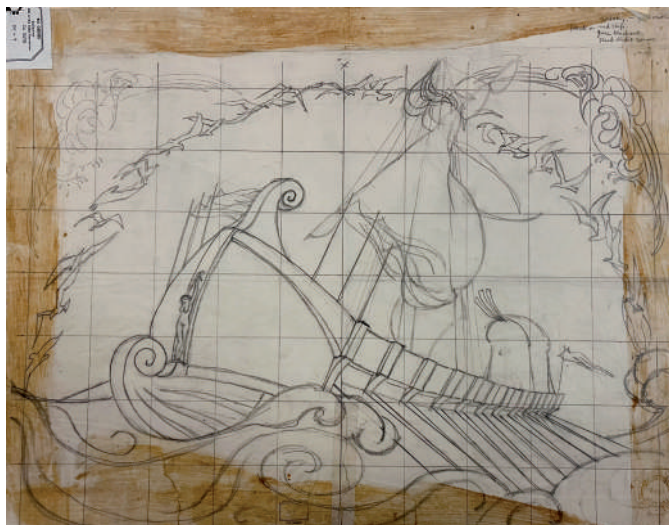
10. Norman Bel Geddes, *Design Course*, Sc -4, y. -1, LA NAVE OP -7, p. -1. UTA, HRC, Geddes, Norman Bel Geddes Theatre Arts Collection. Job file 59, LA NAVE, OP-7 item p-1. Libretto by D'Annunzio. Score by Montemezzi and Ricordi. 1919 Chicago Production.



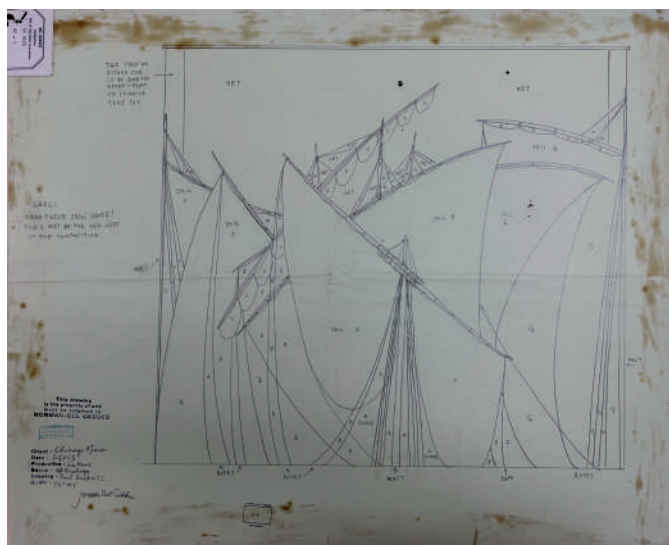
11. Norman Bel Geddes, Item b-8, scene rendering charcoal of the The Public Arena. UTA, HRC, Geddes, Norman Bel Geddes Theatre Arts Collection. Job file 59, LA NAVE, OP-7 item b-8.



12. Norman Bel Geddes, Item b-1 Tempera Rendering of the Public Arena. UTA, HRC, Geddes, Norman Bel Geddes Theatre Arts Collection. Job file 59, LA NAVE, OP-7 item b-1. Libretto by D'Annunzio. Score by Montemezzi and Ricordi. 1919 Chicago Production.



13. Norman Bel Geddes, Item e-2: disegno a matita della nave "Totus Mundus". UTA, HRC, Geddes, Bel Geddes Collection, Gift of the Tobin Foundation, LA NAVE, OP-7 e-2, Theatre arts library, The University of Texas.



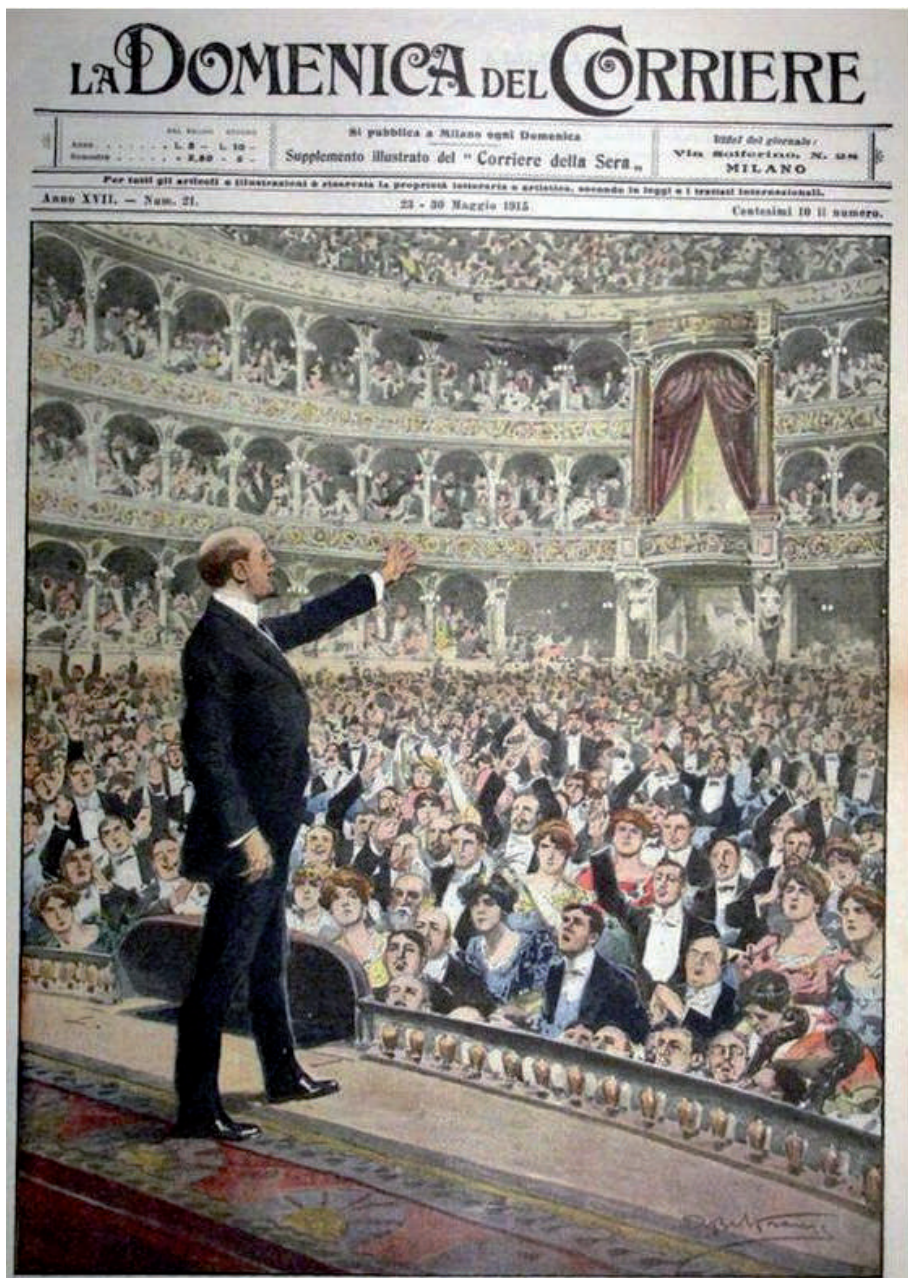
14. Norman Bel Geddes, Item d-9: particolari tecnici delle vele UTA, HRC, Geddes, Bel Geddes Collection, Gift of the Tobin Foundation, LA NAVE, OP-7 d-9, Theatre arts library, The University of Texas.



15. Norman Bel Geddes, Item b-3 Tempera Rendering: la chiesa, esterno. UTA, HRC, Geddes, Norman Bel Geddes Theatre Arts Collection. Job file 59, LA NAVE, OP-7 item b-3. Libretto by D'Annunzio. Score by Montemezzi and Ricordi. 1919 Chicago Production.



16. Norman Bel Geddes, Item b-6, Tempera Rendering scene: la nave "Totus Mundus". Norman Bel Geddes Theatre Arts Collection. Job file 59, LA NAVE, OP-7 item b-6. Libretto by D'Annunzio. Score by Montemezzi and Ricordi. 1919 Chicago Production.



17. Gabriele d'Annunzio parla al popolo di Roma contro il Giolittismo al Teatro Costanzi «La Domenica del Corriere», 23-30 maggio 1915, copertina.

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*.