

Introduzione

Paolo Puppa
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Funziona a teatro d'Annunzio? Questione annosa, con molti pregiudizi e poca fiducia da parte degli operatori e degli uomini e delle donne della nostra ribalta. Specie negli ultimi anni, dove portarlo in scena rappresenta una sorta di disseppellimento, con un'aura di eccezionalità, simile a quella ideologizzata nella sua poetica tardo-wagneriana dello spettacolo rituale. Colli Albani o antica tragedia, per intenderci. Personalmente, ogni tanto ho provato a farlo risorgere. Pasquale De Cristoforo, regista salernitano, nel 1999 ha portato alla reggia di Caserta il mio *Episcopus*, adattamento dal romanzo, sotto forma di monologo, incarnato da Francesco Silvestri. Edizione fortunata perché poi ripresa anni dopo. E sempre sotto forma di monologo ho assemblato i due *Sogni* in un soliloquio farneticante, potato negli orpelli e nelle baroccherie verbali, reso come *Aria* malinconica e grottesca, affidata al respiro magico e fatale di Piera Degli Esposti, ospitata nel 2002 all'Ateneo Veneto veneziano. E certo, a mio parere, poco del nostro repertorio teatrale conosce lo struggimento e la possanza del lamento d'amore sospirato e inanellato dallo scrittore pescarese. Due esperienze gradevoli, e lo dico non da autore, o meglio *dramaturg*, ma da spettatore in sala. Nel ricordo di queste due esperienze, ho organizzato e diretto adesso questo numero monografico della nostra rivista, dedicato appunto al rapporto tra d'Annunzio e la scena. La serie di quattordici interventi si apre con una notizia in qualche modo clamorosa, donata nel suo contributo da Leonardo Mancini. Il poeta, in quanto padre, era travolto da una paradossale *pruderie* davanti all'ipotesi di carriera del figlio, sottovalutato come attore, e invano sospinto verso professioni più sicure, meno istrioniche e più rispettabili, come gli studi classici e letterari. E invece Gabriellino osa ribellarsi a tanto genitore. Anche perché sospinto dall'indubbio *appeal* di giovanissimo arcangelo quando fa il suo ingresso, l'anno è il 1901, nella Regia scuola Tommaso Salvini, che Luigi Rasi dirigeva a via Laura in Firenze, a cavallo dei due secoli, secondo le testimonianze di Marino Moretti, sodale con Annibale Ninchi e Palazzeschi tra gli allievi. La frequenta tra il 1901 e il 1905. Dell'effettivo disamore, da parte del Vate, nei riguardi del palco, il figlio non tiene conto. Tant'è vero che sarà Sirenetto nel battesimo de *La fiaccola sotto il moggio*, salvo essere apostrofato dal padre come "parricida" a sentire Marinetti, presente alle

prove e testimone dell'indignazione scalmanata dell'exasperato autore. Tanto più che nelle serate pubbliche della scuola il giovinetto viene dirottato a declamare versi di Carducci. Ma l'intervento del giovane studioso offre un'ulteriore e importante indicazione, quasi viatico per l'intera raccolta di questa raccolta. Perché Gabriellino, nel prosieguo del suo controverso lavoro, si incammina verso i concerti poetici, aprendo la strada poi agli interventi di Carmelo Bene, come si vedrà in fondo al volume stesso. Quasi che l'autentico destino delle partiture dannunziane non fosse il gran *mélo* con centinaia di comparse e sanguigni conflitti familistici affidati a più interpreti, ma proprio il monodramma per sola voce. Segue un tritico, rispettivamente in un'ideale staffetta concordata tra loro, ovvero Giovanni Isgrò, Marzia Pieri e Alberto Bentoglio, che mette a fuoco vari allestimenti de *La figlia di Iorio*. Si parte da quelli più legati al fascismo, ossia il 1927 al Vittoriale con la guida esperta e astuta di Gioacchino Forzano, uno dei più autorevoli e integrati protagonisti del sistema teatro sotto il regime, e il 1938 a Sant'Elena nel clima luttuoso del poeta morto poco prima e nella mobilitazione militare del paese. E questa messinscena rivela un sorprendente investimento materiale di molteplici risorse, tra apparati scenici legati nella loro strategia figurativa e compositiva da una parte al *plein air*, dall'altra all'epicità cinematografica. Si prosegue con Pirandello che la vara nel 1934, in occasione del Congresso Volta romano, in un'aura di reticenze, autocensure e reciproche insofferenze tra due Soggetti che si detestano notoriamente, in una disarmonia prestabilita tra sistemi attoriali tanto diversi, Ruggeri e Marta Abba. Infine, si analizzano le riproposte del secondo dopoguerra, da Giulio Pacuvio nel '45 alla svolta prosaicizzante, sliricizzante e psicoanalitica di Luigi Squarzina nel '57, dal figurativo postcubista di Paolo Giuranna nel '72 sino all'abbassamento e imborghesimento del triangolo, nella dialettica tra trasgressione e ripristino dell'ordine immancabile, grazie all'intervento irrituale di Giancarlo Cobelli nel '73 e l'autentico libretto musicale che del mito fa una sacra rappresentazione in chiave antropologica nelle scelte di Roberto De Simone datate 1982. Con Simona Brunetti ci spostiamo nel dittico costituito dal *Sogno d'un mattino di primavera* e da *La città morta*, indagate specie nella componente didascalica quale registrazione dei gesti e dei tratti soprasedimentali di Eleonora non solo sotto i riflettori ma nella vita quotidiana. Una fisicità slabbrata e destrutturata dell'attrice multianima, centrata sull'espressione del dolore, per lei al centro dell'esistenza. Dunque, possiamo aggiungere, una deriva che la porta lontana dai sentieri della gioia caparbiamente attraversati dall'amante, come suggella *Il fuoco*, e come sancirà l'imminente fine della loro relazione. Alcuni dei contributi poi illuminano il prodigioso successo in termini promozionali anche per quanto riguarda i copioni più sfortunati nell'impatto del pubblico e per la durata delle repliche successive. Così la *Francesca da Rimini* che Donatella Gavrilovich illustra nel doppio debutto del 1908 a Mosca, nella ver-

sione russa di Valerij Brjusov e Vjačeslav Ivanov e nei due massimi teatri, al Malyj Teatr con la regia di Aleksandr Lenskij, con protagonista la giovane Vera Pašennaja e solo tre giorni dopo quella ad opera del Teatro Drammatico di Vera Komissarževskaja, la star-impresaria del palco zarista, sulla scena del Teatro Ermitaže di Mosca con la regia di Nikolaj Evreinov, cultore di Nietzsche e Schopenhauer. Nel secondo spettacolo, il regista avrebbe dovuto essere in prima istanza, se non avesse rotto con l'attrice, addirittura Vsevolod Mejerchol'd, il celebre regista sperimentale di spazi e di forme. Quale incontro mancato! Così avviene analogamente per un copione decisamente minore, che recupera il *plot* della Fiaccola, ossia *Il ferro/Le Chèvrefeuille*, inaugurato in Francia nel 1913 (se ne occupa Paola Martinuzzi, attenta al recupero di un Medioevo non solo di cartapesta ma impresso pure nella patina arcaica del vocabolario) e in Italia l'anno dopo in ben tre sedi come Roma, Torino e Milano precettando le massime interpreti dell'epoca, tolta la Duse allora fuori gioco (si veda il lavoro di Maria Ida Biggi condotto sull'eloquente carteggio con Re Riccardi). Ma nella sua travagliata relazione con la ribalta, d'Annunzio privilegia anche una precisa strategia iconica, suffragata dai ricchi intarsi didascalici, autentici trionfi della funzione efrastica, di cui discetta con la sua riconosciuta competenza Silvia De Min, notando come con d'Annunzio, in particolare da *La figlia di Iorio* (nel rimando scontato agli stimoli pittorici forniti da Michetti) a *La città morta* e a *Francesca da Rimini*, inizi in qualche modo il processo di denarrativazione. Perché è il montaggio visivo, inseguendo l'aura del sogno, a perdere la progressione continuativa, al suo interno, mentre il tempo della parola si affianca alla spazialità vissuta dal corpo. E nel frattempo è richiesto il lavoro del lettore/spettatore, in anticipo su strategie postmoderniste o addirittura postdrammatiche. La scena non si limita però al palcoscenico teatrale. Ingloba pure il cinema, come attesta lo studio di Fabrizio Borin dedicato alla trasposizione cinematografica nel 1947, firmata da Alberto Lattuada, del romanzo piccolo borghese *Giovanni Episcopo*, divenuto *Il delitto di G.E.*, a conferma della penetrazione del seme dannunziano nella cultura italiana dello spettacolo di quella stagione, con interessanti incroci, per via della collaborazione nel *team* degli sceneggiatori, con l'opera di Fellini. Uno scrittore di parola, ma anche audio/iconocentrico, d'Annunzio, esperto di *pastiches* e di contraffazioni, nella vertiginosa dialettica tra originale e citazione, in un'inesausta *mise en abîme* di adattamenti, variazioni e riciclaggi. E non poteva mancare allora una sezione riservata agli incroci tra immagine e suono, come attesta il saggio di Emilio Sala sulla *Sinfonia del fuoco* di Ildebrando Pizzetti rielaborata da Manlio Mazza per la colonna sonora di *Cabiria* di Giovanni Pastrone, nel passaggio dal muto del 1914 alla versione sonorizzata del 1931. Serrata analisi drammaturgica, che segue le connessioni tra partitura e sequenze del montaggio e che mostra la sincronizzazione di Mazza, non di Pizzetti al film. La dialettica tra musica di

attrazione e musica narrativa, in concomitanza collo sviluppo del medium filmico stesso, trova un'appendice significativa nella recensione di Matteo Paoletti al volume curato da David Chandler sulla *Nave* di Montemezzid'Annunzio, contributo significativo circa un titolo trascurato della fortuna e/o sfortunata operistica del Vate, di qua e di là dell'Oceano. Nell'ultima sezione di questo volume, due saggi sulla contemporaneità, che si richiamano al motivo di apertura di Mancini, cioè la messa a fuoco da parte di Alfredo Sgroi del monologante *reading* performativo di Carmelo Bene nel 1999 de *La figlia di Iorio*. Trasformato in concerto autoriale, il copione riluce nel revival fantasmatico della Duse che sul letto di dolore e di febbre recitava nel 1904 a memoria tutte le parti del copione che non può/vuole recitare all'amica Matilde Serao. Un puro vaneggiamento, un delirio onirico con cui l'attore demiurgo si cala nella *folie* del Vate, distillandone i succhi essenziali, e depurandolo di sovraccarichi decorativi. Un vuoto come la scena che lo ospita. Percorso seguito altresì da Rossella Mazzaglia che si sofferma sulla messinscena di Federico Tiezzi, con drammaturgia di Sandro Lombardi che ne intrepeta pure il ruolo della protagonista, del primo dei due *Sogni*, nel 2007. Oltre a Bene, aleggia sempre l'aura della Duse che lo varò a Parigi 110 anni prima, e intorno la giovane studiosa tesse una fitta rete di scambi, potremmo dire seguendo la semiosfera di Jurij Lotman, con aperture ad Artaud a Beckett, ma anche al cinema di Hitchcock, Lynch, Kubrick. E nel sublime travestimento sessuale, Lombardi unisce straniamento brechtiano e tensione stanislavskijana, specchio della condizione esistenziale per l'attore poetico. Nell'epifonema, nel congedo di questo numero dell'*Archivio d'Annunzio*, ecco infine la mia *Eleonora o della metamorfosi*, copione teatrale interpretato una sola serata da Elena Bucci (nel 2016 insignita del premio Duse), a coronamento di un importante congresso su Leonor, organizzato da me e da Maria Ida Biggi col suggello di Ca' Foscari e della Fondazione Cini nel 2008, per il centocinquantesimo della nascita della Divina. A suggello della contiguità genetica e storica tra il poeta e il palcoscenico, questo spartito rimette al centro la sua grande e drammatica (alla lettera) interprete. Ma qui, il Vate viene in un certo senso ridimensionato, sottratto alla sua demiurgia autoreferente, e inserito dalla grande donna semplicemente tra gli archetipi-protagonisti della sua multiforme biblioteca personale.