



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.

Gianni Oliva

IL TEATRO DI FESTA.
PROGETTUALITÀ E MESSINSCENA NELLA DRAMMATURGIA DANNUNZIANA

Riassunto: Il saggio punta a meglio definire il concetto di “teatro di festa” come contraltare al teatro borghese post-unitario. Il rinnovamento avrebbe dovuto coinvolgere tutti gli elementi portanti della messinscena (scenografia, recitazione, costumi, danza, musica, registica). Il disegno del teatro di Albano però fallì miseramente a causa della mancata corrispondenza tra la forza delle idee innovative e la debolezza di una loro concreta attuazione: i costi eccessivi e il venir meno dei fondi promessi, la burocrazia, le difficoltà relative al reperimento del luogo ove far sorgere l'edificio, i mezzi di trasporto per gli spettatori.

Parole chiave: teatro di festa, teatro borghese.

Abstract: The essay aims to pinpoint the concept of “teatro di festa” as a counterpart to the post-unification Bourgeois Theater. The rejuvenation should have included all main aspects of staging (scenography, acting, costumes, dance, music, direction). Yet, Albano's project miserably failed due to the mismatch between powerful innovative ideas and weak attempts to realize them, because of excessive costs, failing of the promised funds, bureaucracy, difficulties in finding means of transport for the audience as well as a site on which to erect the building.

Keywords: “teatro di festa”, Bourgeois Theater.

Ma fragile è il carro di Tespi, simile alla barca di Acheronte:
può portare soltanto ombre e fantasmi (...)
Sulla scena infatti appare un mondo ideale.
(SCHILLER, *A Goethe*, 1800)

La barca d'Acheronte è così lieve
da non poter sopportare se non il peso delle ombre
o delle immagini umane (...)
sulle scene non può aver vita se non un mondo ideale.
(GABRIELE D'ANNUNZIO, *IL FUOCO*)

L'idea dannunziana del teatro che evocava la barca di Acheronte come simbolo della leggerezza e della incorporeità non poteva di certo adattarsi alla struttura fissa del palcoscenico tradizionale del teatro borghese post-unitario. La rinascenza della tragedia, quella suggerita dal palcoscenico di Orange, «l'antico edificio di festa» immerso nella natura e ispirato all'antico teatro di Dioniso, attirava una moltitudine estatica pronta a riscoprire la grande metamorfosi del rito e del «messaggio» nella frenesia del sacro evento.¹ Il rinnovamento doveva coinvolgere tutti gli elementi portanti della messinscena, dalla scenografia, alla recitazione, dai costumi alla danza, alla musica, al ruolo del «regista» coordinatore del tutto. Ma più di ogni cosa era necessario che la rappresentazione abbandonasse lo spazio asfittico dell'interno per approdare ad una dimensione aperta, ove una grande massa di spettatori era coinvolta nella cerimonia. Era in sostanza la riproposta in qualche modo dell'assetto del teatro classico, della sua forza senza tempo, che ospitava i protagonisti del mito e di una solenne ed eterna funzione corale. Il tentativo wagneriano di Bayreuth aveva già rappresentato un passo in avanti verso il progetto di un teatro rituale e totale, ma lo spirito germanico che inondava il tempio della musica non era perfettamente collimante con lo spirito latino e con il tempio della parola, della luce e della cultura mediterranea vagheggiato da D'Annunzio. In una celebre intervista rilasciata all'amico Mario Morasso dichiarava:

Noi consacreremo dunque un tempio alla musa tragica sulle rive del lago tra gli ulivi, tra i fichi, tra le viti, tra le piante i cui rami contorti imitano le convulsioni delle Menadi. Noi vorremmo così richiamare l'origine rurale e dionisiaca del dramma, la natività della tragedia da Ditirambo, il creatore impulso delle energie terrestri al ritorno della primavera. Colui che entra, come un pellegrino nel santuario, sarà passato attraverso le divine campagne fiorenti, avrà ricevuto dalla bellezza dei luoghi una iniziazione alla poesia. Quale distanza tra questo teatro e gli angusti teatri urbani dove, in un'aria soffocan-

¹ G. D'ANNUNZIO, *Nell'Arte e nella Vita. La rinascenza della tragedia*, in «La Tribuna», 2 agosto 1897, ora in ID., *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2003, II, pp. 262-265. Queste idee furono poi riprese nel *Fuoco* e attribuite al protagonista Stelio Effrena: «per mezzo della musica, della danza e del canto lirico creò intorno ai miei eroi un'atmosfera ideale in cui vibra tutta la vita della Natura così che in ogni loro atto sembrano convergere non soltanto le potenze dei loro destini prefissi ma pur anche le più oscure volontà delle cose circostanti, delle anime elementari che vivono nel gran cerchio tragico»: G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, Mondadori, Milano 1989, II, p. 361.

te e pregna di tutte le impurità, dinanzi ad una folla stupida e viziosa, attori e attrici mostrano a gara la loro abilità di spintrie.²

Morasso aveva colto nel segno quando giudicava l'operazione dannunziana sulle sponde del lago di Albano come «il recinto ideale per l'opera della futura rinascenza latina»; insomma, «un teatro di festa – a detta di D'Annunzio – che rimarrà aperto nei due più dolci mesi della primavera romana», pronto ad ospitare «le opere di quei nuovi artisti, i quali considerano il dramma come una rivelazione di bellezza comunicata alla moltitudine, e l'arco scenico come una finestra aperta su una ideale trasfigurazione della vita». La rappresentazione del dramma riproponeva l'antico carattere della cerimonia, «la forma primitiva ed originaria in cui si esplicò quel sovrappiù della attività umana». Morasso, riportando le parole del drammaturgo, faceva da controcanto al suo pensiero rinforzandone la sostanza, richiamando l'origine ellenica e la suggestione religiosa dell'evento scenico come festa di Dioniso:

La rappresentazione drammatica anonima e collettiva, di cui tutti i componenti la primitiva comunità sono nello stesso tempo, autori, attori e spettatori, sorse dalla ripetizione dell'ultimo evento più importante, e però guerresco, che ha impressionato la tribù, la quale ama di ripeterlo figurativamente per suo diletto. E così mentre per un lato il dramma rispecchia il processo essenziale delle società prime – la guerra – per l'altro avvicina e prepara la funzione religiosa, tanto che non è improbabile che l'artefice primevo fosse in pari tempo il reggitore dei riti, come più tardi vediamo il capo della comunità esserne il pontefice massimo.³

In un altro resoconto giornalistico riportato sul «Marzocco»,⁴ Angiolo Orvieto approfondiva il discorso sul teatro di Albano mettendo l'accento non tanto sull'aspetto teorico e idealistico del progetto, del tutto condivisibile, quanto sulla possibilità concreta della sua realizzazione. D'Annun-

² M. MORASSO, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, in «La Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897, poi in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Carabba, Lanciano 2002, p. 59.

³ *Interviste a D'Annunzio* cit., p. 58.

⁴ A. ORVIETO, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele D'Annunzio*, in «Il Marzocco», 12 dicembre 1897, ora in *Interviste* cit., pp. 62-64. Sulla triste situazione teatrale italiana descritta in genere negli articoli del giornale fiorentino e sul sostegno al teatro di poesia di D'Annunzio cfr. G. OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 386-393.

zio – secondo quanto riportato dal direttore del giornale – invocava con un proclama la partecipazione dell'Italia «con tutte le sue facoltà», coinvolgendo i «facoltosi amici delle Muse, eccitandoli a cooperare con il denaro all'ottima riuscita della impresa nostra». Eleonora Duse, che del progetto condivideva le coordinate di fondo, avrebbe formato una Compagnia speciale in cui gli attori venivano educati al nuovo stile. Peraltro il repertorio avrebbe dovuto comprendere le traduzioni dannunziane dell'*Agamennone* di Eschilo e dell'*Antigone* di Sofocle e la *Città morta*, che era in gestazione, oltre al ciclo dei quattro *Sogni*. Progetti accarezzati, come la tragedia *Re Numa*, ma non realizzati e a nulla valse l'invito di Antonio Fogazzaro che invitò D'Annunzio a visitare il teatro Olimpico a Vicenza per trarne suggerimenti. In quell'occasione incontrò però Mariano Fortuny che si rivelerà importante per gli allestimenti scenici dannunziani.

Nel disegno globale, del resto, i sogni e le aspirazioni (o le illusioni) cozzavano con le difficoltà materiali e con un'organizzazione burocratica e amministrativa non di poco conto («ogni atto amministrativo – secondo D'Annunzio – del nuovo sodalizio spetterà ad un consiglio, che io costituirò in Roma, al più presto, di uomini dalle mani pure ed esperte nel trattare i negozi»), con milioni da investire («Un capitale, adunque – continuava entusiasta D'Annunzio – di due o tre milioni almeno, un complesso di azionisti costituenti un'assemblea generale da convocarsi una volta all'anno, e un consiglio d'amministrazione responsabile di fronte agli azionisti»). In definitiva un'organizzazione complessa, farraginoso, poco pratica, che fu alla base del suo insuccesso, nonostante l'eccellenza «della parte ideale ed artistica», di cui certamente l'ideatore riservava «a sé solo la direzione suprema». Tra le «forze eccellenti» che avrebbero dovuto contribuire alla realizzazione dell'impresa le cronache dell'epoca fanno il nome di Gordon Bennet del *New York Herald* e di alcuni facoltosi esponenti dell'aristocrazia italiana e francese, tra cui il Conte Gegè Primoli, «l'amabile gentiluomo il cui gusto per tutte le più rare cose dello spirito è noto»,⁵ il Conte Frankenstein, il proprietario dei terreni intorno al lago di Albano. Da qui il folto elenco delle nobildonne generose, elencate da Morasso, quasi in concorrenza con quelle finte e reali citate nel *Piacere* dell'amico D'Annunzio: «la contessa Pasolini, la principessa di Venosa, la contessa di Frankenstein, la principessa di Wagram, donna Giacinta Marlini, la contessa di Voguè, la contessa di Bèarn, la contessa Locatelli Caetani, la principessa Potenziani, la principessa Pia di Savoia, la marchesa Aramon». Un bel gruppo, a vedersi, il cui soccorso alla fine si risolse in un nulla di fatto e forse non solo

⁵ M. MORASSO, in *Interviste* cit., p. 60.

per le promesse non mantenute delle contribuenti, quanto per una serie di altre questioni legate alla costruzione dell'edificio, alla «scenografia naturale», ai mezzi di trasporto per raggiungere la località.

Ma affidiamoci al resoconto di un cronista attento e competente come Diego Angeli che si occupò del problema sul «Giornale d'Italia» del 23 gennaio 1903:

La storia del teatro di Albano, così come è apparsa nei giornali è piena d'inesattezze e di fantasie. Raccogliendo le poche cose note, ricamando sulle molte invenzioni messe in giro dalle persone ostili, inventando ogni qual volta la notizia sembrava troppo semplice, i diversi giornalisti hanno creato un organismo portentoso, uno di quei castelli ariosteschi che tutti gl'incanti e tutte le fate avrebbero protetto dal contatto del volgo profano. In questi giorni s'è perfino tirata in ballo la favola dell'imperatrice Elisabetta, la quale – secondo quanto ha raccontato un giornale – sarebbe stata un'ardente protettrice del Teatro di Albano e la cui tragica morte avrebbe interrotto l'impresa già ben avviata. Ora la verità è che, l'imperatrice Elisabetta, che tanti sogni di arte e di bellezza ha perseguito nella sua vita errante, non si è mai occupata di quel teatro e lo avrà per fino ignorato. Alcune dame viennesi, è vero, iniziarono una sottoscrizione, diversi anni or sono, per concorrere all'impresa, ma la sottoscrizione fu interrotta e del Teatro non si parlò più a Vienna come a Roma.⁶

Quanto alle difficoltà oggettive dovute alla località prescelta per la costruzione, Angeli osservava:

Del resto il nuovo teatro non potrà sorgere così presto come è stato detto. Ammesso anche – e date le difficoltà non piccole da superare la cosa non è facile – che i lavori possano essere cominciati subito, nella prossima primavera, occorreranno sempre due o tre anni di tempo perché l'edificio sia compiuto. Esistono, come ho già detto, molte difficoltà, che bisogna superare: la località è già scelta, ma bisognerà compiere gli studi opportuni perché essa riesca di facile accesso, adatta al suo fine, con un fondo che possa servire di prospettiva in talune grandi rappresentazioni sceniche. Perché il teatro dovrà potersi aprire in modo che il Lago e i colli che lo circondano formino come una meravigliosa scenografia naturale. Sulle sue scene, si daranno spettacoli particolari ai quali parteciperà la musica e la danza quale l'intesero i greci e quale va delineandosi ai giorni nostri in taluni felici.⁷

⁶ D. ANGELI, *Quando e come sorgerà il Teatro di Albano. Gabriele D'Annunzio e il suo ideale di arte*, in «Il Giornale d'Italia», 23 gennaio 1903, ora in *Interviste cit.*, p. 96.

⁷ Ivi, p. 97.

Inoltre Angeli si preoccupava di sapere come sarebbe stato risolto il problema della copertura, trattandosi di un teatro all'aperto le cui rappresentazioni si sarebbero tenute essenzialmente in primavera, e quello dei mezzi di trasporto, al momento insufficienti:

Quella ferrovia che impiega il doppio del tempo necessario per percorrere i pochi chilometri che separano Roma da Albano, non potrebbe più rispondere alle esigenze di un pubblico numeroso. Nei piani del teatro è compresa anche una linea di trazione elettrica, la quale metterebbe in rapida comunicazione la città col Teatro: questa linea avrebbe uno scopo determinato e stabilirebbe corse e percorsi suoi propri che faciliterebbero l'accesso degli spettatori – a qualunque categoria essi appartenessero – alla sala degli spettacoli.⁸

Il disegno era certamente audace e lo stesso D'annunzio – come riporta Antonio Cippico – cominciava ad avere qualche dubbio sul risultato finale, e sperava che nell'immediato futuro una compagnia composta dalla Duse e da Ermete Zacconi avrebbe potuto realizzare il sogno, anche a rischio di spostare il luogo a Firenze, perché – secondo Cippico – «nessun'altra città si presta ad una resurrezione del nostro teatro meglio di Firenze, dal cui grembo uscì tutto il Rinascimento».⁹ D'Annunzio stesso, poco incline a comprendere le difficoltà materiali del progetto, ideava soggetti che avrebbe dovuto scrivere per alimentare i calendari delle rappresentazioni e il repertorio virtuale. Ai giornali parlava di un *Frate Sole*, «in cui il dialogo sarà musicale, come nelle Laudi dei Primitivi, dalle quali vennero i misteri e le sacre rappresentazioni»; pensava anche ad una *Tragedia della Folla*, «nella quale ci sarà un personaggio nella cui anima si uniranno elementi tragici stupendi»; si vantava di aver tradotto l'*Agamennone* di Sofocle e di star lavorando ad altre traduzioni di classici. La prima opera che si sarebbe dovuta dare *en plein air* il 21 marzo era la *Persefone*, che univa il mito infernale e quello primaverile. Ma l'opera non fu mai completata e ne rimangono le poche carte conservate al Vittoriale (Arc. Personale, 765nri. 10462-10463), che contengono le riflessioni sull'origine della tragedia attribuite a Stelio Effrena nel *Fuoco*.¹⁰

⁸ Ivi, pp. 97-98.

⁹ A. CIPPICO, *Visita a Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste cit.*, p. 66,

¹⁰ Per tutta la complicata vicenda della *Persefone*, compresi i dubbi sulla località in cui sarebbe sorto il teatro il Teatro di Albano, è fondamentale quanto scrive L. MUROLO, «Il teatro è teatro». *La Persefone di D'Annunzio: storia di un dramma mai scritto*, in *Lo scriba del fuoco Studi sulla poetica di D'Annunzio*, Solfanelli, Chieti 1993, pp. 11-40.

Al di là della parola

Tutte le incertezze e i fallimenti non impedivano tuttavia ai sognatori di sognare e tra questi si poneva, sognatore eccellente e tra i più raffinati, l'Angelo Conti della *Beata Riva*, che plaudiva incondizionatamente al «solo poeta della nuova generazione che ha veduto il tesoro che gli elleni ci hanno tramandato con le opere del loro teatro, il solo che ha sentito il dovere e la necessità di parlare alla folla col linguaggio della poesia».¹¹ La potenza drammatica, secondo Conti, non si raggiunge imitando l'esistenza quotidiana, ma sfrontando «le vane apparenze», proiettando sulla scena nuova «un riflesso del coro antico». Nel teatro di Albano si sarebbe riverberato il tragico con una «purezza di forma degna dei tempi d'Atene», con musica e danze nei proemi e negli intermezzi; le stesse ecloghe pastorali avrebbero trovato nelle sponde boschive del lago uno splendido scenario naturale. Accanto al movimento scenico la musica avrebbe costruito l'atmosfera e le suggestioni del nuovo spazio teatrale. Il suono, del resto, effetto di tutte le azioni umane, si alternava con il silenzio dando forza alla parola recitata. Con la pittura, la luce, la squisita compostezza delle danzatrici, la parola che diveniva evocazione, la musica esprimeva la propria rivoluzione nella pluralità delle forme (*All art constantly aspires towards the condition of music*, secondo Walter Pater). Il teatro avrebbe riguadagnato così la sua indole popolare, la schiettezza e la verginità, alimentando il risveglio dell'anima che «abita nelle moltitudini». Recensendo *La città morta*, Conti vi ravvisava le qualità auspiccate, non ultimo il rigore delle unità aristoteliche e il fascino del teatro ellenico applicato a scenari moderni.¹² Anche per *La Gioconda* tornava sul concetto della natura come purificazione, potenza del dolore, della musica come ritmo verbale. «Il Marzocco» non perdeva occasione per sostenere le varie rappresentazioni dannunziane, dalla *Gloria* alla *Francesca da Rimini*, alla *Figlia di Iorio*, alla *Fiaccola sotto il moggio*, che l'abruzzese Ettore Moschino ascrisse «all'afflato dei grandi tragici della Grecia antica».¹³

¹¹ A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, Treves, Milano 1900, pp. 178-179.

¹² A. CONTI, *La Città morta*, in «Il Marzocco», 23 gennaio 1897, ora in G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano 1992, pp. 162-165.

¹³ E. MOSCHINO, «La fiaccola sotto il moggio» al Manzoni di Milano; *l'Abruzzo nella tragedia*, in «Il Marzocco», 2 aprile 1905. Per un panorama degli interventi sul teatro dannunziano e sulle idee circolanti a riguardo cfr. G. OLIVA, *I nobili spiriti* cit., pp. 390-393. Per completare l'idea teatrale di Conti è importante il saggio *I drammi di Gabriele D'Annunzio*, in *I nobili spiriti* cit., pp. 395-408.

Da quanto detto, va da sé che il significato del dramma perde i suoi connotati originari, a tal punto che le stesse parole non sono più sufficienti a esprimere i risvolti profondi dell'animo umano e le lacerazioni interiori. Necessita invece una rappresentazione in cui concorrono la gestualità, le pause e i silenzi nella recitazione e tutto quanto va oltre la parola, gli effetti meccanici, i suoni, le luci, i colori della scena.¹⁴ Un esempio è dato dall'attenzione per l'insieme, dalle scene di massa ben organizzate, come nel teatro del duca di Meiningen,¹⁵ in cui il palcoscenico diventa un impianto entro cui gli attori agiscono, si muovono liberamente e lo sfondo non sopporta più tele dipinte, ma vere e proprie piattaforme dinamiche. D'Annunzio fiuta insomma le mutazioni di tendenza del teatro europeo contemporaneo e si adatta privilegiando comunque la sacralità del testo, al quale lega indissolubilmente anche il regista, che resta a servizio dell'autore e non ha ancora le libertà creative che caratterizzeranno in seguito il suo lavoro.

Anche gli attori hanno nel progetto le loro responsabilità e la loro formazione, di conseguenza, va rivista e rifinita, adattata alle nuove esigenze. Devono scomparire «cotesti tromboni sfiatati... incapaci ad ogni cosa nuova, aridi ad ogni cosa bella, ... buffoni e mimi della commedia dell'arte». Prevale il bisogno di «anime vergini che si plasmino, pronte e intuitive con le immagini che noi creiamo». ¹⁶ L'attore dev'essere capace persino di rivelare all'autore stesso pieghe nascoste dell'opera sua, interpretando e cogliendo le suggestioni più recondite del testo: «... io penso che, se noi ci ponessimo a ricercarli, ad animarli, ad infuocarli, riusciremmo a vincerne le riluttanze. E allora potremmo rappresentare integra e perfetta agli occhi di tutti l'opera nostra, che sino ad ora è stata monca e vituperata da cotesta maledetta stirpe di attori». ¹⁷

Il nuovo attore si fa dunque portavoce dei desideri dell'autore e diventa l'officiante del suo rito diretto alla moltitudine muta e ossequiosa. In alcuni casi, come per la Duse, l'attrice è Musa del poeta e portatrice del suo messaggio. La riuscita dello spettacolo è comunque determinata dall'interazione tra testo e messa in scena, tanto che, se viene meno una delle due componenti, il risultato non può essere brillante. A proposito delle prove del *Sogno d'un mattino di primavera* D'Annunzio scriveva ad Hérèlle: «Sono in

¹⁴ Cfr. G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palumbo, Palermo 1992.

¹⁵ R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Bari-Roma 1988, p. 79.

¹⁶ Parole riportate in FRANZ (Francesco Pastonchi), *I nostri letterati-Gabriele D'Annunzio*, in «La Stampa», 1 ottobre 1899, ora in *Interviste cit.*, p. 72.

¹⁷ Ivi, p. 72.

un turbamento profondo. Ho assistito alle *répétitions* del dramma, con un disgusto indicibile. Non so dirvi quale urto violento ha ricevuto il mio spirito nel veder *realizzato* così grossolanamente il mio puro sogno di poesia» (23 maggio 1897).¹⁸ Di questo passo, per evitare delusioni, è lo stesso autore a occuparsi della scelta degli attori in base alla parte che avrebbero dovuto interpretare. A venirgli incontro è la scuola di Luigi Rasi, ove si formavano attori di nuova generazione educati ad una recitazione più spontanea e meno declamante. D'Annunzio spesso partecipa alle prove ed elargisce consigli per fugare l'enfasi e dare il giusto colorito alle parole recitate. Il rapporto tra attori di vecchia e nuova generazione non è facile e spesso mette alla prova grandi nomi come la Duse e Salvini, laddove quest'ultimo ha le movenze stantie del mattatore e l'altra l'armonia del sussurro e dell'espressione modellata. D'Annunzio si prestava egli stesso alla lettura dei suoi testi e questo – come ricorderà Irma Gramatica a proposito della *Figlia di Iorio* – «era certo il contributo più diretto che D'Annunzio desse all'allestimento del suo lavoro. [...] Egli era un dicitore inimitabile. Risento ancora il modo con cui, mentre scandiva o mirabilmente cantilenava gli accenti della sua saga abruzzese, quelle cadenze letteralmente si imprimevano nella mia memoria. Il mio lavoro d'interprete ne fu facilitato, semplificato. Posso dire con modestia e orgoglio insieme che la mia creazione fu opera sua: io fotografai sulla scena i suoi ritmi. La mia Mila era la sua».¹⁹ Non era da meno Ruggero Ruggeri che confermava le doti recitative di D'Annunzio e la sua disponibilità a farsi modello di lettura del testo: «Con la sua voce metallica che dava una intensa vita alle parole una per una, il poeta lesse l'opera sua in modo che ogni valore drammatico e lirico ce ne fu completamente svelato».²⁰ Gli attori di contorno nella prima tragedia abruzzese – secondo D'Annunzio – dovevano essere «attori vergini, pieni di una vita raccolta, con gesti sobri ed eloquenti, con una voce retta dalle leggi del canto interiore. Perché qui tutto è canto e mimica» (lettera a Michetti del 3 agosto 1903).²¹ Per quanto riguarda la

¹⁸ *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Carabba, Lanciano 2004, pp. 461-462.

¹⁹ I. GRAMATICA, *Nascita di Mila di Codro*, in «Scenario», IV, 1938, p. 185.

²⁰ R. RUGGERI, *Recitando D'Annunzio*, in «Scenario», IV, 1938, p. 192. Utile anche la testimonianza di Virgilio Talli per l'allestimento della *Figlia di Iorio*: V. TALLI, *La mia vita di teatro*, Treves, Milano 1928, pp. 164-167 (su Talli proto-regista cfr. anche A. CIMINI, *Virgilio Talli e gli allestimenti dannunziani*, in *L'operosa stagione. Scritti offerti a Gianni Oliva*, Carabba, Lanciano 2018, pp. 643-659).

²¹ F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti*, Ianieri, Casoli 2002, p. 293.

Francesca da Rimini «volle udire e vedere una ventina circa di piccole attrici esordienti e allieve di scuole di recitazione», educate da Rasi alla recitazione salmodiata e danzata.²² Con la pratica del palcoscenico e la collaborazione tra autore ed attore si costruisce un nuovo stile di recitazione, adatto per il teatro di poesia. La ricerca della dignità semplice, dei gesti parchi, degli accenti non troppo drammatici erano il mezzo per evitare «la simulazione scenica del vero».²³ Alla gestualità caricata del teatro realista, D'Annunzio oppone una superiore compostezza, adatta ad esprimere sfumature, una solennità del gesto che in un teatro-rito non poteva che assumere connotati ieratici.

L'allestimento

D'Annunzio, dunque, si eleva a ruolo di regista non solo per la supervisione degli attori ma anche per l'allestimento scenico nei suoi minimi particolari, dalle suppellettili al gioco di luci, ai pannelli di scena. Tanto che i giornali dell'epoca non persero l'occasione per sottolineare la ricchezza degli arredi nelle sue rappresentazioni, a tal punto che il teatro italiano sembrava potesse competere con i grandi stabili parigini ed europei per lo studio della verità e dell'illusione ottica.²⁴ D'Annunzio combatte la sciatteria della scena tradizionale privilegiando la visione dell'anima e al tempo stesso la ricostruzione filologica del palcoscenico. Basti pensare al lavoro di pazienza svolto con l'amico Michetti nella ricerca degli oggetti originali da utilizzare per *La figlia di Iorio*: «Io verrò negli Abruzzi fra breve, e ti leggerò la tragedia. Vorrai tu aiutarmi a fissare i *tipi*, a determinare i *luoghi*, a trovare le *fogge*? Rispondimi. Bisogna assolutamente rifiutare ogni falsità teatrale, cercare utensili, robe, suppellettili che abbian l'impronta della vita vera, e nel tempo medesimo diffondere su la realtà dei quadri un velo di sogno antico».²⁵ Al tempo stesso rincarava la dose con Pasquale Masciantonio: «Ho scritto oggi a Ciccillo. Vorrei ch'egli mi aiutasse a far *vivere* su la scena la nostra opera. Anche tu mi aiuterai, cercando utensili, robe, arnesi vecchi nelle vecchie case. Non voglio nulla di *teatrale*. Dio ci liberi dai fornitori meneghini! Troveremo un

²² Cfr. G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène* cit., p. 91.

²³ R. SIMONI, *D'Annunzio e il teatro degli attori*, in «Corriere della sera», 13 marzo 1938.

²⁴ Cfr. C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, p. 172.

²⁵ La cit. in F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti* cit., p. 293.

vecchio telaio, una madia, qualche arca da corredo, qualche trespolo, un aratro, etc. etc.».²⁶ Nei propositi confessati ai due amici conterranei è esplicita tutta la coerenza di una formazione naturalistica mai disdegnata, proiettata però come citazione dell'antico e trasfigurata in un vecchio sogno perduto che rivive. Non a caso sembra che alla lettura della tragedia in presenza dei due personaggi appena ricordati, ai quali si aggiunse – sembra – Edoardo Scarfoglio, la commozione dominava l'atmosfera e Michetti – secondo un testimone – pianse «come un fanciullo».²⁷ L'appartenenza alla terra aveva dominato e risvegliato lo spirito e la cultura delle radici comuni.

Qualche anno prima si era presentata la necessità di ricostruire in modo il più possibile fedele l'ambiente medievale per la messinscena della *Francesca da Rimini*. Il lavoro frenetico di quei giorni ci è stato tramandato dalla penna impeccabile di Diego Angeli, che mette a fuoco gli operai intenti a sballare gli arredi, gli attrezzisti che «montano i praticabili, inchiodano le scene, svolgono i fondali»: «Nella grande confusione qualche angolo della vecchia città medioevale comincia a delinearsi fuori dall'ombra: la parete di un palazzo adorno di bifore eleganti, un meccanismo guerresco, un organo tutto istoriato e dipinto». D'Annunzio partecipa vivamente e durante una pausa confida all'intervistatore: «Non puoi immaginare il lavoro di questi ultimi tempi. Ho voluto che la mia messa in scena fosse la ricostruzione di tutta un'epoca, esatta fino nei più piccoli particolari, e mi son dovuto render conto d'ogni cosa, anche più puramente meccanica».²⁸ Seguono i dettagli della «scrupolosa esattezza» con cui erano stati realizzati i costumi, recuperati gli arredi, gli oggetti presenti nella corte romagnola del XIII secolo, magari utilizzando quel poco conservato nei musei o ricostruendoli attraverso le miniature dei codici, gli affreschi, le pietre tombali. A proposito del vestiario, Angeli ricorda il lavoro di Adolfo De Carolis come decoratore e bozzettista ispirato alle pitture pregiottesche e quello degli artigiani toscani per i mobili e gli

²⁶ Caro Pascal. *Carteggio D'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a cura di E. Di Carlo, Iannieri, Casoli 2001, p. 293. Sull'allestimento scenico della tragedia abruzzese è utile anche G. ALBERTINI, «La Figlia di Iorio» nei principali allestimenti scenici, in *I cento anni della «Figlia di Iorio»*, Atti del Convegno di Studio (Chieti, 18-19 marzo 2004) a cura di E. Di Carlo, numero spec. di «Studi Medievali e Moderni», IX, 1-2005, pp. 143-162. Sui significati simbolisti del quadro michettiano servito da spunto per l'opera teatrale, cfr. R. BARILLI, *Michetti: un palcoscenico simbolista per la «Figlia di Iorio»*, in «La Figlia di Iorio». *Cent'anni di passione*, a cura di A. Andreoli, De Luca, Roma 2004, pp. 67-70.

²⁷ F. SÜRICO, *Ora luminosa*, Editrice Urbs, Roma 1939, p. 40.

²⁸ D. ANGELI, *La «Francesca da Rimini». Una visita a Gabriele D'Annunzio*, in «Il Giornale d'Italia», 3 dicembre 1901.

strumenti («un ebanista fiorentino – scrive Angeli – ha intagliato il leggio del primo atto e un semplice fabbro di Settignano ha battuto le torcere di ferro con la sapienza di un artefice del rinascimento»); le armature dei soldati erano imitate «scrupolosamente» dai documenti contemporanei.

In questo contesto non si può non ricordare la collaborazione di un mago della scenografia come Mariano Fortuny,²⁹ anche se i bozzetti da lui dipinti non furono utilizzati «per ragioni non dipendenti dalla sua volontà» e al suo posto subentrò il Rovescalli. In Fortuny D'Annunzio «aveva intuito le potenzialità d'un sodalizio raro e privilegiato», l'ideatore di «soluzioni scenografiche ardite o di rivoluzionarie invenzioni», com'era nei piani della sua idea scenografica alternativa adatta al nuovo teatro. Soprattutto Fortuny era considerato il genio della luce, colui che aveva condotto a Parigi «gli studi e gli esperimenti sull'elettricità», puntando sulla luce diffusa o indiretta, «strumento di libertà espressiva» per derogare dalla scenografia tradizionale.³⁰

D'Annunzio quindi potenziando le sue funzioni, forse per la prima volta nella storia dello spettacolo teatrale, da autore del testo veste i panni dello scenotecnico, di colui che comprende la totalità delle discipline necessarie allo sviluppo dell'azione drammatica. È un percorso nuovo, che dal testo approda al fuori-testo. Questa attenzione alla ricostruzione storica e filologicamente corretta, nelle sue intenzioni, va oltre l'idea verista della realtà mimetica (come poteva essere per Verga o per Capuana) ed è da intendersi invece come una componente globale della rappresentazione in cui la vita stessa delle cose fosse elemento del dramma. Questa accresciuta partecipazione all'evento comporta però una presenza talmente ingombrante dell'autore nell'allestimento del palcoscenico che va a discapito del grande attore o del capocomico, a cui questo ruolo era prima destinato. La nuova idea di teatro, dunque, risulta inconciliabile con gli orizzonti del teatro capocomicale, a tal punto che la stessa Duse avverte il conflitto di competenze e se ne duole. Il nuovo sistema la esautorizza dalla centralità che fino ad allora le apparteneva, tanto che la nuova situazione non fu senza riflessi anche sui loro rapporti personali. Non a caso la grande attrice confidava a Olga Ossani: «Sono rimasta qualche giorno otto, qualche giorno tredici ore al Costanzi – così attendendo la mia ora, e più dolente non potendo abbozzare che un frammento

²⁹ I rapporti tra D'Annunzio e il Fortuny sono stati indagati fin dal saggio di G. DAME-RINI, *D'Annunzio e Venezia*, Mondadori, Milano 1943 (poi riproposto da Albrizzi editore di Marsilio editore nel 1992), ma in seguito approfonditi da M.R. GIACON, *I voli dell'Arcangelo. Studi su D'Annunzio, Venezia ed altro*, Il Foglio, Piombino 2009; *D'Annunzio e Fortuny. Lettere veneziane (1901-1930)*, a cura di M.R. Giacon, Carabba, Lanciano 2017.

³⁰ Cfr. *D'Annunzio e Fortuny* cit., p. 10.

minimo del testo [...] Gabriele dirige – e siamo in alto mare – [...] io non so dirti da che parte egli manovri le vele».³¹ Come ricorda Luigi Rasi a proposito della *Francesca*, D'Annunzio non fu solamente l'autore della tragedia: diresse le prove, disegnò la scena e i mobili, scelse le stoffe, modellò i vestiti, le armi, gli strumenti guerreschi, guidò le masse, organizzò i fuochi della battaglia, e spesso costruì or questo o quell'oggetto».³² I risultati, come testimoniò Rasi, non furono proprio brillanti e la confusione sulla scena non mancò, con conseguenze sui movimenti d'insieme, sulla recitazione, sugli effetti fonici e sul lineare svolgimento della vicenda. Un esito squilibrato, a cui concorsero sia la Duse, che non supportò le ingenuità del «nuovo regista», sia lo stesso D'Annunzio che sopravvalutò il suo ruolo e le sue competenze agendo in modo dispotico. Una collaborazione in qualche modo prevaricante, che continuò negli anni, come nell'allestimento della *Fiaccola sotto il moggio*, con un risultato definito grandioso da Domenico Oliva, a tal punto che nulla di simile si era visto nei nostri teatri.³³ Non dissimile è l'esito de *La Nave*, per cui l'autore ebbe un fecondo scambio di idee con il capocomico, lo scenografo e altri consulenti;³⁴ come pure avvenne per il *Martyre de Saint Sébastien* interpretato da Ida Rubinstein, a cui collaborarono Gabriel Astuc nella direzione, Léon Bakst come costumista e scenografo, Claude Debussy per le musiche. Per *La Pisanelle* furono riproposti la Rubinstein e Bakst, mentre le musiche furono affidate a Ildebrando Pizzetti, collaboratori fidati che costituivano quanto di meglio offriva la capitale francese, centro di cultura d'avanguardia. La professionalità dei collaboratori, la lunghezza e la meticolosità delle prove, che duravano mesi, la costante supervisione dell'autore, assicuravano un prodotto di qualità sconosciuto nella maggior parte dei casi al teatro tradizionale.³⁵

Per concludere il discorso sugli elementi di sperimentazione del teatro nuovo o di festa non si può non far cenno alle didascalie, che non sono semplici indicazioni per gli attori e per i montatori di scena, ma denunciano

³¹ La lettera in C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro fra i due secoli* cit., p. 176.

³² L. RASI, *La Duse* (1901), a cura di M. Schino, Bulzoni, Roma 1986, p. 148.

³³ D. OLIVA, *Note di uno spettatore*, Zanichelli, Bologna 1911, p. 41.

³⁴ E. BONA, *La prima della «Nave» in quattro lettere inedite di Gabriele D'Annunzio*, in «Rivista italiana del dramma», n. 17, gennaio 1939.

³⁵ Per quanto riguarda le rappresentazioni parigine cfr. C. SANTOLI, *Le théâtre français de Gabriele D'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du «Martyre de saint Sébastien», de «La Pisanelle» et de «Phèdre» à travers «Cabiria»*, Presses de L'Université Paris-Sorbonne, Paris 2009.

la presenza creativa dello spettacolo rappresentando «il dramma delle cose mute», una vera «necessità scenica».³⁶ Scritte in un linguaggio accurato, di tono elevato, sembrano indirizzate più alla lettura che alla visione e sono completamente alla significazione del testo, contribuendo alla sua comprensione rinforzandone l'atmosfera ideale e onirica, segnando il delicato passaggio dal teatro-dialogo al teatro-rito. Emblematica la celebre soluzione didascalica apposta alla *Figlia di Iorio*, che nella sua brevità riepiloga un mondo intero, evocando una realtà trasfigurata, ancestrale, omerica. Sono posti in evidenza il *dove* e il *quando* si inquadra la storia che sta per svolgersi, ma entrambe le significazioni sono lasciate in sospenso, volutamente sfumate: *Nella terra d'Abruzzi*, ma dove in particolare? Quando? *Or è molt'anni*, cioè in un tempo mitico fuori dalla storia, in una lontananza leggendaria. Come evidenzia un passo canonico della già ricordata lettera a Michetti del 3 agosto 1903: «La sostanza di queste figure è l'eterna sostanza umana: quella di oggi, quella di duemila anni fa».³⁷ Alla enunciazione in dissolvenza delle poche parole-guida fa da riscontro in apertura la prima didascalia analitica del dramma, che propone invece uno scenario denso di dettagli, di strumenti di lavoro campestri e di altri accessori, una descrizione dell'«aia assolata» sulla quale è spalancata la porta di casa. Sono i segnali che l'intera tragedia rientra nelle geometrie atemporalì del teatro *en plein air*.³⁸

³⁶ G. POZZA, *Cronache teatrali (1886-1913)*, a cura di G.A. Cibotto, Neri Pozza, Vicenza 1971, p. 347.

³⁷ In F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti* cit., p. 293.

³⁸ È stato dimostrato che i luoghi della *Figlia di Iorio* sono stati pensati in un primo momento in modo realistico e poi reinventati in dimensione metastorica. Lo provano due saggi del sottoscritto ai quali mi sia concesso rinviare: G. OLIVA, *L'invenzione dei luoghi nella «Figlia di Iorio»* e «*La Figlia di Iorio» e il teatro en plein air*, in ID., *D'annunzio e la poetica dell'invenzione* cit., pp. 80-92 e 93-104.

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*.