



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

Revisori / *Referees*

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

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

D'ANNUNZIO E L'INNOVAZIONE DRAMMATURGICA

Premessa di
Elena Ledda

Saggi introduttivi di
Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

XXIV – 2022

NUMERO SPECIALE

Con il patrocinio di



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIV – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

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

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione

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

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

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

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

*

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

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

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

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Francesca Cattina

*

Published in Italy

Prima edizione: 2022

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.

Angelo Fàvaro

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

NOTE SUL TEATRO POLITICO E PSICOFISICO DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Riassunto: Il saggio su *La Nave*, tragedia di Gabriele d'Annunzio, che occupò l'*artifex additus artificum* per alcuni anni, non solo a causa della consultazione di numerosi volumi, alcuni di non semplice reperimento, ma anche per le distrazioni derivategli dalle personali vicende sentimentali, vuole mettere in luce, attraverso precisi rimandi testuali e probanti lacerti documentali, un aspetto di vero interesse per quanto attiene all'innovazione drammaturgica del Vate. Il testo drammatico trova pieno compimento come testo spettacolare di fronte ad un vasto pubblico, coinvolto non solo intellettualmente e "politicamente", ma anche per le strategiche sollecitazioni sensibili/dei sensi, sollecitati con sapienti espedienti di natura scenico-architettonica, luminotecnica, registica.

Parole chiave: *La Nave*, regia.

Abstract: The essay, concerning Gabriele d'Annunzio's tragedy *La Nave*, wants to shed light on an aspect of true interest regarding the dramaturgical innovation of the Vates, through precise textual cross-references and convincing documental fragments. The tragedy has been the *artifex additus artificum* for several years, not only on account of the consultation of countless volumes, some not of easy accessibility, but also because of some distractions deriving from personal events. The dramatic work finds its fulfilment as a spectacular text in front of a vast audience, engaged not only intellectually and politically, but also by the strategic stimulation of the senses through wise scenic-architectural devices, lighting-engineering and direction.

Keywords: *La Nave*, direction.

Luigi Pirandello, abile e agile drammaturgo, ormai reduce acclamato, non solo nella Penisola, per le messe in scena dei *Sei personaggi* e dell'*Enrico IV*, il 4 ottobre 1926, scrive a d'Annunzio: «Caro D'Annunzio mi volete concedere l'onore e dare la gioia di rinnovare in Roma i fasti de *La Nave*?» Non c'è risposta del Poeta impegnato con i lavori del Vittoriale, ma cosa

aveva “rinvenuto” in questa tragedia adriatica l’agrigentino, diciotto anni dopo la prima?

Ary Renè d’Yvermont, il critico letterario dell’«Aurore»¹ e esperto di teatro, recensendo *La nave* di Gabriele d’Annunzio,² apriva la lunga colonna facendo risaltare la collera dei giornalisti tedeschi nei confronti di quest’opera, poiché turbava la tranquillità della Triplice alleanza: il poeta evoca il passato con uno spirito “irrédentiste”. «Le succès du poète fut donc un succès politique plus que littéraire»: portando sulle scene le vicende della fondazione di Venezia, secondo Ary, il poeta drammatico ha richiamato tutto un passato facendo quasi rivivere un sogno di dominio che l’Italia non dimenticherà mai. Dopo aver descritto l’argomento e averlo collocato nel tempo, il recensore aggiunge alcune considerazioni di carattere più specificatamente critico letterario:

Dans l’oeuvre de d’Annunzio, les éléments littéraires sont de beaucoup supérieurs aux sentiments humains; la psychologie de ses héros est malade; on sent que le poète a tout sacrifié à l’harmonie du verbe et à la pureté de la phrase. La forme qu’il a choisie, il l’a voulue pour donner à son style l’éclat de son âme, et l’a voulue aussi pour se faire écouter et admirer. D’Annunzio a édifié un magistral monument littéraire, c’est pourquoi ses héros sont incomplets et que leurs caractères ne répondent pas à l’ampleur du rôle qui leur est dévolu. Dans la pensée de d’Annunzio, la *Nave* célèbre l’essor d’une race héroïque qui confie à la mer sa gloire et sa destinée. [...] *La Nave* est un hymne à la gloire de Venise: c’est un chant pittoresque, rempli d’un sentiment extraordinairement musical et harmonieux.

All’elogio di un critico italiano per la “tragedia eccezionale” che non può essere paragonabile a nulla di già noto nel medesimo genere, nell’articolo, viene contrapposto il giudizio di un critico francese, che demolisce il testo drammatico, iniziando dai personaggi: ognuno recita per sé, e su tutto nota che si esprimono con un lessico tecnico accurato, come

¹ ARY RENÉ D’YVERMONT (pseudonimo di A.R. PARTHENIS), *Littérature Etrangère – M. d’Annunzio et la Nave*, «L’Aurore», 30 gennaio 1908, p. 1.

² Per il testo commentato della tragedia si veda da ultimo l’ottimo lavoro ricostruttivo G. D’ANNUNZIO, *La nave*, a cura di M.M. Cappellini, De Ferrari, Genova 2013. Per il presente lavoro, oltre alla suddetta edizione trascritta dall’autografo conservato al Museo Correr di Venezia, si è utilizzata la prima edizione Treves del 1908, in formato digitale, con le illustrazioni di Cambellotti, da cui si cita, e l’edizione annotata dei Meridiani: G. D’ANNUNZIO, *La nave*, in ID., *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2013, vol. II, pp. 169-367.

fossero dei professionisti, inoltre non può non rimarcare la grande quantità di citazioni, che non colmano l'opera, ma è veramente "étonnant que M.d'Annunzio" non abbia colto il vuoto del suo testo. Spassosa la parodia in chiave satirica della *Nave* divenuta *La Barcaccia*.³ «Je disais plus haut que d'Annunzio avait touché dans son oeuvre la fibre patriotique, et que c'est a cela qu'il devait surtout son succès»: così termina Ary Renè d'Yvermont.

La lettura dell'articolo consente di ricavare due dati essenziali, schiodati d'oltralpe: *in primis* il motivo che attraversa l'opera è politico con risvolti patriottici e irredentisti; *in secundis* chi ne ha scritto dalla Francia non ha assistito alla messa in scena, né si è premurato di raccogliere informazioni sulla stessa.

La nave riportò il suo vero trionfo nella prima romana, al teatro Argentina, l'11 gennaio 1908: la tragedia adriatica nonostante le scene orrifiche, in alcuni casi blasfeme, e la visione abominevole di un uomo anziano deprivato degli occhi, con i suoi quattro figli ai quali oltre agli occhi brutalmente cavati era stata strappata la lingua; o con una donna, Basiliola Faledra, invasata dal desiderio di infliggere la morte, che saetta crudelmente i prigionieri nella fossa fuia; per non tacere del duello fratricida fra Marco Gratico e il vescovo Sergio, novelli Romolo e Remo o Eteocle e Polinice, era riuscita nel corso di quasi cinque ore di spettacolo a coinvolgere un vasto pubblico, fra cui anche i sovrani Vittorio Emanuele III e la regina Elena, comunque costretti nel palco reale fino all'ovazione seguita alla conclusione della messa in scena. La partecipazione allo spettacolo sembrava aver insufflato negli astanti quel desiderio di irredentismo che solo tre anni più tardi indusse il quarto governo Giolitti a dichiarare guerra alla Turchia, occupare la Libia, Rodi e alcune isole del Dodecaneso.⁴

³ GAETANNUNZIO (Matamoros), *La Barcaccia detta anche La Nave. Tragedia comica in tre atti*, Musica di Ildebrando, M. Carra e Comp. Editori, Roma 1908.

⁴ Utile rammentare semplicemente che il 5 novembre 1911 il re poteva finalmente ormai riconoscere l'annessione all'Italia di Tripolitania e Cirenaica e proclamarsi imperatore. Questa vittoria indusse alla guerra nell'Egeo, con lo scopo di fornirsi di basi necessarie al controllo, e come deterrente, della presenza Turca nel Mediterraneo orientale. I Turchi si arrendono a Rodi e la marina italiana occupa il Dodecaneso. Il 18 luglio 1912 le siluranti italiane si mettono in mostra nei Dardanelli, si giunge così alla Pace di Losanna, dove all'Italia fu ratificato il possesso della Libia e l'amministrazione del Dodecaneso. Dal volontario esilio in Francia d'Annunzio scriveva i suoi canti ai combattenti italiani: *Le canzoni delle gesta d'oltremare* erano il tributo e il segno del "nazionalismo umanistico" del patriottismo del poeta.

Tragedia epica (si accolga l'*oxymoron*) e di fondazione di una potenza marinara e di un'identità vacillante e ancora confusa, fra reviviscenza di un paganesimo barocco e affermazione di un cristianesimo eroico, ma anche dello scontro irreparabile fra opposte tensioni e culture, in un momento di transizione del tardo antico, fra dominio bizantino e *romanitas* latina, in trasformazione, *La nave* non è opera drammatica che consenta facili riduzioni del pensiero o categoriche definizioni; è testo spettacolare, soprattutto, che conferma da un lato l'estetica teatrale dannunziana, d'altro canto, invece, apre ad una nuova stazione del teatro novecentesco, stazione sperimentale e ideologica, che abiura ad un teatro borghese o popolare, ma non rinuncia ad un teatro di popolo, nel coinvolgimento del popolo tutto, in scena e in platea. L'obiettivo dannunziano primo, *repetita iuvant*, è nel coinvolgimento trasognato e orripilato del popolo, non in chiave popolare, ma iper-colta (forse anche con un fine latamente pedagogico): perciò nella rigorosa istituzione della messa in scena si annuncia la necessità di grandi spazi, dalla tragedia greca antica al teatro d'Orange, fino alla considerazione di quel nuovo testo spettacolare politico e poetico, che prova la sua efficacia attraverso una rivoluzionaria intuizione inerente alla forma scenica in perfetta collisione con il passato e con le rappresentazioni teatrali ormai rese obsolete dalla nuova poetica teatrale, che è ancora e sempre un'estetica. Superando sia la tentazione naturalistica sia il puro simbolismo, il Poeta è capace di incantare e coinvolgere attraverso una intentata, fino a quel momento, attivazione in scena della sua speciale e ardita concezione di tutta l'arte drammatica. È un radicale processo di trasformazione del sistema di spettacolarità e drammatizzazione del testo teatrale che d'Annunzio attua in conseguenza di una modernità che si affranca dall'Ottocento, per proiettarsi nell'esperienza più violenta e satura di sangue e morte del Novecento. D'Annunzio provoca quel cortocircuito di presentizzazione attraverso cui un passato lontano collide con un presente incerto e ne orienta la direzione: dall'isola di Torcello del VI secolo d.C. alla rinascenza latina e al dominio sui mari del XX secolo non c'è soluzione di continuità, ma soltanto la responsabilità della volontà. Il futuro è nel presente, derogata la confusione e stemperata l'angoscia non rimane che osare, perché l'orizzonte temporale è profetizzato da quel passato lontanissimo, parentesi di una futura espansione sul Mediterraneo levantino.

Grotowski puntualizzava: «L'unica arma del teatro è la teatralità»;⁵ si potrebbe riscrivere dannunzianamente che la vera possibilità del teatro

⁵ J. GROTOWSKI, *La possibilità del teatro*, in J. GROTOWSKI, L. FLASZEN, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, pp. 50-51.

è nella forza di teatralizzazione del testo drammatico: nella *Nave* ciò “accade” attraverso la strategia della moltiplicazione e esasperazione dei conflitti, attraverso la contrapposizione geometrica delle folle, e con la determinazione costruttiva di un apparato scenico nel quale una idea del pieno coinvolgimento bio-sensibile e dei sensi tutti, tanto degli attori, quanto degli spettatori, risponde ad un'esigenza di spettacolo psicofisico, fino al verosimile che metamorfizza in percezione del vero in scena e dalla scena. Nella recitazione il Poeta pretende dagli attori uno straniamento al quale non sono adusi e di cui non sono capaci: tutto è spettacolo e pertanto hanno dignità di significazione tanto le scene, gli oggetti, i volti, i gesti, financo i costumi, quanto il testo, soltanto il testo. Gli attori sono quasi meri esecutori meccanici.

Nella complessità dannunziana di una tale estetica della messa in scena annotare con esattezza e soprattutto teatralmente cosa sia *La nave*, dove l'approccio è antipsicologico e gli spettatori vengono indirizzati verso quell'apparato, mai semplice, di elementi e strumenti per un'azione precisata fin nelle espressioni dei volti e di ogni singolo gesto, fa maturare anche in chi si occupi di teatro, sia in qualità di professionista delle arti della scena, sia nella veste di studioso di letteratura teatrale italiana, uno sconforto difficilmente dissimulabile; e nemmeno dal punto di vista dello storico del teatro appare di perspicua lettura questa tragedia in tre episodi e un prologo, preceduto a sua volta da un sirventese *All'Adriatico*, non decrittabile nell'immediatezza della lettura e ormai di intentata messa in scena nella sua completezza, almeno dal 1938.⁶

⁶ «LA NAVE di Gabriele D'Annunzio. In commemorazione del Poeta sopra una barena della laguna veneta, di fronte all'Adriatico. Regia di Guido Salvini. Si svolgerà nei giorni 1, 2, 4 Settembre prossimo un ciclo di rappresentazioni della “Nave”. Queste rappresentazioni assurgeranno a particolare significato non soltanto perché costituiscono la prima grande commemorazione di Gabriele D'Annunzio, ma anche perché la tragedia marinara apparirà per la prima volta nella forma ideata e auspicata dal Poeta, sopra una barena della laguna veneta e precisamente nell'estremo lembo dell'isola di Sant'Elena di fronte all'Adriatico. La tragedia verrà accompagnata dalle musiche e dai cori originali scritti da Ildebrando Pizzetti; i bozzetti dei costumi sono disegnati da Aldo Calvo. Il grandioso allestimento scenico culminerà nel terzo episodio con il varo d'una nave espressamente costruita. Alle rappresentazioni della “Nave” prenderanno parte complessivamente oltre 500 esecutori. Potranno assistervi 4000 persone, consentendo così attraverso la più larga partecipazione di popolo, la maggiore solennità a questa celebrazione di D'Annunzio. Gli interpreti principali sono: Gino Cervi che dirà prima del prologo “La sirventese all'Adriatico”; poi Renzo Ricci (Marco Gratico); Memo Benassi (Sergio Gratico); Giovanna Scotto (la diaconessa Ema); Corrado Racca (Orso Faledro); Laura Adani (Basiliola); Massimo Pianforini (il maestro delle acque Orio Dedo); Carlo Ninchi (il pilota Lucio Polo); Mino Doro (il taglia-pietra Gauro); Alfredo De Antoni (il maestro degli organi Isopo); Edoardo Toniolo (il molina-

[...] Opera singolarissima, foggia con la melma della Laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana; che si cruccia (siamo nel 1908, *ndr*) di non poter varare una grande armata contro la quarta sponda e di non poter piantare sulla prua dell'ammiraglia una Vittoria fusa, non di bronzo ma d'un metallo di miniera intentata. La mia sorte, forse audace, forse crudele, vuole che dalla compagnia degli attori sia attesa in Fiume la prima lettura, in quella Fiume tanto misteriosa alle mie immaginazioni infantili quando ne tornava col carico il nostro brigantino o la nostra goletta... E la lettura è attesa per il 23 ottobre. E mi partirò da Venezia, forse con l'anello del Doge, sopra un legno inerme.⁷

Da questa nota anamenstico-autobiografica e di auto-esposizione mediatica, veniamo a conoscenza dalle parole stesse del Poeta di quale fosse stato il travaglio compositivo per la *Nave*, ma su tutto ne apprendiamo la congerie di intenti che si fondono nel tessuto drammatico, come in quella Vittoria forgiata per la prua: alla poesia si unisce il gusto esotico per un bizantinismo ormai estenuato, che capovolgendosi in anti-bizantinismo, non privo di una massiccia dose di conflittualità, come si diceva pocanzi, induce a privilegiare e offrire un nuovo modello tutto politico e socio-culturale: ovvero la potenza di un popolo giovane, erede della *romanitas*, dal quale nascerà la futura Venezia, che configura una indubitabile posizione politica di sostegno al conflitto italo turco.

Fra il 1898 e il 1914, d'Annunzio compone ben 15 testi drammatici: *La città morta*, *Sogno di un mattino di primavera*, *Sogno di un tramonto d'autunno*, *La Gioconda*, *La Gloria*, *Francesca da Rimini*, con il pieno conforto di Eleonora Duse; *La Figlia di Iorio*, *La Fiaccola sotto il moggio*, *Più che l'amore*, *La nave*, *Fedra*, *Le Martyre de Saint Sébastien*, *La Pisanelle*, *Il ferro*, in totale autonomia. Al decimo posto si colloca la *Nave*: costituisce, dunque, una differente fase compositiva, evoluzione o svolta difficile a dirsi,

ro Benno); Egisto Olivieri (il timoniere Simon D'Amario); Rodolfo Martini (il lettore Eusebio); Ciro Galvani (Simon Flocà); Ernesto Sabbatini (il monaco Traba); Erminio D'Olivo (il presbitero Teodoro); Giovanni Giacchetti (il diacono Eudossio); Alfredo Moretti (l'accolto Leonzio); Giovanni Ornati (Pietro Ana-festo); Alberto Gabrielli (Pietro Orseolo); Giovanni Conforti (Giorgio Trodonico); Ernesto Torrini (un secedo)» in «IL DRAMMA» Num. 289 – 1 Settembre 1938: *Commemorazione di Gabriele D'Annunzio: "La Nave" in scena in laguna*. Da ultimo si veda il recente lavoro di G. ISGRÒ, *D'Annunzio e il teatro fuori dal teatro. La messinscena della Figlia di Iorio al Vittoriale (1927) e della Nave a Venezia (1938)*, Archivio d'Annunzio Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017, pp. 39-48.

⁷ G. D'ANNUNZIO, *Faville del maglio. Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile*, Treves, Milano 1924, tomo I, p. 628.

ma certamente rinnovamento della produzione teatrale dannunziana.⁸ È la prima tragedia dove la lezione di Wagner, più che quella di Nietzsche, agisce, insieme alla rudezza della tragedia greca più arcaicizzante, e vi si concentrano le più avanzate ricerche luminotecniche e scenotecniche, che dai palcoscenici europei il Poeta importa nel teatro italiano.⁹

D'Annunzio, estinguendo quanto aveva già elaborato nel suo articolo-saggio *La Rinascenza della tragedia*,¹⁰ tradisce o più esattamente valica l'idea del teatro *en plein air* e del teatro di Albano, non solo per ragioni economiche, ma più consapevolmente per portare ad esaurimento tutte le opportunità di un edificio teatrale, che possa assolvere, invece, in modo nuovo alle necessità di un teatro ove le esigenze sceniche sono irriducibili alla semplice messa in scena all'aperto. Le sperimentazioni drammatiche che si stavano attuando in Francia e Germania,¹¹ persuadono il drammaturgo italiano a considerare l'aspetto della teatralità, ovvero di una scrittura tessuta per la scena e che ambisce ad una esecuzione in scena, insieme ad altri specifici messaggi, nella direzione di una ineludibile armonizzazione di tutte le componenti dello spettacolo, volte al pieno successo dello stesso.

Il testo della tragedia ha una vicenda compositiva complessa, e vedrà la pubblicazione in volume, in concomitanza con la prima messa in scena, nel gennaio 1908, dopo una lunga gestazione, ove non del tutto ininfluenti appaiono le vicende sentimentali del Poeta, che rallentano la stesura del testo, perché deve stare pur vicino alla donna amata, in quel momento, gravemente malata: Alessandra di Rudinì deve subire tre interventi; e poi, insieme, preso dall'incipiente relazione sentimentale con una nuova fiamma, Giuseppina Mancini (dal 1906); infine entra nella vita del poeta una nuova amata, Natalie de Golubeff (dal 1908). Le vicende sentimentali, secondo una collaudata prassi di attingere a quel "torrente sotterraneo dell'autobiografia",¹² confluiscono nella *texture* poetica del dramma.

⁸ P. PUPPA, *D'Annunzio dai "Sogni" alla "Nave"*, in «Quaderni del Vittoriale», nn°34-35, 1982, pp. 279-302.

⁹ Si rilegga G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scene*, Palumbo, Palermo 1993, pp. 115-132.

¹⁰ «La Tribuna» (2 agosto 1897).

¹¹ G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scene* cit., p. 118.

¹² P. GIBELLINI, *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Olschki, Firenze 1985, p. 188.

Alcuni brani avevano visto la luce su riviste, e l'interesse si era acceso nel pubblico più fedele, tuttavia dalle *Lettere* a Emilio Treves ricaviamo alcuni dati certi che confermano il difficile e lungo percorso di scrittura: si inizia nell'estate (luglio) del 1904 alla Capponcina, e si raccoglie il materiale come sappiamo dalla corrispondenza con il *factotum* e amico Benigno Palmerio (le prime richieste bibliografiche sono del 31 luglio 1904); nel novembre dello stesso anno annunciando il testo, ancora fermo al prologo, con soltanto un'architettura generica e generale della tragedia, comunica al traduttore francese che ha già pronta quella che definisce "una vasta rappresentazione epica", nella quale protagonista "è il popolo intero":¹³ due indicazioni che avranno sviluppi davvero inattesi e straordinari. Nel prologo, *e. g.*, è tutto il popolo a scegliere i due fratelli Gratici, l'uno Sergio investito vescovo, l'altro Marco tribuno del popolo.

In una intervista dell'aprile del 1905 dichiara di aver pensato ad una grandiosa prima alla Scala di Milano, per la tragedia, che alligna in buona parte ancora soltanto nella sua mente. Il 12 agosto informa Treves che sta lavorando ai due ultimi episodi, ma dobbiamo credere che non sia andato molto oltre il Prologo e qualche altro frammento del Primo episodio, quello della Fossa Fuia. Dal settembre del 1905, finalmente viene individuato il Teatro Argentina, per la messa in scena, come si evince da un telegramma a Boutet. La tragedia è ancora lontana dal compimento e sul «Rinascimento» è stata pubblicata soltanto una manciata di versi; la stesura della tragedia procede troppo lentamente: al barone Rodolfo Kanzler,¹⁴ direttore artistico del teatro Argentina, invia il Prologo e il Primo episodio soltanto il 21 novembre 1906, e il 29 dicembre al medesimo destinatario annuncia che porterà di persona a Roma i due ultimi episodi, chiedendo di differire a febbraio la rappresentazione. Slitterà invece di molti mesi. Il 14 febbraio del 1906 annuncia a Boutet che il giorno successivo spedisce il manoscritto completo della *Nave*. Da quell'annuncio trascorre un anno: il 25 febbraio 1907, spiega a Giusini che lui ancora non sa nulla sulla rap-

¹³ G. D'ANNUNZIO, G. HÉRELLE, *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Carabba, Lanciano 2004, p. 570.

¹⁴ «Figlio del noto generale e discepolo di Giovanni Battista de Rossi, nonché segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, conservatore del Museo cristiano nella Biblioteca Apostolica Vaticana, consigliere della Pontificia scuola superiore di musica sacra, docente di canto gregoriano e storia del costume all'Accademia di Santa Cecilia, direttore artistico del Teatro Argentina». S. CRACOLICI, *Fabiola in cartolina: un percorso a ritroso da Guazzoni a Kanzler*, in *Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins*, Edited by I. Foletti, M. Gianandrea, S. Romano and E. Scirocco, Viella, Roma 2018, p. 263.

presentazione della *Nave* e che non basteranno poche settimane per un grande spettacolo quale è quello che si vagheggia.

A fine agosto (è il 25) del 1907, Treves non ha in mano che un terzo dell'opera. Fino alla missiva del 14 ottobre 1907: la *Nave* "fu compiuta il 3", e il Poeta può spedire le copie dei due episodi mancanti. Comunica inoltre che dovrà essere apposto all'inizio dell'opera un sirventese *All'Adriatico*, non ancora composto. Al paziente Emilio Treves: «La rappresentazione dovrebb'essere il 15 dicembre prossimo; ma credo che un differimento sia inevitabile, per la enormità dell'allestimento scenico e corale. Ad ogni modo è bene esser pronti per quella data». Intima, più che domandare: «Desidero bozze in colonna a grandi margini, per le correzioni e forse per alcune interpolazioni brevi, specialmente didascaliche. Non ho avuto il tempo, oggi, di fare la revisione della copia».¹⁵ Oltre alle difficoltà della messa in scena, nella scelta di procrastinare lo spettacolo non del tutto ininfluente dovette ravvisarsi anche l'insuccesso del precedente testo drammatico in scena: *Più che l'amore*.¹⁶

Cosa indicano queste rassicurazioni e al contempo dilazioni? In primo luogo la buona coscienza di d'Annunzio: l'allestimento scenico, dunque non solo la preparazione degli attori come si sarebbe creduto per qualsivoglia altra messa in scena, ma soprattutto il reperimento degli oggetti di scena, i disegni e la realizzazione dei costumi, nonché degli accessori e la "costruzione" delle scenografie comportano molto tempo, salde energie, varie e abili artisti-artigiani. Inoltre occorre comporre le musiche e non si deve tacere della preparazione dei cantori per i cori; e insegnare a muoversi e spostarsi a circa quattrocento persone che affollano la scena collocandosi, dislocandosi e esprimendosi opportunamente durante l'agitata e chiassosa performance. In secondo luogo, il testo appare ancora *in fieri*, da completare, da interpolare, secondo le ulteriori precisazioni e la smania perfezionistica dell'autore drammatico; tuttavia non si errerebbe considerando un nuovo elemento: la dizione in scena. È come se d'Annunzio volesse avvalersi dell'esperienza (disastrosa a suo dire) delle prove, per

¹⁵ V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, FrancoAngeli, Roma 1992, p. 288.

¹⁶ G. D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, Treves, Milano 1907; andò in scena a Roma, al Teatro Costanzi, il 29 ottobre 1906, con la compagnia di Ermete Zacconi: "disastro piramidale, fischiatissimo". Osserva Isgrò: «Nel caso di *Più che l'amore*, come è noto, la scomposizione dell'ordine e l'anticonformismo dell'atto trasformatore si limitarono alla plateale rottura dei confini dell'edificio teatrale, fra polemiche e numerose contestazioni». G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scene* cit., p. 109.

licenziare un testo drammatico che sia il più possibile prossimo al testo recitato in scena. Non sarà evidentemente possibile, ma non dobbiamo desistered dal pensare e valutare questa eventualità.¹⁷

L'imprimatur per la stampa giunge soltanto il 23 dicembre del 1907, proprio mentre fervono le prove della tragedia all'Argentina: finalmente il 6 gennaio del nuovo anno 1908, ecco l'annuncio della prima della *Nave* al Treves invitato: il Poeta ha seguito le prove ed è sposato: «Mi sembra di essere inchiodato su la prora della Nave, in luogo di Basiliola. L'esecuzione sarà tollerabile. La Paoli supera l'aspettazione; la quale, del resto, era tutt'altro che grande. Il Garavaglia è dignitoso. Lo spettacolo magnifico. La musica veramente bella e nuova, eseguita con insolita perfezione».¹⁸

L'edizione riccamente illustrata da Duilio Cambellotti si sarebbe potuta acquistare, con astuta operazione di marketing, per la prima in scena, dall'11 gennaio, dopo le trattative con Treves.¹⁹

Dobbiamo leggere e ascoltare d'Annunzio per indirizzare correttamente la nostra indagine: cardine della messa in scena è, dunque, l'elemento spettacolare nel suo complesso, veramente arcaizzante e wagneriano, e a lui appare magnifico nella concertazione dello spazio teatrale multiplo e plurale, della musica e dei cori,²⁰ dell'insieme scenico e scenografico, e infine del sistema degli oggetti (per utilizzare l'espressione di Jean Baudrillard), come dispositivo iconico e semantico al contempo.

Il testo drammatico della *Nave* è una completa e novissima officina, nella quale le idee più ardite e apparentemente irrealizzabili, o almeno intente fino ad allora, aspirano al compimento; i gesti e le azioni degli attori di un intero popolo, convocato nel prologo e nei tre atti, vengono

¹⁷ Non è il caso di soffermarsi ulteriormente sulle traversie compositive che furono numerose e sono ben documentate da una messe di carte, essendo in questo lavoro di ricerca altro l'intento.

¹⁸ V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio* cit., p. 293.

¹⁹ Ivi, p. 289: a Emilio Treves scrive il 23 ottobre 1907: «[...] Grazie dell'indulgenza per La Nave. Il volume potrà essere pubblicato in tutte le città il giorno stesso della rappresentazione, e a Roma il giorno dopo».

²⁰ Essenziale il volume di I. PIZZETTI, *La musica per "La nave" di Gabriele D'Annunzio*, Fratelli Bocca, Torino 1939. C. SANTOLI, *Gabriele d'Annunzio la musica e i musicisti*, Bulzoni, Roma 1997. Più recente nello specifico: V. CORRENT, *Ildebrando Pizzetti e La Nave di D'Annunzio. Musiche per la tragedia omonima*, Aurelia, Treviso 2011. Italo Montemezzi dieci anni dopo la messa in scena, e in concomitanza con la vittoria italiana nel primo conflitto mondiale, produrrà una versione musicata de *La nave* che sarà rappresentata alla Scala di Milano. Nel 1921, anche una versione filmica della tragedia: Ida Rubinstein, Basiliola, sarà diretta da Gabriellino d'Annunzio, non senza indicazioni paterne.

messialla prova della realtà e una realtà, non semplicemente una parvenza di realismo, viene prodotta per la prima volta, fuori dalla storia benché dalla storia ispirata, e condotta all'estremo. Questo è un esperimento teatrale, che cerca e chiede la complicità del popolo, che lo coinvolge in scena, manon lo si potrebbe esaminare come teatro popolare, né borghese perché aborre la borghesia e i suoi miti e i suoi registri; al contrario si purifica dai riti e dalle maschere borghesi, per divenire teatro epico, eroico, storico e mitopoietico: *La nave* è tragedia cristiana e pagana, di fondazione politica attraverso una riscrittura allegorizzante della storia.

L'intento del dramma non confusamente ma con una ormai individuata, disposta e già definita architettura concettuale veniva comunicato da d'Annunzio in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» del 23 dicembre 1904: vi si legge che *La nave*, rigorosamente al futuro, “sarà” tragedia nazionale, della razza, “poema drammatico della conquista dell'Adriatico e dell'impero marittimo”. Vi si offrono precise indicazioni temporali, il VI secolo, e si identifica il “fondo storico”, e poi si apprende del «largo movimento del popolo crescente alla conquista, del popolo che costruisce le navi, edifica le basiliche, va tra le devastazioni barbariche a recuperare le reliquie de' suoi santi»,²¹ e si prosegue, nel medesimo articolo, accennando allo scontro fra la gente Gratica e Faledra, da cui discenderanno i Gradenigo e i Faliero. Il lettore incontra Marco Gratico e Basiliola Faledra. Inoltre si individuano, a questa data lontana dalla messa in scena, come necessari: un grande teatro, che dovrebbe essere La Scala, e un maestro di musica che riesca a comporre anche musica corale. Si dovrà attendere fino al primo dicembre 1907, per un nuovo comunicato sulla tragedia nelle colonne della stampa.

Il contrasto occupa la scena nei tre episodi, giungendo, infine, a produrre un effetto estetico complessivo, che erompe non solo dalla forza della testualità, ma da tutte le componenti spettacolari, al punto da sorprendere anche il poeta-drammaturgo.

Il drammaturgo decide, nonostante le esperienze con Eleonora Duse, capace di “reggere” un intero spettacolo da sola,²² di impostare un nuovo

²¹ L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena*, Bulzoni, Roma 1993, vol. II, p. 662.

²² Si veda da principio il volume di C.A. TRAVERSI, *Eleonora Duse. Sua vita, sua gloria, suo martirio*, Nistri, Roma 1926. Sull'argomento di grande interesse il volume di F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomiche*, Le Lettere, Firenze 2011. A. ANDREOLI, *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, Marsilio, Venezia 2017.

metodo di interpretazione attoriale e livella gli attori e la prassi recitativa, ponendoli nella medesima posizione delle altre componenti spettacolari.²³

Indefessa la volontà del Poeta, che non solo offre generosamente indicazioni per i bozzetti di scena, per le architetture, gli oggetti e i costumi,²⁴ ma anche musicali: a Pizzetti suggerisce financo “nuovi” strumenti da realizzare per gli effetti sonori (per esempio i cimbali, i sistri, le cetre etc.). Costante la cooperazione con Duilio Cambellotti sia per le illustrazioni in volume sia per scene e oggetti di scena; per i costumi, chiede e dà indicazioni a Kanzler. Non deve, dunque, sorprendere se d’Annunzio si trova a seguire a teatro le prove con gli attori e gli inscenatori, con i musicisti e i cori di zelatori, di catecumeni, di donne oranti, di navigatori, con le mime e la Paoli danzatrice novella Salomè svelata. L’impegno produttivo per lo spettacolo è davvero smisurato, e non solo per le spese, ma anche per le professionalità coinvolte: qualcosa di raro, unico nel panorama italiano di questi anni, oltre quanto già detto sufficiente pensare a Rovescalli che realizza e appronta per l’Argentina un “panorama” a forma di mezza

²³ È una vera disdetta non poter ricorrere a filmati e sonoro d’epoca, che ovviamente non avrebbero potuto esserci né reperirsi nel 1908, in particolare di quella prima messa in scena, perché si potrebbe giungere a inferire e comprendere quale fosse l’intenzione di d’Annunzio nell’impostare un’esecuzione attoriale “straniata” del testo, ovvero una recitazione non naturalistica, bensì quasi da automi. In una lettera al cristianissimo barone Rodolfo Kanzler, una indicazione sulla quale non molti si sono soffermati, ma che a me sembra peculiare e necessaria alla ricostruzione dell’esecuzione attoriale. D’Annunzio scrive a Kanzler, l’8 novembre 1906, ancora lontano dalle prove spossanti: «La tragedia, schiettamente cristiana, si svolge nell’anno della Fruttifera Incarnazione 552. Ha in tutti i quattro atti, cori di stile ambrosiano, a voci sole. [...] Le scene sono quattro, molto grandiose. Ha già ella scelto gli scenografi? [...] Credo che sarà utile ch’io legga agli attori gli atti seguenti, affinché le intonazioni non sieno falsate dal principio». V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d’Annunzio* cit., p. 281. Forse sarebbe sufficiente rimembrare le parole di Ugo Falena per reperire il *modus* recitativo: «L’indomani, in una saletta dell’Hotel de Europe, il Poeta ci lesse la tragedia, scandendo limpidamente i versi senza l’uggioso cantilenare così caro ai dannunziani e senza un attimo di stanchezza». U. FALENA, *La prima rappresentazione de “La nave”, «Comoedia», XI, n. 3, marzo-aprile 1929. Senza il cantilenare, senza l’eccesso di pathos o l’esasperazione interpretativa dell’epoca. Da ultimo ci viene in soccorso il Poeta in persona: è conservato nell’Archivio sonoro della Biblioteca Nazionale di Francia un documento vocale di estrema rilevanza: Gabriele d’Annunzio legge con una precisa cadenza ritmica e un completo distacco, quasi straniato, il sirventese *All’Adriatico* preposto al *Prologo* della Nave. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128182p.r=d%27Annunzio%20La%20nave?rk=21459;2> [consultato il 10.1.2022].*

²⁴ Sui bozzetti e disegni, oltre al numero dell’«Illustrazione Italiana» a. XXXV, n. 3, 1908, dedicato a *La nave* e ai bozzetti di Cambellotti, si veda: F. ANGELINI, *Roma, splendidissima e magnifica. Luoghi di spettacolo a Roma dall’umanesimo ad oggi*, Electa, Roma 1997.

cupola, di 600 metri,²⁵ su cui si possono cogliere le sfumature del cielo nel corso di un'intera giornata, attraverso la proiezione calibrata di luci variabili nell'intensità; insieme vi è pure una prorompente e mastodontica prua di una vera nave, collocata al centro del palcoscenico su uno scalo, puntellata, pronta ad essere varata, per la realizzazione della quale era stato chiamato un maestro d'ascia del Tevere, Massimo Cupellini, con tutte le maestranze necessarie. Non irrilevante, per il presente studio, riflettere su varie modificazioni dell'edificio teatrale dell'Argentina: per la Fossa Fuia venne eliminata la platea e scavata effettivamente una voragine profonda 4 metri, successivamente tappezzata di bronzo, in modo da amplificare le urla di coloro che vi sarebbero stati imprigionati, e per introdurre lo scafo di una nave e altri elementi si sfondarono le quinte, aprendo all'esterno; infiniti tutti gli spazi furono adibiti ad usi differenti per le prove, anche dei cori.

Lo scenografo Liverani fu chiamato a riprodurre edifici o parti di essi: portò sul palco veri e propri elementi architettonici, modificando in modo evidente lo spazio scenico.

D'Annunzio manifesta apertamente una propensione per la "concreta" ricostruzione scenografica dell'atmosfera di un intero piccolo mondo tardo antico, senza una determinata volontà filologica, ma giocando a predisporre l'allestimento sul riuso di materiali desunti dalla *romanitas* del VI secolo, fra rimandi barbarici e recuperi bizantini, secondo una consolidata prassi citazionistica deregolatrice e di reinterpretazione funzionale, ornamentale, d'ambiente, con il precipuo fine di riconfermare il primato di un complesso valoriale eroico, irredentista, spirituale, che avrebbe potuto influire sullo sviluppo della civiltà italiana, in chiave estetizzante e pulsionale.

Tutto lo spazio dell'edificio teatrale viene rifunzionalizzato seguendo questa "rotta", superando ogni tentazione mimetica, naturalistica, di verosimiglianza: la teatralità della *Nave* consiste in un colossale esperimento protomodernista, loquace e decorativo, capace di evocare prospettive di un arcaismo spaziale e culturale alle soglie di un ideale Medioevo, allo scopo di creare un mondo che così come lo ha immaginato il drammaturgo non è mai esistito, ma si palesa a teatro nell'istante stesso nel quale il testo spettacolare vive (e rivive ad ogni messa in scena) non solo di fronte, ma insieme al pubblico.

²⁵ *Ex multis*, L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!». D'Annunzio in scena cit., articolo pubblicato in «Illustrazione Italiana», *Nel cantiere della "Nave"*, 1 dicembre 1907, pp. 665-666.

Tutti sono pronti ai desideri del Vate e impegnano le loro energie affinché si raggiunga la perfezione dell'intentato.

Non immotivate, allora, la cura e le attenzioni che d'Annunzio pone ai particolari della recitazione, alle pose, addirittura rilevando la dentatura di una attrice, che non si sarebbe certamente notata né dalla platea né dai palchi; è poi turbato dall'ignoranza e dal fatto che si possa recitare senza capire nulla di quello che si dice.²⁶

Le fasi di preparazione della messa in scena, dalla prima interpretazione autoriale del testo drammatico fino alla sera della prima sono precisamente rievocate in un celebre articolo di Ugo Falena: d'Annunzio si reca a Fiume per la lettura della tragedia adriatica al Garavaglia, al Falena e a Duilio Cambellotti; la settimana successiva a Roma ci si mette al lavoro per trasferire sulle scene il testo drammatico: si dividono le parti fra gli attori superando le nette distinzioni di attor giovane o primattore, si dà inizio alle prove, Cambellotti prepara "bozzetti" per le scene e per gli oggetti, nonché per i "figurini" dei costumi, e giunge un esercito di sarti, macchinisti, attrezzisti, artigiani; vengono scritturati altri attori, figuranti dalla Regia scuola di recitazione, coristi, un direttore d'orchestra con un'orchestra, per eseguire quella colonna musicale, che integra e completa la testualità insieme alle architetture in scena.

²⁶ D'Annunzio all'amata Giusini descrive lo svolgimento delle prove e il suo impegno affinché non venga completamente "staziata" la sua tragedia: «Soltanto per qualche minuto iersera ho avuto un poco di sollievo, mentre in una sala soffocante un gruppo di coristi – uomini e ragazzi – cantava mirabilmente il coro dei Catecumeni. [...] Angeli plebei, a cui avrei voluto donare giocattoli e confetti. Avevano una freschezza e una sicurezza di canto adorabili», ma ecco al momento della prova in scena: «poi la prova brutale, la lacerazione del sogno, l'abbassamento della poesia, il disgusto invincibile, il bisogno di fuggire». Esterrefatto dalla recitazione, dall'incapacità degli attori di rendere i personaggi, così come lui li ha creati, condivide con Pirandello una delusione incurabile: è il 13 dicembre i tempi stringono. Nuovamente il 18 dicembre torna a scrivere a Giusini, aggiornandola sui suoi compiti di "formatore" attoriale: «Sono rimasto alla prova dalle undici sino alle cinque. Ho fatto provare i *personaggi*, fuori dalla folla. Non ti so dire il mio strazio. La trapanazione del cranio senza cloroformio, non mi avrebbe dato lo spasimo che mi ha dato il *trombone* di Traba. Basiliola è volgare: ha un viso di cameriera viziosa, con gli occhi gonfi e i denti molto negletti. Recita senza capir nulla; ma è un pappagallo dotato d'una facoltà singolarissima d'imitazione. A furia di battere forse si riuscirà ad ottener che non guasti troppo». Procede: «mentre cercavo inutilmente di moderare la strepitosa raucedine di Traba [Vittorio Pieri], ho veduto apparire Ildebrando...», a Roma per le prove c'è anche il compositore, segue anch'egli le prove, senza metter bocca e non interferendo sulle indicazioni dannunziane, e degli altri professionisti. Si veda: A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000, pp. 432-433. G. D'ANNUNZIO e G.G. MANCINI, *"Io per te. Tu per me". Carteggio 1906-1938*, a cura di F. Martinelli, Silvana editore, Cinisello Balsamo 2017.

È proprio a Fiume, dove d'Annunzio non è mai ancora stato e dove ritornerà dopo pochi anni per ben altra impresa, che la tragedia adriatica viene letta completa per la prima volta. [...] E, poche ore dopo, sull'imbrunire indugiavamo sul Molo ascoltando il Poeta che si soffermava con compiacenza su talune figure della tragedia come se reali e vissute tra noi, Duilio Cambellotti, fissando le prore occhiute dei navigli dondolanti sul mare, già abbozzava sopra un taccuino, i motivi di quelle scene del primo e del quartoatto che strapparono applausi di ammirazione alla prima rappresentazione. Una settimana dopo, a Roma. Inaugurare la stagione con *La Nave* secondo le promesse, o con un altro lavoro per non tenere il teatro troppo chiuso? L'idea de *La Nave* prevale, ma bisogna compier miracoli per ridurre al minimo i giorni d'attesa. Una la parola d'ordine: superare gli ostacoli a qualunque costo. Si distribuiscono le parti e si iniziano le prove. Man mano che bozzetti e figurini escono dalla matita di Cambellotti, sarti, macchinisti, attrezzisti al lavoro! Gli attori della compagnia non bastano: se ne scritturano altri. L'abolizione dei ruoli ch'era stata un caposaldo fallito del programma della Stabile, si realizza davanti alla necessità. L'attrice giovane si tramuta in madre nobile, uno dei giovani primi attori in promiscuo, i migliori generici in capi comparse [...]. Dopo poco più di un mese, la tragedia già balzavava dalla duplice diurna fatica delle prove, e, sul palcoscenico, già scorreva l'ampio panorama girevole (il primo costruito per una scena di prosa italiana se non lirica), già si rizzavano le rozze palafitte e le vele multicolori, già si profilava il pronao incompiuto del tempio e la grezza pietra dell'Arengo, e la tragica Fossa Fuja già apriva la sua gola foderata di lastre metalliche perché più sonore si propagassero le voci [...]. Gabriele d'Annunzio si mostrava docile e arrendevole ai tagli, soddisfatto dell'insieme, rassicurato dalla perizia d'inscenatore del Garavaglia e dall'entusiasmo che aveva guadagnato tutti, dirigenti e gregari. Era soprattutto felice che la Nave venisse costruita da un autentico calafato in *blouse* marinaresca distolto dagli ozi di Ripagrande; e degli effimeri tesori che la fantasia del Cambellotti creava non dimenticando un particolare delle minuziose didascalie: teche, iconi, lampade, messali, diademi, crinali, calici, penule, dalmatiche, candelabri: la più doviziosa simulazione di ori, di argenti, di avori, e di gemme. Insomma la tragedia ormai era virtualmente pronta al varo; ma mancava la musica. Un'incognita ancora. L'ultimo ostacolo. Un semplice commento o una vera e propria partitura?²⁷

La prima della *Nave* all'Argentina di Roma, l'11 gennaio 1908, è accertato, fu un successo di pubblico, che si fece coinvolgere dal testo spettacolare e lo apprezzò, ma fu anche record d'incassi, e, non ultima considerazione,

²⁷ U. FALENA, *La prima rappresentazione de 'La Nave'*, «Comoedia», anno XI, n 3, 1929.

venne fruita in chiave politica, a mio avviso molto più di quanto fosse nelle intenzioni del poeta.

Il lavoro di ricerca e di innovazione nell'ambito drammaturgico coinvolge d'Annunzio fin dai primi anni dei suoi tentativi di scrittura per le scene e di messa in scena, fin dalla prima della *Ville morte*, il 31 gennaio 1898, a Parigi.

Tre almeno appaiono i fattori interattivi e interagenti nello spettacolo: il poema drammatico e le sue fonti, alcune indicazioni didascaliche e gli oggetti di scena, un espediente tutto squisitamente "dannunziano", per rendere al massimo grado comprensibile e comunicativa la performance, e generare, per la prima volta, un'esperienza teatrale di pieno coinvolgimento dei cinque sensi.

Osserviamo che numerose e sfuggenti fino alla prospettiva dell'incalcolabile e dell'inconcepibile, come solitamente accade per d'Annunzio, sono le fonti, grazie alle quali viene tessuto il complesso congegno drammatico della *Nave*, e nonostante non giovi poi molto la caccia alla fonte, tuttavia le potremmo distinguere in tre specie, non cessando di riflettere su quanto suggerisce Giorgio Barberi Squarotti quando dichiara che:

Due sono i modi secondo cui [...] [d'Annunzio] opera sui materiali: l'uno è la citazione, che è altra cosa dall'imitazione o dalla gara con i modelli di ambito classicistico, ovvero la ricostruzione e la reinterpretazione, in una prospettiva fortemente dislocata rispetto alla scrittura d'origine di generi e testi, antichi e contemporanei; l'altro è il passaggio abbastanza rapido dall'una all'altra forma poetica, cercando di esaurire l'intera carica trasgressiva comunque innovativa rispetto alla tradizione, soprattutto alle più recenti consuetudini italiane, ma più spesso europee.²⁸

Entrambe, appunto, felicemente attuati nella scrittura della tragedia. Cursoriamente, dunque, possiamo citare almeno un triplice (minimo) re-gesto, distinto in fonti storiche, documentarie, letterarie.²⁹ Quel che inte-

²⁸ G. BARBERI SQUAROTTI, *Il riuso dei materiali letterari: forme dell'avanguardia dannunziana*, in *D'Annunzio e le avanguardie*, XII Convegno Internazionale, Francavilla al Mare, 6-7 maggio 1994, Ediares, Pescara 1995, p. 15.

²⁹ Di tutti i volumi citati di seguito, e sono una minima parte rispetto a quelli consultati dal Poeta, si ha prova di segni di lettura, in quelli conservati al Vittoriale, e di riscontri diretti attraverso recuperi e citazioni. Fonti storiche: *Archivio Storico Italiano* – tomo VIII il *Chronicon Altinate* (Firenze 1849); Muratori, *Rerum italicarum scriptores* Tomo XII; *Cronaca di Andrea Dandolo* e del Filiassi – *Memorie storiche dei Veneti primi e secondi Venezia 1796*; *Memorie storiche del Sanudo*; *Storia della marina pontificia nel Medioevo* di Guglielmotti (dove trova fra le altre indicazioni il

ressa inquadrare in questo contesto è che dal pastiche e dall'ibridazione delle fonti scaturisce una lingua poetica plastica e vibrante, sostenuta da endecasillabi epici, grazie ai quali l'effetto drammatico vince sulla regola, la libertà incatena la tradizione, l'innovazione ardisce ad un rito spettacolare fondativo e di fondazione. E quando Giovanni Pozza, stroncando in una critica feroce la tragedia, scrive, dopo aver rievocato la scenografia e gli oggetti: «E tuttavia della tragedia, del grande apparato scenico, non rimase che la parola», dimostra di aver almeno compreso la differenza fra l'esecuzione in scena e il testo in sé, ma nemmeno questa raggiunge poi fino in fondo gli spettatori, perché «il dialogo dannunziano non è che una espressione indiretta dell'idea o del sentimento. [...] Nel dialogo della *Nave* non è la passione che parla, ma piuttosto l'inesauribile musica verbale del poeta. [...] La recitazione dei singoli attori non mi parve invece [rispetto ai cori] giustamente intonata. [...] La recitazione generale suona troppo artificiosa».³⁰

Non possiamo contraddire, né ribattere a Pozza, ma alla odierna lettura del testo, gli endecasillabi fluenti e vari e ricchissimi nelle soluzioni di fine verso raggiungono effetti che poco virano al tragico o si adattano al dramma, quanto invece intonano un epos solenne, politico e terrifico, e che talvolta trascende o in un disperato lirismo, o in un angoscioso spasmo variamente elegiaco: penso al momento del fratricidio o alla espiazione proposta dalla madre addolorata, la diaconessa. In altri momenti si

nome della nave "tuttoilmondo"); *Storie del Villani* (cronache); *Ladogaressa di Venezia* di Molmenti; *Istoria ecclesiastica* di Giuseppe Agostino Orsi; *Delle Memorie Venete antiche, profane ed ecclesiastiche* di Gallicciolli. Fonti documentarie: *Navi venete* C.A. Levi; *Le isole della laguna* di Molmenti e Mantovani; *Antichità di Aquileia* del Bertoli (1739); *Vocabolario marino e militare* del Guglielmotti (1889); *Poesie liturgique traditionelle de l'Eglise catholique en Occident* (1894) di Chevalier; *Basiliche cristiane* di Parenzo e Amoroso; *Storia dell'arte cristiana* di Garrucci; *Nautica mediterranea* di Crescenzo; *Liber sacramentorum Romane Ecclesiae*. Fonti letterarie: *La Sacra Bibbia*; Dante Alighieri *Divina Commedia* (per esempio Fossa Fuia); *Les martyre de Saint Antoine*, *Salammbo* di Flaubert; *Salomé* di Wilde-Strauss vista effettivamente a teatro come afferma in una lettera alla di Rudini; *Les 36 situations dramatiques* di Polti; *Tragedie greche*; *Bysanze* di Lombard; *Basile et Sophia* ed anche *Irene et les eunuches* di Adam; *Canti popolari illirici* di Tommaseo; *Canti greci e poesia greca bizantina*; Théodoradi Diehl, Swimburne, *Poems et Ballades*, e molto, molto altro. Si consulti G. D'ANNUNZIO, *La nave*, a cura di M.M. Cappellini cit., pp. 53-56.

³⁰ In L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena* cit., p. 670. Sono comprensibili la critica di Pozza e la fatica di d'Annunzio nella preparazione degli attori: non vuole una esecuzione realistica o naturalistica, né l'esasperazione falsata di una interpretazione esagerata ed esorbitante, il desiderio del Poeta è che gli endecasillabi fluiscano quasi come detti "impersonalmente": la Compagnia dello Stabile di Roma viene preparata a qualcosa di inaudito fino ad allora!

sfibrano in un erotico gioco deformante ed espressionistico, come nei dialoghi fra Marco Gratico e la Faledra nel secondo atto; o anche quando la Faledra si scatena seminando morte, divenuta saettatrice delle vittime nella Fossa Fuia.

Formidabili i versi che precedono il suicidio su rogo di Basiliola, intrisi di un ritmo nuovo e che risente di un fantasmagorico e sapiente *melange* fra i monologhi tragici euripidei, si pensi ai versi della follia infanticida di Medea, e la corrusca melodia del teatro shakespeariano.

Tutto in questo epos drammatico deve rendere lo sconcerto della fine di un mondo e la nascita di una nuova era: alla decadenza e putrescenza di Bisanzio deve contrapporsi la stirpe latina da cui sarà fondata la città di Venezia e procederà il suo popolo, in quel 552, esattamente un secolo dopo la caduta di Aquileia espugnata da Attila; tutto deve suggerire la lotta per il potere delle due famiglie l'una contro l'altra armata: i Faledri, fedelia Bisanzio, e i Gratici, indigeni.³¹ E la lingua nella quale d'Annunzio vuole

³¹ Non è attinente a questo lavoro di ricerca soffermarsi ad analizzare l'inconsistenza psicologica dei personaggi o la loro "rigidezza", da altorilievi tardo antichi, con quell'impasto di riviviscenza della *romanitas*, mollezza e splendore bizantini, violenza barbarica, o la loro abiezione, riconsiderando alcune critiche d'epoca alla tragedia. Mi propongo in altro momento e sede di affrontare il discorso sui personaggi e sulla folla in scena, che trovo intonati al testo e all'intenzione autoriale, figli di un'epoca e di un peculiare concetto del teatro; tuttavia per l'interesse e la crudezza critica, piace riferire le parole di Giuseppe Antonio Borgese in ID., *Gabriele D'Annunzio*, Ricciardi, Napoli 1909, pp. 109-110: «Prima a germogliare dalla suamente stracca fu l'idea della *Nave*, laida sorella della *Francesca da Rimini*, perché anch'essa è la celebrazione d'una città del silenzio. Ma laida, perché la celebrazione, non esteticamente disinteressata, si pavoneggia di falsi furori patriottici. Se nella *Gloria* è messa alla gogna la politica interna di d'Annunzio, nella *Nave* è messa alla gogna la sua politica estera. Venezia, simbolo della futura Italia imperatrice dei mari e divoratrice dell'Austria, è glorificata nelle sue prime origini. Ed ecco che cosa succede nelle gloriose origini di Venezia: la fazione grecanica, partigiana della sommissione a Bisanzio, combatte contro la fazione gratica, propugnatrice dell'indipendenza, servendosi di una lurida cortigiana, Basiliola Faledra, la quale è così divinamente bella, che, quando si spoglia, nessun animo eroico resiste alla sua nudità. E Basiliola si spoglia liberalmente, e balla sontuosamente, trascinando ad una collettiva follia priapica il generoso popolo veneziano, e seducendo l'uno e l'altro capo della fazione gratica, Sergio e Marco, fratelli. Acceso di gelosia, Marco Gratico scanna il vescovo fratello; ma, stanco di lussuria come un antenato di Giorgio Aurispa, decide d'inchiudere Basiliola alla prua della nave, e di partire, a mo' d'espiazione, per un eroico periplo. Raschiata l'ipocrita vernice patriottica, si rivela un dramma di viltà morale e di libidine sadica, il cui nucleo e la cui ragion prima è nell'immagine della cortigiana, che si esercita nel tiro al piccione contro i prigionieri della Fossa Fuia, e, pur di non servire da figura di prua, perisce nelle fiamme come le protagoniste del *Sogno* autunnale e della *Figlia di Iorio*. [...] Gli eroi protagonisti sono bestiali briganti, nel cui corpo la libidine contrasta con la violenza, e il cui supremo ideale consiste nel menar le mani – poco importa contro chi ed in favore di che – e nel navigare alla ventura, salpando verso il mondo, la qual navigazione è di gran lunga più comoda che la navigazione propriamente eroica, con-

esprimere questa tragedia del potere è una lingua impastata di sangue, di orrore, di nefaste azioni, sufficiente rileggere il brano delle torture che Marco e Sergio Gratico infliggono a Orso Faledro e ai suoi quattro figli. La violenza e il sacrilegio divengono le cifre interpretative di un poesia che nella densità metrica dell'endecasillabo vuole agglutinare la materia della crudeltà e dell'eros malato, fino al turbamento estremo, fino alla morte per fuoco della Faledra, che segue alla morte di Sergio Gratico, per mano del fratello Marco: rievocazione del fratricidio originario di Caino e Abele, o di quello alle sette porte di Tebe dei due fratelli più che fratelli, o ancora (e più) di quello italico di Romolo e Remo.

Un poema drammatico dove, dunque, la tragedia è distillata verso dopo verso attraverso una triplice conflittualità, e tutto collide e si autodemonisce, per consentire quella lingua poetica iperletteraria e ipertecnica, che abdica all'esperienza teatrale ottocentesca, per fondersi con la scenografia e la musica, a completare un processo di estetizzazione fascinosa dell'arcaico, fino all'esplosione di quell'eclettismo anarchico, cifra stilistica dannunziana. In primo luogo si inscena il conflitto politico, sul quale si innesta il conflitto religioso, e infine prorompe il devastante conflitto erotico. D'Annunzio cesella un linguaggio capace di far oscillare i suoi versi dall'uno all'altro dominio conflittuale. Nonostante la varietà e ricchezza delle voci, non ci si abbandona alla confusione dei vari cori di catecumeni, di zelatori, delle donne oranti, dei navigatori, degli operai, ma si generano snodi concettuali e drammatici studiamente calibrati e regolati, da un episodio all'altro, con sorprendenti parallelismi strutturali e concettuali.

sistendo questa nel salpare verso un punto determinato della carta geografica e nel raggiungerlo, superato qualunque ostacolo e patimento. L'eroe Marco Graticoha l'aria di partir per la guerra sempre solo o quasi solo, come una specie di Ercole medievale, per imprese di cui non sempre si capisce l'urgenza e che qualche volta sembrano compiute soltanto per evitare la noia delle lunghe giornate. Quando non ha altro da fare, va a far la guerra; ma appena gli si presenti una femmina seminuda, la sua forza eroica si affloscia. Simile ai suoi eroi è il popolo veneziano: un'orda di bruti [...]. Questa è la tragedia della folla, *nescio quid maius* della sua progenitrice, la *Gloria*; giacché per d'Annunzio il popolo è sinonimo di folla, e, non parlando per corifei né per tipi rappresentativi, deve necessariamente manifestarsi per urli elementari e simmetricamente disposti, nei quali ciaschedun brutto ripete esattamente l'interiezione del suo vicino. Padrone il d'Annunzio di non vedere altro nel popolo; ma pessimo artista, quando s'illude di rappresentare con un branco di facchini contaminati di lussuria estetica la sostanza di una nazione destinata a dominare il mondo. [...] *La Nave* è tutta quanta in endecasillabi, centinaia dei quali finiscono in più, in ma, in né, in non: serie casuali di sillabe, intonate con un accento casuale, che potrebbero cedere il posto a una qualunque altra forma prosodica. Non è indispensabile che la struttura metrica risponda alla struttura del pensiero con la mirabile concordia della *Figlia di Iorio*; ma, quando costantemente le contraddice, è segno che la forma non s'addice al suo contenuto e non gli nacque gemella».

Chi si volesse arrischiare a mettere in scena la tragedia adriatica non potrebbe non considerare, oltre alla messe di documenti sulla prima all'Argentina, le preziose indicazioni didascaliche. A precedere il Prologo, *e.g.*, leggiamo che ad apertura di sipario in scena c'è il pubblico Arengo, e il popolo sta costruendo «su le velme, su le tumbe e su le barene col legname delle foreste e col pietrame delle ruine», poi da una lato si scorge incompiuta la Basilica, rivolta a Oriente, in segno di sfida, «col suo nartece esterno su sei colonne ingombro di arche», e sull'altro lato «nereggiando contro il cielo affocato le travature e le ruote di un mulino, il dosso d'un ponte, i tetti delle case coperti di falasco, le logge sorrette da tronchi di pini, gli orti grassi di fango bituminoso, i corbami su gli scali scoperti», infine sullo sfondo si intravedono «le palafitte di larice e di ontano [...] e di là dalle palafitte... le alte poppe del naviglio ormeggiato, le vaste vele dipinte, l'intrico delle reti delle sartie e delle antenne, l'edicola in guisa di coffa a sommo d'un fusto eccelso». Dobbiamo individuare «il seggio tribunizio» di pietra al centro dell'Arengo. A ciò si unisce, poi, il lavoro delle singole maestranze di questo piccolo mondo tardo antico: scalpellatori, «il maestro degli organi configge la pelle d'asino ai suoi mantici; il mulinaro incita gli schiavi a girar la macina; il legnaiuolo fende le tavole di olmo, di frassino, di querce; il vasaio scava il vaso nel pioppo bianco; i velai, i cordai, i calafati, gli scardassatori, le filatrici, le cucitrici, d'ogni sorta artieri, trattano il lino la canapa la stoppa la lana la pece il sevo lo sparto», ed infine si dovrebbe udire e intravedere anche «una nave [che] salpa l'ancora per far vela, e s'ode il grido del còmito, e s'ode il vocio dei compagni d'albero, sul fragore delle acque».³²

Proviamo anche a rilevare dalla didascalia iniziale del primo e del secondo episodio come deve essere apparecchiata la scena al levarsi del velario:

E un rialto di terra, selvosa, rafforzato dagli attorcimenti delle radici e delle barbe, che nasconde la faccia delle acque. Ingombrano il cielo d'estate le chiome dei pini nautici [...]. Sotto l'argine irsuto si sprofonda la Fossa Fuia, per tutto il suo giro guarnita d'un riparo composto d'alte pietre infisse, a guisa di vallo. A destra, una sorta di loggia lastricata di serpentino – costrutta con colonne romane scanalate e lisce, con pezzi di architravidi fregi di cornici ove la gocciola l'ovolo il bucranio potentemente scolpiti rivelano l'origine grande – sta a sorreggere una casa di legno dal tetto di falasco. Un vano che s'interna e s'inombra, nel fondo [...] intra, due pilastri su' quali è figu-

³² Tutti i virgolettati si riferiscono a G. D'ANNUNZIO, *La nave*, Treves, Milano 1908, pp. 5-6.

rato con rude segno il delfino ondeggiante intorno all'asta [...]. Un'ancora a due marre dal grosso ceppo ferrato, un rostro di bronzo a becco d'aquila, un remo e un raffio sono sospesi alla fronte della loggia come insegne. Nel mezzo del lastrico s'alza sopra uno zoccolo quadrato un puteale di forma tetragona le cui facce recano a scarpello negli spazii compresi fra intrecciature di vimini un pesce e un'anatra alterni. All'aperto, poco discosto dal primo intercolumnio, è messo in guisa di sedile su due càprie navali il timone ricurvo su cui nella sera di gloria la corporazione dei timonieri sollevò il Tribuno eletto. Dall'opposto lato, in una stretta chiostra di pini ingenti, fra tre rosse colonne di marmo tebaico su cui è distesa a maniera di padiglione triangolare una vela latina storiata di cherùbie di sèrafi, sorge un'ara pagana che reca in bassorilievo una Vittoria similea quella coniata nel tetradramma di Demetrio Poliorcete, eretta su la proradi una trireme, con le ali aperte, con nella destra una tromba e nella manca un arnese a foggia di croce lunga [...].³³

Provoca un effetto spaesante trovarsi di fronte a questo bosco, perfettamente riprodotto in un teatro, e non soltanto attraverso grandi teli dipinti, ma con gli alberi, e poi la Fossa Fuia, che occupa la platea, e dall'alto dei palchi, è immediatamente percepibile, probabilmente coperta con un ampio tappeto prima dell'episodio. Non mancano oggetti che rendano ancora più distinta e "verace" la percezione del piccolo mondo tardo antico della fondazione di Venezia.

Il secondo episodio presenta una scenografia complessa e mutevole, dove la percezione è quella dell'abitabilità: vi vediamo l'interno della Basilica dalla porta maggiore aperta, con «la cattedra del Vescovo, il tabernacolo dell'altare, la scola dei cantori chiusa dai plutei di marmo, l'ambone dell'Epistola e quello dell'Evangelio». Inoltre il pubblico si accorge delle splendide «lampade numerose in forma di corone, di colombe, di delfini, di navicelle, recanti il monogramma del Cristo, la croce equilatera, il vaso eucaristico, l'effigie di San Pietro a poppa col timone e di San Paolo a prora in vigilia». Il popolo è diviso nelle ali laterali, a sinistra le donne, a destra gli uomini: intorno «è apparecchiata la mensa semicircolare dell'Agape rinnovata con rito profano dal vescovo Sergio». La precisione dannunziana non tralascia di investire tanto gli oggetti quanto i costumi di scena. E poi ecco: «nel mezzo dell'atrio quell'ara pagana con l'effigie della Vittoria armata di stolidità e di tromba; che già stava fra le tre colonne di marmo tebaico, all'ombra della vela latina, innanzi la loggia del Tribuno, presso la Fossa Fuia. Sette candelabri di bronzo dorato sorgono dinanzi

³³ Ivi, pp. 79-80.

alla mensacon in sommo le lucerne ardenti d'olio aromatico; e presso ciascuno è una danzatrice vestita di bisso candido». ³⁴ Nel Prologo, così come nel Primo episodio, la scena viene costantemente investita di fragranze e aromi vari, egualmente nel Secondo: odori e profumi che si spandono in platea e risalgono ai palchi nel corso dell'intera durata dello spettacolo.

Oltre che in questo cantiere architettonico, è anche e soprattutto tentando di entrare nella *wunderkammer*, dove sono contenuti gli oggetti approntati per la messa in scena, che possiamo giustificare la grande quantità di indicazioni e raccomandazioni a Cambellotti, chiamato a disegnare gli oggetti: in scena viene esibita una collezione di teche, icone, lampade, messali, diademi, crinali, calici, penule, dalmatiche, candelabri, ai quali dobbiamo aggiungere i costumi dei differenti e infiniti personaggi, e per le folle che si alternano dall'inizio alla fine dello spettacolo. ³⁵ Falena ricorda intagliatori e anche un ciabattino per scarpe e sandali.

Il sovvertimento o la rivoluzione scenica, l'innovazione drammaturgica operata dal Poeta si concretizza in questa, fino ad allora, inedita significazione dell'armonico rapporto fra architetture, oggetti, costumi, gesti e testo: un teatro antiaristotelico e epico; proprio nel momento nel quale aggira sia la mimesi propriamente intesa, sia la catarsi, impossibile in questo contesto, il testo spettacolare inaugura una differente idea di verosimiglianza, d'avanguardia e di un onirismo espressionista. Si concepisce un nuovo mondo ricreandone gli oggetti d'uso, l'abbigliamento, la realtà di quel mondo, nella veridicità scenica. Lo spettatore è coinvolto non solo esteticamente, ma anche cognitivamente: immagina, apprende, scopre, prova, partecipa.

D'Annunzio vuole rappresentare a teatro, in modo "plausibile" e coinvolgente il pubblico, qualcosa che non si può reperire nella realtà, l'impossibile e l'irrappresentabile, una realtà virtuale immersiva, non auspicando la verosimiglianza, ma la persuasione. Ognuno degli oggetti in scena, ogni elemento costitutivo spettacolare viene "vitalizzato" dai movimenti degli attori e dalle sonorità, assume in tal modo il ruolo fondante la partecipazione all'evento: il paradigma è segnico, simbolico e metaforico. Su tutto sono i semi sintagmatici e i veri e propri singoli sememi spettacolari a dominare un'esperienza, che si avvale del ricorso ad un momento storico, mai verificatosi così come d'Annunzio lo evoca e immagina, e di una storia, apparentemente passata, ma che allegorizza una parentesi futura.

³⁴ Ivi, pp. 137-139.

³⁵ Sul significato delle folle in scena ancora illuminante: S. SIGHELE, *La psicologia della folla nella "Nave" di Gabriele d'Annunzio*, in «Nuova Antologia», 16 marzo 1908, pp. 279- 292.

Così, eliminate le polverose scene dipinte, superato il teatro ottocentesco di cartone, grazie alle solide architetture, agli oggetti di scena e ai costumi, in un concertato con la musica e con i movimenti degli attori (ai quali d'Annunzio impone una sfiancante preparazione: come per la danza e il duello, nonché per la morte della Faledra), lo spettatore deve immergersi in questo concertato, interattivo e interagente, fino a giungere ad un coinvolgente processo di identificazione con l'azione dei personaggi, arrivando a sentirsene parte. La scena diviene, nella sua completezza spettacolare, lo spazio del significato.

Perché la prua della Nave in scena? È solo abnorme elemento decorativo o ha una funzione nel sistema segnico e espressivo del teatro dannunziano? Quale poi il valore degli schizzi d'acqua che, al momento del varo, colpiscono gli spettatori delle prime file in platea, ma anche delle precise didascalie che Cambellotti dapprima tenta di rendere visibili nei bozzetti di scena, poi fa realizzare, e rende tangibili, (lo spiega Falena) con inusitata precisione: "la più doviziosa simulazione di ori, di argenti, di avori, e di gemme"?

«Dall'alto del cassero le bûccine squillano. Le maestranze assegnate al varo riprendono lena. Cadono i puntelli, saltano le trince, giocano le balestre. Con la mano, col braccio, con la spalla e col cuore gli uomini lanciano in acqua la Nave»:³⁶ in scena il varo della Nave *Tuttolomondo* inaugura una nuova possibilità del linguaggio teatrale, e si conceda, in parte superiore al linguaggio cinematografico.

Ma quale è l'ultimo espediente dannunziano per una completa e totale, coinvolgente al massimo grado fruizione del testo spettacolare?

È in quello che vorrei definire esperienza psicofisica sensibile del testo spettacolare: architettura, musica, danza, parola, recitazione, oggetti, costumi, gesti degli attori, a tutto questo si devono aggiungere i recettori di un surplus olfattivo, dall'inizio alla fine della messa in scena, fino alla prova tattile (conclusiva) degli schizzi d'acqua, ai quali si uniscono fin dall'inizio della tragedia l'odore dei materiali da costruzione della nave, poi degli effluvi di incensi, infine delle braci. Un testo spettacolare che necessita, come poi avverrà nel *Martyre*, della completa e parossistica fruizione psicofisica sensibile, di tutti i cinque sensi, e intellettuale degli spettatori, che in tal modo, quasi inconsapevolmente, vengono così travolti fino a riconoscersi partecipativamente in quanto avviene in scena. Testimonianza di quanto rilevato è nelle cronache della prima all'Argentina: tutto il pubblico, alla fine, si identifica come popolo in scena e interviene, dal momento che

³⁶ Ivi, p. 246.

non può solo assistere, a quell'evento. Non perché lo spettacolo pirandellianamente scenda e si diffonda coinvolgendo la platea, ma esattamente all'opposto, perché ognuno si percepisce a tal punto psicofisicamente implicato in quello che avviene in scena da volerne essere parte.

Né allo storico del teatro, né al critico o a chi si occupa di letteratura teatrale è ormai più consentito non prendere le mosse da quanto suddetto, per comprendere nuovamente, oggi, non solo l'intento, ma soprattutto la straordinaria difficoltà (se non impossibilità) sfidante di messa in scena della *Nave*. Nemmeno l'eventuale impavido regista che oggi volesse portare a teatro il testo drammatico dovrebbe ignorare il fine dannunziano di un teatro psicofisico e di coinvolgimento dei cinque sensi, e su tutto riconoscere e trattare adeguatamente una tragedia epica che da storica metamorfizza immediatamente in mito dell'eccesso: eccesso di lussuria e di sangue, eccesso di vendetta, eccesso di potere, eccesso di retorica eloquenza e di endecasillabi cantanti e sonanti, eccesso nelle architetture e in tutti gli elementi costitutivi spettacolari.

Una nota conclusiva e un dubbio di difficile soluzione: perché Pirandello avrebbe desiderato mettere nuovamente in scena *La nave*, tragedia complessa e dalla produzione costosissima? La risposta ai quesiti è, in parte, nella porzione non citata della lettera proposta all'inizio di questo studio: «Il Teatro Argentina diverrà col prossimo anno Teatro Stabile, per volere del Duce e del Governatore di Roma, sotto la mia direzione e con la mia Compagnia accresciuta e migliorata». False promesse e vane rassicurazioni ducesche delle quali, tuttavia, il drammaturgo dei *Giganti della montagna* si accorgerà non senza cocenti delusioni. Non essendo sufficiente ciò, la *captatio benevolentiae* rivolta a Gabriele d'Annunzio include, oltre a questioni di ordine personale per Pirandello, quali l'invito a far parte dell'Accademia d'Italia, fondata in quello stesso anno da Mussolini, e inaugurata nel 1929,³⁷ anche le note ragioni politiche espansive e coloniali nel Mediterraneo.³⁸

³⁷ «Nominato Accademico nel 1929, per tutto quel settennio aveva dato il proprio contributo all'attività dell'Istituzione. Al grande Convegno internazionale «Volta» sul tema «Il teatro drammatico», che raccolse a Roma nel 1934 la «fine crème» degli autori, dei critici e degli scenografi di tanti paesi. Pirandello aveva polarizzato l'interesse dei partecipanti con la sua genialità, con i suoi ponderati interventi non privi di originalità nelle valutazioni e nelle sorprendenti intuizioni sul futuro evolversi di quell'arte». In *Archivio Luigi Pirandello. La reale Accademia d'Italia*, a cura di D. Saponaro e L. Torsello, Bulzoni, Roma 2020, p. 13.

³⁸ In quegli anni l'Italia mussoliniana aveva imposto un semiprotettorato in Albania, mentre tentava di avanzare antiche rivendicazioni sulla costa turca e nel Mar Egeo, noto era il pia-

Infine un rilievo al quale non si sarebbe potuto opporre diniego, solleticando il narcisismo del Vate: «Perché l'avvenimento abbia valore di celebrazione dell'arte italiana la nuova stagione (che avrà principio il giorno 8 di marzo) dovrebbe aprirsi con una vostra Opera, che io preparerei e curerei con grandissimo amore».³⁹

D'Annunzio, memore dello smacco fiumano, non si presta alla strumentalizzazione e tace, avendo ormai compreso che l'Italia non sarà mai più capace di far salpare la sua *Nave*, preconizzando invece, forse, altri tragici naufragi.

no fascista di espansione coloniale sul Mediterraneo. Per comprendere esattamente il progetto geopolitico italiano nel Mediterraneo si veda R. FORGES D'AVANZATI, *Premesse fasciste di politica estera*, Istituto fascista di cultura, Milano 1926, pp. 5-16.

³⁹ *D'Annunzio epistografo*, Atti del XXXI Convegno di Studio, 23-24 maggio 2003, Centro Nazionale Studi Dannunziani, Chieti-Pescara, Ediz. Pescara 2004, p. 398.

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*.