



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, CARLANGEO 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.

Paolo Puppa

ARIE E RECITATIVI
NELLA INTERAZIONE DIALOGICA DANNUNZIANA

Riassunto: La poetica dannunziana dell'eccezionalità dello spettacolo teatrale in una strategia ritualistica viene realizzata oggi dalla quasi cancellazione del copioni del poeta, di fatto ignorati per i costi richiesti da allestimenti fedeli, specie dei kolossal del periodo francese, o recuperati solo in occasioni calendariali. Ma la tessitura dialogica di questi testi, in apparenza mono-toni alla lettera, immobili nell'alternanza di soliloqui, sovraccarichi di un lessico magniloquente, antiquario, poco mimetico del quotidiano, come gli rinfacciava il suo nemico Pirandello punta all'astrazione delle *suite* musicali. Sarebbe ora di riproporli estraendone con auspicabili potature l'energia ancora intatta, magari in cicli, con laboratori dinamici, sfrontati ma fedeli allo spirito della partitura originaria.

Parole chiave: copioni dannunziani

Abstract: D'Annunzio's poetics of the exceptionality of the theatrical performance in a ritualistic strategy is realised today by the near cancellation of the poet's scripts, effectively ignored due to the costs required for faithful productions, especially of the kolossals of the French period, or recovered only on calendrical occasions. But the dialogic texture of these texts, apparently monotoned to the letter, immobile in the alternation of soliloquies, overloaded with a magniloquent, antiquarian lexicon, scarcely mimetic of the everyday, as his enemy Pirandello held against him, points to the abstraction of musical suites. It would be time to re-propose them by hopefully extracting their still intact energy, perhaps in cycles, with dynamic workshops, brazen but faithful to the spirit of the original score.

Keywords: D'Annunzio's scripts.

Nel *Fuoco*, Stelio Effrena progetta colla Foscarina un teatro diradato, fuori cioè dalla routine del mercato, capace di recuperare lo spirito antico della festa religiosa e del rito iniziatico. Un palco di pietra sul Gianicolo,

modellato anche se in modo competitivo su Bayreuth e Orange.¹ Ebbene, questo auspicio si realizza in pieno oggi, per difetto, nel senso che la sua drammaturgia non sale più nei nostri palcoscenici, in quanto considerata prolissa e noiosa per il pubblico, destinata agli occhi di lettori accademici e di studenti universitari, non alle orecchie di chi sta in sala. Un teatro, il suo, in una parola escluso dal repertorio, confinato nella ricerca specialistica, nella marginalità delle edizioni filologiche attese dagli studiosi, non dagli spettatori, al massimo recuperato di volta in volta in occasioni calendariali. In effetti, la prima reazione davanti ai copioni teatrali dannunziani, è di solito l'irritazione o l'impazienza. Lo si liquida coll'egolatria dell'autore, impossibilitato a oggettivarsi in personaggi altri da sé. Del resto, già due secoli fa Samuel Taylor Coleridge nelle sue *Lectures on Shakespeare*, datate 1811-1819, aveva analogamente negato la rappresentabilità dei capolavori del Bardo, poi divenuti invece doverosi appuntamenti registici e attoriali. E questo non appena si è rinunciato a rese naturalistiche, incongrue data la continua modifica scenografica entro i drammi del commediografo di Stratford. Per D'Annunzio, in più, si tratta di copioni costosi, se si intende portarli integrali sul palco. Si pensi a quanto successe alle finanze della Duse impresaria che si era accanita e dissanguata per allestire con fedeltà e devozione la *Francesca da Rimini* nel 1901 al Teatro Costanzi di Roma.²

Ebbene, se mi si consente un'autocitazione, ho avuto personalmente, e in qualità di *dramaturg* e come autore, esperienze di potatura se vogliamo anche irriguardosa verso la scrittura teatrale e narrativa del Vate. Nel 1999 ho ridotto *Giovanni Episcopo*, liberato dalle digressioni e valorizzato nel monologo, allestito con sapienza nella Reggia di Caserta dal regista Pasquale De Cristoforo e interpretato da Francesco Silvestri. Nel 2002, ho assemblato il dittico dei due *Sogni* per la compianta Piera Degli Esposti all'Ateneo Veneto in Venezia, eliminando la maggior parte dei recitativi ampollosi e esornativi, focalizzandomi sulle mirabili arie. Risultato, un successo straordinario, una

¹ Questa poetica rientra nella smania del teatro all'aperto, dilagante nelle utopie fine Ottocento a favore di una scena d'arte ma popolare alla lettera, in termini interclassisti, e contrastiva rispetto alla sala borghese, sul recupero della settecentesca *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* di J.J. Rousseau del 1758, cfr P. PUPPA, *Scena e tribuna da Dreyfus a Pétain*, in R. ROLLAND, J. COPEAU, ID., *Eroi e massa*, Patron, Bologna 1978, pp. 147-273, ora in Cue Press, Imola 2022.

² Sulle controverse vicende legate alla messinscena della *Francesca* dannunziana, cfr. L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 287-393.

facilità sorprendente nel passaggio dalla carta allo spazio e al corpo, colla richiesta di repliche possibili nel primo caso, non nel secondo, a causa degli impegni dell'attrice.

Torniamo alla pretesa irrepresentabilità del pescarese. Di solito, ci si appoggia su Pirandello, il più autorevole stroncatore fin dalle sue coraggiose recensioni giovanili nel 1895 a *Le vergini delle rocce* e nel 1898 a *La città morta*.³ L'accusa principale si reggeva sulla lingua monotona nel senso pieno del termine, un vocabolario omologo tra i personaggi e riconducibile alla parola ornata del loro autore. In un certo senso, questo punto di vista sembra anticipare, in termini negativi per D'Annunzio, la categoria che il critico russo, studioso di Rabelais, Michail Michajlovič Bachtin applicherà nel 1929 a Dostoevskij, ossia la polifonia carnevalesca e la molteplicità dei registri espressivi.⁴ Il disprezzo, tanto spesso manifestato, non impedisce comunque a Pirandello, in un rapporto quasi schizomorfo e lungo la sua carriera, di riscrivere sia pur polemicamente il collega abruzzese da cui risulta suggestionato e risucchiato. Perché mentre a parole lo demolisce, forse invidioso dei trionfi mondani e del successo internazionale di chi frequenta aristocrazia e bel mondo, allo stesso tempo lo saccheggia. Solo per indicare qualche sfruttamento da parte dell'agrigentino, Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno e centomila* deve qualcosa a Tullio Hermil de *L'Innocente*. E ancora nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* la descrizione della vecchia Nonna Rosa che il tempo ha sconciato, tra occhi ovati e pelle raggrinzita, rispetto al ricordo proustiano del protagonista Serafino, riconduce alla fisiognomia preagonica, ripresa in primo piano, tra ipotiposi agghiaccianti ed effetti medusei, del suocero in *Giovanni Episcopo*, sorta di prolessi di un corpo in decomposizione. O si pensi anche alla *Sagra del Signore della nave* in cui recupera l'antifonaria tra masse ascetico-penitenziali e masse orgiastico-carnevalesche del d'Annunzio coreutico, da *La figlia di Jorio alla Nave, dalla Pisanella al Martyre de Saint Sébastien*. Anche se il tutto viene spezzettato nell'ansimante discorsività dello scambio interpersonale nel siciliano.

Chiudendo questa parentesi, il limite della critica pirandelliana risiede nell'orizzonte mimetico in cui un simile approccio si inserisce, dal momento

³ A tale proposito, oltre al mio P. PUPPA, *Pirandello vs D'Annunzio*, in «Archivio D'Annunzio», 5, 2018, pp. 51-59, rimando altresì agli agili studi di Annamaria Andreoli, ricchi di informazioni biografiche sulla rivalità tra i due scrittori, di fatto su iniziativa del siciliano, in particolare EAD., *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Mondadori, Milano 2020 e *Cose dell'altro mondo. Pirandello e Dante*, Salerno editrice, Roma 2022.

⁴ Cfr. M.M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), trad. di G. Garritano, Einaudi, Torino 1968.

che punta ad una imitazione del naturale, specie nel territorio teatrale. Da qui, il disgusto provato nel 1901 davanti alla Duse nei panni della *Francesca da Rimini*, e divenuta irriconoscibile ai suoi occhi perché imprigionata, ingessata, imbavagliata dai versi magniloquenti del poeta. Già, la Duse da lui tanto amata, sin da quando era spettatore palermitano⁵ adolescente, nei gesti e nei suoni del minimalismo quotidiano valorizzato dal naturalismo francese. Col Vate siamo al contrario in presenza di una *koinè* che intende far danzare, non camminare, gli attori colle e sulle battute. Una scrittura emulativa dell'astrazione del segno visivo e musicale. Viene meno in tal modo la pretesa incompatibilità tra D'Annunzio e la scena, a meno di non circoscriverla ad un determinato repertorio. Lo stesso romanzo *Il fuoco* del 1900 costruisce un autentico monumento al teatro, un omaggio all'arte dell'interprete femminile, al di là di un accumulo verbale spesso faticoso e monocorde. Nessuno infatti ha saputo immedesimarsi in un'attrice, in una donna, nella sua vicenda biografica e morale, nella sua carriera, come ha fatto d'Annunzio con Eleonora, che balza nitida dietro il personaggio cartaceo della Foscarina. Crudele certo sul piano umano, se di lei mostra in pubblico i panni sporchi, rivelandone debolezze umane tra degrado anagrafico e frenesia sessuale, eppure in ginocchio e agiografico nel coglierne il mistero dell'interprete. La fa persino morire come persona per consentirle di rinascere in quanto personaggio, su di lei concepito dall'autore. Si veda in tal senso la creazione significativa di Persefone, la tenebrosa divinità del sottosuolo, rapita alla luce e alla vita. Stelio ci introduce nel proprio laboratorio alchemico, nella fornace delle sue carte, nelle vampe accese del suo immaginario, scatenato un giorno prodigiosamente proprio da un gesto della notturna attrice. È il gesto con cui la donna, una sera d'autunno, commiata Effrena sulla soglia «d'una stanza dove non erano ancora accese le lampade»,⁶ e in quello stesso attimo nella mente dell'artefice si desta la figura che «vi giaceva [...] avviluppata».⁷ Il piccolo cenno agisce in profondità, diviene il congedo lacrimoso dall'esistenza reale dell'eroina, prossima a confinarsi per sempre nei fantasmi malinconici di quella penombra che è l'arte. Sepolta viva, dunque, la Foscarina, Arianna abbandonata da un Bacco per il quale i suoi singhiozzi

⁵ Sull'esperienza di Pirandello in quanto giovane spettatore, cfr. L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, Introduzione e note di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma 1993. Il 4 aprile del 1887, ad esempio, scrive da Palermo ai suoi che intende consegnare un copione, scritto in tre giorni, alla Duse, ivi, p. 197.

⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in ID., *Prose di romanzi*, II, Mondadori, Milano 1964, p. 581.

⁷ *Ibid.*

si traducono in «un torrente infrenabile di gioia».⁸ Non si tratta di cinismo o di sadismo. No, il fatto è che sta solo avvertendo i primi sintomi della gravidanza estetica, un caso di maternità maschile, ovvero la nascita del fantasma da lui covato in grembo. Quante volte, del resto, le didascalie relative alla postura, alla gestualità, alla fisiognomica della donna nel suo teatro rimandano puntualmente a Lenor, quasi un diario di bordo privato, ossessionato dalla carismatica, febbrile presenza dell'attrice. In particolare le descrizioni vaghe, col ricorso a suggestive catacresi a renderne la voce, osservata con accenni sinestesici, per coglierne la stranezza, tra Mila, Francesca e Fedra. Anche quando il sodalizio umano tra i due è cessato, lo scrittore ricorre a metafore basate sempre su medesime figurazioni ecfrastiche. Costante l'archetipo di riferimento, insomma, nel fissarne corpo e suono protagonisti sulla scena.

Riguardo alle battute, innanzitutto occorre privilegiare parole antiche come recita la sequenza in *Maia* in cui si rivolge in chiave animistica al proprio dizionario. Parole del passato, rievocate come in una seduta spiritica:

Io vi trassi con mano / casta e robusta dal gorgo/della prima origine, fresche / come le corolle del mare/contràttili che il novo lume / indicibilmente colora. [...] Io feci apparire tra l'una/e l'altra sillaba i mille / volti del Passato tremendi/come sembianze di morti/che un'anima subito inondi. / Io dal vostro cozzo faville / sprigionai, baleni d'amore / che illuminarono l'ombra / del Futuro pregna di mondi.⁹

Un'aura spiritistica pertanto e gioiosamente funebre, mi si passi l'ossimoro, per cui i personaggi che ne sono avvolti, appaiono atteggiati in una condizione estatica, del tutto isolati rispetto al mondo dell'altro da sé, con una propensione irresistibile al monologo e alla soppressione dell'elemento interlocutorio. E intanto lo sguardo si rivolge caparbio appunto a ciò che preme alle spalle, alle ere lontane, o a un tempo precedente alla scena visibile, sia incubo disforico, Isabella e la morte traumatica dell'amato nel *Sogno di un mattino di primavera*, sia edenico e nostalgicamente rimpianto, la Gradeniga e i roventi amplessi col giovanetto nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*. In entrambi i casi, comunque, questo passato è assente e di conseguenza più importante e carismatico del presente transeunte. Di conseguenza, il

⁸ *Ibid.*

⁹ G. D'ANNUNZIO, *Maia*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, II, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1984, pp. 240-241.

personaggio tende a isolarsi in un'immobilità stuporosa, a recidere il momento conativo-fatico, e precipitare in una dimensione altra. Nel più celebre e riuscito dei suoi copioni così recita l'incipit de *La figlia di Iorio*: "Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni".¹⁰ Da qui anche nella scansione discorsiva l'andamento paratattico, spezzato e ansante a lottare col silenzio, come si esprimono le creature passionali della sua ribalta. Tant'è vero che la nozione di tempo si mostra confusa, ambigua, mescolata nei suoi interni vettori, il tutto condensato nella definizione di parestesia, presente in *Giovanni Episcopo*.¹¹ A sua volta Aligi, reso efficacemente dal giovane Ruggero Ruggeri nell'esordio del 1904, non per nulla ha dormito per settecento anni, in grado dunque di sprigionare una grande energia eidetica, tipico attributo del veggente sacro. E non trascuriamo di nuovo, per la serie prelievi e furti sistematici, il sequestro operato da Pirandello, a impossessarsi di questo attore per dar vita ai suoi *raisonneurs* loici e dialettici, avendone memorizzato i suoni di testa, manierati e dolenti, nonché la recitazione salmodiante. Sì, Ruggeri nella vita privata a lungo chiacchierato, quasi asessuato, mai una storia, in simbiosi morbida colla propria madre portata fino all'ultimo in giro con sé nelle faticose *tournées*. Eccolo sillabare allora nel congedo del dramma le battute di Aligi per la fattura esercitata dal consolo, droga anestetica che gli altera la percezione del mondo esterno, bevuto per non soffrire durante il supplizio mortale, poi evitato grazie al sacrificio di Mila che si auto-accusa. E lo ritroviamo pure nel 1938 nella messinscena luttuosa de *La Nave* a Sant'Elena, a Venezia, mentre declama invisibile il prologo celebrativo, il sirventese inneggiante all'Adriatico, ma nascosto dietro le quinte, quasi un mormorio medianico, un liturgico risarcimento al Poeta soldato da poco scomparso. Siamo comunque in pieno tardo simbolismo, dove circolano pure gli influssi di Joséphin Péladan e di Théodor de Wyzewa, i dettati di poetica dischiusi dalle riviste wagneriane, dai *dramas statiques* di Maurice Maeterlinck. Nel frattempo, il lessico non può che risultare antico, o meglio antiquario per scelta anti-quotidiana, propenso a ripetersi nel senso di una musicalità mirata al *refrain*, quasi membretto elementare, dalla clausola iterata, come un

¹⁰ ID., *La figlia di Iorio*, in ID., *Tragedie, sogni, misteri*, I, Mondadori, Milano 1968, p. 800.

¹¹ «Parestesie, disestesie... Mi hanno anche detto i nomi dei miei mali. Nessuno però mi ha potuto guarire. Sono rimasto per tutta la vita su l'orlo della pazzia», cfr. ID., *Giovanni Episcopo*, in ID., *Prose di romanzi*, II cit., p. 351. Così si lamenta il protagonista del romanzo, sulla perdita della nozione di tempo, per anestetizzare il dolore, dal momento anche che «tutto è stato provato, tutto è accaduto. La vostra anima si compone di mille, di centomila frammenti d'anime che hanno vissuta tutta la vita, che hanno prodotto tutti i fenomeni ed hanno assistito a tutti i fenomeni», ivi, p. 344.

mantra ipnotico. Ma questa stessa lingua sa essere orgasmatica, come quella di Francesca, tutta fremente per il dolce cognato e invasata dal fuoco, per cui domanda al Torrigiano che sta attizzando la legna sotto una caldaia fumante, in vista della imminente battaglia:

È vero/che arde nel mare, / arde nei fiumi, / brucia le navi, / brucia le tor-
ri, / soffoca, ammorba, / secca repente il sangue / dell'uomo, fa/delle carni e
dell'ossa / una cenere nera, / trae dallo strazio / dell'uomo urlì di belva / che
impazzano i cavalli / e impietrano i più prodi?¹²

Aligi, come detto, si mostra sprofondato in un'estatica contemplazione. Il suo corpo appare concentrato e annullato nello sguardo verso l'Angelo fantasmatico, l'Angelo piangente dal ceppo, un po' Pinocchio e un po' Prigione michelangelesco, e questo nella dialettica sospesa tra sciogliersi e legarsi, tra possessione e uscita dalla malia. Francesca, dal canto suo, nel cantare il fuoco manifesta una libido attiva, bacchica, quasi ripresa nel momento dell'acme erotico. Ma tutto nasce pur sempre dalla musica, nel senso che tutte le arti tendono alla musica, da Schopenhauer a Wagner, da Pater all'amico e sodale Angelo Conti. Quest'ultimo, Daniele Glauro nel *Fuoco*, nella sua monografia su Giorgione del 1894, afferma che la musica è l'arte meno impura, nella misura in cui vive nel tempo e non nello spazio, mentre nel saggio su Petrarca di due anni prima il *Doctor mysticus* aveva già anticipato come le parole dovrebbero sciogliersi in suoni per realizzare il trionfo della musica stessa.¹³ A conferma di ciò, i copioni teatrali del Vate, stesi in stretta sintonia coll'attrice divina, avvertono il gemellaggio coll'esplosione lirica delle *Laudi*. E l'invasione del ritmo della poesia divora pure la prosa narrativa, vedi le pagine sull'ebbra processione a Casalbordino nel *Trionfo della morte*, edito nel 1894. Conviene di conseguenza rinunciare ai parametri di verosimiglianza naturalistica, mimetici del quotidiano, imposti da Pirandello, nel rileggere questi dialoghi, e trattarli per quello che sono, cioè né più né meno che libretti lirici. Adatti all'ascolto musicale, oppure e insieme ad una visione interiore, più che ad una visualizzazione esterna. Potremmo definire partiture, *suites* un fraseggio del genere, a suo modo una *chamber music* come nel teatro più recente a fine del secondo millennio, ad esempio

¹² ID., *Francesca da Rimini*, in *Tragedie, sogni, misteri*, I cit., p. 545.

¹³ Per questa tematica, dove il poeta scrive la prefazione a *La beata riva* di Conti nel 1900, R. RICORDA, *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Bulzoni, Roma 1993, specie nel capitolo *L'Antico come futuro*, pp. 93-147.

nell'austriaco Thomas Bernhard, in cui ogni personaggio coincide con un diverso strumento musicale, un violino, un violoncello, una viola, un pianoforte, per quartetti o quintetti o trii. Del resto, ancora nel *Trionfo della morte*, il protagonista Giorgio Aurispa non appena ascolta il canto delle mietitrici nelle loro millenarie cadenze, crede di riandare alla lingua delle madri, recuperando le onde del mare, nell'alternanza di moto ascendente e discendente. Come se subisse un'*incanata* anche lui, vedi *La figlia di Iorio*, dove il taglio rituale del grano ritorna quale fatale centralità, avendo noi tutti nel sangue questa memoria antica, ritmo che si manifesta anche nell'atto amoroso, gesto da cui nasce la vita. Il ritmo in fondo vince la morte, e questo nonostante l'esito tragico del romanzo in questione. Ma ogni battuta drammaturgica dello scrittore pescarese appare ben costruita in un reticolo metrico fortissimo. Basti riattraversare i formulari iterati nelle filastrocche idilliche, gara canora che riconduce alle canzoni a mattutino, nella sequenza dell'*incipit* folgorante sempre de *La figlia di Iorio*, colla vestizione del corredo tra sorelle, e il canto dei pellegrini sullo sfondo della caverna nel II°, e più avanti le litanie della lamentatrici nel III° atto, in una strategia polifonica.¹⁴

A questo punto può essere proficuo avvalersi di uno studio di Giovanni Nencioni, il grande storico della lingua italiana.¹⁵ Qui, troviamo infatti categorie vantaggiose per avvicinare proprio la tipologia delle battute presenti nei copioni dannunziani. Battute scritte più che mai, in una enfasi letteraria, magari trecentesca, lontano dalla oralità quotidiana dell'orrido contemporaneo, come il recupero di Iacopone e Passavanti per *La figlia di Iorio*.¹⁶ Ma battute altresì destinate ad essere lette a voce alta, per la presenza allusiva di un libro che condiziona il *plot* e lo fa procedere come un volano verso esiti

¹⁴ Per la scansione tra ottonari trocaici ed endecasillabi, tra novenari dattilici ed endecasillabi giambici, in una *concordia discors*, congiunzione non opposizione, opportuno A. SGROI, *Sulle onde del «canto dell'antico sangue»: incipit ed explicit di 'La figlia di Iorio'*, in «Archivio D'Annunzio», 8, 2021, pp. 51-68. Lo studioso analizza in questo contributo come spunti sempre la musica nelle fonti e nei modelli del suo teatro, dalla tragedia al mistero medievale, dalla favola pastorale al melodramma.

¹⁵ Cfr. G. NENCIONI, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1983, in particolare alle pp. 126-179 del capitolo *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*.

¹⁶ Si veda anche la corrispondenza tra recupero della lingua trecentesca e la ricostruzione dettagliata della vita quotidiana di quel tempo proprio nella *Francesca da Rimini*, nella *Introduzione* di D. PIROVANO all'edizione del testo da lui curata, Salerno editrice, Roma 2018, pp. 7-20. Ma in generale per il lavoro di riutilizzo, di citazione stravolta e dislocata a gara coi modelli antichi e moderni di una biblioteca vastissima e saccheggiata dallo scrittore pescarese, cfr. *Libri e Librerie di Gabriele d'Annunzio*, Centro Nazionale di studi dannunziani, Edizars, Pescara 2006, specie i contributi di E. Ledda, R. Castagnola, C. Carena, V. Salierno.

tragici, dalla *Città morta* alla *Francesca da Rimini* e alla *Parisina*. Perché il libro presente sulla scena indirizza, forza al passato, vedi sempre Francesca, “torbida e molle”.¹⁷ Anche altre sue colleghe in effetti si adagiano analogamente per meglio assimilare un libro determinato, a ricalcarne la trama, ad assorbirne le indicazioni dagli archetipi di riferimento, ben collocati indietro nel tempo. D'altra parte, le dinamiche interattive tra le *dramatis personae* dannunziane si reggono proprio sul battere della voce, entro una scrittura nata per essere pronunciata. L'impasto di scritto e di cantato, colla medesima tensione verso una tornitura astratta, rimane persino nell'ambientazione moderna e nel rimando polemico al presente politico, vedi *La gloria* nel 1899 o *Più che l'amore* nel 1906. E questo produce l'impatto negativo colla sala.

Ora, passando dai due *Sogni* alla *Città morta* e al resto della produzione per la scena, se aumenta il numero delle creature sul palco non muta tale andamento di concertato tra registri diversi, adagi, andanti, allegretti. Mentre i recitativi spingono per precipitare nelle arie che si fronteggiano senza un vero reciproco ascolto, il dialogo risulta apparente, tra soliloqui che attendono ognuno il proprio turno, proseguendo nella foga autistica di un'estasi privata, non condivisa dall'altro se non nella comune vaghezza onirica. Qui esplode però una contraddizione che spiega la difficoltà per questi testi a divenire repertorio. Lingua estatica per gli occhi di chi legge, s'è detto, ma anche lingua per le orecchie, da suonare colla voce. Ebbene, questa sinestesia pretende di essere compatibile colla strumentazione operistica e colla scenografia megalomane, colla macchina inclusiva di melodramma da un lato e grande cinema popolare dall'altro, con masse sterminate di comparse sullo sfondo. Ne derivano a volte involontarie soluzioni espressioniste, per reggere alla distanza dalle ultime file della platea, così come per superare il rumore assordante delle masse e degli strumenti musicali attorno.¹⁸ Si pensi ai momenti climatici quali le citate *Sacra blaphemia* nelle grandi accensioni coreutiche, specie nei *Massenspiele* francesi, nello scontro dialettico tra Dioniso e Cristo. Una scena che punta all'estasi e al profilo bidimensionale, adatto e sagomato anche in soluzioni figurative per visioni interiori musicalmente alluse, a cogliere immagini assenti e presenti solo nel proprio cuore, si apre violentemente alla materialità ingombrante, per inseguire tutti e cin-

¹⁷ *Francesca da Rimini* cit., p. 593

¹⁸ Lo testimoniano efficacemente i titoli del periodo francese del suo teatro, cfr. G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palumbo, Palermo 1993, p. 151-223, e il più recente, in particolare sul *Martyre*, C. SANTOLI, *Ligne-couleur-lumière dans la mise en scène du Martyre de Saint Sébastien*, in ID., *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst*. PUPS, Paris 2009, p. 17-27.

que i sensi, con offerte anche olfattive, competitive colle escursioni futuriste del tempo. Così i fumi della battaglia e il clangore e i colpi dei mortai nella *Francesca* rischiano di farla crollare e renderla non fruibile in modo decente. Così *La Nave*, specie nella citata messinscena postuma del '38 a Sant'Elena, scatena la recensione parodistica¹⁹ di uno spirito laico, non irreggimentato, come Alberto Savinio su «Omnibus», del 10 settembre del 1938. Tra i vari capi d'accusa, l'articolo annovera col caustico sarcasmo le tante mansioni professionali convocate in un vertiginoso accumulo nominale previste per il cantiere, ognuna col proprio gesto fisico e col relativo riflesso sonoro. Il tutto messo su dal vivo nel *site-specific* dell'isola, diremmo oggi, nell'interminabile cast che la didascalia iniziale recita, quasi una sfilata delle corporazioni fasciste del tempo, presepe militarizzato e pronto per la prossima entrata in armi del nostro Paese:

lo scalpellatore polisce la pietra dell'altare non anche dedicato; il maestro degli organi configge la pelle d'asino ai suoi mântici; il mulinario incita gli schiavi a girar la màcina; il legnaiuolo fende le tavole di olmo, di frassino, di querce; il vasaio scava il vaso nel pioppo bianco; i velai, i cordai, i calafati, gli scardassatori, le filatrici, le cucitrici, d'ogni sorta artieri trattano il lino, la canapa la stoppa la lana la pece il sevo lo sparto.²⁰

Sono coinvolti ben 500 figuranti, difficili o quasi impossibili da gestire, comparse agitate nello sfondo, ma a volte anche in primo piano, con effetti spesso contrastivi appunto nei riguardi della ricezione del copione, cresciute anche rispetto alle 300 che si pigiavano nel palco del Teatro Argentina al varo del testo nel 1908. E nella versione *en plein air*, una vera nave deve in più salpare in acqua. Non si dimentichi la funzione integrativa nel portare folle anonime alla ribalta, ospitalità che serve indirettamente a rimuovere le minacce sociali nel sottotesto, vedi *La morte del Duca d'Ofena* datata 1885, nelle *Novelle della Pescara*.²¹ A queste masse al massimo si concede la libera-

¹⁹ In particolare, lo scrittore si scaglia contro la musica di Pizzetti, che «cercava a tastoni qualche filo melodico, come il miope la mattina cerca gli occhiali sul comodino» in ID., *Palchetti romani*, Adelphi, Milano 1982, p. 300.

²⁰ G. D'ANNUNZIO, *La nave*, in *Tragedie, sogni, misteri*, I cit., p. ???

²¹ Inevitabile il rimando a Verga di *Libertà*, pubblicata solo due anni prima, dove gli eventi però inglobano più direttamente la Storia, cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *D'Annunzio novelliere e il Verga. La morte del Duca d'Ofena*, in *D'Annunzio e il verismo. Atti del I convegno internazionale di studi dannunziani*, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara 1981, pp. 155-164.

zione frenetica dei sensi, una pan-erotizzazione al posto della temuta rivolta politica. Ma questo rientra, come si sa, nell'aggiramento della politicizzazione dell'arte, rimpiazzata dall'estetizzazione della politica, operata dai regimi totalitari nel secolo breve.

In sostanza, la parola teatrale dannunziana a volte sa essere delicata come un soffio, sussurrata negli abbassamenti improvvisi di volume, e allo stesso tempo può dispiegarsi adornata e lavorata, rallentata e appesantita, sprecata nella coabitazione controversa e perdente cogli effetti speciali, colle dismisure dei mezzi dell'industria dello spettacolo, con grandi firme e impiego di star mediatiche per soddisfare il box office, tra *grand-opéra* e kolossal filmico. Perché il modello emulativo risulta in fondo la coppia costituita da Victorien Sardou e da Sarah Bernhardt, la cui *Sorcière* del 1903 agisce dietro Mila, o in precedenza *La Tosca* del 1887, da lui riscritta dal commediografo francese poi per il cinema nel 1907, infine consacrata da Puccini nel 1900. O ancora il *Cyrano* di Edmond Rostand nel 1897 col grande Benoît-Constant Coquelin, a sancire l'alleanza tra teatro in versi, di estrazione simbolista,²² e il successo vertiginoso degli incassi. In tal modo si sfiora la dispersione, per l'oggettiva conflittualità tra le arti, in un progetto che si vorrebbe wagneriano, sintesi tra le varie aree espressive. E si ottiene viceversa e senza volerlo un effetto centrifugato e dissonante, una disarmonia tra le arti, l'una contra l'altra armata, praticata per difetto e non per scelta consapevole, molto più contaminata col moderno e aperta al terzo millennio, come nella pirandelliana *Questa sera si recita a soggetto* al debutto nel 1930.

Chiudo lanciando una proposta di lavoro, a coinvolgere in caso sia le scuole secondarie del territorio pescarese e dintorni sia i dipartimenti universitari. Partirei dalla teatralità virtuale nell'interazione dialogica, presente nei copioni dannunziani, *focus* del mio intervento. Questa energia motrice si regge su indubbi processi metamorfici in atto nei suoi drammi, macchine effettive di spostamenti identitari e valoriali. Se una delle fonti comprende il citato genere *drame statique*, nondimeno grandi trasformazioni avvengono nei suoi *plots*. Sulla medesima lunghezza d'onda dei nuclei mitologici esaminati dal coevo James George Frazer e dal suo *The Golden Bough*, steso dallo studioso tra il 1890 e il 1915, la creatura

²² Si pensi quanto repertorio francese operi dietro *La figlia di Iorio*, a partire dalla *Lépreuse* di Henri Bataille del 1892, in scena nel 1896, cfr. P. PUPPA, *D'Annunzio e la scena francese tra boulevard e simbolismo*, in ID., *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Cue Press, Imola 2015, p. 114.

può diventare albero, ad esempio, come l'Isabella nel *Sogno primaverile*, ripresa nel finale canonico della epifanica e panica *Pioggia nel pineto*. O ancora da un lato l'*adulescens* efebico che si fa *vir* e *dux*, e dall'altro la magalda mutata in santa, la Maddalena in Maria, la grande prostituta in creatura sororale e materno, ed è la fiamma a favorirne lo slittamento, come Ornella nel congedo della *Figlia di Iorio*. Oppure la folla pericolosa convertita, è la parola giusta, in folla laboriosa, per usare termini espunti a Louis Chevalier,²³ per cui il disordine familiare lascia spazio al ripristino della gerarchia patriarcale e sociale, e questo sin dalla *Figlia di Iorio*, prima ancora della produzione francese dove il medesimo motivo trionfa. Perché allora, invece di ipotizzare una messinscena filologica e integrale dei copioni, colle difficoltà tecniche e i costi produttivi richiesti, non pensare a portare sul palco questi nuclei generativi e/o degenerativi, facendone materiali post-moderni da laboratorio una volta individuate delle *partnerships* in determinate scuole o dipartimenti? Intendo una riscrittura, una sorta di *spin off*. Quello che fa d'Annunzio nei repertori antichi, farlo noi al Vate. E tagliarli, semplificarli, smontarli e rimontarli a nostro modo, questi testi belli e impossibili, metterli assieme lungo simili traiettorie di senso, a partire da un inventario tematico-ciclico che ne preservi il ritmo e la lingua, ma portando il tutto a una sintesi librettistica. Al limite, una scansione gestuale di posture bidimensionali e di aperture all'altro, quando l'io sprofonda nel suo sogno autistico ne coglie per un attimo l'esistenza, una partitura danzerina alla Bob Wilson, che ha messo in scena colla sua classica *slow motion* e le sue algide iconografie il *Saint Sébastien*.²⁴ Una delle mie ultime esperienze di spettatore al suo teatro è stata nel 1988 *La nave* al Teatro Goldoni di Venezia colla regia del geniale Aldo Trionfo, che pure l'aveva alleggerita, e tra gli interpreti contava sulla sempre fulgida Alida Valli. Risultato invece scarso, pallido l'impatto col pubblico degli abbonati, gelo in sala e anche in scena. Si sentiva la lontananza reciproca e la non motivazione tra spettatori e attori, al di là della ricorrenza del cinquantenario della morte del poeta. Mi scuso se torno alla mia operazione drammaturgica di fusione dei due *Sogni* per Piera Degli Esposti, cui accennavo all'inizio del mio contributo. La lingua poetica delle arie, tra Isabella demente e la

²³ Cfr. L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Plon, Paris 1958.

²⁴ Su questo fortunato incontro, cfr. P. MARTINUZZI, *Il Saint Sébastien di D'Annunzio. La sua prima rappresentazione parigina e la versione di Robert Wilson*, Editoria universitaria, Venezia 1999.

Gradeniga invasata, veniva mantenuto in tutto il suo splendore, degna di affiancare il sublime di Monteverdi. Chi nel teatro novecentesco italiano ha scritto monologhi di passione a questo modo, con tale intensità? Intorno, purtroppo, crescono le digressioni fastidiose e raffreddanti, gli slarghi bizantini che ne rallentano anche il movimento narrativo. Ma tolta la sterpaglia, falciata l'erba matta, gli alberi possono di nuovo irrompere in tutta la loro forza e bellezza.

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*.