

«Sognare, forse... morire» La parola di d'Annunzio nella messinscena di Tiezzi e Lombardi

Rossella Mazzaglia
(Università degli Studi di Messina, Italia)

Abstract In May 2007, the theatre company Tiezzi-Lombardi enacted d'Annunzio's *Sogno di un mattino di primavera*, originally written for Eleonora Duse in 1897. Though respectful of his language, the company created a new dream-like version. The stage design by Fabrizia Scasellati Sforzolini and the particular setting in the court of the Bargello Museum in Florence make for an essential geometric stage writing, in which the actors play with exact anti-naturalistic voice and physical action, countered by Sandro Lombardi's frail transfiguration into the main female role of the Demente. In his interpretation, built over a detailed phonetic study and on both estrangement and embodiment actor's techniques, lays the secret of the re-creation of d'Annunzio's work. At the same time, the overall interpretation conveys the impossibility of reason to grasp the mystery of life, already inscribed in the text, while showing the means towards a contemporary sense of the tragic.

Keywords Symbolism. Madness. Sleep. Death. Stage. Writing. Acting techniques. Phoné.

Il cortile del Museo del Bargello di Firenze ospita, nel maggio 2007, una delle rare riproposizioni sceniche del *Sogno di un mattino di primavera* di d'Annunzio, per la regia di Federico Tiezzi e la drammaturgia di Sandro Lombardi.¹ L'occasione è data dalla mostra *Desiderio da Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento* (cf. Bormand, Paoletti Strozzi, Penni 2007), in corso al museo al tempo dello spettacolo, commissionato alla compagnia per il riferimento al ritratto di Madonna Dianora di Settignano, da d'Annunzio ammirato nelle sue visite alla collezione dello scultore.

La protagonista del dramma, Isabella, ricorda di avere lungamente tenuto sulle ginocchia il busto marmoreo di Dianora e di averlo levigato con le proprie carezze, piangendo. Narra la storia dell'adultera uccisa dal marito e trasfiguratasi in un pavone bianco che, suo simbolico doppio, nelle notti insonni le va incontro, alludendo al suo stesso sacrificio: sopravvissuta alla tragedia dell'amante, vegeta in una ricordanza senza fine. Nello

1 Ringrazio la compagnia Lombardi Tiezzi per i materiali di studio fornitimi e Sandro Lombardi per il confronto sul testo.

spettacolo, diverse copie della scultura giacciono, inoltre, come reliquie al centro della scena, allestita da Fabrizia Scasellati Sforzolini all'interno di «un giardino ordinato da prospettive rigorose in un tripudio di gardenie, di lavande, di ulivi in vaso: l'immagine di una natura ridotta a una vita innaturale».²

Questa trasposizione contemporanea del *Sogno* appare, dunque, subito caratterizzata da una scrittura autonoma rispetto al testo, con cui tesse piuttosto un dialogo, preservando la centralità dell'interpretazione attorica. Enfatizza l'artificio, che era stato originariamente criticato dal pubblico del dramma borghese di fine Ottocento. "Viva Goldoni!" fu, infatti, il grido di uno spettatore, amplificato dai giornali dell'epoca e passato alla storia. In quegli stessi giorni del 1897 era, d'altro canto, in scena anche *La Locandiera* (1753) del drammaturgo veneziano, interpretata anch'essa da Eleonora Duse. Su sua insistenza, il Vate aveva scritto il *Sogno* affinché potesse rappresentarlo durante la tournée parigina, che la vide eccellere nel ruolo di Isabella per la recitazione intimista giustificata, proprio, dall'oscurità del testo.

Immaginandone l'interpretazione, Lombardi stesso cita la «capacità di secernere il silenzio» dell'attrice (2016, 37) e, andando incontro al dramma, asseconda la personale predilezione per una teatralità interiore (da non confondere con l'immedesimazione). Come di consueto, non cerca un filo drammaturgico indotto dalla trama, bensì ritrova nella parola lo spazio per un pensiero che dilati il testo e ne estenda il senso, poiché «una parola, di fatto, già presuppone un conflitto col silenzio, e il silenzio è un'altra voce. Quindi c'è già, nella dizione della parola che vince la sua contesa col silenzio, un potere drammatico» (Lombardi 2015, 74).

Primo scritto teatrale del Vate, il *Sogno* nasce dopo una rapida stesura, durata solo 10 giorni, e debutta a Parigi, al Théâtre de la Renaissance, il 15 giugno 1897, lasciando il pubblico insoddisfatto per l'inerzia e la ridondanza che lo caratterizzano. All'inizio, infatti, tutto è già accaduto e poi ritorna, lievemente ampliato, nella voce dei diversi personaggi, nel corso delle sue cinque scene. Le difficoltà oggettive di un dramma raccontato non inducono, però, Tiezzi e Lombardi a riempirne i vuoti e a ricucirne la trama in maniera più compatta, lineare e coerente, quanto a rintracciarne le polarità semantiche, identificate nelle coppie cornice-quadro (dove la cornice è simbolista e il quadro decorativo), salute-malattia, ragione-follia e, ancora, innocenza e colpa. Regia e drammaturgia si muovono fra questi opposti, propendendo talvolta per l'uno o per l'altro termine o facendoli convivere nella stessa figura con l'obiettivo, comunque, di non chiudere l'universo di senso dell'opera dentro una lettura univoca.

2 Gregori, Maria Grazia (2007). «Follia e desiderio in un toccante 'Sogno' da museo». *L'Unità*, 15 maggio 2007.

Questo «poema tragico» si offre, dalla pagina alla scena, proponendo, con minuziose indicazioni e didascalie, quella che pare un'immaginazione drammaturgica ben definita e che sembra chiedere di essere rispettata alla lettera. Operazione impossibile, non solo perché nessun testo può essere rispettato alla lettera senza cadere nel tranello dell'illustrazione, della *mise en scène* che s'illude di restare fedele all'autore (tutti sanno che per rispettare un testo bisogna interpretarlo, non limitarsi a subirlo). Operazione, qui, doppiamente impossibile, giacché il *Sogno* è ambiguo e sfuggente nel suo rapporto con la parola scritta e parola parlata, tra letteratura e voce, tra artificio retorico e *phonè*. (Lombardi 2016, 32)

La riscrittura drammaturgica e visiva del dramma

Come una *mise en abîme*, il testo affonda nella ferita, inglobando nella struttura il processo a ritroso della psicanalisi, che la scrittura scenica riflette, attraverso l'impianto visivo e l'interpretazione attorica. L'intervento sul testo è, invece, limitato. Della parola del Vate, Lombardi taglia alcune spezzature e gli aggettivi che avrebbero dovuto connotare la proiezione scenica. La reinterpreta, senza attualizzarla (se non per la rinuncia ai pronomi reiterati alla terza persona femminile o ad alcuni nomi improbabili per un pubblico contemporaneo, come Donna Dianora dell'Almiranda, che diventa solo Dianora). Non si sforza, comunque, di renderla familiare, modificandola. Semmai, in poche circostanze interviene con contenutissime aggiunte, finalizzate all'interpretazione attorica o a sostituire alcune omissioni dell'originale: "colpa mia, colpa mia!" dice, per esempio, la sua Demente, dopo avere rotto un ramo, anche se viene da pensare che la donna non alluda, così, solo a questa colpa, lamentando la forza che sgorga dalla pianta inutilmente. Mentre, dopo la metamorfosi della rivelazione, si dice 'postuma', e non solo "sepolta", a indicare forse quella sopravvivenza che è sempre una sfaccettatura del vivere stesso. Pur con questi interventi, la drammaturgia di Lombardi sembra orientata a esaltare l'oralità implicita nello scritto, ritrovandone la voce (e i respiri), nonostante la marcata letterarietà. L'interpretazione non ne incanala, dunque, il senso in maniera univoca, bensì interroga e alimenta i silenzi di d'Annunzio con l'immaginazione, per suggerire, assieme al regista, spazi, stati del corpo e intonazioni che diano concretezza alla sua parola.

Nella vicenda narrata, la Demente ha perso il senno dopo l'assassinio dell'amante, colto dal marito tra le sue braccia. Soffocata, quasi, dallo sgorgare del sangue e schiacciata dall'irrigidirsi del corpo sopra e dentro di lei, al risveglio non è più in sé. Vicino, la sorella Beatrice la accudisce, ricusando i sentimenti che segretamente prova per Virginio, fratello del morto. Non l'amore che ne sublimerebbe il sacrificio, quanto la ferita della propria sottrazione alla vita, trasparente, tuttavia, dalla sua maschera iner-

me. Per lei, apprendiamo scorgendola sulla scena, Isabella ha un sogno che nella notte le sfiora la mente, con la levità di una farfalla: che possa Beatrice incontrare l'amato e vivere la pienezza dell'amore. Ma anche le sue parole non producono azione, quanto vaneggiamento e attesa. La stessa che domina l'intero dramma e che guida il tentativo fallimentare di risvegliarla dal suo stato, facendole rivivere il terrore di quella notte.

L'antefatto è raccontato, inizialmente, dalla vecchia custode, Teodata, e dal Dottore, mentre siedono per lo più distanti: voci razionali, non arrivano anch'essi a costituire un coro, ma solo delle individualità disgiunte e, per lo più, incomplete. La loro parzialità, inscritta nella costruzione che ne fa d'Annunzio (Bongie 1987, 30-1), è perciò esaltata dalla scena che li pone in disparte. Nel testo, il dialogo è inoltre anticipato dalle presenze del giardiniere, Panfilo, e della nutrice, Simonetta, unica figura assente dalla produzione di Lombardi e Tiezzi, che affida dunque al giardiniere il prologo e si limita a sei personaggi. Su un sottofondo costante, come fosse la colonna sonora di un film che registra il canto degli assioli, il ronzio delle api e altri rumori ambientali, Panfilo racconta della notte insonne e del pianto della giovane Beatrice, che aveva accompagnato la veglia di Isabella al chiaro di luna.

Sin dall'apertura del *Sogno* di Tiezzi e Lombardi, la chiarezza e la formalizzazione denotano la messinscena, che d'Annunzio aveva, tuttavia, immaginato diversa, indicando nelle didascalie iniziali sia la struttura architettonica che doveva incorniciare il giardino e il bosco (separati da un cancello), sia un'abbondanza di oggetti evocativi, volti ad anticipare l'atmosfera visionaria del dramma con la stessa ridondanza tipica dell'intreccio (cf. Guidotti 1978). La collocazione nel cortile del Bargello e la ricercata sottrazione decorativa caratterizzano, piuttosto, la scrittura scenica di Tiezzi e Lombardi: poche sedie, dislocate in modo sparso come le presenze stesse degli attori; al centro, il pozzo con i ritratti di Dianora e, dietro, filiere parallele di vasi che disegnano una scena anti-naturalistica ed essenziale, in cui scompaiono i nessi simbolici ambiente-intreccio e affiora un'aura a-temporale che cristallizza la corrispondenza personaggi-scena. Tutto ruota e appare quasi emanazione del sogno di Isabella, evocato da oggetti, costumi, gesti e voci che alludono a uno stato dell'essere destoricizzato, a fronte di possibili soluzioni sceniche ambulatoriali o patologiche. Privato degli aspetti più decadenti, lo spazio riflette, così, la visionarietà che la parola di d'Annunzio mirava comunque a suggerire in una presa di distanza dal dramma borghese ancora apprezzato all'epoca e cui si opponeva, nella scena europea e parigina, la ricerca del sublime simbolista (cf. Puppa 2015, 111-7).

Manca, nella versione di Tiezzi e Lombardi, la raffigurazione del bosco, sin dal romanticismo luogo ideale dell'ultramondano, tra elfi e fate di un sogno da *fairy* shakespeariana, che d'Annunzio avrebbe, invece, voluto in fondo al palco, oltre il giardino del proscenio. Manca, se non nell'allusione

della veste floreale della protagonista, Isabella; ma la sua assenza visiva ne esalta proprio il carattere misterico e inafferrabile. Solo la donna vi si inoltra nel corso del dramma, vestita di foglie e rami in un processo simbiotico con una Natura più grande dell'essere umano e dotata di un potere salvifico. E, penetrando nel bosco, Isabella entra perciò anche nel luogo dei morti, cui Tiezzi e Lombardi riflettono dai tempi della *Trilogia della memoria* (1984-1986) a partire dalla suggestione letteraria genettiana, particolarmente approfondita nello spettacolo *Genet a Tangeri* (1984). In una lettera indirizzata a Marion D'Amburgo, Federico Tiezzi scriveva, infatti, nel 1984, del rapporto tra sole e ombra necessario a comprendere Genet, allora interpretato dall'attrice:

Ho ripetuto che il teatro (e il cinema) stanno nel rapporto che l'azione (l'attore) riesce a stabilire con questi due elementi (vedi *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, dove la Falconetti beve la luce nei piani giganteschi e mobili; nel piegare il capo o nell'alzarlo la Falconetti là, in quell'oscuro luogo, "sente" la luce e l'ombra). Ogni attore cammina nella linea di demarcazione tra ombra e luce (non è una metafora, è anche un fatto concreto): e la cosa che deve dare è la vista che possiede, la visione attraverso di sé della luce (che sta di là) e dell'ombra (che sta di qua). (Tiezzi 1986, 27)

Queste assolate tenebre (2015) è anche il titolo che Sandro Lombardi dà al volume in cui si racconta, rivolgendosi al poeta Mario Luzi. Col suo teatro, l'attore scava negli interrogativi della vita, che il testo dannunziano esalta, usando il rosso, la luce lunare e il buio tenebroso e boschivo come snodi simbolici della narrazione. Basta una rosa scarlatta a sollevare, nella *Demente*, l'orrore del sangue e il desiderio di un puro biancore che confina con l'idea di un'innocenza puerile. Sulla scena, il suo pallore appare, però, agghiacciante, meno vicino al bramato chiarore della luna che non alle taglienti lastre di ghiaccio del *Naufragio della speranza* (1823-1824), da Friedrich frapposte al rosso dei legni distrutti di una nave. Eterea e algida, nella sua interpretazione, l'immagine di Isabella è, infatti, restituita attraverso una maschera marmorea, una lunghissima parrucca e sottoveste bianche, contrastanti il disegno smeraldino e nero della tunica floreale.

Nelle vesti di un'infermiera, la vecchia Teodora racconta, del resto, delle ore trascorse il giorno prima dalla donna a macerare i capelli nell'acqua. E da questo ricordo prossimo va indietro, nel dialogo con il Dottore, al giorno in cui il corpo insanguinato del cadavere era stato accolto e portato alla madre dal fratello. Bianco e rosso si profilano, pertanto, come l'equivalente visivo del binomio innocenza/colpa, che però si confonde e lascia increduli. Così, anche la languida sopravvivenza della donna si scontra con il vigore del giovane Virginio: il Dottore dice, infatti, di averlo visto nel bosco, pieno di quella forza che la primavera riaccende e ormai incapace di trattenersi dal rivedere Isabella, ch'egli forse ama come, prima, il fratello.

La scrittura scenica del *Sogno d'un mattino di primavera* riconosce, quindi, il senso intimo della parola di d'Annunzio, cui la compagnia si avvicina per la prima volta per questo spettacolo, tuttavia muovendosi nella direzione ampiamente praticata di un teatro di poesia che nella lingua della scena ritrova il correlativo della parola, attraverso la scrittura dello spazio, l'uso funzionale della musica e della luce (che interviene in maniera puntuale, per esempio, rivelando all'inizio Isabella immobile e statuaria sul fondo, quale ignaro contraltare dei racconti del Dottore, di Teodata e di Panfilo). Soprattutto, questo teatro coniuga il rispetto del testo con un lavoro creativo dell'attore che, ora, raggiunge l'acme espressiva nella figura della Demente, impersonata da Sandro Lombardi:

quel ruolo femminile non è certo occasione per un facile travestimento, ma diviene una sorta di saggio sull'arte dell'attore. Mantellata di un abito dipinto di fogliame (a rendere trasparente la sua ambizione ad annullarsi nella natura) e col volto imbiancato da maschera e biacca, la Demente appare come un grande simulacro di teatro orientale.³

Nel rapporto tra parola e recitazione risiede, infatti, assieme allo spunto della statua di Dianora, l'elemento di continuità e, al tempo stesso, di autonomia, che consente di traghettare l'opera da d'Annunzio al teatro contemporaneo.

La parola ricreata

L'attore che, per mestiere, sembrerebbe rifuggire la realtà, nella condizione inquieta della protagonista del *Sogno* può, invece, ritrovare l'equivalente di un senso più profondo di quest'arte, che impone di andare incontro all'inaccettabilità dell'esistente attraverso personali ricordi e suggestioni, ritrovati e vissuti in prima persona per dare concretezza alla parola scritta.

Dal punto di vista creativo, con il suo contributo attivo alla nascita del personaggio, l'attore diventa attore-*artifex* (quale Carmelo Bene), o attore-autore, come precisava sin dagli anni Settanta Leo de Berardinis e come ricorda lo stesso Lombardi:

Bisognerà - egli dice - che qualcuno trovi le parole per definire la dimensione dell'attore che, invece di esaurire il suo lavoro al servizio del testo o della regia, si fa, ponendosi in dialettica con entrambi, autore del proprio essere in scena. Non si tratta dell'attore che si scrive i testi

3 Capitta, Gianfranco (2007). «Dopo d'Annunzio. Isabella, fanciulla 'demente' che non riesce a dimenticare». *Il manifesto*, 13 maggio 2007.

o dell'autore che se li recita. Il problema teorico è piuttosto quello di esplorare lo spazio creativo dell'attore, oltre l'interpretazione di un copione o l'esecuzione di un disegno di regia. (Lombardi 2004, 25)

L'ambizione teorica si radica, per Lombardi, nella capacità di ricostruire (e perciò anche inventare e rinnovare) la specificità fonico-espressiva dello scritto; la voce allora diventa il simulacro dell'altro e l'espressione delle anime che, come nella visione aristotelica, abitano l'essere, poiché consente con variazioni fonetiche, timbriche e di metrica di evocare i demoni racchiusi nel corpo in assonanza con le voci del testo. La soluzione tecnica è, perciò, il risvolto di una necessità e la messinscena «specchio di una condizione esistenziale» (Manzella 2010, 14). Tuttavia, questa condizione non va necessariamente ricondotta a processi di reviviscenza stanislavskiani, in quanto alimenta una sensibilità che si nutre di immagini, ricordi, suggestioni, letture che anche lo studio, apparentemente freddo, può indurre in maniera analogica o associativa, arricchendo il bagaglio dell'attore, che può così servirsi di queste tracce mnestiche nella vita, come sulla scena: «scavare un solco nella memoria permetterà di fare proprie non solo le parole di un testo ma i sentimenti, i pensieri, le indicazioni che contengono» (Lombardi 2004, 74).

L'oscurità criticata a d'Annunzio diventa, dunque, lo spazio in cui il contrasto tra il «sé e la propria immaginazione» (Lombardi 2015, 74) può inserirsi, attraverso associazioni mentali che danno maggiore densità alla rappresentazione, come il biancore dei capelli di Isabella collegato da Lombardi al bianco menzionato da Beckett in *Un pezzo di monologo* (1980), per trovare l'emissione fonatoria adatta. Similmente, nel testo di presentazione dello spettacolo che l'attore scrive congiuntamente a Tiezzi (e da cui, poi, il suo contributo specifico è estromesso e riedito in *Puro Teatro* del 2016), si leggono altri richiami a film che, dal punto di vista tematico, non sembrano avere alcun rapporto con l'opera originaria, come *2001: Odissea nello spazio* (1968) di Stanley Kubrick o *Mulholland Drive* (2001) di David Lynch. Il monolite nero del primo e il piccolo cubo blu del secondo segnano la soglia che, nel *Sogno*, è indicata dal cancello che separa il giardino dal bosco. Confortati da queste associazioni, Tiezzi e Lombardi riconoscono la forza che sottende la fragilità umana, cui l'artista si dona, ponendo

il dito nel cuore più segreto e misterioso delle cose, nella ferita che mai cessa di sanguinare: l'inesplicabilità dell'essere, la consapevolezza che esiste qualcosa cui non potremo dare risposta con la ragione, che la realtà non è solo ciò che appare e neanche ciò che può essere evocato con l'immaginazione. C'è ancora un altrove, dove solo pochi, pagando un prezzo altissimo, potranno avventurarsi. (Compagnia Lombardi-Tiezzi 2007, 26-7)

Ritornando a d'Annunzio, Isabella non cede al tempo scorrevole della quotidianità e all'imposizione della vita stessa di accettare il lutto, preferendo abbandonarsi (anche al prezzo dell'esistenza di chi le sta vicino) all'eterno presente che la tiene congiunta all'amato. Al suo sacrificio corrisponde, però, quello dell'attore. Tiezzi e Lombardi ricordano Marcel Proust, Arthur Rimbaud e Antonin Artaud. Sono, soprattutto, le parole di quest'ultimo a invocare, nel teatro, la scomparsa di forme sterili e a esortare l'attore ad andare a fondo nella propria sensibilità, lasciandosi sconvolgere dalla crudeltà avvertita e raffigurata, così da potere investire il pubblico della sua forza distruttiva, fino a scuoterne i sensi, il pensiero e le viscere (cf. Artaud 1948).

Dal punto di vista tecnico, la dicotomia che anima la scrittura scenica (sin dalle opposizioni implicite di visibile/invisibile ed esteriore/interiore) ricade sulla nota contrapposizione tra tecniche di immedesimazione e di straniamento. Anche in questo caso, la scelta di Lombardi cade sulla composizione dei diversi modi recitativi. Guardando al *continuum* del lavoro attoriale, che non consente di staccare totalmente il lavoro intorno a uno spettacolo da quelli che lo precedono, le esperienze immediatamente precedenti al *Sogno* si collocano nella linea brechtiana dello straniamento, da *Antigone di Sofocle* (1947) di Bertolt Brecht, nel 2004, a *Gli uccelli* di Aristofane, nel 2006, che gli consentono di avvicinare con la necessaria distanza emotiva il ruolo di Isabella. Dice, infatti, Lombardi:

La scelta di affidare a un uomo il ruolo della Demente si muove nella strada di arginare il rischio della retorica e di un sentimentalismo superomistico che nulla concederebbe al distacco, allo straniamento... in una parola al gioco dei contrari senza il quale difficilmente si dà teatro [...].

D'altra parte, è impensabile giocare tutto, specie per la Demente, sullo straniamento. Il suo monologo finale sembrerebbe scritto più per un'interpretazione stanislavskiana, lontanissima dalle teorie brechtiane, e che spingerebbe l'attore a trasformarsi (addirittura fisicamente) nel suo personaggio. La nostra esperienza, tuttavia, ci dice che i due approcci, di solito considerati opposti, non sono inconciliabili [...]. Questa è la base da cui muovere per affrontare il testo di d'Annunzio: la ricerca di un equilibrio tra distacco e partecipazione emotiva, oppure l'alternanza, a seconda delle esigenze poste da ogni singola scena, tra i due estremi, senza trascurare i molteplici stadi intermedi tra i due poli. In ogni caso, per gli attori, si tratterà di cercare una *misura* che conceda poco o nulla al dannunzianesimo di maniera. (2016, 36; enfasi dell'Autore)

Nell'unico momento realmente agito dello spettacolo, quando Isabella ricorda il dramma patito, vediamo Lombardi accanto al pozzo, in un'immobilità insistita, il corpo contratto e uno sguardo rapace che esce dalla maschera marmorea del volto, ma è la voce che registra il cambiamen-

to maggiore, facendosi greve e straniandone la presenza anche rispetto all'immagine stralunata finora delineata. La sua figura cambia nonostante l'apparenza immutata della veste, che ancor di più rinvia adesso al vegetale come approssimazione alla morte (piuttosto che illustrazione del ciclico rinnovarsi della Natura), mentre il biancore manicomiale reifica la sua condizione, esaltando la finzione scenica come indispensabile superamento dell'apparenza, che proprio il cambiamento fonetico produce: la verità è così data dalla *phoné* alterata, capace di veicolare i segreti dell'animo e dell'inconscio. L'immagine della Demente rinvia, inoltre, a una memoria strettamente teatrale, dall'evidente rimando al teatro orientale menzionato anche nelle recensioni dello spettacolo, al ricordo, forse, della folle Ofelia, ritratta con maschera bianca e lunga chioma da Leo de Berardinis in *Past Eve and Adam's* del 2000.

La recitazione unisce, quindi, la memoria e il pensiero per dilatare il gesto ed esaltarne la funzione segnica. L'assenza di intreccio, l'inerzia della narrazione, il già detto che toglie *suspense*, criticati al testo, non sono più, pertanto, dei limiti per la recitazione. Si comprende, dunque, perché gli attori in scena non modifichino la parola di d'Annunzio, con una violenza inutile, oltretutto inopportuna, per renderla familiare a un pubblico contemporaneo. Al contrario, nel linguaggio trovano gli appigli per la caratterizzazione dei personaggi, che ricorda i *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) di Pirandello, non per l'implicita gerarchia di ruoli, quanto per la loro dislocazione su piani differenti (cf. Lombardi 2016). Se, per Pirandello, i gradi di completezza servono a indicare le fasi di costruzione del personaggio con un chiaro intento metateatrale, qui le loro presenze assumono una valenza simbolica:

Sono spessori diversi, che vanno da un minimo di individuazione (il giardiniere) a una maggiore sfaccettatura (il Dottore, Teodata) fino all'approfondimento psicologico e simbolico massimo (Beatrice, Virginio). Questi diversi gradi di spessore si producono anche grazie al linguaggio che [...] li differenzia l'uno dall'altro: solo per fare un esempio, se il Dottore è linguisticamente confinato nell'ambito della sua funzione medica, già Teodata ha una maggiore gamma di funzioni: lei è la casa, le memorie, la storia della famiglia, gli scheletri nell'armadio. (Compagnia Lombardi-Tiezzi 2007, 26)

Sulla scena anche i gesti degli attori secondari sono stilizzati ed essenziali. Sin dall'inizio compresenti su più piani dello spazio scenico, i personaggi si rendono riconoscibili per la postura e per una particolare metrica, oltre che per il costume. Il Dottore e Teodata esprimono la ragione attraverso le loro parole e i loro abiti chiaramente connotati, camice bianco l'uno e uniforme quasi da infermiera l'altra. I loro movimenti sono geometrici, sospesi, persino lenti, quasi nel corpo volessero esprimere le spezzature

e l'artificiosità della parola di d'Annunzio. Teodata scandisce ogni parola e indica puntualmente innanzi con una mano che resta simile a mezz'aria quando la frase è compiuta, come le sue domande inesauste, mentre il Dottore cadenza una retorica, al confronto, priva di enfasi. In silenzio e vestita di un abito monacale, Beatrice appare sommersa fino all'incontro con Virginio, quando un cappellino le ridà una parvenza di soggettività che, nel costume, con quest'indizio l'apparenta al giovane. Più di ogni artificio visivo, la sua danza dice, inoltre, quello che la parola non esprime: nello slancio silente delle braccia, che si riavvolgono attorno al corpo con l'intensità tipica del teatro-danza di matrice espressionista, prende forma uno struggimento che mai arriva a esplicitarsi nel testo. Il giardiniere pota, invece, le piante con gesti esatti e misurati, ma quando si rivolge agli altri, distende il corpo con una spazialità contrastante il canto acuto di un insensato ritornello che contribuisce alla dimensione onirica della messinscena: «Per una paroletta | Il mio cor non saprà | Mai più che sia dolore, | Per una ghirlandetta!».

Nei brevi dialoghi, ciascuno è immobile, come estrapolato da una fotografia che, animandosi, ricorda che tutto è già accaduto ed è ora riesumato di fronte al pubblico. Mentre gli altri interlocutori parlano, il corpo del Dottore, di Panfilo e di Teodota è, infatti, sempre proteso in ridondanti pose plastiche d'ascolto. Così, attraverso l'interpretazione affiorano anche i poli delle opposizioni semantiche riconosciute nel testo, come quella tra salute e malattia, suggerita dalla presenza stessa del Dottore, che a tratti controlla lo stato fisico della Demente e che, pur con delicatezza, non perde mai il distacco del proprio ruolo di osservatore. Contrasta la loro fissità l'andamento lieve e le movenze morbide di Isabella, cui si adatta una voce esile, di due gradi superiore alla naturale estensione vocale di Lombardi e dovuta, infatti, a uno sforzo diaframmatico costante. La sua soavità attraversa l'aria come un soffio, fino al momento in cui il ricordo della tragica notte ne provoca l'abbassamento fisico e simbolico nelle viscere fasciate e costrette dalla maschera sbiancata della pazzia. Vedendola nella rievocazione della ferita, torna in mente anche il padre dei *Sei personaggi pirandelliani*, marchiato a vita dalla colpa di un attimo che ha fermato il tempo. Se, però, egli desidera inscenare la propria storia per liberarsene, la folle Isabella percepisce la rievocazione come una violenza, che si trasforma quasi in un'esorcizzazione nell'interpretazione di Lombardi. Il cambiamento fonetico rende, infatti, visibile il demone impossessatosi del corpo postumo della donna.

Tanto le figure contrapposte della Demente e del Dottore, quanto la traccia strutturale delle teorie freudiane, sono inoltre segni riconoscibili del tempo in cui d'Annunzio scrive l'opera, che recupera l'intersezione tra memoria, ripetizione e trauma della psicanalisi, colta da Tiezzi e Lombardi anche nel film *Marnie* (1964) di Hitchcock, in cui la protagonista rivive un trauma infantile, pronunziando le parole di allora con voce da

bambina. Sulla scena, la loro Demente fa un percorso inverso: da infante, idealmente racchiusa in un innocente bianco, si tramuta nella donna macchiata di sangue.

‘Poema tragico’, il *Sogno di un mattino di primavera* non riprende, dunque, la forma letteraria della tragedia, per quanto ne recuperi l’intollerabilità, assieme all’impossibilità degli uomini di contrastare il fato inscritto nel destino stesso dei corpi e delle vite individuali.⁴ Nell’eclissi della ragione che la follia ora rappresenta, sta pertanto «l’*autre*, l’alterità’ del mondo»,

chiamatela come volete: un dio nascosto o malefico, il destino cieco, la tentazione diabolica, la furia brutta del nostro sangue animale; ci tende l’agguato al bivio, ci deride e distrugge. In qualche raro caso, dopo averci distrutto, conduce ad una pace inspiegabile. (Steiner 1961, 23)

Verso il bosco, in cui si confonde il limite tra la morte e la vita, muove dunque l’incontro con la scrittura di d’Annunzio, dallo spazio allineato in corridoi che arretrano verso il fondo buio del palco all’interpretazione *en abîme* del momento più alto dell’opera, quando Isabella rievoca la tragedia subita. Nella percezione della morte risiede il senso del tragico contemporaneo e nella liturgia che si dispiega tra l’attore e il pubblico la sua possibile esorcizzazione.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2013). *D’Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- Artaud, Antonin [1948] (1968). *Il teatro e il suo doppio*. Torino: Einaudi.
- Bisicchia, Andrea (1991). *D’Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*. Milano: Mursia.
- Bongie, Chris (1987). «Contro il male del tempo. The Dream of Gabriele d’Annunzio». *Quaderni d’italianistica*, 8(1), 23-41.
- Bormand, Marc; Paolozzi Strozzi, Beatrice; Penny, Nicholas (a cura di) (2007). *Desiderio da Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*. Firenze; Parigi; Washington: 5 Continents Editions.
- Compagnia Lombardi-Tiezzi (2007). *Sogno d’un mattino di Primavera*. Drammaturgia e regia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi; poema tragico di Gabriele d’Annunzio. Brescia: Edizioni l’Obliquo.
- Guidotti, Angela (1978). «Strutture sceniche e strutture narrative nei due ‘Sogni’ dannunziani». *Rivista italiana di drammaturgia*, 3(7), 17-33.

4 Sul rapporto tra la tragedia e l’opera di d’Annunzio, si veda Valentini 1992.

- Incerti, Roberto (2007). «Eros, morte e visioni. Il nostro d'Annunzio somiglia a Hitchcock». *La Repubblica*, edizione di Firenze, 17 aprile 2007.
- Lombardi, Sandro (2004). *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*. Milano: Garzanti.
- Lombardi, Sandro (2015). *Queste assolate tenebre*. Torino: Lindau.
- Lombardi, Sandro (2016). *Puro teatro. Scritti, lettere e incontri fra scena, letteratura, politica e storia dell'arte (1990-2015)*. Imola: Cue Press.
- Mango, Lorenzo (1994). *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*. Roma: Bulzoni Editori.
- Manzella, Gianni (2010). *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*. Firenze: La casa Usher.
- Pozza, Giovanni (1971). *Cronache teatrali (1886-1913)*. Vicenza: Neri Pozza.
- Puppa, Paolo (2015). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*. Bologna: Cue Press.
- Simoncini, Francesca (2007). *Sandro Lombardi e il Sogno di Gabriele d'Annunzio* [online]. URL www.drammaturgia.it (2017-05-24).
- Steiner, George (1961). *Morte della tragedia*. Milano: Garzanti.
- Tiezzi, Federico (1986). *Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini Criminali*. Milano: Ubulibri.
- Valentini, Valentina (1992). *La tragedia moderna e mediterranea*. Milano: Franco Angeli.