



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)



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 Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@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 «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestiesirivistadistudi.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 Sinestesie 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.

Carlo Santoli

LA DRAMMATURGIA MODERNA DI GABRIELE D'ANNUNZIO:
LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN
E *LA PISANELLE OU LA MORT PARFUMÉE*

Riassunto: *Le Martyre de Saint Sébastien* e *La Pisanelle ou La mort parfumée* creano una 'poetica del meraviglioso e del sublime', che suscita nel pubblico stupore e ammirazione. Di qui l'originalità del teatro dannunziano in cui si precisano una ricerca del 'tempo perduto', di proustiana memoria, e una esigenza etica, profonda, che ordisce e sorregge la trama dell'azione scenica e il messaggio che occorre trasmettere. Attraverso il linguaggio cinetico-filmico della dissolvenza dei colori Bakst crea dei quadri suggestivi, intrisi di poesia e di sogno. Essi restituiscono l'unità dello spettacolo volta alla ricostruzione di un'epoca lontana, che lo spettatore rivive.

Parole chiave: teatro, meraviglioso, sublime.

Abstract: *Le Martyre de Saint Sébastien* and *La Pisanelle ou La mort parfumée* produce a poetic of the marvelous and sublime, stirring astonishment and awe in the audience. Hence the originality of d'Annunzio's theater, in which the research of "lost time" is outlined, reminding us of the Proust memory, and of a strong ethic urge, which hatches and upholds the plot of the scenic action and the message that needs to be conveyed. Through the kinetic-filmic language of dissolving colors, Bakst creates suggestive pictures, soaked in poetry and dream. They convey the unity of the show, which aims at recreating a distant time the audience gets to relive.

Keywords: theater, marvelous, sublime.

1. *Le Martyre de Saint Sébastien*

Gabriele d'Annunzio lavora, nella dimora di Arcachon, a *Le Martyre de Saint Sébastien*, fra l'estate del 1910 e il marzo 1911, rivelando un'eccezionale «capacità di fondere la parte scenografica e coreografica con la

composizione musicale, in un'unica sintesi».¹ La prima andò in scena nel maggio del medesimo anno, al Théâtre du Châtelet di Parigi.

Fu Léon Bakst (1866-1924) a curare l'allestimento scenografico, lavorando a stretto contatto con d'Annunzio sin dall'inizio della stesura dell'opera. Bakst conosce l'arte di incantare: seguendo le indicazioni dello scrittore abruzzese, genera delle suggestioni particolari, meravigliando il pubblico, che non è più un semplice spettatore, ma entra virtualmente in scena, divenendo un attore/personaggio che rivive il turbine delle emozioni e delle passioni. Attraverso le scenografie egli intende recuperare il mito della classicità e della cultura orientale. Non è un caso se il *Martyre de Saint Sébastien* si ambienta in una civiltà, quale la Roma pagana del III secolo d.C., venata da influenze orientaleggianti di ordine artistico, culturale e religioso.

Lo spettacolo riesce a rendere l'epoca, benché mostri un barocchismo ricercato e celebrativo. Ciò non vuol essere una limitazione del dramma, anzi l'enfasi degli allestimenti scenici rafforza e completa l'aspetto rappresentativo, facendo rivivere in un'aura di misticismo estetizzante il lontano passato.

Il motivo spiraliforme delle colonne che dominano la scena serve ad avviare lo sguardo dello spettatore/osservatore verso l'alto, dove c'è un soffitto non chiuso come impedimento visivo, ma a cielo aperto (si veda il bozzetto per il III atto: *Le Concile des Faux Dieux*, fig. 3).

Avvalendosi proprio di diversi timbri di colore, può dirsi che Bakst apra spazi di un'«altezza mai più raggiunta e misura spazi di una vastità e profondità rimaste senza uguali»,² ripetendo lo stesso fenomeno che si verifica con la pittura tonale del Tiepolo e del Veronese, sicché il risultato sarà «l'identificazione dell'infinità dello spazio con l'infinità della luce».³

¹ G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la «mise en scène»*, Palumbo, Palermo 1993, p. 171. *Le Martyre de Saint Sébastien* è stato rappresentato più volte. La prima messinscena ha avuto luogo al Teatro dello Châtelet di Parigi il 22 maggio 1911. Vanno inoltre ricordate le seguenti rappresentazioni: Teatro alla Scala, Milano, 4 marzo 1926; Chorégie d'Orange nel 1949; Teatro alla Scala il 23 maggio 1951; Festival di Lyon-Charbonnières nel 1952; Teatro dell'Opera, Parigi, 8 febbraio 1957; Teatro alla Scala, Milano, 24 giugno 1986; Teatro La Fenice, Venezia, 27 aprile 1995; Teatro Lirico di Cagliari nel 1997; Teatro Massimo, Palermo, 20 marzo 1999 e Teatro San Carlo, Napoli, 12 dicembre 2001. Cfr. AA.Vv., *L'Arte del Tragico. L'avventura scenica del 'Martyre de Saint Sébastien' di Gabriele d'Annunzio dal 1911 ad oggi*, a cura di C. Santoli (Prefazione di A. Andreoli), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000; 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'*, PUPS («Jalons»), Paris 2009.

² G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, III, Sansoni per la scuola, Firenze 1993, p. 386.

³ *Ibid.*

È significativo che in questo bozzetto, come in quello del I atto (*Le Premier Palais, La Cour des Lys*, fig. 1), si parta dalla prospettiva, affidata al gioco di arretramento-avanzamento di piani verticali e paralleli fatti di sola luce. Un analogo effetto di sprofondamento dello spazio è raggiunto nella scena del IV atto (*Le Laurier Blessé*, fig. 4) attraverso la gradazione cromatica, volta a comunicare l'intensa e drammatica emozione.

Il teatro va oltre il teatro, assolvendo un'arte visiva al di là della finzione. La visionaria realtà coloristica si sostituisce a quella naturale e storica, è la realtà dei moti convulsi dell'animo, delle struggenti passioni dell'uomo, del drammatico mondo interiore di tutti i tempi.

La ricerca della spiritualità è ottenuta grazie alla luce esplosiva, nella quale si disegnano le figure, determinando un effetto teatrale sugli spettatori.

Invece nel II atto (fig. 2) tutta la folla inginocchiata davanti al santo si presenta come una folla raffigurata in opere di pittori fiamminghi. Nel tenebrore della cripta mitriaca vi sono delle donne con grandi mantelli color ruggine orlati di nero, con la gola stretta nelle *bandelettes* di lino e l'*hennin* a doppio corno che nasconde i loro capelli; vi sono anche uomini piagati e appoggiati sulle grucce e le maghe oppresse da vesti sontuose di broccato arancio, che sembrano animare improvvisamente uno di quei trittici di Henri Blès (detto Maître des Moulins).⁴

Il III atto presenta il pretorio dove l'imperatore offre al santo ogni ricchezza e gloria. In questo luogo, le donne, i sacerdoti, gli orientali si affollano intorno alla figura bella di Sebastiano e così esile nella sua veste nera. Si ritrova la stessa interpretazione dell'antichità, la stessa visione architettonica del mondo antico. L'imperatore, i sacerdoti, le ancelle indossano la porpora, la toga o il canopeo, invece il santo, gli arcieri, il popolo indossano costumi del quattrocento.⁵

I personaggi rinvierebbero per la sontuosità delle vesti a quelli di altre opere pittoriche: la *Camera degli Sposi*, *L'Incontro* di Andrea Mantegna, con riferimenti anche ai dipinti del Pisanello⁶ e del Cossa.⁷

⁴ Sono opinioni di Diego Angeli (1869-1936), collaboratore del «Marzocco» e capo redattore del «Convito romano» di De Bosis, che fu spettatore e cronista della prima rappresentazione, cfr. *La prima del 'Mistero di San Sebastiano' di Gabriele d'Annunzio a Parigi*, in «L'Illustrazione Italiana», 28 maggio 1911.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. *San Giorgio libera la figlia del re* in Cappella Pellegrini presso la Chiesa di Sant'Anastasia di Verona.

⁷ Cfr. *Affresco del Salone dei Mesi* nel Palazzo Schifanoia di Ferrara.

Il IV atto – che secondo Diego Angeli ricorda una scena pittorica di Benozzo Gozzoli –⁸ si apre su un bosco di lauri verde e cupo, su cui spiccano le tuniche azzurre degli arcieri e il corpo pallido e ignudo del santo.⁹

Nota peculiare è il suggestivo cromatismo e un baluginio di luce folgorante, come una serpentina, che scuote verticalmente lo spazio scenico, provenendo dall'alto, in stridente contrasto, rispetto allo sfondo scuro della verde chioma degli alberi. Come un fulmine che si abbatte improvvisamente sulla terra, questo bagliore produce un effetto psicologico di scuotimento dell'animo, ricordando il lampo che squarcia il cielo nella *Tempesta* del Giorgione.

Il chiarore diffuso sulla terra, al centro del quadro, dissipa l'oscurità delle ombre delle foglie alte degli alberi, determinando un esito scenografico di grande efficacia.

Può ritenersi che il momento culminante del dramma del martirio subito da San Sebastiano coincida con quel bagliore simile a un flash fotografico¹⁰ sparato sul tronco scuro dell'albero e che si allinea agli altri tronchi laterali con la stessa regolarità di individuazione degli spazi con cui Piero della Francesca allinea nel suo *Battesimo di Cristo* gli elementi verticali del corpo del Cristo e dei tronchi d'albero in primo piano.

Tuttavia, Bakst – per distinguere il misterioso effetto di luce, di cui vibra il paesaggio, proveniente dalla figura umana – introduce nell'angolo in basso a sinistra tre sagome nere, scure, di tre personaggi femminili, accostate, per formare un gruppo in un effetto di scenografico contro-luce.

Viste di spalle queste sagome, risultano figure di spettatori che assistono stupiti allo scenario paesaggistico di pura e magica luminosità dei colori. Il risultato finale dell'incantamento si avvale di un silenzio che regna sovrano nello scenario naturalistico, in assenza della figura umana, giacché le stesse tre sagome delle tre donne passano quasi inosservate, confuse come macchie scure con le masse chiare dei colori luminosi. Il fascino primordiale di una natura incontaminata sembra sprigionarsi attraverso la forza della luce.

In una dimensione ideale si potrebbe ipotizzare che nella rappresentazione di questo bozzetto Bakst, per deliberato proposito o solo anche

⁸ È un dipinto che appartiene al ciclo delle *Storie di Sant'Agostino* nella Collegiata di San Gimignano (1463-65)

⁹ D. ANGELI, *La prima del 'Mistero di San Sebastiano' di Gabriele d'Annunzio a Parigi* cit.

¹⁰ È un suggerimento per la realizzazione registica della scena, indicando in quale punto deve essere posizionato il santo.

inconsciamente, abbia voluto contrapporre simbolicamente il valore della luce (allusione alla Vita) al valore dell'ombra (allusione alla Morte).

È il mistero della fede che si rinnova: le tre figure scure, così misteriose nell'ombra che le determina, esprimono lo stesso intimo raccoglimento nel dolore e nella preghiera delle tre donne piangenti ai piedi della croce, su cui l'Uomo-Cristo ha subito per primo il martirio simile a quello che subisce ora San Sebastiano legato al lauro.

Iconograficamente il rapporto tra il tronco d'albero in primo piano (corrispondente al braccio della croce), segnalato dal bagliore luminoso, e le tre pie donne è lo stesso rapporto tacito ma eloquente che intercorre tra la croce di Gesù e le tre figure femminili delle pie donne.

Il silenzio incantato di una rappresentazione quasi soprannaturale della natura, espresso nel suo linguaggio tacito (non fatto di parole ma di segni simbolici e di rapporti tonali), diviene trasmissione di una sensazione visiva, a cui corrisponde inevitabilmente una sensazione emotiva.

Carico di *pathos* risulta infatti il colore e può riscontrarsi inoltre il perseguimento di quella sensualità particolarmente dannunziana, nel contempo esotica, dal momento che la magia dei caldi colori richiama il mondo orientale in una composizione di piani verticali tipicamente occidentali.

La prevalente tonalità d'un rosso diffuso, che nelle infinite modulazioni di luce, ricopre come una pellicola fotografica l'intero quadro scenico costituisce davvero il tramite emotivo di congiunzione tra la scena e lo spettatore, tra l'ambiente evocato e la folla, che, non più semplicemente spettatrice, rivive e patisce lo stesso dramma passionale rappresentato.

Il rosso deve esprimere – come dichiara Bakst in una lettera a d'Annunzio del 10 novembre 1910 –¹¹ una passione coinvolgente e sconvolgente. Su questa linea egli già anticipa alcuni aspetti propri dell'espressionismo e conferma quelli del simbolismo, ricongiungendosi alla medesima considerazione del rosso quale veicolo di trasmissione della passione e della drammaticità scenica che ebbe Moreau (cfr. il *Moïse sauvé des eaux*, 1893 circa).

In un'intervista rilasciata a Rose Strunsky, egli rivela alcuni elementi molto interessanti, parlando, dopo un po' di tempo, della rappresentazione del *Martyre*:

È con le linee e con i colori che do vita alle mie emozioni [...] A volte nella scenografia emerge l'aspetto puramente mistico, come nel San Sebastiano

¹¹ A. MAVER LO GATTO, *Otto lettere inedite di Léon Bakst a d'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 7, gennaio-febbraio 1978, pp. 54-55.

di d'Annunzio [...] Siccome si trattava di un soggetto essenzialmente cristiano, mi sono servito della croce in mille variazioni come base della mia ornamentazione lineare, non soltanto celata e nascosta nei costumi, negli accessori e negli ornamenti della bella opera di D'Annunzio, ma anche nelle linee del paesaggio e degli edifici dello scenario. Il mio metodo generalmente è quello di adottare un motivo semplice e di ripeterlo in infinite variazioni, in modo da creare un'armonia di linea e di colore.¹²

Può pertanto concludersi che degna di nota è l'intuizione di Montesquiou, secondo il quale Bakst con le sue scenografie riesce a operare il miracolo di trasporre su piani sovrapposti le forme della luce delle vetrate delle cattedrali francesi (con particolare riferimento a quelle di Chartres).¹³

Nous avons devant les yeux des vitraux mouvants.¹⁴

Il gioco di luci e colori nonché la sonorità delle parole creano il fascino del poema, in un'opera di 'sintesi fra le arti', a metà tra impressionismo ed espressionismo. È una 'poetica del meraviglioso e del sublime', che suscita nel pubblico stupore e ammirazione. Di qui l'originalità del teatro dannunziano in cui si precisano una ricerca del 'tempo perduto', di proustiana memoria, e una esigenza etica, profonda, che ordisce e sorregge la trama dell'azione scenica e il messaggio che occorre trasmettere.

2. *La Pisanelle ou La Mort parfumée*

Tra profondità spaziale e note cromatico-chiaroscurali, proiezione di una spiritualità mistica e di una modernità etico-sociale, si dispiega il linguaggio

¹² Cfr. «New York Tribune», New York, 5 settembre 1915, p. 1 del supplemento speciale.

¹³ In un'intervista al «Corriere della Sera» del 3 maggio 1911 d'Annunzio dichiara che egli ha interpretato la leggenda del Santo «con la fantasia di un maestro vetraio, seguendo per istinto i procedimenti della credenza popolare. [...] I maestri vetrai nei mille compartimenti delle vetrate offrivano alla luce del cielo e dell'anima del popolo le immagini di quelle trasfigurazioni. Le vetrate, specialmente nel sec. XIII, non erano se non un racconto visibile. Esse erano composte nel più vivace stile narrativo. Pensi, per esempio, a quelle della cattedrale di Chartres: non sembrano le pagine stesse, colorate e rischiarate, del beato Jacopo da Varagine? [...] Il maestro segue fedelmente il testo, d'episodio in episodio, svolgendolo dal basso in alto».

¹⁴ R. DE MONTESQUIOU, *L'archange d'or ou l'archer percé de ses flèches*, in «Le Théâtre», 1° giugno 1911, n. 299.

scenico de *La Pisanelle ou La Mort parfumée* (commedia rappresentata il 12 giugno 1913 al Teatro dello Châtelet di Parigi).

È una storia d'amore e di morte che ha come sfondo la Cipro dei Lusingano e che riprende, in qualche modo, con una spropositata dilatazione, la vicenda del *Sogno di un tramonto d'autunno*, concludendosi con la morte della protagonista, che dà il titolo all'opera, e che è donna di meravigliosa bellezza e di fascino irresistibile, fatta soffocare dalla regina di Cipro sotto una pioggia di rose. D'Annunzio aggiunge l'erudizione di storia orientale del tardo Medioevo che già ha esplicato in *Merope*.¹⁵

La penombra, in cui si svolge l'azione, il dramma umano recitato dagli attori, è quella teorizzata da Leonardo con il suo "sfumato": essa è determinata dal passaggio della luce sullo sfondo all'oscurità della caverna, per accogliere di nuovo la luce piena, frontale, battente sugli ampi archi che si incrociano in primo piano, all'ingresso del palcoscenico.

Nel vuoto spazio della caverna in penombra, dimensione figurata del Purgatorio dantesco, si concentra e si consuma il travaglio spirituale dell'uomo, che lotta per la purificazione e la salvezza finale, una conquista sempre possibile secondo d'Annunzio e Léon Bakst, autore delle scenografie.

Si identifica così lo sfumato leonardesco, simbolo del "mistero", del soprannaturale, con il "sublime" concepito dal poeta, che, insieme con Bakst, ipotizza la via della catarsi e del travaglio dell'uomo procedendo dall'alto verso il basso, dal trascendente all'immanente.

Si comprende dunque perché il buio piomba dal cielo, dall'alto, ed incombe sull'uomo: è insomma la forza soprannaturale che grava sulla vicenda umana e terrena.

L'uomo, dapprima succube, risorge dalla penombra della sua "caverna", se sa infatti guardare in profondità l'apertura alla luce, alla salvezza.

Conoscitore della psiche individuale e collettiva, Bakst, come d'Annunzio, affida il valore catartico a quest'atmosfera incantata, che evoca, per

¹⁵ G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di Gabriele d'Annunzio*, Mursia, Milano 2000, p. 172. Cfr. anche R. RICCO, *Testo, contesto e fonti de 'La Pisanelle'*, in *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev*, Atti di Convegno (Roma, Biblioteca nazionale centrale, 4-5 marzo 2010), a cura di C. Santoli e S. de Capua, in «Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma», 15, Roma 2010, pp. 253-272; P. VEROLI, *Pizzetti e Ida Rubinstein. Nuove considerazioni su La Pisanelle (1913)*, in AA.VV., *Ildebrando Pizzetti. Sulle tracce del modernismo italiano*, a cura di S. Pasticci, «Chigiana», XLIX (2019), pp. 141-158.

citare un solo esempio, *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin, costruita su una trama sottile di luce-penombra-ombra.

Attenendosi alle leggi della prospettiva scientifica quattrocentesca, lo scenografo russo individua lo spazio in penombra, tracciando due punti di fuga in profondità oblique.

Ne risultano due grandi “vani”, grotte naturali, simmetricamente racchiusi a destra e a sinistra rispetto al punto di intersezione dei grossi costoloni a pieno centro all’imbocco del proscenio, simulanti l’ampia volta della chiesa inferiore di S. Francesco ad Assisi e, in una dimensione ideale, l’ampia volta del cielo.

Anche Virgilio Marchi, nel Prologo de *La nuova Colonia* (1928) di Luigi Pirandello, ambienta la scena in un unico vano: ma in esso manca la felicità visiva prodotta dalla fantasmagoria di luci colorate, che inquadrano l’incrocio dei costoloni della volta a crociera nel Prologo della *Pisanella* (fig. 5).

Risaltano, invece, la tristezza e lo squallore di un ambiente oscuro, dove a mala pena s’intravede il chiarore soffuso proveniente dalla finestra sullo sfondo rispetto alla scena bakstiana, in cui il trionfo della luce sulle tenebre – si avverte subito – avverrà sicuramente alla fine. Di qui l’ottimismo dannunziano espresso con maestria dall’artista russo nel suo “quadro” pittorico che visualizza il percorso dalla Natura al Soprannaturale.

Se, infatti, la “verticale” simboleggia l’aspirazione alla trascendenza e la linea “orizzontale” significa l’espansione, l’equilibrio (raggiunto tra l’eguale sviluppo in altezza, in larghezza ed in profondità della struttura prospettica) rende la misura reale dello spazio concreto (il palcoscenico e il fondale), in cui si realizza l’identificazione dell’io con il mondo. Il teatro diviene in tal modo un tramite, un luogo, in cui si comunicano le paure, le sofferenze, i peccati, il desiderio di riscatto, in altre parole i sentimenti dell’uomo.

La luce gioca dunque un ruolo importante come negli altri due bozzetti per il II atto (figg. 7, 8). È una luce scenica, che assume un valore espressivo, «[...] a cui [Adolphe Appia] assegnava il compito di fondere tutti gli elementi visivi in un insieme omogeneo. La luce per Appia costituiva il completamento visivo della musica, doveva cambiare di volta in volta secondo le diverse atmosfere, emozioni ed azioni, ed era quindi necessario orchestrarla e programmarla con la stessa cura di uno spartito musicale».¹⁶

Essa deve trasmettere nello spettatore le emozioni e gli stati d’animo corrispondenti alla variazione della sua intensità e dei colori, con riferimento

¹⁶ O.G. BROCKETT, *Appia e Craig*, in ID., *Storia del teatro*, a cura di C. Vicentini, traduzione di A. De Lorenzis, Marsilio, Venezia 2003, pp. 507-508.

non solo a quelli giustapposti da Bakst sul “quadro” di scena ma anche a quelli determinati dalle luci proiettate sapientemente su di essi.

Già nella rappresentazione del *Martyre de Saint Sébastien* (svoltasi il 22 maggio 1911 presso il Teatro dello Châtelet di Parigi) lo scenografo russo aveva tentato di tradurre lo sprofondamento dello spazio nella palpebrazione della luce, nei passaggi chiaroscurali, studiati attraverso l'applicazione della “prospettiva centrale”, in cui lo spettatore potesse essere trasportato e concentrarsi emozionalmente nelle risonanti penombre degli smisurati ambienti dipinti. Basti pensare al III atto (*Le Concile des Faux Dieux* – fig. 4), in cui lo spazio s'incunea tra le colonne tortili di un reinterpreted Baldacchino berniniano, aprendosi al cielo, oltre il soffitto, secondo l'ottica spaziale della pittura del Tiepolo. Oppure si pensi al IV atto (*Le Laurier Blessé* – fig. 5), in cui l'unica tonalità rossastra evoca l'inquietudine per l'imminente martirio, di cui è simbolica testimonianza visiva il palo ancora nudo battuto da un flash di luce improvvisa nel primo piano, mentre le tre figure scure, in un angolo a sinistra, viste di spalle, introducono lo sguardo dello spettatore nella profondità del campo paesaggistico sullo sfondo.

Con una tecnica impressionistica, che ricorda il dipinto *Le jardin d'Armide* di Alexandre Benois (1909), Bakst, senza farsi troppo sedurre dalla prospettiva e dal chiaroscuro, riproduce le emozioni sulla piattezza della facciata del monastero vista frontalmente, senza voler creare effetti di accentuata profondità.

Se nel quadro di Benois si individua un punto prospettico in profondità, dove si erge una evanescente chiesa con cupola, che apre uno spazio, e in cui, insieme con la luce, si stempera anche il *pathos* dell'episodio rappresentato, nella *Pisanelle*, invece, la frontalità della facciata del monastero costituisce un muro, un impedimento visivo, che costringe lo spettatore a concentrarsi sul ritmo dell'azione scenica, senza possibilità di distrazioni, come avviene anche nel Prologo (fig. 5) e nei due particolari del III atto, vivendo, intensamente, il ritmo serrato delle emozioni e della drammaticità.

Più che il Prologo, sono questi due bozzetti per il II atto (figg. 8, 9) che costituiscono l'esempio più significativo di integrazione fra le arti e di realizzazione del Teatro Totale, in cui palcoscenico e attori formano un tutt'uno.

Il regista Mejerchol'd,¹⁷ allontanandosi dal testo di d'Annunzio, prolunga infatti spropositatamente lo spazio del palcoscenico fin sotto il fondale, da dove gli attori non possono essere ascoltati distintamente.

¹⁷ G. ANTONUCCI, *D'Annunzio e Mejerchol'd: un rapporto difficile nella messinscena de 'La Pisanelle'*, in *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev*, cit.,

La superficie della bianca facciata del monastero viene bucata da rapidi tocchi di nero, che aprono finestre e porte e disegnano cancelli, secondo la tecnica degli Impressionisti (fig. 8). Svettano, poi, nel cielo, attraversando l'altezza della facciata stessa, sottili e vibranti pioppi, semoventi sotto l'impulso del pennello nervoso nei suoi tratti svirgolati. Questi tocchi di colore, se osservati da vicino, appaiono frantumati; ma, percepiti nella giusta distanza, si ricompongono nel preciso disegno architettonico dell'ambiente.

Ne derivano una immediatezza della visione e una chiarezza compositiva, semplice e suggestiva, che, nel gioco delle luci colorate cangianti, proiettate appositamente, conferiscono alla rappresentazione quel senso del "meraviglioso", quell'atmosfera romantica, concepita e voluta, oltre che suggerita a Bakst, proprio da d'Annunzio.

Tenendo fisso il quadro per una lunga durata della scena, facendo cambiare solo le condizioni oggettive della luce corrispondente ai colori, che essa assume all'alba e a mezzogiorno (nelle diverse ore della giornata), Bakst ha saputo dimostrare come uno stesso soggetto sia sufficiente a destare infinite e sempre nuove sensazioni emotive. Si vedano, in questo caso, l'attesa e l'inquietudine o la gioia festosa per l'arrivo del Principe (fig. 7).

Come non osservare, a tal proposito, che, proprio Monet sia riuscito a tradurre in pittura lo stesso esito artistico, ritraendo all'infinito, nelle diverse ore del giorno, la facciata della *Cathédrale de Rouen*. Non a caso, con i medesimi effetti luministico-romantici, la facciata della Cattedrale di Chartres è stata ripresa anche da Corot.

La medesima tecnica della "dissolvenza" dei colori, che nelle vibrazioni della luce mutevole trasmettevano molteplici e sempre suggestivi stati d'animo (per cui, non a caso, il giardino di Monet fu definito, giustamente, dalla critica "Il Giardino delle dissolvenze", è adoperata da Bakst per la creazione dei suoi lavori, coinvolgendo visivamente e emotivamente lo spettatore, che ne rimaneva attento ed ammirato.

E come non osservare che, così facendo, egli, forse senza volerlo, assecondava o addirittura anticipava certi meccanismi tecnici (della dissolvenza dell'immagine, appunto) propri della cinematografia, anche moderna?, rendendo efficacemente quel senso del "meraviglioso" e quel "sublime".

Egli ha tenuto presenti ed ha applicato i colori così precisamente indicati da d'Annunzio, iniziando da quel "cilestrino" (celestino) a quel "rosato",

che, presupponendo l'uso del rosso o dell'azzurro schiariti da punte di bianco, si addicono alle luci dell'alba, fino alle più sottili sfumature o alle più intense accentuazioni tonali, e suggeriscono l'ora più avanzata del giorno.

Non è difficile perciò immaginare come sulla facciata imbiancata del convento delle suore le luci riflesse appositamente da riflettori mobili, sfumando i colori nei toni verdi della chioma dei pioppi e nel giallo tendente all'arancione e nell'azzurro del cielo mosso dai cirri biancastri delle lievi nuvole, producano suggestioni emotive di delicata sensibilità, né come, ad un certo punto del giorno, il chiarore soffuso, che sfoca tutti i colori, renda l'atmosfera, giunta al suo punto estremo di tensione, nell'attesa culminante dell'arrivo del Principe sul cavallo bianco.

È il punto in cui, per forza di saturazione della tensione emotiva espressa dai colori più luminosi, si ferma il tempo, si arresta il racconto e tutti i valori del quadro si allineano perfettamente nella corrispondenza e nell'equilibrio dei tocchi dei colori-luci.

Lo spazio fisico è ricondotto alla sua funzione di schermo unico delle emozioni visive e sentimentali insieme, specchio di luci colorate della coscienza, in cui fluttuano, alla ennesima potenza, lo sbigottimento e la sorpresa per l'evento quasi prodigioso, che si sta compiendo.

Bene argomenta Andrea Bisicchia:

Bakst se aveva accontentato D'Annunzio nel raffigurare, per ogni atto del *Martirio*, delle vere e proprie vetrate di chiesa, nella *Pisanella*, lo accontentò ancora di più, raffigurando quattro gigantesche miniature di messali; alternando il colore rosso del primo atto con quello bianco del monastero delle clarisse, dove Pisanella è diventata beata, con il verde e l'oro della immensa sala gotica del terzo atto, affidato ad un quadro scenico sempre mutevole, fino alla danza finale della Rubinstein che portava: «una veste di seta viola a riflessi argentei, che le scendeva fino ai piedi senza quasi disegnarle il corpo, mentre sulle spalle teneva puntato un manto di velluto di color viola più scuro, ornato con grandi arabeschi d'oro, che formava uno strascico lunghissimo, ed in capo aveva una specie di cuffia ricamata d'argento».¹⁸

Bisicchia, a nostro avviso, sbaglia, però, quando afferma che Bakst, come d'Annunzio, contribuisce a creare un teatro «fatto per gli occhi e non per il cuore, con una storia d'amore priva di passioni, svuotata di sentimenti,

¹⁸ A. BISICCHIA, *D'Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*, Mursia, Milano 1991, p. 162. Bisicchia riporta anche un passaggio dal libro di M. CORSI, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, Treves, Milano 1928, p. 126.

vissuta non in quella dimensione onirica che avrebbe potuto darle un significato, né nella dimensione sentimentale, che aveva contraddistinto ben altre figure femminili del Vate». ¹⁹

Le scene per gli atti della *Pisanelle*, infatti, secondo noi, sono insieme una fedele interpretazione delle indicazioni suggerite da d'Annunzio ed un'elaborazione personale ed originale di Bakst.

Ci sembra che siano giustificati, pertanto, i commenti di quei critici, i quali, proprio in virtù della capacità trasfiguratrice bakstiana, riconoscono nella realizzazione dei bozzetti di scena un'autonomia artistica, ma non fino a supporre che lo scenario soffocasse il dramma. ²⁰

È vero che «nemmeno quelle rare volte in cui la ricerca dei toni fondamentali lascia individuare una maggiore fedeltà all'indicazione del poeta, Bakst riesce ad interpretare appieno e fino in fondo l'intenzione dannunziana», ²¹ ma nel senso che Bakst qualche rara volta si distacca dal testo letterario di proposito, per aggiungere qualcosa di proprio. Ad esempio, nel II atto, quando non rispetta il cambiamento dei colori, che deve indicare la diversa ora del giorno, in cui si svolge l'azione, utilizza a lungo lo stesso scenario. E ciò, al fine di conservare il più duraturo possibile, nei suoi effetti psicologici ed emotivi sull'animo dello spettatore, «quell'accordo di tinte, nel secondo atto, che indica la fresca purezza del mattino bianco e azzurro» e che «è l'accordo della purità e del sogno». ²² Sicché, contro la dolcissima ed inquietante mobilità scenotecnica della luce, che il poeta aveva inteso restituire visivamente all'animazione del dramma, Bakst contrappone, volutamente, la fissità di quell'accordo tonale:

¹⁹ Ivi, pp. 162-163.

²⁰ È quanto sostengono, invece, G. ISGRÒ, *'La Pisanelle': dall'idea «cinematografica» alla «russificazione»*, in ID., *D'Annunzio e la «mise en scène»*, Palumbo, Palermo 1993, pp. 179-193; M. BÖHMIG, *Una messa in scena di 'la Pisanelle' di D'Annunzio alla luce di alcune lettere inedite*, in «Europa Orientalis», 3, 1984; DE NION (in «Echo de Paris». Cfr. M. CORSI, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, cit., p. 130); A. LEVINSON, *Russkie chudožniki-dekoratory*, in *Stolica I usad'ba*, 1 maggio 1916, 57; A. RICCIARDI, *Alla vigilia di Pisanelle. Lyde Rubinstein la martire della bellezza*, in «Il Giornale d'Italia», 28 maggio 1913; ID., *La Pisanelle di D'Annunzio a Parigi: alla vigilia della prima rappresentazione*, in «Il Giornale d'Italia», 5 giugno 1913; A. BRISSON, *La Pisanelle ou la Mort parfumée de M. Gabriele D'Annunzio*, in «Le matin», 12 giugno 1913; L. SCHISA, *Il successo della Pisanelle di Gabriele D'Annunzio a Parigi*, in «Il Giornale d'Italia», 13 giugno 1913; E. SÉE, *Théâtre du Châtelet: La Pisanelle ou la mort parfumée, trois actes et un prologue de Gabriele D'Annunzio*, in «Gil Blas», 13 giugno 1913; *Dopo il successo de 'La Pisanelle'. Un'intervista con D'Annunzio*, in «La Tribuna», 15 giugno 1913; D. ANGELI, *Il sorriso di Pisanelle*, in «Il Giornale d'Italia», 26 giugno 1913.

²¹ G. ISGRÒ, *'La Pisanelle': dall'idea «cinematografica» alla «russificazione»* cit., p. 186.

²² *Ibid.*

l'accordo bianco azzurro del secondo quadro rimane immutabile anche quando l'aurora s'è levata, le cortigiane sono penetrate nel monastero ed il sacrilegio e il delitto macchiano le bianche mura.²³

Si tratta di una sovrapposizione consapevole da parte di Bakst, come quando adotta quelle vere e proprie cornici, che sono preludi scenografici, «utili ad annunciare l'atmosfera ed i valori cromatici di ciascun atto».

Il regista Mejerchol'd comprende il significato di questa elaborazione e l'accentua fino a spingerla a conseguenze estreme, probabilmente non volute dallo stesso Bakst: il regista, infatti, non si limita ad assecondare l'intento bakstiano di produrre l'assolvenza verso la scena, al calare immaginario di velari fittizi, ma apre lo spazio molto, troppo in profondità sulla pedana del palcoscenico, fin sotto ai fondali, non consentendo un ascolto perfetto della voce degli attori da parte del pubblico, e consentendo, invece, una maggiore spettacolarità di effetto da pantomima o la resa d'una sfolgorante «*féerie* imbastita di immaginario storico».²⁴

Ben osserva in proposito Giovanni Isgro:

Ma se Bakst cerca di inserire in un'unica concezione decorativa i quattro quadri immaginati alla maniera dei Balletti Russi, Mejerchol'd prende le distanze dal testo poetico di D'Annunzio, trascurando il problema della comprensibilità della parola degli interpreti, per impostare tutta l'azione come una pantomima giocata sul fondo della scena, rinforzando in questo modo l'idea del *tableau* quale del resto lo stile di Bakst gli suggeriva.²⁵

Il quadro scenico se ne avvantaggia e riscuote uno strepitoso successo. Ma ogni chiusura d'atto in situazione di movimento delle figure conferisce alla rappresentazione teatrale una nota di eccessivo ed impressionante dinamismo, che mira ad un effetto forzato, non naturale certamente, non voluto né cercato da Bakst.

La suggestione feerica della pratica scenica bakstiana, del resto, non intendeva annullare il testo poetico dell'opera, mentre l'accanita ricerca da parte di Mejerchol'd dell'unità della sua sintassi dinamica finisce con il sovrapporsi, minimizzandolo, al fascino insito già nelle parole.

²³ A. RICCIARDI, *Il teatro del colore*, Facchi, Milano 1919, p. 39.

²⁴ G. ISGRÒ, 'La Pisanelle': dall'idea «cinematografica» alla «russificazione» cit., p. 187.

²⁵ Ivi, p. 189.

In conclusione, può dirsi che la rappresentazione della *Pisanelle*, a causa di una malriuscita mediazione da parte del regista tra l'interpretazione dei quadri bakstiani ed il testo dannunziano, riporta i segni di un conflitto, che si trascinerà nella storia del teatro fino ed oltre Pirandello: il contrasto, cioè tra la «logica dell'autore del testo» da una parte e «la logica del regista dall'altra».²⁶

Piuttosto limitativo, pertanto, ci risulta essere il giudizio di Romualdo Pàntini:

Il Bakst si è riaffermato nelle scene e nei costumi un artista originale, ma troppo indipendente. Egli ha voluto più sbalordire che commuovere e interpretare e accompagnare. Ci ha raffigurato un mondo irreale, di colori smaglianti ed acerbi con larghe intonazioni generali: egli si è avvalso insomma dell'opera del poeta come di un pretesto qualunque a dipingere e a comporre un quadro per conto proprio.²⁷

Il rinnovamento voluto da Bakst per il “suo” teatro (per il teatro, cioè, come lui l'intendeva) inizia proprio dai velari, che si succedono negli atti e si prolunga nella resa degli spazi in profondità oltre gli archi, di cui si è già detto.

Da una fallace interpretazione di questa funzione dei velari scaturì, del resto, secondo noi, l'osservazione inesatta del critico, secondo cui essi rappresenterebbero un'inutile «cornice d'avanscena».²⁸ L'indicazione dannunziana di due porte all'interno della Grande Sala (detta “La Volta” in una significazione emblematica e quasi simbolica della dimensione materiale e spirituale opprimente del Medioevo) serve a Bakst come pretesto da cogliere e da sviluppare, per affermare e concretizzare la sua concezione spaziale dell'ambientazione della *Pisanelle*. Così, infatti, il poeta:

La salle est desservie par une loge à laquelle donne accès une porte que garde une compagnie de mercenaires boulgres. L'autre porte, dite des Reliefs, est fermée sur le Jardin de la myrrhe où s'assemblent les mendiants pour attendre qu'on leur distribue les restes du festin.²⁹

²⁶ Ivi, p. 193.

²⁷ R. PÀNTINI, *Intorno alla Pisanella di Gabriele D'Annunzio*, in «L'Illustrazione Italiana», 22 giugno 1913, p. 621.

²⁸ G. ISGRÒ, «La Pisanelle»: dall'idea «cinematografica» alla «russificazione» cit., p. 187.

²⁹ Didascalie per il Prologo. G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, II, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2013, pp. 803-

E Bakst, interpretando il suggerimento dannunziano, crea due spazi, due entità spaziali, che s'incuneano in profondità dal primo piano costituito dalle grandi arcate ogivali gotiche, come s'è già osservato. I costoloni e le cornici sono illuminati festosamente da una frammentaria linea (possiamo definirla, senz'altro, la "linea gotica"?) bianca, entro cui la superficie delle vele è campita d'azzurro intenso vivacizzato da stelle e figure sacre in piena evidenza cromatica. In questo spazio incomincia a palpebrare la luce, fino a spegnersi nel punto più profondo, nell'ombra più misteriosa, che dà il senso dello straordinario e del "meraviglioso", che tanto piacque al pubblico ed alla critica.

Non manca chi ha ipotizzato che a suggerire le immagini del bozzetto del *Prologo* e degli atti della *Pisanelle* sia stato lo stesso d'Annunzio, avendo tra le mani quattro messali miniati medioevali.

È più facile supporre che Bakst abbia di sua iniziativa voluto prendere spunto dalle cornici dei messali per la cornice dell'avanscena, che introduce dapprima ai "velari", realizzati dal regista russo, e poi nella profondità, di immensa spazialità, compresa tra le basse ed estese arcate conventuali tipiche dell'architettura medioevale. Il fine perseguito è quello di testimoniare la concezione d'un teatro coinvolgente (negli spazi giocati negli effetti chiaroscurali) lo spettatore, in un clima di intensa suggestione emotiva e psicologica.

Perciò, facendo leva sulla forza del suo "immaginario storico",³⁰ volle che tutti i suoi quadri scenici fossero «incorniciati non già dall'arcoscenico del teatro, ma da una decorazione che trasportava le immaginazioni sulla soglia di qualche ambiente sacro».³¹ Nel quadro del I atto, la cornice a riquadri bianco-neri alternati, a mò di scacchiera, introduce ad un velario sanguigno, ornato da grandi stemmi d'argento inframmezzati da gigli, che ricorda la miniatura medievale del XIV secolo e «dà l'illusione di una immensa pittura sopra un'antica pergamena».³²

1119, utili riferimenti bibliografici: pp. 1755-1791; cfr. anche E. GRIMALDI, *Sincretismo immaginifico nel Prologo de 'La Pisanelle'*, in AA.VV., *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev* cit., pp. 281-301.

³⁰ G. ISGRÒ, 'La Pisanelle': dall'idea «cinematografica» alla «russificazione» cit., p. 187.

³¹ C.G. SARTI, 'La Pisanella'. Altre indiscrezioni sulla novissima opera di D'Annunzio, in «Il Mattino», 8-9 giugno 1913. Cfr. anche L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!» D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900, Bulzoni, Roma 1993, II, p. 835.

³² Ivi, p. 836.

Lo scenografo raggiunse l'indice di massimo gradimento estetico da parte del pubblico e della critica con il bozzetto del III atto (fig. 10), proprio perché «nessuna visione scenica potrà superare in bellezza quella che Bakst offrì al terzo atto»:³³ la gigantesca miniatura raffigurava la immensa Sala (la Volta), «tutta d'un verde chiaro a rifasci d'oro e con due immensi portali, uno che dava su una scala di marmo, l'altro che metteva su un giardino divinamente fiorito. La sala era così grandiosa che sembrava una successione di sale vastissime. Sul pavimento si vedevano sparsi cuscini ornati di grandi disegni colorati»,³⁴ ad evocare un fascinioso senso di sontuosità orientale, con luci e colori caldi e sensuali.

Succube di questo fascino orientale fu anche Romualdo Pàntini, il quale in proposito afferma:

tutto è colore, tutto è fiamma corruscante, tutto è visione di sangue e di desiderio.³⁵

Ed aggiunge:

Il sogno orientale, che si agita nell'isola dell'amore, [Cipro], pare svolto naturalmente su una trama lontana in cui messer Boccaccio dia la mano al cantore del *Romanzo della rosa*. Sul canto leggendario la fantasia araba posa un suggello di morte: la morte profumata, la morte provocata all'eroina dalla soffocazione sotto un cumulo di rose.³⁶

Con evidente affinità con l'arte della Secessione viennese, Bakst ha saputo, infatti, conferire ai suoi colori persino la capacità di trasmettere i profumi dei fiori.

Accanto al tumulto dei fatti e sopra le passioni elementari che si combattono e si fondono sul palcoscenico, nei bozzetti «sorvola una visione leggera, un fremito d'ala, un soffio di purità»,³⁷ una semplicità francescana, il misticismo medievale.

Ben osserva l'articolista de «Il Mattino» che Bakst ha rispettato in pieno e l'ha saputo esprimere nei bozzetti per gli atti de *La Pisanella* gli intenti di

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ R. PÀNTINI, *Intorno alla Pisanella di Gabriele D'Annunzio* cit., p. 620.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

d'Annunzio, che sono quelli di ricostruire «la figura curiosa di un Medio Evo raffinato, perché ancora vicino all'antichità, e, tuttavia, imbevuto della grandezza mistica che gli viene da San Francesco d'Assisi».³⁸

S'ambientano in una struttura architettonica medievale le figure, la cui eleganza, le cui vesti fluttuanti, ed i cui bordi decorati sono tipici delle miniature della metà del XIV secolo, quali si riscontrano nel *Salterio della regina Maria*.³⁹

La scena del I atto: *Il molo di Famagosta* (fig. 6) si ispira sicuramente alle miniature dei manoscritti francesi che raffigurano «la partenza in nave dei Crociati verso la Terra Santa».

Per la tipologia della prua, con punta a spirale, la nave nel disegno di Bakst richiama, inoltre, le navi raffigurate nella miniatura del XV secolo che illustra l'*Iliade* di Omero, in cui, al centro, si osserva una tipica imbarcazione di foggia veneziana. A vele spiegate procede innanzi, con la stessa angolazione della prua, la nave che appare nella pagina del frontespizio delle *Commedie* di Plauto (sec. XV): in alto a destra, si nota la sagoma panciuta della nave nella miniatura tabellare, che è opera di un autore attivo nella regione del Berry. A caratterizzare in maniera contraddistintiva la nave del bozzetto di Bakst è tuttavia il grande albero-torre, a forma cilindrica, mentre la struttura di forme rettangolari vuote, da cui fuoriescono alzati i remi, l'accosta alla nave disegnata da un altro autore nel manifesto della *Nave* di Gabriele d'Annunzio.

È il caso, tuttavia, di sottolineare che preoccupazione precipua di Bakst è stata quella di attenersi il più strettamente possibile alle indicazioni dannunziane descrittive della nave (una tumultuosa operosità caratterizza la vita del porto, affidata, infatti, alla ricchezza compositiva di elementi voluti dal poeta, a cominciare dalle piccole barche accostate alla grande nave, per finire alle funi, ai sifoni, ai barili, ai sacchi ricolmi di mercanzia):

On aperçoit le quai du port de Famagoste avec des galées et de naves accostées du côté de la poupe ou de la prue. La galée grosse du comte de Japhe, garnie de pavois à ses armes peint et dorés, domine les autres par son château d'avant muni de perrières, d'espringales et de siphons à feu grégeois.⁴⁰

³⁸ C.G. SARTI, 'La Pisanella'. *Altre indiscrezioni sulla novissima opera di D'Annunzio cit.*, p. 831.

³⁹ K. WEINSTEIN, *Arte medievale nei manoscritti*, Idealibri, Rimini 1998, p. 76.

⁴⁰ Didascalie per il I atto.

Pur non rappresentando le persone, d'Annunzio, invece, indica les «pilotes [qui] sautent sur la poupe, les comites sur la coursie, les caps de garde aux ostes, les timoniers à la timonière. On découvre les rameurs derrière la pavesade, la main à la rame, prêts à la dégager du fourneladou».⁴¹ Bakst riesce a farcene avvertire ugualmente la presenza, attraverso la confusione con cui sono rappresentate le cose, gli oggetti, la roba sparsa al porto, specie in primo piano. Della confusione propria di un'attività che ferve ci sembra persino di udire «les bannières et les flammes [qui] flottent au vent de ponent et labèche qui rabat sur la villa les fièvres du marécage de Constance».⁴²

E l'immaginazione non deve sforzarsi molto nel figurarsi «fondics, des boutiques, des portiques de bois, des escaliers droits, des passages voûtés».⁴³ descritti a parole dal poeta, giacché queste immagini sono evocate attraverso il groviglio dei materiali e degli oggetti disseminati nella scena, specie lungo la «rue couverte [qui] aboutit au quai par une fuite d'arcades qui relie entre elles des maisons bâties à la franque, écaillées de tuiles, ou aérées de larges baies et couronnées de terrasses à la mode de Surie».⁴⁴

L'attenzione si concentra sulla torre merlata, che giganteggia nella scena, così come ha voluto d'Annunzio:

Par-dessus l'entrelacement des mâts, des antennes, des pennons, des agrès, on voit les créneaux de la Tour de la Chaîne s'embraser dans le ciel du soir qui se courbe sur la mer de Phénicie.⁴⁵

E, subito dopo, lo sguardo si sposta sul «large butin amoncelé sur les dalles du quai, devant la Fonde».⁴⁶ La nave disegnata nel *Molo di Famagosta* è ormai lontana dalla generica descrizione resa da d'Annunzio della "Nave" che è dinanzi alla Regina Madre, «[Travail d'orfèvre], avec ses mâts, ses agrès, ses bannières; et autour de la Nef sont quatre botequins chargés d'épices».⁴⁷

Ferma e statica, arcaica, si rivela nel bozzetto che illustra la rappresentazione della tragedia dannunziana del 1909. Invece, animata, brulicante di vita e di attività, in un dinamismo più rinascimentale che gotico, è la visione

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Didascalie per il *Prologo*.

del “Port de Famagouste”, che riesce davvero a comunicarci visivamente «quella fantasia animatrice, e quei movimenti così espressivi che si crede di vederli respirare e sentirli palpitare questi uomini in questa tumultuosa Famagosta, il porto che, durante il regno di Francia, fu dei più attivi di tutto il Mediterraneo». ⁴⁸

Consideriamo il bozzetto del II atto. La superficie è bianca, slavata, su cui s'è depositata la patina del tempo, punteggiata di macchie scure, che la bucano in corrispondenza delle indefinite e profonde finestre. Questa architettura semplice e povera della facciata del *Convento delle suore Clarisse* riporta all'architettura (rappresentata nella vignetta *Geometria* di Euclide, sec. XV) di una realistica veduta. Nel cielo, “al chiaro di luna”, come sui “Campi Elisi” ⁴⁹ svetta la medesima guglia piramidale, piuttosto informe ed accennata nel chiaroscuro leggero.

Dinanzi alla suggestiva facciata deteriorata, si staglia preciso e leggero il disegno (con le spirali in ferro che sorreggono le corde a cui è legato il secchio nel pozzo del convento), che ricorda la miniatura di un manoscritto del tardo XIV secolo (cfr. *Tractatus de vitiis septem*). La medesima nota di freschezza ed immediatezza espressiva, d'un linearismo grafico si osserva nella scena del II atto. Snelli ed agili cipressi, quasi stilizzati, prolungati nel cielo, sveltano verso un infinito, che è lasciato immaginare sopra la testa dello spettatore, sfidando l'immensità celeste.

Essi (i cipressi) assurgono quasi a simbolo del verticalismo gotico, che è aspirazione dell'uomo al cielo. Ed assumono, pertanto, la medesima funzione che svolgono i cipressi sulla facciata unica, con grandi arcate ogivali strombate nei portali d'ingresso, e con finestre che sono buchi neri di affondo, come profonde pupille, nel *décor* del II atto.

È ancora d'Annunzio a suggerire l'ispirazione ad un'architettura francescana, povera e suggestiva insieme, ricca di spiritualità:

On aperçoit le cloître du moustier de Sainte-Claire à Famagoste, surmonté d'un mur lisse que percent le étroites fenêtres des cellules, chacune entre deux minces tiges à chapiteaux ronds garnis de crochets de feuillage. Les arcatures tout autour, portées par des colonnettes jumelles, s'ouvrent sur des galeries couvertes par une charpente lambrisée. Un vieux cyprès noir se lève

⁴⁸ C.G. SARTI, ‘*La Pisanella*’. *Altre indiscrezioni sulla novissima opera di D'Annunzio* cit., p. 831.

⁴⁹ Da un articolo del 30 giugno 1913 intitolato *Les soirées parisiennes*. In Raccolta di articoli di giornali su *La Pisanella* (Paris, “Bibliothèque de l'Arsenal, Arts du spectacle”, collocazione del documento: Re 5276).

à chaque coin, dépassant le toit de tuiles aux gouttières hantées par les arondes sœurs du Séraphique. Un puits est au milieu, avec sa poulie suspendue où passe la corde du seau d'étain; et la margelle ronde est tellement basse qu'on peut s'y asseoir comme sur un banc.⁵⁰

L'impressionistica pennellata ubbidisce alle vibrazioni del cuore di Bakst emozionato dinanzi allo spettacolo stesso di purezza e freschezza dell'aria mattutina. Si dischiude alle prime luci dell'alba il sipario del II atto:

L'aube du jour est proche; mais le ciel n'a eu que le premier frisson, et le cloître est encore tout azuré par l'ombre fraîche.⁵¹

Una nota d'espressività "pittoresca", dunque, si coglie nelle parole del poeta tradotte nella luce dei colori leggeri. Questo romantico e vivace quadro del II atto è tutto proteso a rendere, visivamente ed emotivamente percepibile, lo «effort silencieux de la lumière pour poindre dans la nuit bleue».⁵²

Un grande impegno l'artista russo profuse anche per la realizzazione, tramite caldi colori e stravaganti atmosfericità tonali, dei costumi per i personaggi della *Pisanelle*.

Se in particolare vennero elogiati «i vestiti dei cortigiani nell'ultima scena includenti una brillante gamma di cappelli e i familiari disegni geometrici di Bakst», in generale fu apprezzata la sontuosità dei colori dei «costumi che sorpassano di gran lunga qualsiasi altra cosa vista prima, suscitando grida di ammirazione da parte dell'intero pubblico».⁵³

E sia che venissero indossati da attori recitanti in lontananza, lontani, sotto il bordo della linea di terra del fondale degli atti, in una magica, caleidoscopica, mobile, atmosfera di luci e colori forti e sensuali, e sia che venissero indossati dall'attore in primo piano (che viene avanti, distaccandosi dalla folla degli attori sul fondoscena), in una piena luce frontale, i vestiti ostentarono sempre una bellezza propria, autonoma e un fascino di sapore medioevale o rinascimentale.

Certamente Bakst si ispirò ai modelli dei vestiti dei personaggi raffigurati nei messali e nei codici miniati del mondo orientale non solo medioevale e,

⁵⁰ Didascalie di d'Annunzio per il II atto.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ C. SPENCER, *Léon Bakst*, Academy Editions, London 1973.

altre volte, raffigurati nei dipinti di tanti artisti del Medioevo o del Rinascimento italiani.

Le Clarisse indossano semplici abiti monacali, scanditi dalla ripetizione ossessiva di pieghe a piombo, ricordando le figurine, allineate con la stessa rigidità sulla linea di terra, che appaiono nella *Processione in piazza S. Marco* (1496-1500) di Gentile Bellini, in un contrasto di luci ed ombre su uno sfondo lontano dell'ambiente architettonico.

Considerata singolarmente, ciascuna monaca, poi, ripropone lo stesso cappuccio che ricade sulle spalle, lasciando intravedere il bianco pettorale, che si osserva nella pittura del Ghirlandaio, *Visione di Santa Fina* (Colleggiata di San Gimignano, Siena, 1474).

In uno spazio scenico molto lontano, profondo, le Clarisse bakstiane, tuttavia, appaiono di piccole dimensioni, data la distanza dal punto di osservazione, e sembrano pullulare esattamente come le figure in tante opere di soggetto sacro (francescano principalmente) di Vitale da Bologna. Come in queste pitture, lungo la linea di terra del décor sullo sfondo, sembrano, nel dinamismo dei loro gesti, nei loro movimenti, richiamarsi, spesso raggruppandosi improvvisamente, da un capo all'altro del palcoscenico, esattamente come nell'affresco di Vitale *Il Miracolo di S. Antonio*. Sul palcoscenico, come in questi dipinti, le figure sembrano rompere ogni tanto le file; tutto è movimento, o meglio, tutto è ritmo, come quando si chiude il sipario mentre la scena è ancora in atto. L'azione non riesce a svolgersi ininterrotta, essendo convulsa e sincopata. La composizione appare rotta, i piani risultano spezzati e perfino i colori dell'abito monacale vengono scossi dall'inesauribile movimento scenico, denso e raggrumato in qualche gruppo. Cos'è del resto una rappresentazione teatrale? Un voltarsi, additare o additarsi, e dire, esclamando con stupore: guardate, e vedete che cosa è successo, o sta per succedere. Bakst, qui, sembra dare man forte al regista russo nel realizzare una scena dove non è la figura a creare lo spazio, ma il movimento, la figura ed il colore insieme, che disintegrano l'unità formale e la staticità del fondale.

Come avrebbe fatto un Lorenzetti o un Simone Martini, Bakst e il regista si preoccupano, nella rappresentazione scenica del II atto di dipingere sui volti lo stupore e l'ansia per l'attesa dell'arrivo del Principe di Tiro, descrivendo una situazione gravida di suspense, irrisolvibile se non arrivasse il protagonista che scioglierà lo stupore degli astanti e ristabilirà, alla fine, la normalità dell'unità e dell'equilibrio della composizione scenica. Quest'ultima, infatti, si precisa, con evidenza piena, nella messinscena dell'arrivo del Principe, visibile nella fig. 6.

L'impressionante somiglianza tra l'illustrazione 6 e il *Corteo dei Magi* di Benozzo Gozzoli (1459) testimonia il raggiungimento del medesimo risultato stilistico da parte del pittore Gozzoli e di Bakst.

Sullo sfondo si apre, in lontananza mitica e misteriosa, un paesaggio fiabesco, con una struttura di monti che s'avvale di piani che degradano ed individuano uno spazio, al centro, naturale. Le balze rocciose sono illuminate sia nel bozzetto di Bakst e sia nell'affresco di Benozzo Gozzoli, in contrasto con lo spessore e la profondità buia dei ripiani petrosi. Al centro della scena, nell'evidenza del primo piano, dominano le figure del Principe e del cavallo bianco, punto focale della scena. Emerge, in tutta evidenza, la spettacolarità di una visione insieme descrittiva e celebrativa dell'evento. Le figure degli attori, con abiti colorati che si inseriscono e si sposano con l'ambiente raffinato, come di corte, sono l'occasione per Bakst di una "messa in vetrina", fastosa e preziosa, dei costumi di una casata, di una società di elevato rango, che si autocelebra nel più mistico corteo delle Sacre Scritture.

Il vestito fatto di cenci, raffigurato nella fig. 11, che indossa la Rubinstein nel ruolo di "mendicante", non a caso si richiama a quello concepito da Donatello per la sua *Maddalena*. Bakst va al di là di ogni intento di cogliere (come fa, invece, nella *Morte di Procri* Piero di Cosimo) l'esattezza di ogni dettaglio pur minimo i fiori, i fili di erba. Pertanto, supera persino l'eleganza della linea flessuosa ed armoniosa, tipicamente Liberty, che si riscontra nel disegno della *Morte della Pisanelle* di Valentin Gross (fig. 12). Bakst concepisce, invece, un'immagine lucida dell'angoscia che oggi chiameremmo "esistenziale": dell'autodistruzione (simulata nel soffocamento del mare di rose che ricoprono la protagonista), del dissolversi della forma umana in una materia (i cenci) che a sua volta si disgrega in una luce senza raggio, morta.

Il volto, di profilo, della Pisanelle, nel disegno di Bakst, nella purezza e nella bellezza della precisa e decisa linea di contorno, volge lo sguardo verso il futuro, verso il soprannaturale, verso la speranza nella certezza che dopo la morte si rinasce ad una nuova vita. Ed il dramma si scioglie nell'ottimismo tutto bakstiano. Di nuovo alla solennità espressiva di certe figure contenute nei codici miniati rinascimentali o medioevali ci riporta il costume del personaggio che si osserva nella fig. 13 (la fig. 13 assume la stessa imponenza ieratica per mano di Sebastiano del Piombo).

Ad Andrea Mantegna, inoltre, fa riferimento quello rappresentato nella fig. 14, giacché sono evidenti le affinità con il costume che vestono gli esponenti della "Famiglia Gonzaga" negli affreschi della *Camera degli Sposi*.

Alla moda orientale si riferiscono i curiosi "cappelli" in testa ad alcuni personaggi bakstiani, che ricordano quelli dipinti in certi codici miniati del XV secolo.

Ai codici miniati ed alla pittura italiana del Rinascimento ancora si ricollegano i costumi di altri attori per la *Pisanelle*.

Qualche sarcastica espressione di un volto o qualche poetica ma angosciata concatenazione di figure femminili ricordano, poi, la pittura di Pieter Bruegel il Vecchio, come qualche critico ha già messo in evidenza.⁵⁴

Interpretando il gusto e le intenzioni di d'Annunzio, lo scenografo dà prova dunque di come "pittura", "fondale di scena", "attori", "musica", (in una parola "teatro" e cinematografia, mobilità filmica delle immagini sotto l'impulso delle stesse luci cangianti e semoventi nei colori usati) convivano felicemente in un unico, irripetibile, momento poetico.

Un assunto questo che va ricercato negli spettacoli dei Balletti Russi. Ne è importante il numero speciale della «Revue musicale» pubblicato a Parigi il 1° dicembre 1930 (conservato presso la Biblioteca di d'Annunzio al Vittoriale), a cui occorre far riferimento anche per le segnature del poeta, utili a mettere in evidenza gli interventi più significativi. Di particolare interesse i due paragrafi conclusivi dell'articolo di Julie Sozanova, non solo per gli «apporti di Diaghilev nella concezione del balletto come opera complessa, musicale, pittorica e plastica [...]», ma anche per la «danza drammatica nuova creata da Diaghilev»,⁵⁵ che, secondo un'annotazione di d'Annunzio, rinvierebbe alla *Pisanelle*.

Infatti se consideriamo le rappresentazioni di *Cléopâtre* e *Shéhérazade*, (1909, 1910) e l'allestimento de *La Pisanelle* (1913), queste realizzazioni teatrali risultano interagenti. La scena si identifica con un vero *tableau*, che si caratterizza per una sequenza di effetti luministici e policromatici, rispondente alla teoria dell'inconscio collettivo di chiara matrice junghiana. L'arte scenografica diviene dialogica, narrativa, perché racconta al pubblico la storia di una civiltà passata.

In quest'opera di *Gesamtkunstwerk*, eredità diretta di Wagner, la messinscena de *La Pisanelle* si colloca dunque a pieno titolo, anticipando un'arte nuova, di là dal teatro di Fortunato Depero e di Enrico Prampolini o dal "Teatro del colore" di Achille Ricciardi.

Ricciotto Canudo, in un articolo pubblicato su «Il Nuovo giornale», Firenze, 25 novembre 1908 («Lettere d'arte. Trionfo del cinematografo», p. 3), aveva scritto:

⁵⁴ M. GEORGES-MICHEL, «*La Pisanelle ou La Mort parfumée*», in «Comœdia Illustrée», n. 17, 5 giugno 1913.

⁵⁵ J. SAZONOVA, *La chorégraphie des Ballets de Diaghilev*, in AA.VV., *Les Ballets Russes*, numéro spécial de «La Revue Musicale», XI, décembre 1930, n. 110, pp. 67-77: 77.

Il Cinematografo è dunque un teatro della nuova Pantomina. Esso è consacrato alla *Pittura in movimento*, e contiene nella sua pienezza ciò che può manifestare una creazione molto singolare, realizzata da uomini, per questo anche, veramente nuova: una nuova Pantomima, una nuova *danza dell'espressione*.⁵⁶

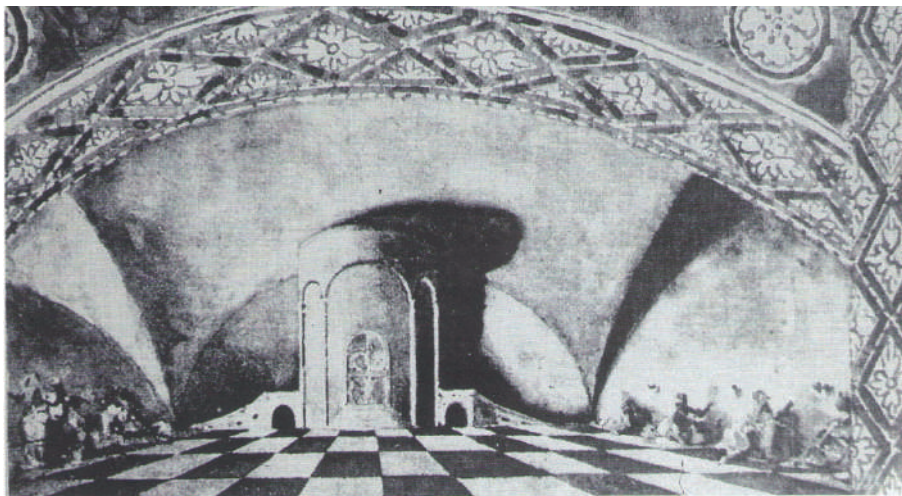
Attraverso il linguaggio cinetico-filmico della dissolvenza dei colori Bakst crea dei quadri suggestivi, intrisi di poesia e di sogno. Essi restituiscono l'unità dello spettacolo volta alla ricostruzione di un'epoca lontana, che lo spettatore rivive.

“Incantare la realtà” è stato l'obiettivo fondamentale, il “leit-motiv” della poetica dannunziana, di cui *La Pisanelle* costituisce una inequivocabile novità estetica e teatrale.

⁵⁶ In «Lettere d'arte. Trionfo del cinematografo», «Il Nuovo giornale», Firenze, 25 novembre 1908, p. 3. Articolo ritrovato da Giovanni Dotoli e ripubblicato in «Filmcritica», XXVIII, n. 278, Roma, novembre 1977, pp. 292-296. Cfr. anche *L'usine aux images. Ricciotto Canudo. L'homme qui inventa le Septième Art*. Édition intégrale établie par Jean-Paul Morel. Présentation et annexes J.-P. Morel avec la participation de G. Dotoli, Nouvelles Éditions Séguier et arte Éditions, Paris 1995, pp. 23-31.



1. Bozzetto di scena per il I atto del *Martyre de Saint Sébastien* (*Le Premier Palais, La Cour des Lys*). Matita, acquarello, guazzo e oro, 43,4 x 58 cm.



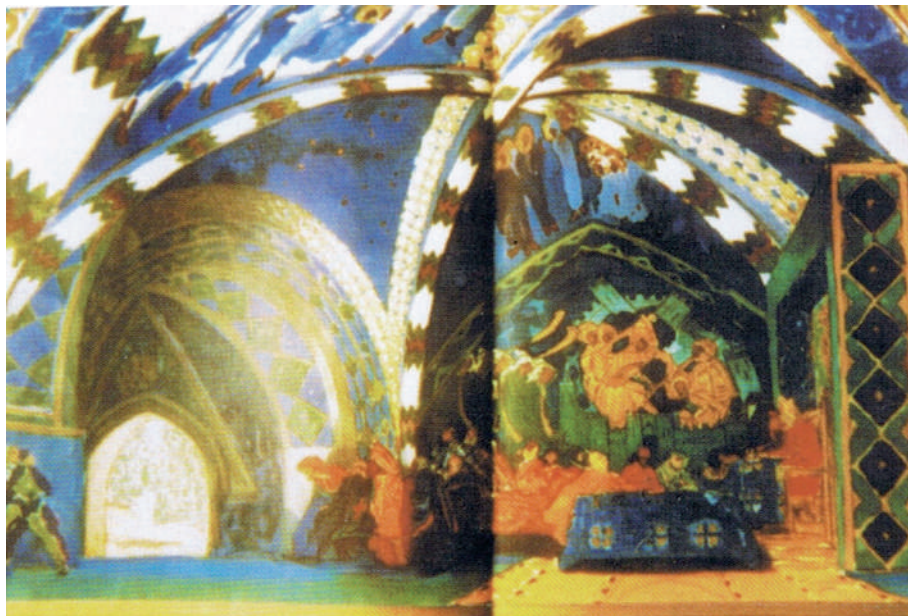
2. Bozzetto di scena per il II atto del *Martyre de Saint Sébastien* (*La Chambre Magique*).



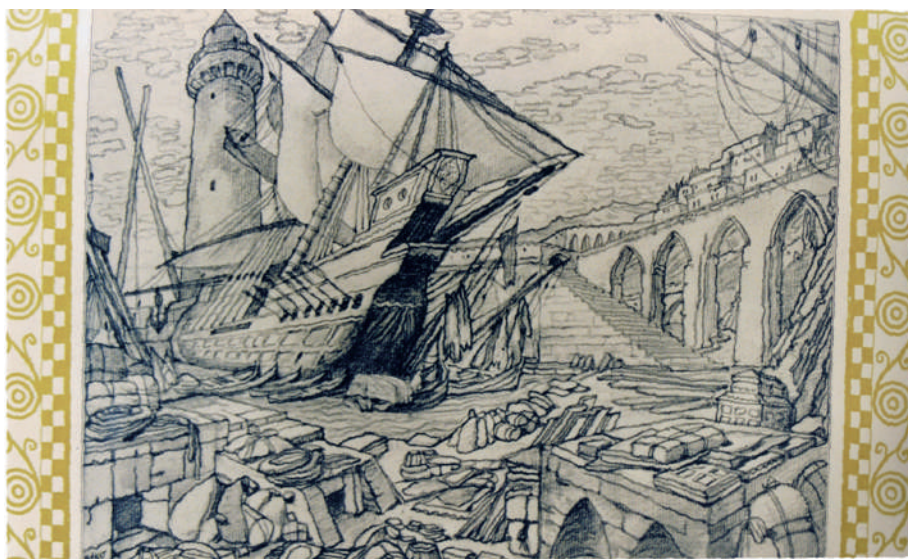
3. Bozzetto di scena per il III atto del *Martyre de Saint Sébastien* (*Le Concile des Faux Dieux*). Acquarello e guazzo su carta, 62 x 66 cm.



4. Bozzetto di scena per il IV atto del *Martyre de Saint Sébastien* (*Le Laurier Blessé*). Acquarello e guazzo su carta.



5. *La Pisanella*. Bozzetto di scena del Prologo.



6. *La Pisanella*. Bozzetto di scena del I atto (*Le port de Famagouste*).



7. I Atto (*L'arrivée du Roi*).



8. II atto de *La Pisanelle* (*Dans le couvent des soeurs Clarisses*).



9. *La Pisanella*. Bozzetto di scena del II atto.



10. III atto de *La Pisanella* (*En attendant la Pisanella*).



11. Ida Rubinstein nel ruolo della Pisanelle (Prologo), 1913. Acquarello originale di Léon Bakst. Costume di Worth.



12. *La Mort de Pisanelle* (disegno di Valentine Gross).



13. Morino nel ruolo de l'Évêque d'Amathonte (*La Pisanelle*), 1913.



14. Puylagarde nel ruolo di Poillud-le-Crétois (*La Pisanelle*), 1913.

Fonte iconografica

Le immagini sono tratte da: *L'Arte del Tragico. L'avventura scenica del 'Martyre de Saint Sébastien' di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi*, a cura di C. Santoli, prefazione di A. Andreoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, p. 55.

C. SANTOLI, *Le théâtre 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'*, Parigi, PUPS («Jalons»), 2009, pp. I, II, IV, V, VI, VII.

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*.