



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.

Isabella Innamorati

PUNTI DI SVOLTA: *LA FIGLIA DI IORIO* FRA TRIONFI E ROVINE
DEL TEATRO ITALIANO DI PRIMO NOVECENTO

Riassunto: Il contributo si sofferma in particolare sui segnali di cambiamento in atto nel mondo teatrale italiano agli inizi del Novecento manifestatisi con singolare intensità fin dal debutto milanese del 2 marzo 1904 della dannunziana *Figlia di Iorio*. Questo spettacolo non soltanto costituì il primo autentico trionfo teatrale per Gabriele D'Annunzio, finalmente consacrato quale grande autore drammatico da un coro unanime di consensi, ma fissò, contemporaneamente, il riconoscimento del talento artistico di una nuova leva di attori, quali Teresa Franchini e Ruggero Ruggeri chiamati a elaborare inedite tipologie recitative e a modellare personaggi del tutto nuovi rispetto a quelli in cui erano soliti esibirsi nei ruoli loro assegnati in compagnia. A paragone la parodia scarpettina del *Figlio di Iorio* segna invece un termine di riferimento in negativo nella carriera del grande beniamino del teatro comico napoletano, manifestando un'evoluzione profonda del sistema produttivo teatrale che non avrebbe più lasciato spazio, come in passato, alla libertà d'autore e di capocomico di Eduardo Scarpetta.

Parole chiave: teatro, attori italiani.

Abstract: The contribution focuses in particular on the signs of change taking place in the Italian theatrical world at the beginning of the twentieth century, reverberated with singular evidence from the Milanese debut of *La Figlia di Iorio* on March 2, 1904. This show not only constituted the first authentic theatrical triumph for Gabriele D'Annunzio, finally consecrated as a great dramatic author by a unanimous chorus of consensus, but at the same time fixed the recognition of the artistic talent of a new generation of actors, such as Teresa Franchini and Ruggero Ruggeri called to model completely new characters and new recitative typologies compared to those in which they used to perform in the role assigned to them in company. In comparison, the parody by Eduardo Scarpetta *Il Figlio di Iorio*, instead, marks a negative term of reference in the career of the most beloved Neapolitan comic theater author, manifesting a deep evolution of the theatrical production system that would no longer leaved room for the freedom of author and comedian managers as Eduardo Scarpetta.

Keywords: theater, marvelous, sublime.

1. *Il primo trionfo teatrale dannunziano: la modernità dello spettacolo La figlia di Iorio*

Con *La figlia di Iorio*, messa in scena al Teatro Lirico di Milano il 2 marzo 1904, si è di fronte al primo autentico successo del teatro dannunziano, destinatario, fin qui, di riconoscimenti “di stima”: si pensi alla fredda accoglienza del *Sogno di un mattino di primavera* sia in Francia che in Italia nel 1897; alle critiche riservate all'autore della *Gioconda* salvando, però, la Duse e Zacconi nel 1899; alla aperta disapprovazione del pubblico al quinto atto della *Città morta* in occasione del debutto milanese, 20 marzo 1901, che costrinse l'autore a tagli e modifiche per garantire il proseguimento delle repliche. O fu addirittura bersaglio di clamorose contestazioni: come in occasione del debutto della *Gloria* – ritirata dalle scene subito dopo la prima rappresentazione al Mercadante di Napoli, 27 aprile 1899 – o del deludente esito della *Francesca da Rimini* al teatro Costanzi di Roma, 9 dicembre 1901, quando gli spettatori, dopo sei ore di spettacolo di cui pure avevano ammirato scene e costumi, si divisero in due schiere vociferanti di sostenitori e contestatori.¹ Le critiche non risparmiarono neppure la Duse, colpevole di aver rinunciato alla propria espressività per farsi mero strumento della poesia dannunziana.

Nel 1904 il cambiamento d'opinione nei confronti di questa nuova prova del poeta pescarese fu dunque radicale: se la sua scrittura, in passato,

¹ La prima rappresentazione del *Sogno d'un tramonto d'autunno* si tenne il 2 dicembre 1905 a Livorno, quindi successivamente alla *Figlia*, con la compagnia Fumagalli-Franchini, che ottenne anch'esso uno stentato consenso. *La Figlia di Iorio* è stata oggetto – e lo è tuttora – di una grande fortuna critica testimoniata dalla vastissima bibliografia. Nell'impossibilità di darne conto adeguato in questa sede, oltre agli studi che verranno citati *infra*, si ricorderanno qui almeno: *La Figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno Internazionale di Studi dannunziani (Pescara, 24-26 ottobre 1985), Centro Nazionale di Studi dannunziani e della cultura in Abruzzo, Pescara 1986; *Gabriele D'Annunzio grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Atti del Convegno Internazionale (Torino, 21-23 marzo 1988), Costa & Nolan, Genova 1989; L. GRANATELLA, *D'Annunzio e Pirandello tra letteratura e teatro*, Bulzoni, Roma 1989; G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palumbo, Palermo-Firenze 1993; U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995; *D'Annunzio e il teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Atti del XXVI Convegno di Studio (Chieti-Francavilla a mare, 28-29 maggio 1999), Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 1999; L. GRANATELLA, *Arrestate l'autore! D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Bulzoni, Roma 2006²; G. ISGRÒ, *La rivoluzione teatrale di Gabriele D'Annunzio*, in «Dialoghi mediterranei. Periodico bimestrale dell'Istituto Euroarabo di Mazara del Vallo», 29, gennaio 2018, <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/> (consultato il 10/09/2022).

era stata accusata di insensibilità alle esigenze della scena, di essere priva di qualità teatrali per l'eccessivo lirismo e simbolismo, con *La figlia di Iorio* la critica esaltò proprio la dimensione teatrale dell'invenzione dannunziana la quale, rivolgendosi ora alla trasfigurazione leggendaria della vita e delle tradizioni del popolo abruzzese, raggiungeva intensi livelli di drammaticità al punto che: «non si può veramente intendere e veramente ammirare se non rappresentata, se non trasportata là dove [a teatro] veramente deve avere diritto di cittadinanza».² Ancora una volta (come anche per *Francesca e per la Città morta*) l'ambientazione aveva soggiogato l'attenzione degli spettatori fin dal primo aprirsi del sipario, mostrando una scena minuziosamente definita nei dettagli e negli arredi: si pensi alla vivida ricostruzione dell'interno domestico del primo atto, fittamente disseminato di suppellettili e strumenti autentici del lavoro quotidiano, frutto della raccolta sul campo effettuata con rigore da etnografo dal pittore Francesco Paolo Michetti appositamente convocato da D'Annunzio e coadiuvato dal giovane artista Arnaldo Ferraguti, o anche alle suggestive immagini della natura abruzzese del secondo e terzo atto, geograficamente prossime al pubblico italiano, ma indefinitamente distanziate da un'atmosfera esoticamente primitiva. Il dramma venne elogiato, inoltre, per la modernità e nello stesso tempo per l'autenticità degli ambienti, per la musicalità del verso e l'incanto dei rituali folclorici, per la poesia e la solennità della dimensione corale (alcuni critici parlarono di realismo, infastidendo non poco D'Annunzio che al verosimile teatrale opponeva la autenticità degli oggetti, dei tessuti, dei monili).

Questa tragedia dannunziana sui caratteri originari del popolo intercettava, tra l'altro, le aspirazioni rinnovatrici della cultura italiana per una tragedia italiana («moderna e mediterranea», come voleva D'Annunzio), un nuovo paradigma in grado sia di contrastare l'egemonia dei modelli drammaturgici francesi e scandinavi sia di additare all'essenza del carattere nazionale, riconoscibile nel sostrato delle tradizioni popolari in cui si fondevano retaggi pagani greco-latini e slanci di pietà cristiana, tenuti insieme da una lingua ricalcata su ritmi e sonorità della letteratura italiana delle origini.³ L'autore aveva proposto modelli tragici che contestavano la drammaturgia del teatro verista rimodellando la tradizionale funzione drammatica del dialogo in un'inedita valenza elegiaca tendenzialmente monologante e che all'azione privilegiava la narrazione dello stato d'animo mediante uno sviluppo

² D. OLIVA, *La Figlia di Iorio al teatro Nazionale*, in «Il Giornale d'Italia», 4 aprile 1904.

³ Sulla tragedia moderna e mediterranea si veda: V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, FrancoAngeli, Milano 1992.

cadenzato, come di antico canto popolare ma con ricercatissime espressioni in prosa o in versi. Alla specificità del carattere o alla psicologia del personaggio in azione, subentravano individualità dalle condizioni esistenziali in evoluzione lungo un percorso interiore che costituiva il vero centro dell'interesse drammatico. Da un altro punto di vista, il coinvolgimento del poeta in un arduo lavoro di ricerca linguistica sul registro del «falso-antico»⁴ poneva esemplarmente in evidenza la necessità di innalzare la qualità letteraria dei testi drammatici contrastando l'assuefazione del mercato teatrale alle modeste traduzioni dalle drammaturgie francesi alimentata dalla richiesta crescente dei capocomici italiani. Certamente l'italianità del nuovo modello tragico, il fascino per l'ambientazione primitiva e sacrale della *Figlia di Iorio*, innervata di sanguinarie passioni e tabù, incisero profondamente sulle sorti della rappresentazione, ma ciò che occorre sottolineare a questo punto è l'impatto innovativo, nella storia dello spettacolo italiano, della partecipazione dell'autore-poeta all'allestimento.

D'Annunzio espandeva la propria energia creativa ben oltre i limiti fissati dalla convenzione per l'intervento dello scrittore nel lavoro teatrale. Effettivamente egli puntava sull'invenzione di un nuovo linguaggio della scena, creando immagini e sonorità che colpissero la sensibilità dello spettatore trasportandolo in un'altra dimensione, nel solco del modello culturale wagneriano della sintesi delle arti, delle letture nietzschiane e del legame artistico, intellettuale e sentimentale con la Duse. Quasi sempre fu lui a scegliere gli artisti-pittori incaricati delle scene dei suoi testi, dei costumi e degli arredi (si pensi, ad esempio, ai calchi del tesoro degli Atridi per la *Città morta*) incoraggiandone l'iniziativa e poi incalzandone instancabilmente il lavoro. Tentò persino di soprintendere alla scelta degli attori, non sempre riuscendovi appieno, ma spiazzando, questo sì, la pianificazione ordinaria dei capocomici, come esemplifica la affannosa costituzione dell'*ensemble* della *Figlia di Iorio*. A partire, infatti, dalla *Città morta*, poi nella *Francesca da Rimini* – in cui si può registrare l'apice del percorso dannunziano di *metteur en scène* – e ancora nella *Figlia di Iorio*, e anche in altri suoi drammi, sia pure con coinvolgimento differenziato, egli si impegnò a condizionare le scelte del cast poiché l'invenzione drammaturgica forgiava i personaggi sulla fisionomia di attori presi a ideale modello (si pensi alle

⁴ A. ANDREOLI, *Il popolo autore nella 'Figlia di Iorio' di Gabriele D'Annunzio*, Edizioni Sinestesie, Avellino, 2014, p. 10 (ma tutto il volume è prezioso per lumeggiare complessivamente le dinamiche della composizione della *Figlia di Iorio*).

sue attese per Giacinta Pezzana nel ruolo di Candia; per non dire per la Duse stessa).⁵

Il carisma, l'impegno, la tensione estetica del poeta-regista provocarono una autentica rivoluzione nel normale procedimento produttivo delle compagnie capocomicali del tempo: con D'Annunzio, gli attori venivano appositamente scritturati per i personaggi dei suoi testi drammatici indipendentemente dal sistema tradizionale dei ruoli e del repertorio.⁶ Gli attori designati da D'Annunzio erano impegnati in esclusiva con lo spettacolo dannunziano per tutto il periodo previsto dal contratto, ponendo da parte la consuetudine, ancora dominante nelle compagnie dell'epoca, di programmare per ogni "piazza teatrale" una variata rosa di testi già pronti nel loro repertorio. Nel tentativo di superare lo iato fra la propria ideazione poetica e la realizzazione scenica, che pure l'autore avvertì sempre dolorosamente, egli partecipò in prima persona alla preparazione di molti suoi spettacoli: non soltanto leggeva il suo testo alla compagnia per impostare il lavoro delle prove, alle quali poi presenziava più o meno regolarmente, ma calibrava di volta in volta la misura del proprio coinvolgimento rincuorando o censurando gli sviluppi del lavoro teatrale come testimonia l'epistolario dannunziano con attori e direttori di compagnia.⁷ Chiaro indizio della forte propensione demiurgica dannunziana nei confronti della realizzazione dello spettacolo è l'inedita lunghezza delle didascalie, cariche di poesia e di dettagli illuminanti, destinate non soltanto a suggestionare il lettore, ma soprattutto a ispirare gli attori e lo staff degli addetti alla scenografia.⁸

⁵ Per questo come per altri aspetti dell'operatività dannunziana qui richiamati: V. VALENTINI, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993.

⁶ Sulle dinamiche capocomicali dell'epoca: S. FERRONE, *Introduzione a Il teatro italiano. v, La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di Id., Einaudi, Torino 1979, vol. 1, pp. VII-LXIX; A. D'AMICO, *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in *Petrolini la maschera e la storia*, a cura di F. Angelini, Laterza, Roma-Bari 1984; S. FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali* in «Il Castello di Elsinore», I, 3, 1988, pp. 37-44; R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988; C. JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2002.

⁷ G. D'ANNUNZIO, *Il fiore delle lettere. Epistolario*, a cura di E. Ledda, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004; *D'Annunzio epistolografo*, Atti del XXXI Convegno di studio (Chieti-Pescara 23-24 maggio 2003), Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 2005; G. ISGRÒ, *La nuova messinscena del teatro novecentesco nell'epistolario di D'Annunzio*, in «Dialoghi mediterranei. Periodico bimestrale dell'Istituto Euroarabo di Mazara del Vallo», 42, marzo 2020, <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/> (consultato il 20.09.2022).

⁸ V. VALENTINI, *Il poema visibile* cit. p. 43; U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile* cit., pp. 163-170.

Il poeta-drammaturgo investiva, in tal modo, i codici specifici dello spettacolo di un inedito valore artistico, sfidando l'opinione prevalente nel pubblico italiano secondo la quale scene, costumi, luci e arredi altro non erano se non aspetti "materiali" della rappresentazione teatrale concepita soltanto come effimera trasposizione scenica di un testo letterario. La grandiosità, la raffinatezza, il pregio delle scene e dei costumi, le scenografie progettate per quel determinato testo da pittori scelti dall'autore in vista di una costante e stretta collaborazione, erano una palese rivoluzione rispetto alla prassi antiartistica delle scene di repertorio; concepire lo spettacolo come qualcosa di organico e unitario, un evento di comunicazione e seduzione della folla grazie al concorso simultaneo di immagini, luci, musicalità, movimento, ritmo fecero di D'Annunzio un precursore, in Italia, delle messinscène europee e della figura del regista.

2. *Fonti visive e teatrali della Figlia di Iorio*

Qualche rapido richiamo alle circostanze biografiche in cui cadde la composizione della *Figlia di Iorio* consentirà di inquadrare la costellazione dei rapporti culturali in cui nasceva la nuova opera di ambiente abruzzese evidenziando la natura dell'ispirazione. Perché se la prossimità cronologica delle *Laudi* indurrebbe a restringere il campo soprattutto all'ambito letterario (si pensi alla progettata dedica della *Figlia di Iorio* a Pascoli, destinatario, infine di *Alcyone*) in realtà gli interessi di D'Annunzio per il teatro furono determinanti. È noto, la «tragedia pastorale» fu realizzata in tempi assai brevi, a Nettuno, nel Lazio, nella splendida villa di Bell'aspetto del principe Borghese, dove il poeta trascorse l'estate del 1903.⁹ A fianco del poeta, oltre alla figlia Ciucciuzza, c'era Eleonora Duse che, messe da parte le frustrazioni causate dell'insuccesso della *Francesca da Rimini*, vegliava ora sull'elaborazione dell'opera che avrebbe dovuto essere la consacrazione del genio innovatore del dramma italiano e dell'attrice rivoluzionaria dell'arte teatrale. Infatti alcune sue lettere di questo periodo rivelano il progresso del lavoro.¹⁰ La ritrovata comunione d'intenti con la

⁹ La composizione del primo atto si sviluppò dal 18 al 31 luglio; il secondo dal 9 al 16 agosto; il terzo dal 22 al 29 agosto 1903. Cfr. A. ANDREOLI, *Il popolo autore nella 'Figlia di Iorio' di Gabriele D'Annunzio* cit., p. 141.

¹⁰ «Caro Mazzanti, Una buona notizia! Stasera o domattina – sarà finito il I atto. Mi si dice che a fine agosto la tragedia sarà compiuta. E allora libertà di agire. Al mio ritorno a Firenze – per fine agosto – (poiché vedo che nulla è sull'orizzonte) le dirò quali sono le possi-

Duse e la assidua presenza dell'attrice a Nettuno, lascerebbe intravedere un seguito malatestiano, propiziato tra l'altro dalla proposta dell'impresario francese Schürmann all'attrice (poi restata lettera morta) di una ripresa della *Francesca* al teatro d'Orange.¹¹ A dirigere tutte le energie creative del poeta verso le leggende d'Abruzzo invece che verso il ciclo malatestiano, concorse l'esito del prolungato scambio di idee con Romain Rolland (già intenso dal 1897, quando con la Duse D'Annunzio lanciava il progetto del teatro di Albano) convinto sostenitore del teatro popolare sperimentato da Pottecher a Bussang nei Vosgi (ove peraltro i classici antichi non avevano fatto presa sulle folle rurali) e autore del *Théâtre du Peuple* che offrì in anteprima in dono a D'Annunzio nel 1902 quando era ospite alla Capponcina. Tutto questo ideale propellente popolare entrava in combustione a contatto con l'inesausta fonte di ispirazione di soggetto abruzzese, già all'origine delle novelle e dei romanzi dannunziani, e che ora, con il titolo *La Figlia di Iorio*, sfidava l'ispirazione dell'amico pittore Francesco Paolo Michetti, il quale attorno a tale figura femminile, circonfusa di un alone mitico-leggendario fortemente carico di tragedia e eros, aveva sperimentato tra il 1881 e il 1895 un'ampia produzione di immagini con varie tecniche, culminata, infine, nella grande tempera vincitrice della esposizione veneziana del 1895. Nella lettera ben nota del 31 agosto 1903, con cui D'Annunzio invitava l'amico pittore a creare le scene della tragedia appena terminata e intitolata come la famosa tempera, il poeta dichiarava di aver seguito un percorso creativo analogo a quello del pittore senza accorgersi di avviarsi in tal modo su di un terreno accidentato all'origine della *vexata quaestio* della dipendenza dell'ispirazione della tragedia dal quadro. Serbando per la conclusione il riferimento ad un particolare meandro di questa fluviale polemica antidannunziana inanellata su presunte

bilità che intravedo»; la citazione proviene da F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomica*, Le Lettere, Firenze 2011, in cui oltre alla ricostruzione storico-critica dell'impegno capocomicale della Duse, al documentato elenco di tutte le sue tournées (pp. 138-39, n. 51), al grafico rappresentativo del suo repertorio (p. 133), è pubblicato un cospicuo numero di lettere della Duse nel ruolo di organizzatrice delle sue tournées (pp. 143-234). Sull'epistolario si veda inoltre: P. Nardi, *Carteggio D'Annunzio-Duse*, Le Monnier, Firenze 1975.

¹¹ L'11 luglio 1903 Eleonora Duse ne scrive a Ettore Mazzanti: «L'occasione «Orange» «Teatro classico» è certamente attraente, ed Ella, sa, certo quanto me, quale importanza – quasi storica – hanno le rappresentazioni in quel teatro e quale importanza potrebbe avere anche una recita così speciale – ma a parte la grande attrazione artistica – resta il come proteggerla. [...] Fra le tante probabilità discusse ora con Gabriele D'Annunzio – egli crede invece correggere la proposta Schürmann di *Francesca* proponendo *Città morta*». La lettera si legge integralmente in F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomica* cit., pp. 185-86.

intenzioni plagiarie (fu coinvolto persino il libretto di Pompeo Sansoni, *La figlia di Iorio*, musicato da Guglielmo Branca del 1897, correlato, semmai, alla fortuna del quadro di Michetti) ciò che qui premeva sottolineare era, appunto, la natura iconica dell'ispirazione dannunziana in relazione alla pittura michettiana. Nell'invenzione dannunziana, immagine, ritmo, canto, musica e poesia erano collegati ad un panorama di luoghi e figure tanto simboliche e immaginarie quanto radicate nella comune memoria del pittore e del poeta.¹²

Ma di un'ulteriore fonte d'ispirazione occorre a questo punto fare menzione perché sia l'utopia teatrale di Rolland, sia la suggestione della pittura michettiana agirono cronologicamente distanziate dall'esplosione creativa dell'estate del 1903. Molto più ravvicinata a quel momento c'è un altro incontro col teatro che meglio si accordava con la nuova direzione folclorica della scrittura dannunziana. D'Annunzio assisté, nell'aprile 1903 a Milano a *La Zolfara* di Giuseppe Giusti Sinopoli con la partecipazione della compagnia di Giovanni Grasso. Il poeta ne ricavò un'impressione così profonda da elogiare pubblicamente la espressività energica e musicale del grande attore siciliano, propiziatore imprevedibile della sua tragedia pastorale composta di lì a pochi mesi:

In verità, la gioia di questa improvvisa rivelazione è in me commista di malinconia; perché invidio agli scrittori siciliani uno strumento d'arte meraviglioso qual è Giovanni Grasso, e mi rammarico di non poterlo adoperare e d'essere costretto a reprimere il mio lungo desiderio di tentare la tragedia agreste. Ieri sera, nella profonda commozione che mi travagliava, fui anche morso dalla nostalgia della mia vecchia terra d'Abruzzi. Grazie a voi, al grande e candido Giovanni Grasso ai suoi compagni d'arte, in cui si esprime con tanta potenza l'anima della stirpe.¹³

La recitazione di Grasso aveva risvegliato in lui l'idea di «tragedia agreste»; e fu proprio il poeta a chiedere a Giuseppe Antonio Borgese la

¹² Per la ricostruzione del sodalizio di vita e di arte in Abruzzo tra Francesco Paolo Michetti e D'Annunzio negli anni Ottanta dell'Ottocento si veda ancora A. ANDREOLI, *Il popolo cit.*, pp. 55-70.

¹³ *L'omaggio di Gabriele d'Annunzio alla Compagnia Siciliana*, in «La Perseveranza», Milano, 30 aprile 1903. Si veda al riguardo: S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *La figlia di Iorio tra lingua e dialetti*, in *La lotta con Proteo: metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI congresso AISLLI (Los Angeles, UCLA, 6-9 ottobre 1997), Edizioni Cadmo, Firenze 2001, pp. 1131-1140.

traduzione in siciliano del suo dramma da destinare a Giovanni Grasso nel ruolo di Aligi andato in scena al teatro Costanzi di Roma il 17 settembre 1904.¹⁴

La dannunziana *Figlia di Iorio*, salutata come il capolavoro drammatico dannunziano era destinata a innumerevoli riprese sia sulle scene teatrali, nonché liriche (Scala, 1906, Alberto Franchetti e San Carlo, 1954 Ildebrando Pizzetti) e cinematografiche (1911 Arrigo Frusta, 1917 Bencivenga, 1974 di Silverio Blasi con Edmonda Aldini e Giuseppe Pambieri).¹⁵

3. Talli direttore e i giovani talenti della recitazione

Come si è accennato a D'Annunzio risaliva la scelta dei due artisti pittori-scenografi, Francesco Paolo Michetti e Arnaldo Ferraguti, ma da lui dipese anche quella della compagnia: la Compagnia Drammatica Italiana Talli-Gramatica-Calabresi. La Duse, che pure si era subito mobilitata per la messinscena, fu messa da parte dal poeta poiché impossibilitata a sostenere finanziariamente l'impresa a causa dei debiti maturati con la *Francesca*. Poi, però, in sede contrattuale, l'autore pretese da Talli la scrittura della Duse nelle vesti di Mila di Codra per le recite nelle piazze più importanti della tournée (Milano, Firenze e Roma) e ciò in un estremo tentativo di recupero con la divina, la quale, però, dopo notevoli oscillazioni, decise di negarsi definitivamente nel febbraio 1904, proprio all'inizio delle prove. D'Annunzio non riuscì ad ottenere nemmeno Gualtiero Tumiati nel ruolo di Aligi (allievo di Luigi Rasi e di cui apprezzava la preparazione culturale) e neppure la grande Giacinta Pezzana come Candia della Leonessa (la quale avrebbe accettato se poi le trattative contrattuali non si fossero incagliate sull'ostacolo del compenso). Nonostante ciò, il poeta garantì la sua presenza alle

¹⁴ I testi 'trascritti' nei vari dialetti (compresa la parodia di Scarpetta) si leggono in *Gabriele D'Annunzio: 'La figlia di Iorio' tra lingua e dialetti*, a cura di S. Zappulla Muscarà – E. Zappulla, La Cantinella, Messina 1998. Sul grande attore siciliano si vedano almeno: G. LONGO, *Verga e Giovanni Grasso*, in «Il Castello di Elsinore», XII (1999), 36, pp. 15-29; S. ZAPPULLA MUSCARÀ – E. ZAPPULLA, *Giovanni Grasso, il più grande attore tragico del mondo*, La Cantinella, Acireale (Catania) 1995; G. SOFIA, *Sulla tecnica di Giovanni Grasso. Ipotesi, abbagli e testimonianze*, in «Teatro e Storia», n. 35, 2014; *Inseguendo Giovanni Grasso*, dossier a cura di B. Majorana, G. Sofia, in «Teatro e Storia», 39, 2018; G. SOFIA, *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, Bulzoni, Roma 2019.

¹⁵ Per una ampia rassegna della fortuna scenica della *Figlia di Iorio* si veda: A. BENTONGLIO, *Interpretazioni registiche della 'Figlia di Iorio' sulle scene italiane del Novecento*, in «Ariel», XII, 1, 1997, pp. 51-57.

prove: non soltanto offrì la sua lettura del copione alla prima riunione di compagnia ma anche in seguito sia pure non continuativamente; offrì il suo supporto nello tentativo di sollecitare gli artefici delle scenografie facendo rispettare i tempi previsti per l'allestimento; rinunciò, invece, alla direzione, artistica, forse memore dell'esperienza della *Francesca da Rimini*, lasciando a Talli l'onere di organizzare armoniosamente gli sforzi di tutti.

Virgilio Talli fu tra i primi attori-direttori nel nostro paese a sperimentarsi nella nuova prassi innovatrice della distribuzione delle parti quando nel teatro italiano, lo si è già accennato, vigevo il sistema dei ruoli. La modernità di Talli si manifestava nell'interpretazione critica del testo, curando il lavoro di insieme in modo che scaturisse l'armonizzazione delle varie interpretazioni attoriali, tutte egualmente studiate. Uno spettatore colto e sensibile come Antonio Gramsci, così lo descriveva:

Talli svolge la sua attività nelle prove: lavoro di miniatura, raffinato e sottile sforzo di elaborazione paziente. Il dramma si frantuma nei suoi elementi primordiali: le parole, i movimenti. Ma in ognuno di questi elementi continua a vivere l'intero dramma. E l'analisi minuziosa incomincia.¹⁶

Talli era convinto che per realizzare questa nuova impostazione fossero più adatti gli attori giovani e possibilmente usciti dalle scuole di recitazione, o almeno dotati di una buona preparazione culturale. Ad esempio, la scelta di Talli per il personaggio della vecchia madre, Candia della Leonessa, svanita l'ipotesi Pezzana, ricadde, un po' paradossalmente, su di un'attrice di ventisette anni, Teresa Franchini.¹⁷ Ella rappresentava uno degli esempi più persuasivi e apprezzati della formazione professionistica impartita dalla Real Scuola di Recitazione di Firenze diretta, fin dal 1882, da Luigi Rasi. Tra i cardini dell'insegnamento di Rasi c'era lo studio della parte e l'impegno a darle vita indipendentemente dal condizionamento del ruolo e dei requisiti fisici, come nel caso di Candia della Leonessa. In effetti tra i personaggi che avevano reso nota la Franchini al suo debutto in scena, c'era stata la contessa d'Autreval della *Battaglia di Dame* di Scribe e Legouvé (1898) un personaggio di età matura che la giovane aveva interpretato con notevole successo seguendo le direttive di Rasi. Critici rinomati, come Giovanni Pozza, la apprezzavano al punto da darle il nominativo a Talli per *La Figlia di Iorio*, che

¹⁶ A. GRAMSCI, *Virgilio Talli*, in «Avanti!», 14 maggio 1918.

¹⁷ Su Teresa Franchini si veda P. BOSISIO, «Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...» *Teresa Franchini: un'attrice per D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 2005².

infatti la scritturò senza aspettare il consenso dell'autore. Nelle sue memorie Virgilio Talli scrisse:

mi decisi a informare il poeta della mia idea sulla Franchini citando l'opinione favorevole di Pozza. Ed egli mi rispose con un telegramma, le cui prime frasi sono piene di malinconia: «La madre di Aligi mi turba i sonni, mi rende infelicissimo. Ma ella ne sorride crudelmente, o grande organizzatore».¹⁸

Evidentemente D'Annunzio non si fidava ancora abbastanza della Franchini e temeva l'esito scenico della sua interpretazione. Eppure, ella sostenne con discreto successo la sua parte¹⁹ e dopo un mese di repliche ebbe l'onore di sostituire Irma Gramatica nel ruolo della protagonista, Mila di Codra, dopo l'imprevedibile insuccesso della prima donna in questo personaggio (l'unica attrice a non riscuotere consenso fin dal debutto dell'opera). Nel seguito della sua carriera Teresa Franchini divenne una delle interpreti più assidue e riconosciute della drammaturgia dannunziana.

Quanto alla parte di Aligi, in luogo di Gualtiero Tumiati, Talli si rivolse a Ruggero Ruggeri che proprio in questa occasione conquistò l'unanime consenso del pubblico imponendo la sua interpretazione come quella di un artista di primo piano: nei decenni seguenti i nuovi interpreti di Aligi modellarono il ritmo della recitazione cantilenante, le posture, gli atteggiamenti, l'espressione trasognata di Aligi sulla interpretazione di Ruggeri. Il giovane attore trentatreenne si accostò a D'Annunzio con timore reverenziale e assisté alla lettura del copione da parte dell'autore con attenzione intensa:

Con la sua voce metallica, che dava un'intensa vita alle parole una per una, il poeta lesse l'opera sua in modo che ogni valore drammatico e lirico ce ne fu compiutamente rivelato. L'impressione sui futuri interpreti fu profonda. Particolarmente intensa fu la mia silenziosa commozione. Trovavo finalmente l'interpretazione che da tanto tempo il mio amore per la poesia si augurava. L'estasi di Aligi nacque forse in me dall'estasi con la quale ascoltai il suo canto dalla voce del Poeta.²⁰

¹⁸ VIRGILIO TALLI, *La mia vita a teatro*, Treves, Milano 1927, p. 186.

¹⁹ Successo non del tutto condiviso dalla critica per Franchini nella parte di Candia. Si veda V. VALENTINI, *Il poema visibile* cit., p. 319n.

²⁰ R. RUGGERI, *Recitando D'Annunzio*, in «Scenario», 4 aprile 1938, p. 192.

Sul rapporto D'Annunzio-Talli egli così riferisce:

le prove, cominciate nel Veneto (Verona) continuate a Milano, furono lunghe pazienti, ardentissime; sovente, ma non sempre, guidate dalla vigile cura di Gabriele D'Annunzio. Ché il Poeta andava e veniva. Visto quanto Talli fosse capace e presente, lasciò a questo mirabile rivelatore d'intendere e rendere, sul teatro, i valori umani, lirici, pittoreschi e musicali dell'opera sua. Ardua fu la scelta delle voci, per un intonato concerto [...] Decine e decine di voci furono provate e respinte, finché Talli non poté giungere a quell'omogeneità di intonazioni che gli sembrava, ed era, indispensabile alla potenza suggestiva di quelle grandi scene corali.²¹

Contro ogni consuetudine, le prove impegnarono una compagnia particolarmente numerosa e si estesero per oltre un mese. Per Talli fonte di conforto era la presenza in compagnia di giovani attori, come Ruggeri e la Franchini, disponibili ad un diverso approccio nei confronti del testo e del personaggio. Fu il direttore Talli a instradare Teresa, dotata di una fresca voce giovanile, verso una più efficace interpretazione della scena del terzo atto di Candia della Leonessa gridandole, dal fondo della platea, che recitasse con voce bassa, come da uomo. L'attrice abbassò i toni, saggiando una voce quasi virile e rauca e trovò l'effetto giusto.

La sera del debutto, al termine di un lungo periodo di ansia e di sperimentazioni Talli ebbe un crollo nervoso ma fu compensato da un grande successo come ricorda la Franchini:

Il trionfo della tragedia di Milano fu anche il trionfo di tutti gli attori. [...] Fu tale l'emozione che, calato il sipario del terzo atto, Virgilio Talli cadde stesso al suolo, colto da uno di quei malori cui da qualche tempo andava soggetto. Aveva lavorato per un mese, soffrendo mille torture e titubanze; dubitava del successo; non aveva dimestichezza col teatro dannunziano, e sentiva tutta la responsabilità per la grandiosità dell'impresa, [...] Ma il successo arrivò alle fatiche di tutti, e la tragedia iniziò il suo giro trionfale. Dopo Milano, Firenze, indi Roma.²²

²¹ *Ibid.*

²² T. FRANCHINI, *Memorie*, pp. 6 sgg. Si leggono in P. BOSISIO, *Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...* cit., p. 332.

4. La Rovina di Scarpetta

L'annunciata «parodia presepiale» di Scarpetta, *Il Figlio di Iorio* in due atti e versi dialettali, era ansiosamente attesa a Napoli, sia per l'ininterrotto successo dalla maschera-personaggio Sciosciammocca, beniamino del pubblico partenopeo, sia per la fama dell'autore della *Figlia di Iorio*. L'uditorio partenopeo era avvezzo al genere delle parodie sancarliniane, inoffensive, ma sapide riscritture carnevalesche dei maggiori successi lirici o teatrali rappresentati in città: ma non fu così in questo caso. La parodia scarpettina deviò dalla tradizione sancarliniana per veicolare, sotto l'egida della comicità napoletana, intenzioni di rivendicazione nei confronti dell'opera e del mito dannunziano. A esacerbare l'animo di Scarpetta nei confronti del poeta-vate concorreva il clima fortemente intimidatorio instauratosi nei rapporti fra letterati e attori per effetto del rigoroso efficientismo della Società Italiana degli Autori diretta, dal 1896, da Marco Parga. In questa nuova fase la S.I.A. si era dimostrata sempre più vigile e rigorosa nell'esigere dagli attori le percentuali dovute agli autori reimpostando, per tal via, i rapporti fra le due categorie a tutto vantaggio degli autori. Già a partire dalla fine degli anni Ottanta Scarpetta aveva sperimentato sulla propria pelle l'onere del nuovo mercato dei testi e delle private. Con questa parodia Scarpetta si era, forse, illuso di far valere i diritti dell'autore-attore contro quelli dell'autore-letterato sperando di trascinarsi dietro l'opinione pubblica con un grande successo teatrale.

Il figlio di Iorio andò, dunque, in scena il 3 dicembre del 1904 al Real Teatro Mercadante di Napoli, ma le urla e lanci di oggetti dei detrattori riuscirono a provocare la chiusura del sipario all'inizio del secondo atto. Contemporaneamente in un altro teatro napoletano, il Politeama, la compagnia Maggi aveva rimesso in scena proprio la dannunziana *Figlia di Iorio*, e il buon esito di quello spettacolo non poteva che esaltare la sconfitta rovinosa di Scarpetta. Le ragioni principali della caduta della parodia sono da riconoscere in almeno due fattori: in primo luogo la determinazione della fazione del pubblico napoletano pro D'Annunzio nel condannare l'operetta recepita come un'inaccettabile profanazione; in secondo luogo, la evidente deviazione di questa specifica parodia nei confronti della tradizione napoletana. Invece di inventare una cornice attorno al nocciolo dell'opera originale, come avevano fatto Petito o Altavilla, Scarpetta aveva riscritto in versi napoletani tutto il testo dannunziano, ridicolizzandone la dimensione mistica, i proverbi, le nenie. Traspose le particolarità folcloriche in terra puteolana con effetti di ridicolo, e mutò il sesso dei personaggi

principali (Scarpetta recitava in abiti femminili il ruolo di Ornella). Il difetto maggiore consisteva – secondo alcuni critici – nell’aver rallentato i tempi essendosi impegnato a rendere in dialoghi napoletani le lunghe battute monologanti della *Figlia di Jorio*, annoiando così il pubblico prima ancora che le trovate comiche intervenissero a spezzare la monotonia della scena.

Si tratta di vicissitudini riportate recentemente agli onori della cronaca grazie al bel film di Mario Martone intitolato *Qui rido io*, dedicato, appunto, al profilo teatrale e alla storia familiare di Scarpetta. In esso Toni Servillo, nei panni del capocomico annientato dalla *débâcle* teatrale dalla quale è appena fuggito, confida alla figlia Maria il doloroso, confuso, sospetto che la causa originaria dell’insuccesso risiedesse proprio nel suo testo. Stando, però, alle memorie scarpettiane, *Cinquant’anni* di palcoscenico, la sua parodia era caduta a causa della cabala antiscarpettiana. Come è ormai ben noto, lo scontro tra fazioni pro e contro Scarpetta non si esaurì a teatro, ma in tribunale con la causa intentata da Marco Praga, in rappresentanza della S.I.A. (e di D’Annunzio) contro Scarpetta imputandogli la contraffazione dolosa e la riproduzione abusiva della *figlia di Iorio*. Roberto Bracco, Giulio Massimo Scalingher e Salvatore Di Giacomo, di parte dannunziana, sostennero che l’opera di Scarpetta non era parodia giacché deviava dal modello affermatosi sulle scene del San Carlino e pertanto si trattava di contraffazione. Viceversa, nella perizia firmata da Benedetto Croce e Giorgio Arcoleo, si affermava che parodie come *Il figlio di Iorio* erano sempre esistite anche in tempi anteriori e si concludeva che Scarpetta non aveva commesso una contraffazione, semmai un’opera letteraria sbagliata.²³ Da questo momento in poi la formula dell’“opera sbagliata” si trasformò in una sorta di sinistro mantra continuamente ripetuto dagli avvocati pro Scarpetta al fine di agevolare la vittoria del proprio assistito, sì, ma sconfessando ferocemente la sua credibilità d’autore. Scarpetta non poteva esserne soddisfatto, tant’è che nel corso del suo interrogatorio non mancò di puntualizzarlo. Eppure, quella formula restò e gli fece vincere la causa. Fu una vittoria amarissima però; già un anno dopo, nel 1910, Scarpetta si ritirò definitivamente dalle scene. Il processo gli aveva fatto comprendere che il suo teatro, il suo modo d’intendere il ruolo di autore si avviava ad un lento ma inesorabile declino. La dinamica del libero scambio

²³ Per questo argomento ci si permetta di rinviare a I. INNAMORATI, *Rivendicazioni d’autore: Eduardo Scarpetta e la drammaturgia comica degli attori napoletani*, in «Drammaturgia. it», 2017.

di trame, trascrizioni, motivi parodici che aveva caratterizzato l'età dei Petito e della folta cerchia di autori-attori del teatro dialettale, non sarebbe sopravvissuta a lungo alla nuova legislazione sul diritto d'autore. Le sue rielaborazioni-traduzioni di una *pièce* originale, erano avviate ad estinguersi, condizionate dai vincoli degli organismi di controllo sulla gestione dei testi e da normative intoccabili.

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*.