



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.

Alberto Granese

GLI ESORDI DELLA DRAMMATURGIA DANNUNZIANA

Riassunto: Per Alberto Granese, nel suo contributo su *Gli esordi della drammaturgia dannunziana*, i due *Sogni*, *d'un mattino di primavera* e *d'un tramonto d'autunno*, riescono a rendere, nell'opposizione primavera-autunno, la polarità giovinezza-vecchiaia, implicante un'intera e articolata area semantica di metafore oppositive, al cui vertice si collocano i binomi speranza-disillusione, vita-morte. Pur nella loro diversità questi *Sogni* sono accomunati dalla componente onirica che li attraversa e li collega al *Dream* di Shakespeare, partendo dall'idea di fondo che la magia del sogno sia paradossalmente uno svelamento della realtà più vera e autentica e lo spazio teatrale onirico funzioni come il momento della rivelazione degli strati profondi della coscienza, permettendo allo spettatore di ritrovare se stesso.

Parole chiave: *Sogni*, giovinezza, vecchiaia.

Abstract: In the essay *The outset of d'Annunzio's dramaturgy*, Alberto Granese states that the two *Sogni*, *d'un mattino di primavera* e *d'un tramonto d'autunno* manage to convey, through the opposition spring-autumn, the polarity between youth and old age, implying a whole articulated semantic field of opposite metaphors at the apex of which lie the binomials hope-disillusion and life-death. Even in their differences these *Sogni* share the oneiric feature which spans them yet links them to the *Dream* of Shakespeare, resulting from the idea that the dream's magic is paradoxically an unveiling of the utmost true and authentic reality and the oneiric theatrical space functions as the moment of revelation of the deep layers of consciousness, enabling the spectators to rediscover themselves.

Keywords: *Sogni*, youth, old age.

1. *Sogno d'un mattino di primavera*

Ad Albano, mentre inizia la primavera del 1897, d'Annunzio scrive un atto unico per la Duse: lo chiama *Sogno* per sottolinearne il carattere irrealistico e illusorio; lo collega alla stagione primaverile per evidenziarne la bellezza e la freschezza; lo fa cominciare dal mattino per alludere alla speranza, alle audaci fantasticherie, che, pur se vane, contribuisce ad alimentare. E *Sogno di un mattino di primavera* è la seconda *pièce* drammatica che scrive, dopo *La città morta*, ma è la prima sua opera teatrale a essere rappresentata e la prima ad aprire la serie di rappresentazioni dannunziane in terra di Francia: 15 giugno 1897, "Théâtre de la Renaissance" di Parigi, compagnia di Eleonora Duse, su invito (probabilmente sollecitato) dell'altra grande attrice dell'epoca, Sarah Bernhardt.¹

D'Annunzio chiamerà la sua opera anche «drama» e, qualche anno dopo, «poema tragico»; forse, un omaggio a Maurice Maeterlinck, alludendo alla definizione che il maggiore rappresentante del simbolismo teatrale aveva dato di *Pelléas et Mélisande* (1892): «la pièce de théâtre doit être avant tout un poème». ² E, in effetti, il suo testo non presenta un'azione drammatica vera e propria, ma la fa evocare dai personaggi e dalla protagonista, Isabella, divenuta Demente per essere stata imbevuta e intrisa, durante un'intera notte, dal sangue del suo amante ucciso per gelosia dal marito. Il dramma è, dunque, rivissuto dolorosamente, richiamato dalla memoria ininterrottamente, quasi che l'efferato fatto di sangue debba sempre rivivere e ripetersi, divenendo indelebile, indistruttibile.

La vicenda non è rappresentata, mancano l'ucciso e l'uccisore, restano solo l'orrore del sangue, che ossessiona la Demente, e il dolore della sorella di lei, Beatrice, della madre del giovane amante trucidato, e di Virginio, il fratello, che sogna l'amore e la guarigione di Isabella. Il dramma è nelle conseguenze di quella terribile vicenda; negli effetti, nelle sofferenze e

¹ Cfr. R. LELIÈVRE, *Le théâtre dramatique italien en France. 1855-1940*, Colin, Paris 1959, pp. 181-89. Il *Sogno*, scritto in dieci giorni nell'aprile 1897, fu pubblicato nello stesso anno sul «Convito», poi in volume dalla Cooperativa Sociale di Roma e nel 1899 da Treves; il 1° giugno 1897 era già uscito sulla «Revue de Paris» nella traduzione di Georges Hérelle. Sulla «sfida di Parigi» Bernhardt-Duse, vd. l'esautiva ricostruzione, nell'ultimo paragrafo del suo ampio saggio «Alla prova della scena e della stampa», di G. ZANETTI, «Leggende d'Amore». *Le Origini del 'Sogno d'un Mattino di Primavera'*, in *Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, numero monografico di «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», VI-VII, 2008-2009, pp. 410-63; 458-63.

² Cfr. G. GETTO, *Tre studi sul teatro*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1976, p. 184 (nota bibliografica sui rapporti di d'Annunzio con Maeterlinck e il teatro simbolista francese).

nei turbamenti provocati dall'omicidio. Come nel «drame statique» maelterlinckiano la mancanza di un'azione in fieri collabora con la riduzione dell'evento scenico, che – svolgendosi nello stesso tempo e nello stesso spazio, in un atto unico – sottolinea la rappresentazione in tempo reale, omologa alla *durée* psicologica dei personaggi, come poi sarà tipico del teatro d'avanguardia.

La *pièce* ha una duplice dimensione temporale: la breve vicenda, reale e presente, e l'evocazione-drammatizzazione dell'episodio tragico che ha fatto impazzire Isabella; e ha una doppia scansione spaziale: il giardino, l'*hortus conclusus*, in cui si muovono e dialogano i personaggi, e il bosco, intricato e misterioso, che si intravede oltre un cancello. Anche il sogno non è unico: Beatrice sogna la guarigione della Demente che, a sua volta, sogna uno sposo per la sorella; ma è soprattutto Virginio a sognare di poter essere amato da Isabella:

Un sogno meraviglioso [...] un sogno giovanile e divino in cui la morte e la vita sono divenute una cosa sola, infinitamente più bella e più grande della morte e della vita... [...] Egli [Virginio] sarà là, dinanzi a lei [Isabella], con il suo amore segreto fatto di lacrime, di silenzio e di furore; e la vedrà consacrata dal sangue fraterno, assunta in un mistero più triste di quello della morte; e deporrà ai piedi di lei con un atto religioso, come un voto sublime, quel suo amore e quel suo sogno...³

Il centro è comunque nella pazzia di Isabella, che la rende “altra”, diversa, ed è proprio questa follia a farle vivere «una vita più profonda e più vasta», la fa discendere «nell'assoluto mistero», obbedire a leggi sconosciute, forse «divine»,⁴ permettendole di comunicare con altre e lontane realtà, come se fosse in una specie di estasi, per cui ella non sente il bisogno di una guarigione, ma desidera il rapporto osmotico con il mondo vegetale, assorbendo la linfa rigeneratrice della primavera, che, come nel *Parsifal* di Wagner, è fonte di forza vitale e creativa. Ed è per questo che non appare con il

³ G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un mattino di primavera*, in ID., *Tutto il teatro*, a cura di G. ANTONUCCI, Newton Compton, Roma 1995, I, pp. 10, 11 (edizione da cui si cita anche in seguito) Le riflessioni sono su Virginio e il suo sogno “primaverile”, riferite da uno dei personaggi, il Dottore, a Teodata, «custode vecchia» dell'Armiranda, l'antica villa toscana). Cfr. anche D'ANNUNZIO, *Sogno d'un mattino di primavera*; *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in ID., *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. ANDREOLI con la collaborazione di G. ZANETTI, Mondadori, Milano 2013, I, pp. 3-47; 49-89.

⁴ *Ivi*, p. 9 (è sempre il Dottore che discorre della Demente con Teodata).

proprio nome; l'Autore stesso la indica come la Demente, quasi a privarla della sua identità, a farne una creatura che vorrebbe annullarsi, trasformarsi, mimetizzarsi con gli elementi della natura, le erbe e le foglie del giardino della sua villa, l'Armiranda, e soprattutto del bosco, che ne sta appena alla soglia, sul limitare, oltre il cancello.⁵

Dal punto di vista scenico, d'Annunzio ha abbandonato lo spazio chiuso del salotto borghese, prevalente nella drammaturgia romantico-veristica, privilegiando il *plein air*, la cui spazialità esterna acquista anche una valenza simbolica, in rapporto al mondo interiore dei personaggi: l'aspetto del giardino è descritto, nella didascalia iniziale, come un volto pensoso sotto una ghirlanda; e, pertanto, l'*hortus conclusus* è il luogo dei rapporti reali, mentre il bosco configura la dimensione "altra", l'indefinito, lo sfuggente, il misterioso, l'inconscio, ed è lo spazio preferito dalla Demente.⁶ Di qui la sua predilezione per il verde, in assoluto il colore dominante della *pièce*: il verde della primavera, del vestito che indossa, della maschera di foglie sul viso, dei fili d'erba intorno alle mani. In lei la foglia è come una palpebra sugli occhi, come un'ostia nella bocca, per cui l'espressione anagrammatica, "vedere verde", connota non solo l'atto del guardare della Demente e l'essere verde della natura, ma emblemizza anche il suo desiderio di annullare nel mondo vegetale la propria individualità:

Vi piace la mia veste? Io ho detto a Beatrice: «Fammi una veste verde, d'un tenero colore, perché, quando vado pel bosco, le piccole foglie novelle non abbiano paura di me». E Beatrice me l'ha data, e stamani la porto per la prima volta. Vi piace? Ora potrò distendermi sotto gli alberi che mettono la fronda; essi non s'accorgeranno di me. Io sarò come l'erba umile ai loro piedi; li illuderò con il mio silenzio. [...] Io entrerò nel bosco, piano piano, senza che il cancello strida. Mi metterò una maschera di foglie, mi faserò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. [...] Vedo verde, come se le mie palpebre fossero due foglie trasparenti. [...] Oh, una piccola foglia, quasi su la mia bocca! È lucida; sembra involta di cera; sembra che il mio alito la strug-

⁵ La «regressione nel vegetale» di Isabella prefigura le «metamorfosi alcionie» dell'Ermione di *La pioggia nel pineto* (P. GIBELLINI, *d'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia, Milano 1995, pp. 106-7).

⁶ Sullo «spazio scenico, descritto come un luogo liminale: la soglia fra il giardino e il bosco dove si incontrano i personaggi», omologo alla situazione di Isabella che, «dopo l'evento tragico, vive in uno stato di liminalità né veramente morta, né veramente viva», e, dunque, sulla «liminalità» fondamentale del *Sogno*, cfr. V. VALENTINI, «*Sogno di un mattino di primavera*»: un pur *rêve de poésie*, in EAD., *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 190, 193.

ga... Com'è tenera! Com'è dolce! La sento su la mia lingua come un'ostia...
[...] Io potrò dunque con gli alberi, con i cespugli, con l'erba essere una cosa sola!⁷

«Vedere» e «verde» sono parole chiave dell'evento scenico, tanto che d'Annunzio suggeriva alla Duse, naturalmente con il dissenso dell'attrice, di tagliare in parte la sequenza finale con l'evocazione drammatica della notte degli orrori, proprio per dare maggiore risalto al suo messaggio di osmosi tra mondo umano e mondo vegetale.⁸ Tra i diversi simboli cromatici, la maggiore densità emblematica si concentra, quindi, nella maschera di foglie, che allude a un antico costume teatrale, la maschera di Dioniso: per la Demente, rappresenta la fuoruscita dalla realtà, la sua visione deformata, il particolare più importante per completare la sua vestizione mimetica della natura. Oltre al rosso (della rosa, della coccinella), evocante il sangue e causa di terrore, l'altro colore dominante è il bianco, metafora della morte: così la farfalla dalle candide ali, che tocca la fronte della Demente; così il pavone dalle bianche piume, un *revenant*, in cui – secondo Isabella – si sarebbe incarnata l'anima di Madonna Dianora, uccisa anche lei per gelosia.

Con il titolo, *Sogno d'una notte di primavera*, era uscita una poesia dannunziana sul «Fanfulla della Domenica» (29 marzo 1885), poi divenuta *Similitudine* nella *Chimera*, dove però precede un altro *Sogno d'una notte di primavera*, già pubblicato nella «Tribuna» del 5 febbraio 1888; sempre sul «Fanfulla» (13 novembre 1887) escono anche i versi del *Sogno d'un mattino di primavera*, confluiti nelle *Elegie romane*: oltre un decennio prima della composizione della *pièce* ad Albano, d'Annunzio amava, dunque, dare questi titoli alle sue liriche e respirare un'aura poetica, a quanto pare, decisamente shakespeariana.⁹ Sul «Fanfulla della Domenica» (7 agosto 1887) annunciava, infatti, la traduzione del *Dream*, il celebre *Sogno di una notte di mezza estate*; nello stesso anno (6 marzo), sulla «Tribuna», aveva pubblicato una *Favola di primavera*, che riprende il racconto del folletto Puck, e, in altra occasione, usava lo pseudonimo di Bottom: ambedue personaggi

⁷ G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un mattino di primavera*, in ID., *Tutto il teatro*, I, cit., pp. 12-16 (*passim*).

⁸ Per questo suggerimento di d'Annunzio alla Duse (in una lettera del 1897), cfr. C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse e il teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, p. 181.

⁹ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Similitudine e Sogno d'una notte di primavera (La Chimera)*, *Sogno d'un mattino di primavera (Elegie romane)*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. ANDREOLI e N. LORENZINI, Mondadori, Milano 1982, pp. 560, 561, 345-48.

shakespeariani del *Dream*.¹⁰ Nel 1893 ritorna l'interesse per il Bardo inglese, quando annuncia a Hérelle, il suo traduttore francese, la stesura «in prosa ritmica» di «un piccolo dramma», *Sogno d'una notte d'estate*, «un 'sogno' incoato». Progetta, sempre intorno al biennio 1897-1898, una tetralogia dei *Sogni*; oltre *del mattino di primavera* e, il successivo, *d'un tramonto d'autunno*, anche altri due, incompiuti, che avrebbero dovuto completare *I Sogni delle Stagioni: d'un meriggio d'estate* e *d'una notte d'inverno*, ricalcando il noto *topos* del rapporto tra ciclo stagionale e ciclo diurno.¹¹

I due *Sogni* compiuti, *d'un mattino di primavera* e *d'un tramonto d'autunno*, rendevano meglio per d'Annunzio, nell'opposizione primavera-autunno, la polarit   giovinezza-vecchiaia, implicante un'intera e articolata area semantica di metafore oppositive, al cui vertice si collocano i binomi speranza-disillusione, vita-morte. Pur nella loro diversit   i due *Sogni* sono accomunati dalla componente onirica che li attraversa e li collega al *Dream* di Shakespeare, partendo dall'idea di fondo che la magia del sogno sia paradossalmente uno svelamento della realt   pi   vera e autentica e lo spazio teatrale onirico funzioni come il momento della rivelazione degli strati profondi della coscienza, permettendo allo spettatore di ritrovare se stesso. I desideri nascosti, gli istinti erotici rimossi affiorano, infatti, nei *Sogni* del poeta italiano e del poeta inglese, soprattutto per il contrasto amore-odio, che coinvolge sia i personaggi del *Dream* sia le protagoniste dannunziane.¹²

In particolare, *Il sogno d'un mattino di primavera* riprende il duplice spazio in cui si svolge l'azione del *Dream*: il contrasto giardino/bosco    analogo all'opposizione citt  /bosco dove si svolgono eventi differenti. Nel giardino dannunziano e nella citt   shakespeariana accadono le azioni afferenti alla sfera della realt   e della razionalit  ; nel bosco prevalgono gli eventi legati alla dimensione onirica e irrazionale: l'immersione panica della Demente nel

¹⁰ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Favola di primavera*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di A. ANDREOLI e M. DE MARCO, Mondadori, Milano 1992, pp. 801-7: a p. 803    la traduzione di *A Wood near Athens*, dalla prima scena dell'atto secondo del *Dream*; cfr. anche *Concerto estivo*, cronaca pubblicata con lo pseudonimo di Bottom su «La Tribuna» del 28 luglio 1887, ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, a cura di A. ANDREOLI, testi raccolti e trascritti da F. RONCORONI, Mondadori, Milano 1996, pp. 885-89.

¹¹ Cfr. A.R. PUPINO, *Un 'sogno' incoato*, in ID., *d'Annunzio. Letteratura e vita*, Salerno Editrice, Roma 2002, pp. 253-76.

¹² Cfr. G. PULVIRENTI, *Il sogno della realt  *, in «Ariel», 3, settembre-dicembre 1988, p. 55; G. CORSINOVI, *Il teatro di Gabriele d'Annunzio tra immagini ed ombre*, in «Agave», 6, 1988, p. 52.

mondo vegetale; le favolose vicende delle creature fantastiche, Oberon, Titania, Puck. La stessa tragica storia di Piramo e Tisbe, anche se replicata in chiave comico-grottesca dagli artigiani nel *Dream*, come una sorta di “teatro nel teatro”, è ripresa da d'Annunzio nell'evocazione della drammatica fine di Madonna Dianora, più volte accennata da Isabella, quasi un “racconto nel racconto”.¹³ La violenza subita da Madonna Dianora, narrata da Isabella, è resa sul piano letterario con un registro stilistico più leggero e arioso in confronto al linguaggio esasperato e franto, scandito da ossessive ripetizioni, con cui è costruito il traumatico evento, rivissuto come in *trance*, della sua personale tragedia. Si veda, a stretto raffronto, l'*incipit* delle due storie:

Ella [Madama Dianora] amava Palla degli Albizi, un giovanotto. Nelle notti senza luna, dalla ringhiera di quella loggia ella gli gettava nel giardino una scala di seta, sottile come una tela di ragno, forte come una cotta d'arme. Ah, io lo so com'ella offriva dalla ringhiera alle labbra ardenti quella soave mandorla nuda del suo viso, semichiusa nel guscio d'oro... Ma una notte Messer Braccio la colse, ritrasse la scala complice, ne fece un capestro per il collo chino. E Dianora penzolò dalla ringhiera, tutta la notte, sotto gli occhi delle stelle, lamentata dagli usignuoli.¹⁴

Nella scena successiva è ancora Isabella a parlare; ma, questa volta, ride-sta i suoi orribili ricordi, quando la sorella Beatrice le annuncia la presenza di Virginio, fratello dell'amante ucciso:

Il fratello? Perché è venuto il fratello? Perché è venuto? [...] Perché è venuto? Per riprenderlo? Per strapparmelo? Per portarlo a sua madre?... Così, così, a sua madre, senza sangue, senza più una stilla di sangue! Tutto il sangue è sopra di me... io ne sono tutta coperta... Vedete, vedete le mie mani,

¹³ Nell'unica scena del quinto atto del *Dream* sono, infatti, gli artigiani (*The Clowns*) a rappresentare *Pyramus and Thisbe*: in particolare, Nick Bottom, tessitore (*a weaver*), interpreta Pyramus; Francis Flute, conciamantici (*a bellows-mender*), Thisbe. Cfr. A. MEAZZA, *Affinità shakespeariane in d'Annunzio*, in «Il lettore di provincia», 112, settembre-dicembre 2001, pp. 10-11; G. ZANETTI, «Leggende d'Amore». *Le Origini del 'Sogno d'un Mattino di Primavera'*, in «Sinestisie», cit., p. 423: «Irresistibile, per d'Annunzio, il fascino di un'opera all'insegna della più sfrenata fantasia combinatoria, ove alla storia multipla degli innamorati, tanto vertiginosamente assorbiti nel proprio desiderio che i loro accoppiamenti risultano equivalenti e intercambiabili, sono chiamati a presiedere, prodigiosamente compresenti, i miti e le favole antiche, le fate del folklore celtico anche nella reinterpretazione della letteratura colta, l'ambientazione agreste con il suo centro di gravità nel profondo di un bosco».

¹⁴ G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un mattino di primavera*, in ID., *Tutto il teatro*, I, cit., pp. 13-14.

le mie braccia, il mio petto, i miei capelli... Io sono rimasta soffocata nel suo sangue... [...] Tutto il mio corpo è una ferita straziante; e io stessa, io stessa non ho più una stilla nelle mie vene... Io non sono viva; ditele che io non sono più viva... Io ho sentito penetrare nella mia carne la sua morte, come un gelo pesante, e ho sentito le mie ossa piegarsi sotto il peso... Questo è morire, questo è morire.¹⁵

Tutte le creature del giardino primaverile e del bosco misterioso (i muhetti con il tintinnio dei loro campanelli, le api con il loro ronzio) stabiliscono un muto ed enigmatico colloquio con la Demente; alcune di esse, come il pavone e la farfalla, appaiono messaggeri dell'aldilà, si collocano tra il mondo fisico e la dimensione metafisica, creano un linguaggio allusivo e intimo con Isabella. Il suo desiderio di immedesimarsi in tutti gli aspetti del mondo vegetale, di dividerne le sottili vibrazioni e le incessanti trasmutazioni, è l'omologo visibile, sul piano spettacolare, della stessa tensione della scrittura dannunziana ad assorbire e a trascodificare nel linguaggio le infinite e musicali voci della natura.¹⁶

È noto l'insuccesso parigino della prima, il 15 giugno 1897, che si ripeté in parte, alcuni mesi dopo, quando, il 21 gennaio 1898, Sarah Bernhardt portò *La Ville morte* in quello stesso "Théâtre de la Renaissance". Né andarono bene alcune recite successive a Trieste e a Venezia; meglio ai Filodrammatici di Milano, mentre nel "Teatro Valle" di Roma il pubblico si divise tra sostenitori e avversari. In tutti questi spettacoli si impose comunque il talento della Duse, a cui gli spettatori tributarono calorosi applausi, anche perché la grande attrice al *Sogno* aveva «prudentemente» affiancato *La locandiera* e, com'era prevedibile, le preferenze andarono al ben definito personaggio di Mirandolina, anziché alla sfuggente Isabella.¹⁷

¹⁵ Ivi, pp. 22-23 (scena quinta).

¹⁶ Sulle ardite contaminazioni dell'arte combinatoria dannunziana (dallo Stilnovo al Quattrocento laurenziano, dal Dante di *Per una ghirlandetta* al Botticelli della *Primavera*, da Novalis a Maeterlinck, oltre alle ascendenze onomastiche da Boccaccio e da Poliziano del giardiniere Panfilo e della «custode giovane» Simonetta), cfr. il saggio, cit., di Giorgio Zanetti in «Sinestesie» e la veloce sintesi di P. GIBELLINI (*d'Annunzio dal gesto al testo*, cit., p. 107).

¹⁷ Cfr. G. POZZA, *Il «Sogno d'un mattino di primavera» di Gabriele d'Annunzio a Parigi*, in «Corriere della Sera», 16-17 giugno 1897; *Il «Sogno d'un mattino di primavera»*. *La Duse ai Filodrammatici*, in «Corriere della Sera», 12-13 novembre 1897, ora in Id., *Cronache teatrali*, a cura di G.A. CIBOTTO, Neri Pozza, Vicenza 1971, pp. 264-66; 269-73; L. GRANATELLA, *Arrestate l'autore! d'Annunzio in scena*, Bulzoni, Roma 1993, p. 100. Al "Teatro Valle" di Roma fu rappresentata la "prima" italiana del *Sogno* (11 gennaio 1898); all'atto unico dannunziano la Duse «prudentemente [...] la affianca la collaudatissima *Locandiera*» di Goldo-

La Duse era però pienamente partecipe dell'arte dannunziana; riteneva indispensabile che la scena borghese e veristica si potesse rinnovare solo avvicinandosi all'antica bellezza greca, pur sapendo che il pubblico non era ancora preparato per la tragedia moderna e tanto meno per i *Sogni*, in cui l'Autore proponeva un mondo inverosimile, alternativo, irraggiungibile.¹⁸ Le prove per l'allestimento si tennero all'aperto, verso fine aprile 1897, a Frascati, alla presenza di d'Annunzio; nella realizzazione parigina, lo scenografo della "Renaissance" tenne anche conto delle indicazioni, per così dire, "registiche" delle didascalie, fondamentali per lo scenario e la recitazione degli attori. Il paesaggio magico e misterioso, con il giardino che finisce nel bosco, era accentuato dall'allucinante enfattizzazione illuminotecnica del colore verde; lo stesso costume della Duse presentava una sottoveste, ricamata con foglie verde-scuro, e tuniche di garza sovrapposte, per consentirle movimenti morbidi, immaterialmente slanciati verso il libero spazio, tali da renderla eterea, come una creatura preraffaellita.¹⁹ Secondo d'Annunzio, lo spazio scenico del giardino, la prevalenza cromatica del verde dovevano rendere in pieno la sacralità della natura, in cui la Demente cerca l'abbandono e l'osmosi e, allo stesso tempo, simboleggiare la speranza e il "sogno" di una sua prodigiosa guarigione.²⁰

Anche la recitazione della Duse riuscì a rendere «i trapassi più delicati del sentimento», come notava Giovanni Pozza nella cronaca teatrale della "prima" parigina. La grande attrice si muoveva curva sul palcoscenico, come se andasse errando e vagando disperatamente; il suo contatto con la realtà appariva lontanante; a volte, l'incedere aveva scatti aerei, che la facevano apparire quasi senza peso; decisivo il racconto della notte dell'assassinio dell'amante, dove riusciva a trasformare il sogno in un vero e proprio incubo. E, tuttavia, tutte queste innovazioni artistiche non furono apprezzate dal pubblico *fin de siècle*.²¹

ni: A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000 e 2001, p. 315.

¹⁸ Cfr. l'intervista concessa dalla Duse a Vincenzo Morello (Rastignac), in occasione del debutto al "Teatro Valle" di Roma, uscita su «La Tribuna», 4 gennaio 1898. Cfr. anche M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, il Mulino, Bologna 1992.

¹⁹ Cfr. E. BOUTET (Caramba), *Prima rappresentazione del «Sogno d'un mattino di primavera»*, in «Don Chisciotte di Roma», 16 giugno 1897.

²⁰ Cfr. G.B. DE FERRARI, *Gabriele d'Annunzio e il «Sogno d'un mattino di primavera»*, in «Gazzetta Letteraria», 3 luglio 1897; V. VALENTINI, *Il poema visibile*, cit., p. 194.

²¹ Cfr. G. POZZA, art. cit.; C. MOLINARI, *L'attrice divina*, cit., pp. 184-85. Cfr. anche J. STOKES, *Tre attrici e il loro tempo: Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse*, Costa & Nolan, Genova 1991.

2. *Sogno d'un tramonto d'autunno*

L'altro atto unico del dittico onirico, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, anche questo «poema tragico», fu composto nell'estate del 1897. Pubblicato da Treves, l'anno successivo, rappresentato per la prima volta a Livorno, il 2 dicembre 1905 (poi anche a Genova e al "Mercadante" di Napoli), fu portato a un buon successo da Emma Gramatica all'"Argentina" di Roma nell'aprile del 1911, mentre nel 1913 Gian Francesco Malipiero ne completò la partitura musicale.²² Anche qui la scena è un *hortus conclusus* paradisiaco, caro a d'Annunzio, un giardino, che, diversamente dall'altro, primaverile e mattutino, ha «un pesante corpo di foglie trascolorite, di fiori sfioriti, di frutti strafatti» ed è attraversato dai raggi di un «sole obliquo», sempre più declinante verso occidente. Anche questo «immenso giardino di delizia e di pompa» è antropomorfizzato con valore simbolico e allusivo: sembra infatti – inclinato com'è verso il fiume Brenta – somigliare all'«abbandono di una creatura voluttuosa e stanca che si inclini verso uno specchio per rimirarvi l'ultimo splendore di sua bellezza caduca».²³ Tale è anche l'immagine della proprietaria, la serenissima dogaresa vedova, Gradeniga, bellezza ormai matura, abbandonata dal giovane amante, invaghitosi della seducente cortigiana Pantèa; per lui aveva ucciso il doge, suo marito.

La novità del giardino, dal punto di vista scenografico, è che da esso si svolge una «scala aerea», spiraliforme, coronata da una loggia, «nascosta dall'arco scenico», dalla quale la «camerista» della dogaresa, Pentella, riesce a dominare con lo sguardo la campagna veneta intorno alle acque del Brenta, su cui si sta svolgendo una festa, con partecipazione di «barche, tutte pavesate, piene di musicisti», in onore di Pantèa, navigante verso Venezia sul suo Bucintoro (il «Bucintoro della meretrice»), insieme con il giovane amante e circondata da gruppi di ammiratori inebriati dalla sua bellezza. E, in effetti, tutta la *pièce* è propriamente una «visione»: Pentella, dall'alto della scala a spirale, vede e descrive per Gradeniga, che nel giardino si trova in uno stato di impaziente «aspettazione», tutte le scene della festa sul Brenta. La vera azione del dramma è, dunque, all'esterno, non vista direttamente

²² Cfr. C. SANTOLI, *Gabriele d'Annunzio. La musica e i musicisti*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 55-65; ID., *Gabriele d'Annunzio. Dal Sogno d'un tramonto d'autunno a Parisina*, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 77-82; C. BIANCHI, *Il «sogno» dannunziano di Gian Francesco Malipiero*, in «Rassegna dannunziana», XVIII, 37, aprile 2000, pp. XLV-XLVIII.

²³ G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in ID., *Tutto il teatro*, cit., p. 29.

dallo spettatore, che ode i suoni provenienti dal fiume e segue le immagini fuori scena attraverso il ritmo delle parole e dei gesti, prima della «camerista», poi delle «spie», le sette fanciulle inviate da Gradeniga a osservare i movimenti della rivale con il compito di trafugarle qualche parte del corpo per fare un diabolico sortilegio. Il «sogno», infatti, della dogaressa è di far morire, attraverso le arti magiche di una maga schiavona, la cortigiana Pantèa, proprio nel giorno del suo trionfo.

La componente magica è l'altra novità della *pièce*, che accentua la sua natura prevalentemente onirica, e porta, con il paradossale e inverosimile finale, a un livello molto avanzato l'antinaturalismo pre-espressionistico di d'Annunzio, paragonabile solo ad alcuni aspetti della drammaturgia di Strindberg. Se l'onnipotenza del desiderio omicida, attraverso le pratiche demoniache della fattucchiera, colloca Gradeniga in una dimensione completamente onirica, tutto quel che vede Pentella, e hanno visto anche le «spie», non ha assolutamente nulla di naturale e di realistico, ma nella sua totale inverosimiglianza e assurdità attiene alla sfera del «visionario» e del surreale. I racconti di Pentella e delle «spie» sembrano tutti risucchiati nel vortice onirico della *rêverie* della protagonista. Se Pentella «vede» il fiume «verde» di ghirlande galleggianti, mentre prima «era tutto di rosa come le nuvole», una delle «spie», Orsèola, racconta di aver «visto» una fantastica danza della meretrice sul Bucintoro:

Pantèa danzava su la tavola tra i vetri, senza rompere una coppa, e tutte le coppe erano colme; ed ella aveva i piedi nudi con due alette appiccate alle caviglie, fatte di perle e di balasci; [...] senza vergogna, salì sulla prua d'oro, si mostrò a tutti quegli uomini, si gettò a tutti quegli occhi come alle fiamme, non avendo sul corpo se non le due alette di gemme. E tutti deliravano di brama, e gridavano: «Pantèa! Pantèa!» come s'ella fosse divina.²⁴

²⁴ Ivi, pp. 36; 37. Diverse sono le fonti, letterarie e figurative, evocate per il personaggio di Pantèa e della sua danza durante il banchetto sul Bucintoro: se S. SINISI (*Malie e malfici d'amore nel «Sogno d'un tramonto d'autunno»*, in EAD., *La scrittura segreta di d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 49-61) – dopo un rinvio al celebre libro di M. PRAZ (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1966) – ricorda l'immagine di ammaliante bellezza della Gorgone dipinta da Sartorio, G. ZANETTI (*Una leggenda shakespeariana. L'arte combinatoria del «Sogno d'un tramonto d'autunno»*, in «Quaderni del Vittoriale», 5 n.s., 2009, pp. 27-51) – con puntuali riferimenti anche ai saggi di Pompeo Gherardo Molmenti, in particolare a *La dogaressa di Venezia* (1887²), e di Arturo Graf, soprattutto al suo ampio studio su Veronica Franco di *Attraverso il Cinquecento* (1888) – non solo richiama la *Salomé* (1896) di Oscar Wilde e l'*Aphrodite* (1896) di Pierre Louÿs, ma anche, in stretto rapporto intertestuale, il suggestivo racconto di Enobarbo del primo incontro di Antonio e

Un'altra "spia", Catarina, narra a Gradeniga di aver «veduto» il suo giovane amante di un tempo

davanti a un arpicordo ed ella [Pantèa] s'era posta a giacere sul coperchio dell'istrumento e aveva disciolta la capellatura; e il suo viso era presso a quello del sonatore e una lista de' suoi capelli passava intorno al collo di lui, e così egli toccava l'arpicordo ed ella cantava con una voce sommessa quasi nell'orecchio a lui che s'inclinava.²⁵

Da questa chioma Iacobella con la complicità di Nerissa recide una ciocca di capelli che la maga userà per i suoi mortali malefici: il furto avviene in maniera rocambolesca e inverosimile («scacciata, inseguita, percossa [...] uno schiavone aizzava contro di me i levrieri...»), come l'assurda scena finale nei resoconti di Ordella e Barbara, sempre anaforicamente preceduti dalle forme del verbo vedere («ho veduto», «si vedeva»): «tutto il fiume era pieno di furore. [...] E tutti gridavano: "Pantèa! Pantèa!" e più s'inferocivano gridando. [...] In un attimo la nave s'è accesa, e l'aria s'è profumata, e intorno è cresciuto il furore...».²⁶

Sul Brenta avviene la metamorfosi: il folle entusiasmo erotico degli ammiratori di Pantèa si trasforma in una vera e propria battaglia di gente in armi; il Bucintoro inghirlandato insieme con le barche dei musicisti diviene uno spettrale vascello avvolto dalle fiamme; la *libido* degli amanti sfrenati in un delirio dionisiaco, durante la danza della cortigiana discinta, si muta nel sangue di rivali eccitati e impazziti. Non solo la «camerista» vede e racconta, ma anche le «spie»: la visione, che deve coinvolgere gli spettatori, è moltiplicata da diversi punti prospettici, da differenti angolazioni, ma convergenti nel rappresentare alla tradita e furente dogaresa, in quadri successivi, prima, la bellezza trionfante di Pantèa, superfemmina dominatrice, poi, la sua distruzione. L'avvenente cortigiana appare circondata da un'aura leggendaria, come un'epifania numinosa o una creatura mitica: di lei si narra che abbia un'irresistibile forza di seduzione (mutuata da una sirena, di cui ha succhiato l'anima) con i suoi occhi di colori diversi, uno azzurro, l'altro nero; di lei si dice che possenga la forma dei seni esattamente eguale a quella di Elena di Troia. E, in effetti, la battaglia finale sul Brenta

Cleopatra lungo le rive del fiume Cidno nell'*Anthony and Cleopatra* di Shakespeare, presenza costante nel repertorio della Duse (cfr. *ivi*, p. 42).

²⁵ *Ivi*, p. 38.

²⁶ *Ivi*, pp. 44; 46.

degli amanti rivali sembra una surreale parodia della guerra greco-troiana per contendersi la bella tindaride.

L'antica saga, su cui rimane indelebile il fascino omerico, è ripresa e capovolta di segno da d'Annunzio, che, nel tempo della composizione del *Sogno*, aveva già scritto *La città morta*, ed era imbevuto di poesia ellenica, dopo il viaggio in Grecia del 1895. Aveva riletto Eschilo e Sofocle a Micene, presso la Porta dei Leoni, alla luce della *Geburt der Tragödie* di Nietzsche e, in effetti, in questo secondo «poema tragico», appare qualche ascendenza eschilea, diversamente dal primo, che evoca il *Midsummer-Night's Dream*. Pentella, che dalla «scala aerea» osserva la campagna veneta e vede alla fine le imbarcazioni in fiamme sul Brenta, è probabilmente una reminiscenza della guardia, della scolta (*φύλας*), che nel Prologo dell'*Agamennone* di Eschilo, dall'alto di una torre, scorge dei bagliori lontani e annunzia la caduta e l'incendio di Troia. La stessa struttura spettacolare della battaglia, che si svolge fuori scena, ha un celebre archetipo proprio in Eschilo: nei *Persiani*, lo scontro decisivo degli eserciti asiatici ed ellenici è narrato alla madre dello sconfitto Serse dal Nunzio con tutti i particolari cruenti. Già gli spettatori ateniesi del V secolo venivano coinvolti emotivamente dalla ἄσπις del messaggero persiano, dal ritmo concitato delle sue parole, dalle dolenti reazioni della regina e del coro. È una tecnica teatrale che d'Annunzio poteva, dunque, agevolmente trovare già in Eschilo.²⁷

La stessa Gradeniga, che ha commesso a tradimento l'assassinio del doge suo marito, per godersi il giovane amante, è una Clitemnestra che ha già perpetrato l'uxoricidio, mentre la protagonista eschilea uccide Agamennone nel corso della tragedia; ma è anche una nuova Medea, che nella celebre tragedia di Euripide, tragico meno apprezzato dal d'Annunzio suggestionato da Nietzsche, uccide con le arti magiche la figlia del re di Corinto, che le ha sottratto il suo Giasone, eroe del mito argonautico. Gradeniga ricorre alla fattucchiera schiavona per eliminare la *femme fatale* Pantèa, che muore nell'incendio del Bucintoro; Medea è una maga ed è lei stessa a preparare gli indumenti stregati per la rivale, ma le modalità della morte tra le fiamme della principessa corinzia e della meretrice veneziana sono

²⁷ Non è da escludere, come osserva Giorgio Zanetti, la suggestione shakespeariana: se la gelosia sessuale di Gradeniga accoglie elementi di *Otello*, il suo comportamento con le «spie» è analogo a quello di Cleopatra con il Messaggero, che gli annuncia il matrimonio di Antonio con Ottavia (p. 41 del saggio cit.).

identiche.²⁸ Essendo Clitemnestra e Medea insieme, la dogaresa, da una parte, ricalca le antiche eroine tragiche, dall'altra, anticipa alcuni aspetti della drammaturgia primonovecentesca e, con la sua gestualità concitata, con la voce alterata dalla sofferenza e dall'odio, prelude al *geballter Schrei*, il "grido contratto", dei personaggi del teatro espressionista.

La morte nel fuoco è costante per le creature dannunziane: così muoiono Mila nella *Figlia di Iorio*, Basiliola nella *Nave* e – in una delle prime novelle pubblicate nel gennaio 1888 sul «Don Chisciotte della Mancia», *La morte del duca d'Ofena* – anche l'omonimo protagonista, gettandosi in mezzo alle fiamme che, come «capellature infernali», dominano tutta la scena.²⁹ Proprio sul piano sperimentale i due *Sogni* si toccano: alla follia della Demente si accomuna l'ossessione patologica della Dogaresa; l'una e l'altra rese a livello spettacolare da una coerente orchestrazione linguistica e gestuale (indicata dalle didascalie), in cui anche i colori e la luce giocano un ruolo di primo piano nell'esprimere lo stato d'animo delle protagoniste.³⁰

Il cosiddetto "estetismo militante" dannunziano, in cui – come il poeta aveva annunciato fin dal 1895, nella Presentazione di «Il Convito», diretto da Adolfo De Bosis – si fondono bellezza e forza vitale (del resto contiguo all'azione politica che stava per intraprendere, proprio nel segno non solo di una estetizzazione della politica, ma anche di una provocatoria dissacrazione dei valori – attraverso la sovversione erotica della sfiorita dogaresa e della meretrice trionfante – di una corrotta classe dirigente *fin de siècle*), mentre si poneva in controtendenza rispetto al teatro di Verga e di

²⁸ Si potrebbe dire con V. VALENTINI («Sogno di un tramonto d'autunno»: *drame statique e antica corestica*, in EAD., *Il poema visibile*, cit., pp. 199-212) che il rito magico è «l'unica azione drammatica del poema», essendo i due personaggi principali, uno, Gradeniga, presente in un luogo effettivo e visibile, quando orchestra il maleficio, attivo dialogicamente sulla scena, l'altro, invece, Pantèa, assente dallo spazio scenico e in azione in uno spazio del racconto, in un luogo virtuale (cfr. pp. 204-5).

²⁹ Sulla morte tra le fiamme del duca d'Ofena, cfr. A. GRANESE, *Prima della 'Pescara': novelle di 'violence' e 'sacre' per i lettori francesi*, in «Sinestesie» (Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità), cit., pp. 316-27: a p. 324.

³⁰ Quanto al tempo storico in cui potrebbe svolgersi la vicenda di Gradeniga e Pantèa, non è agevole identificarlo; rimane volutamente indefinito. Oscilla l'ambientazione tra lo «scorcio estremo» del Seicento, proposto da Zanetti (p. 29 del saggio cit.), il Settecento (per l'allusione a Vivaldi), oppure il Cinquecento (per il riferimento a usi e costumi rinascimentali, descritti da Burckhardt), o anche il «medio barocco» (per la menzione delle canzonette di Alessandro Stradella), secondo A. DI BENEDETTO («Sogno d'un tramonto d'autunno». *Una fiaba perversa*, in ID., *Verga, d'Annunzio, Pirandello. Studi e frammenti critici*, Fògola, Torino 1994, pp. 55-65: a pp. 59-60).

Salvatore di Giacomo e alla scena verista di Giacosa e Marco Praga, con i loro eventi meccanici rappresentati in allestimenti superficiali, si muoveva invece in pieno accordo con il rinnovamento teatrale europeo di Čechov e Maeterlinck, Ibsen e Strindberg.³¹ Andava verso un'idea di teatro che anticiperà le scelte futuriste e le innovazioni di Rosso di San Secondo e di Bontempelli; la prevalenza nel testo delle didascalie descrittive, la quasi inesistenza dell'azione, le interagenze spazio-temporali si ritroveranno, ad esempio, anche nel teatro di Marinetti.³² Il progetto teatrale dannunziano è, com'è noto, esposto nel *Fuoco*, ma già nella *Rinascenza della tragedia* aveva proposto, sull'esempio wagneriano, di riportare l'opera drammatica alla dimensione rituale delle sue origini, essendo «la sola forma vitale con cui i poeti possono manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasfigurano subitamente la vita»: mito, rito ed eroismo si fondono nella visione dannunziana di un teatro che sappia risollevarsi «alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso».³³

In questo progetto si inserisce il “sogno” di realizzare il teatro di Albano, suggeritogli dagli spettacoli esemplari delle Chorégies di Orange: d'Annunzio voleva eliminare la struttura tradizionale del teatro con platea, palchi al chiuso e scenografie artificiose e, come nel teatro classico antico, tenere le rappresentazioni all'aperto, facendo muovere i personaggi in uno spazio scenico tridimensionale e collocando gli eventi atemporali delle sue opere nello scenario atemporale della natura. Il teatro di Albano, costruito prevalentemente con materiale nobile, come il marmo, doveva essere il luogo sacro di una vera e propria liturgia scenica, un teatro-rito, un teatro della parola e della civiltà solare e mediterranea, in cui poesia e musica

³¹ Su questo momento di impegno politico del poeta, culminato nell'elezione alla Camera dei deputati (convalidata solo il 26 aprile 1898), cfr. A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile*, cit., pp. 307-10. Quanto all'idea di Arte, aveva dichiarato (1895) a Ugo Ojetti che la sua universalità deve «abbracciare ed armonizzare in un vasto e lucido cerchio le più diffuse aspirazioni dell'anima umana» (U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, ediz. a cura di P. PANCRAZI, Le Monnier, Firenze 1957, p. 342). Cfr. anche M.T. MARABINI MOEVS, *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L.U. Japadre, L'Aquila 1976.

³² Cfr. L. LAPINI, *Il teatro di Massimo Bontempelli. Dall'avanguardia al novecentismo*, Vallecchi, Firenze 1977; *Il teatro di Bontempelli. Atti del Convegno di Como*, in «Rivista italiana di drammaturgia», 13, 1979; G. ANTONUCCI, *Lo spettacolo futurista in Italia*, Studium, Roma 1974; ID., *Cronache del teatro futurista*, Abete, Roma 1975; G. BALDISSONI, *Filippo Tommaso Marinetti*, Mursia, Milano 1986; M. VERDONE, *Il movimento futurista*, Lucarini, Roma 1986.

³³ L'articolo, *La Rinascenza della tragedia*, fu pubblicato in «La tribuna», 2 agosto 1897.

si sarebbero fuse senza la prevalenza dell'una sull'altra, in netto contrasto con la pur suggestiva concezione wagneriana, che si era realizzata a Bayreuth, mentre l'utopia dannunziana non approdò alla realtà.³⁴

Eppure d'Annunzio aveva previsto, anche in collaborazione con Mariano Fortuny, delle vere e proprie innovazioni scenografiche: dalla tridimensionalità volumetrica *en plein air* all'uso dei fasci di luce, per creare particolari suggestioni e sottolineare intensi momenti espressivi all'unisono con la recitazione degli interpreti; da un nuovo modo di muoversi degli attori sulla scena, affidato a una composta gestualità, richiesta proprio dal teatro-rito, alla loro stessa capacità di immedesimarsi nel personaggio e di ricrearlo dall'interno, che aveva nell'arte della Duse il suo centro massimo di eccellenza, in cui veniva espressa la Bellezza, rivelata dal poeta alla folla, e la venerazione per la cultura ellenica si fondeva con la viva speranza nella rinascita latina.³⁵

Se nel teatro di Albano, *en plein air*, il *Sogno di un mattino di primavera*, scritto in soli dieci giorni su invito della Duse per inserire una novità italiana nella sua *tournee* francese, non verrà mai rappresentato, troverà invece la sua realizzazione all'aperto, oltre cento anni dopo, nell'*bortus conclusus* del Museo del Bargello a Firenze, in occasione di una mostra allestita per Desiderio da Settignano, proprio l'artista che – secondo la folle Isabella – aveva scolpito il busto di Madonna Dianora, a cui si sente solidale. A interpretare la Demente era il primo attore, Sandro Lombardi, che, travestito da donna, alternava una straniante voce in falsetto con i suoni nasali e cavernosi nel monologo finale, quando la protagonista sembra progressivamente perdere i suoi attributi umani ed entrare in uno stato di immemore smarrimento, fino alla fusione panica con la natura e alla vagheggiata metamorfosi, alluse dall'interprete al momento di uscire dalla scena per inoltrarsi nel misterioso bosco delle trasmutazioni.³⁶ Nel

³⁴ Cfr. D. ANGELI, *Quando e come sorgerà il teatro di Albano. Gabriele d'Annunzio e il suo ideale d'arte*, in «Il Giornale d'Italia», 19 gennaio 1903; N. ARRIGONI, *Il teatro come "poema visibile": la sfida di d'Annunzio al teatro naturalista per un'esperienza d'arte totale*, in «Il ragguaglio librario», marzo-aprile 1995, pp. 94-95; C. NEGRI, *Il teatro di d'Annunzio tra tradizione e rivoluzione*, in «Otto/Novecento», 2, 2001, pp. 77-128.

³⁵ G. ISGRÒ, *d'Annunzio e la «mise en scène»*, Palumbo, Palermo 1993; L. RONCONI, *La scena del Vate*, Electa, Milano 1998. E cfr. anche F. TREBBI, *Le porte dell'ombra. Sul teatro dannunziano*, Bulzoni, Roma 2000; L. DE VENDITTIS, *Appunti sul teatro dannunziano*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005.

³⁶ La compagnia teatrale Lombardi-Tiezzi ha rappresentato il *Sogno* dal 9 maggio al 27 giugno 2007.

maggio 2004, nell'Auditorium di Perugia, anche Anna Galiena riprenderà il personaggio della Demente, a riprova che la drammaturgia sperimentale di d'Annunzio va oltre il simbolismo *fin de siècle*, proprio perché la sua innovazione teatrale non tocca tanto i contenuti, quanto invece il linguaggio scenico, che la sensibilità contemporanea, dopo la rivoluzione espressionistica e la scoperta del mondo subliminale da parte di Freud e di Jung, riesce meglio a comprendere nelle sue molteplici e variegate sfumature, e a riproporlo come una delle manifestazioni fondanti l'arte moderna.³⁷

³⁷ Cfr. G. ANTONUCCI, *Introduzione a d'Annunzio drammaturgo*, in G. D'ANNUNZIO, *Tutto il teatro*, I, cit., pp. XV-XXIII: a pp. XX-XXI (in cui si rinvia anche, per «le caratteristiche pre-espressionistiche delle protagoniste femminili dei *Sogni*», a A. BISICCHIA, *d'Annunzio e il teatro*, Mursia, Milano 1991, p. 14); sulla «coscienza mitica» e sulla consonanza con le teorie di Jung del teatro dannunziano, cfr. anche A. MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in d'Annunzio e Pirandello*, Longo, Ravenna 1993.

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*.