



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 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.

Chiara Bianchi

D'ANNUNZIO LIBRETTISTA?

Riassunto: Nel primo periodo del Novecento, Gabriele d'Annunzio, nonostante le sue riflessioni sul teatro e sul teatro musicale in particolare lo avessero portato a dichiarare il Melodramma un genere ormai morto, si avvicinò all'ambiente operistico cedendo alle lusinghe di quel mondo comunque fondamentale nella tradizione culturale italiana. Vi fu attirato oltre che dall'innata curiosità e desiderio di cultura, anche dai vari musicisti che nella prima parte del secolo XX si sentivano attratti dalla sua personalità e dall'intrinseca musicalità del suo verso. I rapporti con i musicisti furono a volte profondi e amicali. Non spesso tuttavia, furono ugualmente fruttuose le collaborazioni sul piano artistico. Sovente, D'Annunzio mostrò di non comprendere appieno le necessità del musicista nel momento della creazione di un'opera di natura essenzialmente musicale; d'altro canto, lui che si faceva portavoce di una nuova idealità di teatro, non poteva neppure accettare che il suo ideale dovesse piegarsi ad esigenze che come Poeta non sentiva. L'approfondimento quindi della natura della collaborazione di D'Annunzio al teatro musicale diventa necessario: D'Annunzio fu o poteva essere un vero librettista? Forse sta nella presa di coscienza del Poeta verso questa modalità di scrittura, differente dal suo sentire, la ragione dell'improvviso abbandono del melodramma.

Parole chiave: musica, melodramma, librettista

Abstract: In the early period of the twentieth century, Gabriele D'Annunzio, despite his reflections on musical theater had led him to declare melodrama a dead genre, approached the operatic environment giving in to the allure of that world, however fundamental in the Italian cultural tradition. He was attracted not only by his innate curiosity for culture, but also by the various musicians who in the first part of the twentieth century felt attracted to his personality and the intrinsic musicality of his verse. Relations with the musicians were at times deep and friendly. However, collaborations on an artistic level were not often equally fruitful. Often, D'Annunzio showed that he did not fully understand the needs of the musician when creating a work of an essentially musical nature; on the other hand, he who was the spokesperson for a new ideal of theater, could not even accept that his ideal should bend

to needs that as a poet he did not feel. Therefore, an in-depth study of the nature of D'Annunzio's collaboration in musical theater becomes necessary: was D'Annunzio or could he have been a true librettist? Perhaps the reason for the sudden abandonment of melodrama lies in the Poet's awareness of this way of writing, different from his feeling.

Keywords: Music, Melodrama, Librettist

Negli anni del primo Novecento, D'Annunzio si avvicina al teatro. Lo fa come sempre partendo dalla tradizione e dalle origini, per approdare ad una sua visione personale, innovativa e infine rivoluzionaria. Musa ispiratrice fu Eleonora Duse, come è noto. Ma complice fu anche la lettura di *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* di Nietzsche e la prefazione di Wagner, letture che avevano accompagnato D'Annunzio nel periodo romano, ai tempi del *Caso Wagner* e dell'ispirazione per i primi romanzi "musicali". Nel 1895 D'Annunzio partecipò con Scarfoglio ed amici ad una crociera in Grecia, da cui tornò dichiarando di aver assorbito lo spirito del teatro antico. Tornò con nuove idee che si realizzarono in una nuova visione del teatro, a tratti versione rinnovata di quello antico, a tratti resa in modo nuovo ma soprattutto molto legata anche alla visione wagneriana che del teatro si stava facendo l'élite intellettuale della fine dell'Ottocento in Italia. Come è noto, la teoria dannunziana del teatro si sintetizza in alcune caratteristiche, quali l'idea del "en plein air" e l'avversione alla scenografia in favore del volume scenico e dell'uso sapiente della luce.¹

La visione dannunziana legava l'idealità del teatro greco realizzato all'aperto con quella del "teatro di festa" nel senso di recupero della ritualità contrapposta alla visione del teatro borghese e commerciale. In questo senso il tutto giustifica anche la messinscena che non si basa su elementi costruiti, ma valuta l'insieme dello spazio scenico. La luce diventa animatrice dell'azione scenica. La scena aperta non è inserita solo in contesto agreste, ma contempla anche l'ambiente urbano. La città diventa interamente scenografia, un impianto di proporzioni vaste in cui gli elementi di gioco della luce diventano elementi di festa. Questa visione del teatro è per D'Annunzio latina, in contrapposizione alla visione "germanica" di Wagner, che aveva visto

¹ Sono molto utili per approfondire il nuovo teatro dannunziano gli studi di G. ISGRÒ: *La rivoluzione teatrale di Gabriele D'Annunzio*, in «Dialoghi Mediterranei», 27, settembre 2017, <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-rivoluzione-teatrale-di-gabriele-dannunzio/> (url consultato il 10/10/2021).

la realizzazione del suo ideale nella costruzione di un teatro, forma “chiusa” in contrasto con l’apertura dannunziana non a caso definita mediterranea.

Nel recupero dell’antico teatro greco, al di là delle suggestioni costruttive, a D’Annunzio non poteva sfuggire la presenza della musica in tale forma, e del coro in particolare. D’altro canto, nel momento in cui D’Annunzio inizia a parlare ed occuparsi di teatro, con la sua particolare sensibilità musicale non poteva che trovarsi in qualche modo costretto a valutare anche la presenza di quella forma che era la più diffusa ed amata già da tempo e soprattutto in Italia (e legata anche al mito wagneriano che tanto lo incuriosiva): il Melodramma. In effetti i numerosi e interessanti rapporti con i musicisti dell’epoca iniziano proprio ad essere intessuti in questo periodo, quello dell’interesse verso il teatro e della sua realizzazione. Nei romanzi, tutti come noto assai “musicali”, D’Annunzio tuttavia era libero di lavorare con la materia musicale senza doversi confrontare. Ora, nell’emergere del personaggio D’Annunzio sulla scena teatrale italiana, iniziano rapporti veri, reali, di collaborazione o amicizia, comunque lavorativi e più concreti, con i musicisti.

Questi, in un periodo in cui la ricerca d’avanguardia di un nuovo teatro, che uscisse dalle presunte o vere pastoie del vecchio melodramma per entrare in un nuovo mondo artistico, non potevano che essere profondamente colpiti dalle nuove idee del poeta. Ecco quindi un nuovo interesse verso D’Annunzio, al quale si cerca di apporre l’etichetta di librettista. E qui c’è subito da chiarire tuttavia quali furono gli interessi delle due parti: i musicisti da un lato, con le loro esigenze artistiche ma anche con le loro abitudini a volte lente ad essere superate; D’Annunzio dall’altro lato, che si avvicinò al melodramma con atteggiamento spesso ambivalente, le cui intenzioni sono spesso varie, diverse, soprattutto effettivamente non sempre coincidenti con quelle dei musicisti con cui ebbe a entrare in contatto.

I musicisti che composero opere su testi teatrali dannunziani non sono numerosi, ma neppure di poca importanza. Sono quei musicisti che gravitavano nell’ambito del melodramma verista di tardo Ottocento, o più giovani appartenenti alla cosiddetta generazione dell’Ottanta: in pratica coincide la loro attività con gli anni, tutto sommato non molti, in cui D’Annunzio si occupò di teatro musicale. Colpirono l’immaginazione di tali musicisti quasi tutte le opere teatrali del Poeta: a partire dai due *Sogni*, musicati uno da Antonio Scontrino, l’altro da Gian Francesco Malipiero (1913). A seguire, ma tali opere sono note, ricordiamo Franchetti (*La Figlia di Iorio*, 1906), Debussy (*Le Martyre de Saint-Sébastien*, 1911), Mascagni (*Parisina*, 1914), Montemezzi (*La nave*, 1919) Pizzetti (*Fedra*, 1913, e *La Pisanella*, 1919)

Zandonai (*Francesca da Rimini*, 1914).² La sorte di tali opere fu differente, e molto si deve ai diversi caratteri dei protagonisti poeta e musicista. Ad esempio, una collaborazione con Puccini non fu possibile, nonostante i contatti amichevoli tra i due. Inoltre, il periodo in cui D'Annunzio si occupò di teatro musicale fu piuttosto limitato. Ma per comprendere meglio le ragioni di tutto questo dobbiamo soffermarci su alcuni dati.

In primis: D'Annunzio fu un librettista? Poiché dal punto di vista del musicista, questo è il primo punto da chiarire ed interpretare.

In D'Annunzio il rapporto con il teatro musicale vero, realizzato, lo mise di fronte a differenti modalità in confronto a quanto fino allora aveva realizzato nella propria drammaturgia (ed idealizzato, a partire dalla visione/ricostruzione del teatro greco, dalla visione di un teatro aperto senza scenografie, un teatro “di festa”, e mediterraneo): fino a questo momento il D'Annunzio innovatore nel campo del romanzo, il D'Annunzio critico, il D'Annunzio Poeta era comunque sempre stato assolutamente libero nel determinare le proprie strade da intraprendere, la propria ricerca personale artistica, senza condizionamenti di sorta. Soltanto nel giovanile rapporto con le musiche di Tosti, all'epoca del cenacolo michettiano, le sue poesie o meglio i suoi testi di romanza/canzone avevano avuto modo di incuriosirsi nel rapporto vero e reale con la musica, ma sempre con la libertà dovuta all'amicizia con il musicista Tosti, al comune sentire, per cui il piegarsi alle vicendevoli richieste artistiche probabilmente non aveva creato problemi di sorta. In effetti, queste canzoni e romanze, sono l'unico vero esempio di un D'Annunzio in un certo senso “librettista”, anche se in questo caso è meglio dire “paroliere”. Ma nel rapporto con il teatro “vero”, pur innovativo nello scorcio nel primo Novecento in cui troviamo i massimi esempi di melodramma “dannunziano”, D'Annunzio non si comportò da librettista. O meglio, non riuscì ad essere un librettista senza in qualche modo sentire di tradire la forma del proprio teatro.

Cerchiamo di definire meglio in cosa consiste il lavoro di un poeta librettista per il teatro musicale. Soprattutto in questo periodo storico particolare, che rappresenta la fine di un'epoca in un senso, ed è ricco di nuovi spunti e

² Gli studi su D'Annunzio e la musica sono ormai numerosi, a partire dall'ormai basilare volume di R. TEDESCHI, *D'Annunzio e la Musica*, La Nuova Italia, Firenze 1988. Fondamentale anche A. GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Il Mulino, Bologna 1990. Consiglio, come sintesi interessante, lo studio di S. LA VACCARA, *D'Annunzio, il teatro e la musica*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, a cura di L. Battistini, ADI, Roma 2018, pp. 1-9.

ricerche espressive, preludio di nuove forme teatrali musicali-danzate-scenografiche-drammaturgiche dall'altro. Fino a questo momento, il librettista era stato una figura che da un iniziale visione di poeta autonomo le cui opere erano soltanto riutilizzate per metterle in musica, tutto sommato senza particolari adattamenti, era passato attraverso un Settecento in cui le necessità musicali e teatrali della drammaturgia dell'epoca avevano richiesto uno sforzo di semplificazione, per seguire le cosiddette convenzioni teatrali, ma non avevano tolto autonomia all'opera del librettista. Un testo di Metastasio, costruito con tutta la magistrale arte del poeta, fine conoscitore delle esigenze musicali, non veniva mai rimaneggiato, anzi lo stesso testo capitò venisse musicato più e più volte senza che il musicista richiedesse interventi del letterato. Certo, il librettista era uomo di teatro: tuttavia quando Goldoni giovane provò a offrire un testo teatrale pensandolo dal punto di vista del teatro in prosa, esso venne rifiutato. Ma quello che il librettista pensava, come un canovaccio, serviva tutto come base per il lavoro collettivo di tutti gli altri attori della messinscena che seguiva, senza modifiche di impostazioni. Fino a quest'epoca, il libretto era l'impalcatura forse più importante ancora che il lavoro, successivo, del musicista.

La visione cambiò con il teatro romantico. A partire da Rossini, il librettista viene chiamato ad adattare testi già esistenti ma spesso nella forma del romanzo o di grandi drammaturchi del passato – teatro in prosa quindi, con differenti esigenze. Il librettista doveva adattare testi teatrali o romanzi alla “solita forma” di arie recitativi duetti, dall'attacco, al cantabile, al tempo di mezzo, alla cabaletta, diventò ancor più un costruttore di impalcatura, perdendo tuttavia la propria identità di poeta autonomo. È raro nella storia della musica trovare un rapporto assolutamente paritario tra musicista e librettista: si ricordano Mozart e Da Ponte, Verdi e Boito. Di solito il musicista, ora dominante, preferiva librettisti deboli che si adattassero senza problemi alle esigenze drammaturgiche del musicista. O – il caso è di alcune opere di Donizetti, o in toto di Wagner – il musicista preferiva essere il librettista di sé stesso. In ogni caso, la figura del librettista spesso fungeva anche da organizzatore, prendeva i contatti con i teatri e i direttori di scena, contrattava compensi, decideva con l'impresario anche aspetti più concreti come che cantante chiamare o i costumi o il numero di rappresentazioni. Dopo la prima bozza del testo, doveva interfacciarsi col musicista che, individuati già i temi musicali, poi richiedeva adattamenti spesso anche notevoli, in funzione drammaturgico-musicale.

Tali librettisti erano più significativamente chiamati “poeti di teatro”. Non erano più come Metastasio o Goldoni, dei drammaturchi che scrivono anche libretti. Non sono neppure come Da Ponte, anomalo nel panorama

dell'epoca, che era librettista ma non drammaturgo. Erano ottimi artigiani, conoscevano i versi più adatti ad essere musicati, abili nello strutturare il dramma secondo le convenzioni, in numeri creati con il giusto ritmo. Ma alla fine del secolo Ottocento, si ritrova una nuova coscienza nei letterati che si occupano anche di teatro musicale – e non solo di esso. Ritornano ad essere, o forse diventano finalmente in modo completo, autori teatrali che scrivono per il melodramma, ma con la propria carica autorevole di drammaturgo. Forse i primi sono Boito, e Leoncavallo, ottimi librettisti ma anche musicisti autori di propri melodrammi. Certo, gioca un ruolo importante anche la nuova struttura melodrammatica che abbandona i pezzi chiusi, le convenzioni costruttive del passato, a favore di nuove forme più libere ed aperte anche musicalmente. Il melodramma di trasforma in teatro tout court, ed anche il librettista si trasforma, nuovamente ma in senso più moderno, in drammaturgo (e poco dopo, e non a caso, in sceneggiatore per le prime forme cinematografiche).³

In questa nuova visione si inserisce la figura di D'Annunzio. Il Poeta, come dicevamo, nel momento in cui opera come autore teatrale, anche se con una sua visione personale e particolare, forse proprio per questa non può venire ignorato dai musicisti della sua generazione, tutti in qualche modo legati ancora al mondo del teatro musicale. L'attenzione di questi si fa vivace, di fronte alle innovazioni e alle curiosità suscitate in loro da questo nuovo drammaturgo. Forse è proprio per questa ragione che, almeno inizialmente, molti musicisti tentarono un approccio con Poeta. Dai carteggi e dalla storia della musica emerge che il contatto con D'Annunzio è sempre stato cercato da parte dei musicisti (tranne in parte nel caso di Puccini, e con diverse modalità di Debussy). Sono questi che attirati dalla grandezza del teatro dannunziano, cercano in esso materiale da utilizzare per le proprie opere, anche tenendo conto della grande carica innovativa del poeta, della sua nuova visione che poteva attagliarsi alle nuove esigenze del teatro musicale.

Esemplare è l'esempio di Franchetti che, inizialmente poco convinto dello stile teatrale dannunziano, poi, dopo aver letto sui giornali la trama dell'opera *La figlia di Iorio*, scrive:

³ Ovviamente il discorso sui librettisti è vasto e complesso. Riguardo al teatro tra Ottocento e Novecento, consiglio la lettura di M. GIRARDI, *Opera e teatro musicale 1890-1950*, <http://www-5.unipv.it/girardi/teatroxx.pdf> (url consultato il 15/11/2021), che riporta una buona bibliografia mirata al teatro musicale del periodo che ci interessa. Per quanto riguarda la storia del libretto nel melodramma italiano, cfr. I. BONOMI e E. BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Franco Angeli, Milano 2010.

Io era in quel tempo contrario a d'Annunzio autore di teatro [...] ma quel breve racconto mi turbò, vi vidi dentro gli elementi di un grande libretto.⁴

Ancora di più è interessante la vicenda di colui che tra i musicisti sarà forse il più vicino al Poeta come amico, Malipiero. Egli passerà un lungo periodo a cercare un testo da parte del poeta, o il permesso di musicarne uno esistente. Poi, deciderà di non attendere e musicherà nel 1913 il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, opera di cui esiste copia al Vittoriale. Tuttavia, D'Annunzio aveva ceduto i diritti ad un dilettante, un diplomatico compositore per passatempo, R. Torre Alfina. D'Annunzio cercò in seguito di liberare l'opera seguendo nuove disposizioni della SIAE, trovando in Torre Alfina sempre un netto rifiuto. Tra l'altro, D'Annunzio si accorse anche che il suo testo era stato tradotto in francese, senza rispettare nulla dei suoi intenti poetici originali.⁵ Anche sotto questo aspetto, è il caso di far notare come nella riduzione in libretto spesso il testo dannunziano dovesse essere riadattato, poiché poco utilizzabile nella versione originale pur in forma teatrale. E spesso ciò avveniva ed avvenne senza coinvolgimento diretto dell'autore.

Veniamo quindi al secondo punto: quale fu l'approccio di D'Annunzio al teatro musicale? O meglio, come mai il periodo d'interesse è tutto sommato piuttosto limitato, e si interruppe sostanzialmente nel 1915 con una improvvisa distrazione del Poeta dal mondo musicale?

Nell'approccio: attirato? incuriosito? Tutto sommato indifferente alla forma musicale, ma con un interesse dovuto alla visione del melodramma che in quanto molto popolare poteva anche essere un ottimo mezzo pubblicitario? Attirato dai compensi? Desideroso di lavorare con altri artisti o indifferente e autonomo a prescindere? Blandito da impresari/editori, come Ricordi?⁶ In questo senso potrebbe essere esemplare il rapporto, incerto da parte di entrambi, con Puccini, che all'epoca era il più grande musicista di teatro musicale, con il quale avrebbe potuto sfondare un muro di popolarità. Ma lavorare con D'Annunzio poteva essere un rischio: Puccini, già poco convinto, rinuncerà.

⁴ Cfr. A. FRANCHETTI, *Come nacque l'opera*, in *La Figlia di Iorio di Franchetti e d'Annunzio alla Scala. Dalla tragedia al melodramma*, in «Corriere della Sera», 30 marzo 1906.

⁵ La vicenda è approfondita da C. BIANCHI in appendice a *Il Carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, a cura di C. Bianchi, Ferrari, Bergamo 1997, pp. 171-178. Il carteggio è anche on-line: www.rodoni.ch/A15/dannunzio-malipiero.pdf.

⁶ Cfr. A. GUARNIERI CORAZZOL, *D'Annunzio sulla scena lirica: libretto o poema?*, in «Archivio d'Annunzio», 1, 2014, pp. 9-42.

Il punto è sostanzialmente sempre lo stesso: D'Annunzio non era un librettista. Il suo linguaggio non si adattava a quello dei libretti, necessariamente più semplice, in quel momento legato al linguaggio del naturalismo e del verismo. D'Annunzio non si adatta, non può adattarsi. Spesso non comprende le necessità dei musicisti: celebre è la frase detta riguardo a Franchetti, con cui tra l'altro aveva comunque tentato di collaborare attivamente mettendo mano al suo testo teatrale de *La figlia di Iorio*:

In questo momento odo ruggire l'automobile di Alberto Franchetti il quale viene a supplicarmi di tramutare in pillolette quaternarie il granito della Maiella.⁷

Malipiero, dopo il tentativo del *Sogno* naufragato anche perché il musicista avrebbe dovuto adattare parti del testo dannunziano, per mantenere salda la sua amicizia col Poeta dovette rinunciare fino alla morte di D'Annunzio a qualsiasi tentativo di collaborazione teatrale, e lo dichiarò nelle sue memorie:

Il giorno che gli annunziai che relegavo nel vuoto cassetto delle mie opere postume il *Sogno* d'un tramonto d'autunno, la sua amicizia si manifestò spontanea, quasi a dimostrare la sua gratitudine per il mio sacrificio che lo liberava da un penoso imbarazzo.⁸

Forse anche il lavoro pur compiuto con Debussy non riuscì a creare la base per un rapporto proficuo, proprio per tali motivazioni, per una sostanziale incapacità di adattamento reciproco, che è tipico della forma teatrale musicale, e necessario nel lavoro di librettista.

⁷ T. ANTONGINI, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1938, p. 481.

⁸ *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, a cura di G.M. Gatti, Edizioni di Treviso, Treviso 1952, p. 296.

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*.