

1934. Il giuoco delle parti dietro le quinte de *La Figlia di Iorio*

Marzia Pieri
(Università degli Studi di Siena, Italia)

Abstract According to Silvio D'Amico and the Fascist regime, staging *La Figlia di Iorio* at the 1934 Volta Conference would show the world a perfect example of the rising Italian direction, especially considering that high-level international figures joined to rewrite this masterpiece in Mediterranean rustic literature, thirty years after Michetti's and Talli's realistic and pictorial legendary *première*. However, putting together avant-garde and tradition was a gamble that did not work out. Pirandello, De Chirico, Ruggeri and Marta Abba (who had been recommended) reluctantly participated in the endeavour and did not manage to meet expectations. This was the umpteenth missed opportunity in the history of Italian theatre, and d'Annunzio polemically distanced himself from it.

Keywords Direction. Vanguard. Pirandello. D'Annunzio. De Chirico. Ruggeri. Abba.

La recita della *Figlia di Iorio*, allestita per gli ospiti internazionali del Convegno Volta la sera dell'11 ottobre 1934 al Teatro Argentina di Roma, doveva coronare in modo prestigioso una strategia comunicativa e propagandistica a largo raggio, su cui si appuntavano molte ambizioni e intorno a cui si consumarono in sordina altrettanti conflitti; la ricezione dell'evento fu controversa; non fu un fiasco ma nemmeno un successo, piuttosto un esperimento riuscito a metà, un tentativo preliminarmente contraddittorio e in qualche modo incompiuto. La bibliografia critica imponente che nel frattempo si è accumulata in materia (coronata dal volume di Fried 2014) ci consente di decifrare con relativa chiarezza gli agitati retroscena e il senso culturale di quello spettacolo, ennesima «occasione sprecata» della nostra storia scenica – il riferimento è, naturalmente, a Meldolesi 1987 –, provando a rimontare la serie delle minute tessere documentali che abbiamo a disposizione per integrare la versione ufficiale dei fatti.

Ai politici stava a cuore un'affermazione di prestigio per il regime, e gli intellettuali erano ansiosi di affermare i propri rispettivi credo artistici, di mettersi in mostra e di oscurare i rivali. I contrasti, vivaci ma sempre sottotraccia, si consumarono intorno alle questioni canoniche del testo, dello spettacolo e dell'autorialità registica. Nessuno era d'accordo con nessuno: Marinetti e D'Amico, Pirandello e d'Annunzio, naturalmente, ma anche Bontempelli, Bragaglia, Salvini, Prampolini; Forzano non partecipò ai lavori, come anche l'ebreo Sabatino Lopez. La facciata fu compatta, omertosa e

trionfalistica, grazie a Silvio D'Amico, autentico braccio operativo forte di una vasta rete di contatti internazionali, che alla fine riuscì a far valere il proprio credo in un teatro di testi e di parola, «né da salotto né da stadio» (D'Amico 1935, 8); e all'infaticabile Antonio Bruers, ex-legionario già mediatore a Fiume fra d'Annunzio e Mussolini, che orchestrò la riconciliazione pubblica fra il Capitano assente e l'ombroso Pirandello con una campagna stampa a vasto raggio supervisionata direttamente da Galeazzo Ciano.

La scelta della *Figlia di Iorio* per lo spettacolo che doveva compendiare le eccellenze della scena italiana arrivò dall'alto, direttamente da Mussolini,¹ in ragione di una fama europea (per quanto ormai forse datata), che l'accreditava come capolavoro popolare e poetico insieme, provvisto di un apparato molto spettacolare e di un gran finale affollato di masse contadine, in sintonia con l'«unanimismo» interclassista della festa fascista (cf. Puppa 1981, 78-95). Pirandello (che fino a quel momento non ne conosceva neanche il testo)² fu chiamato a dirigerlo in ragione della sua fama internazionale di capocomico-quasi regista; De Chirico, il pittore italiano allora più famoso, fu cooptato come scenografo, e si andarono a ripescare gli attori della celebre 'prima' del 1904: il divo Ruggeri e Teresa Franchini.³

La scelta, improvvida e gravida di incognite, era quella di riunire tre pezzi da novanta della cultura italiana, pur così diversi fra loro, in uno spettacolo rusticale e mediterraneo in cui la qualità poetica di un testo di poesia si coniugasse con una messinscena di avanguardia; si temevano ingerenze vaticane e si partì in segretezza, senza neanche interpellare d'Annunzio, grande e polemico assente,⁴ e senza una strategia precisa.

Una lettera di Pirandello a Marta Abba del 2 marzo testimonia i malumori e i veti incrociati che subito si intrecciano intorno al progetto.⁵ In

1 La sua «personale approvazione» è attestata da Silvio D'Amico sulla *Gazzetta del Popolo* del 7 settembre (cf. Di Carlo 2005, 308).

2 Come dichiara personalmente, e con un po' di supponenza, in un'intervista rilasciata a *Il Tevere* il 12 ottobre.

3 Accanto a loro Giulio Donadio (Lazzaro), Franca Dominici (Ornella), Cele Abba (Splendore), Elena Pantano (Favetta), e poi Maironi e Lacchini (i due mietitori), Riva (Ionia di Midia), Graziosi (la vecchia dell'erbe), Celersì (il santo dei monti), Farnesi e Catalana (le lamentatrici), oltre ai vari cori del popolo, delle turbe briache e delle turbe imploranti.

4 Il gioco delle schermaglie avvelenate fra i due, per il tramite del paziente Bruers, è stato ricostruito in molte sedi: ufficialmente si scambiarono lettere amabili e apparentemente concordi e di ammirazione reciproca; d'Annunzio, come era solito fare, mandò i suoi regalini simbolici che Pirandello non apprezzò per niente (cf. Giudice 1963, 455-8) e di fatto non si incontrarono, perché il Vate annullò all'ultimo e senza spiegazioni un appuntamento al Vittoriale già organizzato; Pirandello, comunque, propose alla fine l'invio di un telegramma di ringraziamento «a colui che è stato presente [...] con spirito animatore e con l'arte sovrana del suo capolavoro» (cf. Fried 2014, 235, 238-47).

5 Le scelte drammaturgiche erano ancora nel vago e prevedevano anche un *Enrico IV*; un'ipotesi ulteriore era quella di allestire *La figlia di Iorio*, il *Miles gloriosus* all'aperto a Ostia

quei mesi il drammaturgo, rientrato da poco in Italia dopo lunghi anni di quasi auto-esilio in Germania e in Francia, era afflitto da molti grattacapi e dai consueti assilli finanziari: il rimpianto per aver dovuto concludere l'avventura appassionata del teatro d'Arte restava cocente; il 13 gennaio la sua *Favola del figlio cambiato* musicata da Malipiero aveva registrato in Germania un fiasco clamoroso di natura politica e in marzo anche la prima romana, pur tagliata dalla censura, era stata bloccata dallo stesso Mussolini; la sua fama internazionale, coronata persino da una serie di traduzioni in russo, restava altissima, e nondimeno faticava a piazzare in Italia i suoi lavori, compreso *Quando si è Qualcuno*, che testimonia tutto il suo disagio artistico e esistenziale. Era sorvegliato dalla polizia politica e il Vaticano meditava di metterlo all'Indice; stava incubando con fatica i *Giganti*,⁶ ma era in predicato per il Nobel (che sarebbe arrivato il 7 novembre) e oscillava impoliticamente fra insofferenze rabbiose e ostentate professioni di fede fascista. Come sempre Pirandello sembra «fuori di chiave»,⁷ svogliato e sfiduciato, e certamente non gli giova l'ossessione che lo pervade di promuovere a tutti i costi il lavoro della sua musa Marta Abba nel teatro e nel cinematografo. Poche settimane prima dell'apertura dei lavori, il 22 settembre, esce su *Ottobre* un articolo anonimo intitolato appunto «Pirandello e "La Figlia di Iorio" (per tacere del padre di Marta Abba)», che biasima con asprezza la scelta di affidarne la regia proprio a lui, detrattore di d'Annunzio con «banali spiritosaggini», e mette in dubbio le referenze di De Chirico e dell'attrice, insinuando che abbia contato molto nella scelta la potente mediazione di Pompeo Abba (cf. Di Carlo 2005, 312).

Al di là dei pettegolezzi, l'accoppiata Pirandello-d'Annunzio era in effetti clamorosa perché la reciproca antipatia fra i due era di dominio pubblico e di antica data: il primo aveva cominciato a stroncare e a mettere in caricatura gli eroi del secondo, collegando l'opera all'uomo con un fastidio insormontabile, quando era ancora semi-sconosciuto; impotente, in quegli anni, a dar corpo ai propri fantasmi scenici, aveva attaccato con durezza le sperimentazioni dannunziane («egli, mettendosi a scrivere per il teatro, ha sentito innanzi tutto il bisogno di saltare agli occhi, di stordire con

e *I sei personaggi* di Reinhardt in tedesco; sarebbe stato proprio Pirandello a caldeggiare la scelta di limitarsi alla recita dannunziana, ma forse si tratta, da parte sua, di millantato credito (cf. Ortolani 1995, 1110-3).

⁶ Nino Borsellino (1999, 13-24) ha individuato, nella complessa redazione dei *Giganti della montagna*, alcuni passaggi di riscrittura che segnalano un incupimento pessimistico delle idee di Pirandello in materia di teatro successivo proprio all'esperienza del Convegno Volta.

⁷ Il riferimento è alla sua raccolta di liriche con questo titolo uscita a Genova presso il Formigini nel 1912.

la straordinarietà dei proponimenti e del linguaggio»⁸ e non aveva più cambiato parere, fino all'inaudita e radicale stroncatura implicita nell'apologia verghiana – dove gli «spiriti necessari» erano contrapposti agli «esseri di lusso» – del suo discorso di investitura all'Accademia d'Italia del 3 dicembre 1931, che aveva indotto Mussolini ad alzarsi e andarsene.⁹

Molta acqua era passata sotto i ponti rispetto alle oscure recensioni uscite a fine Ottocento dalla sua penna rancorosa, e i rapporti di forza erano profondamente mutati: lontano, monumentale ma fuori giuoco il grande incantatore; al vertice di una popolarità mondiale l'altro. Ma il divario di energia e di auto-stima fra i due restava abissale: nel 1931 d'Annunzio aveva collaborato con Federico Vittore Nardelli a una propria biografia intitolandola *L'arcangelo, vita e miracoli di Gabriele d'Annunzio*; l'anno dopo Pirandello, rintanato a Parigi, aveva 'risposto' con *L'uomo segreto, vita e croci di Luigi Pirandello*; nel 1935 sarebbero uscite le *Cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, mentre le sommesse e frammentarie *Informazioni su un involontario soggiorno sulla terra* a cui l'altro intendeva faticosamente affidare il proprio bilancio di vita sarebbero comparse soltanto postume.

Anche i rispettivi bilanci drammaturgici erano assai diversi: la produzione dannunziana restava un episodio eclatante ma in qualche modo concluso, mentre i drammi di Pirandello erano penetrati in profondità nel DNA del teatro europeo, creando canoni e repertori. E nondimeno il suo Teatro d'Arte aveva dovuto chiudere i battenti ed era stato lasciato morire senza ricevere le sovvenzioni promesse, mentre nel 1926 era stato varato l'Istituto Nazionale per la rappresentazione dei drammi di d'Annunzio con cospicui finanziamenti pubblici (cf. Ledda 2005).

Come far interagire una coppia così male assortita? La vera scommessa, nelle intenzioni di D'Amico, era quella di allestire una moderna regia di un'opera celebre, come ancora non si era visto in Italia, separandola dal proprio autore ma non dalla propria storia scenica, citata e richiamata prima di tutto dal ripescaggio di alcuni attori già protagonisti della mitica prima del 1904. Lo spettacolo doveva tenere insieme avanguardia e tradizione e attestarsi come un prototipo delle eccellenze italiane: un testo di poesia, un allestimento di alta qualità visiva e pittorica, grandi attori-dicitori, la modernità indiscussa del regista. Ma tenere insieme Michetti

8 «La Città morta di Gabriele d'Annunzio» (*Ariel*, 2 febbraio 1898), ora in Taviani 2006, 260; su *La Critica* del 18 dicembre 1895 Pirandello aveva già giudicato «straordinariamente ridicolo» *Le vergini delle rocce* e su *La Nuova Antologia* del 1 febbraio 1905 la passione di Francesca da Rimini gli era apparsa «soffocata sotto tutto l'ambizioso armamentario storico del poeta abruzzese» (cf. rispettivamente 260 e 483).

9 Cf. «Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia», in Taviani 2006, 1417-35. Già due anni prima, il 2 settembre 1920, Pirandello aveva celebrato lo scrittore, per il suo ottantesimo compleanno, con un discorso pronunciato al teatro Bellini di Catania.

e De Chirico, o Ruggeri e Marta Abba era altrettanto improbabile quanto far collaborare d'Annunzio e Pirandello. Sul concetto di regia (che si faceva coincidere in modo un po' vago con la scenografia e con l'apparato) il pubblico italiano non aveva affatto idee chiare né, tanto meno, esperienze pregresse: si trattava di dare senso e visibilità a un neologismo linguistico ancora sfuggente.¹⁰

Un'intensa campagna stampa orientò in questo senso gli orizzonti d'attesa, cercando di presentare le difficoltà e le incognite dell'impresa come un prezioso valore aggiunto:

Luigi Pirandello, che ha voluto personalmente mettere in scena l'opera immortale del Poeta. Scrittore insigne, gagliardo, di fama universale, con un modo personalissimo, sin contrastante con l'opera dannunziana, L. Pirandello ha voluto dimostrare che nell'Italia odierna la concordia degli spiriti, degli animi, in tema di bellezza e di patria, è completa; così la nazione se ne avvantaggia, traendo evidente forza morale. (Barbina 1993, 79)

Così scrive Filippo Surico, direttore della rivista *Le Lettere* che ospita in settembre un «Omaggio a Gabriele d'Annunzio»; a cui dovrebbe seguire, come spiega in una lettera privata al drammaturgo, un prossimo numero «dedicato largamente alla vostra arte, a cominciare dalla prima pagina. Ho voluto distinguere, separare, le due grandi personalità (d'Annunzio-Pirandello), ciascuna delle quali fa a sé». Ma è significativo che la promessa non sia stata poi mantenuta, forse perché questa concordia patriottica non si era prodotta.

Nei trent'anni intercorsi dal debutto, su *La figlia di Iorio* si erano avvicinate diverse interpretazioni sceniche da cui era impossibile prescindere,¹¹ e rinnovare era un rischio e una sfida. Fin dall'inizio, del resto, era emersa un'implicita contraddizione fra il simbolismo favoloso e archeologico di Michetti, l'indistinta aspirazione anti-teatrale di d'Annunzio e la concreta prassi stilizzatrice di Talli, vero artefice della prima messinscena¹² e a cui l'autore delega molte scelte, benedicendolo come «mirabile rivelatore» dei valori dell'opera. È storia nota che – mentre il poeta va e viene preso da altri impegni, o si perde nei dettagli continuando a rimandare la lettura ardente e fatale del testo agli attori – Talli, più consapevole dei tempi tecnici del teatro, si prende la libertà di dare, in segreto, il copione da leggere alla

10 Sull'invenzione di questo neologismo si rimanda a Puppa 1990, 6-7.

11 Sulla storia scenica dell'opera esiste un'ampia bibliografia, da cui ci limitiamo a citare Rosina 1955 e l'ampia introduzione di Maria Ilva Cappellini all'edizione a sua cura (Cappellini 1995). Prezioso il giacimento documentale raccolto da Granatella 1993.

12 Se ne veda l'analisi di Valentini 1988.

Gramatica, ed è così coinvolto e stressato dalla responsabilità da svenire in palco alla fine della prima. Dopo quel 1904 - variamente aureolato di mito nei ricordi un po' tendenziosi dei protagonisti -¹³ c'erano state molte altre riprese, su cui il Comandante si dichiarava puntualmente d'accordo con gli interpreti salvo restare sempre segretamente insoddisfatto dei loro eccessi oratori e, soprattutto, c'era stata nel 1927 la fastosa messinscena all'aperto curata da Forzano al Vittoriale, coinvolgendo centinaia di braccianti locali come comparse e tentando la carta realistica e la recita 'parlata' dei versi. Un allestimento costoso e monumentale - finanziato con soldi pubblici e a cui avevano assistito tre spettatori d'eccezione come Stanislavskij, Mejerchold e Reinhardt - che era stato debitamente celebrato da molta stampa (cf. Ledda 2005, 302) ma subito messo da parte, dopo una replica frettolosa all'Arena di Verona, insieme al resto del progetto dell'«Istituto nazionale per la rappresentazione dei drammi di d'Annunzio» rimasto a corto di fondi.

Nei suoi ricordi Annibale Ninchi (sostituto dell'indisponibile Ruggeri nel ruolo di Aligi) stigmatizza con severità il servilismo e le ipocrisie di cui era stato testimone, mentre D'Amico la definisce su *La Tribuna* del 13 settembre un'operazione impossibile, dichiarandosi affezionato alla tradizione:

noi crediamo ostinatamente e vergognosamente, contro le teorie di tutti i filosofi, critici e artisti oggi di moda che di ogni opera esiste una interpretazione autentica. E quella della *Figlia di Iorio* l'abbiamo riassunta da un pezzo, diciamo addirittura dalla nostra adolescenza, nel nome di Ruggero Ruggeri. (303)

Sette anni dopo non aveva mutato parere e Ruggero Ruggeri non ha scampo; sul suo nome tutti concordano e il sessantatreenne attore, condannato ad essere Aligi per sempre, in una lettera inviata il 15 settembre da Parigi, conferma a Pirandello la propria disponibilità, dichiarandosi certo che «sotto la Sua alta direzione l'eccezionale spettacolo avrà un rilievo inusitato e che l'opera dannunziana ne acquisterà nuovo splendore» (Barbina 2004a, 368); la sua riluttanza e il suo timore di sfiorare il ridicolo per ragioni di età sbucano semmai da altre testimonianze (cf. Bragaglia

13 Ruggeri padroneggia e tesaurizza al massimo quell'esperienza, ricordandola con molta enfasi in vari scritti, fra cui il celebre «L'estasi di Aligi», uscito su *Il Dramma*, nr. 146 del dicembre 1951 (ora leggibile in Barbina 2004b, 404-6) e «Recitando d'Annunzio», su *Scenario* il 4 aprile 1938 (per la morte del poeta). Irma Gramatica, invece, ne fu segnata in molto disastroso; come è noto, dopo poche repliche dovette cedere la parte alla giovane per un persistente calo di voce, ma in realtà era risultata inespressiva e impacciata, paralizzata da una specie di fascinazione negativa; fu una disavventura che lasciò in lei molte tracce; tuttavia nei suoi ricordi si impadronì ostinatamente del personaggio che non aveva quasi potuto recitare (cf. il suo scritto «Nascita di Mila di Codra», in *Scenario*, 4 aprile 1938 e le osservazioni di Valentini 1993, 316-7).

1968, 121). Per D'Amico Ruggeri, come sappiamo, era l'attore «moderno» per eccellenza, che «non nasce, si fa», crede nel verbo e resta sempre se stesso. Come molti suoi colleghi di quella generazione, egli aveva aspirato all'arte contro il mestiere, ma era sempre stato ben attento a non confonderla con la vita e a non farsi abbagliare o stritolare dai personaggi, fedele a un repertorio medio o addirittura mediocre che gli si confaceva e lo valorizzava, e senza mai dar retta ai molti che lo invitavano a rischiare con i grandi drammaturghi moderni.¹⁴

D'Annunzio e Pirandello erano stati i suoi maieuti e forse le sue prede, in un rapporto di scambio reciproco da lui abilmente dissimulato e sottaciuto. Gramsci lo giudicava un attore indistinto, Gobetti riteneva che fosse stato invece l'incontro con Pirandello a dargli forma, ma in verità Ruggeri spende in proprio questa 'indistinzione' e sembra allestire nel rapporto con i suoi due grandi mentori due recite diverse e complementari, in cui esibisce deferenza, ma anche tiene saldamente le proprie posizioni, avanzando pretese e proposte sempre molto concrete.

Il suo incontro con il Vate, nel 1904, era stato del tutto casuale, salvo trasformarsi in un'agnizione fatale nelle ricostruzioni a posteriori di entrambi: d'Annunzio, che era in cerca di attori «vergini», lo aveva scelto per interpretare Aligi per la sua intensa vocalità musicale, perfetta per il pastore sonnambulo e trasognato che aveva creato a partire dall'immagine di uno dei mietitori di Michetti; l'attore è ancora una (relativamente) giovane promessa di 33 anni che capitalizzerà al massimo l'incontro e diventerà da quel momento l'Aligi per eccellenza; più tardi reciterà con altrettanto successo in *Più che l'amore*, in *Parisina*, nel *Ferro* e ne *La Nave*, via via trasformando quell'iniziale ammirata subalternità in un'autonomia persino orgogliosa: nel 1906 è lui a 'salvare' *Più che l'amore*, con una vera e propria riscrittura scenica di Corrado Brando, che l'interpretazione troppo superomistica di Zacconi aveva fatto naufragare in modo disastroso. Nei suoi ricordi l'episodio è rievocato, nei toni eroici consueti in tanta memorialistica attoriale, tingendosi di un titanismo per l'appunto alquanto dannunziano: «qua e là recitando sentivo lunghezze che, leggendo, non avevo sentito. [...] Loggione e platea sull'offensiva cominciavano a tumultuare. Ma io difendevo l'opera con ostinazione. [...] Ritrovavo più giù, dopo il taglio, la materia viva, il dramma incandescente. E l'opera snellita riconquistava la folla» (Barbina 2004b, 406).

Se a d'Annunzio l'attore metamorfico riserva l'accensione poetica condivisa («ho sempre amato i poeti e le alate musiche delle strofe ispirate e armoniose», 404), con Pirandello gioca la carta della complicità dolente e umoristica, fino a confondere intenzionalmente le proprie rispettive

14 Un esauriente profilo sull'attore è offerto dal numero monografico, a cura di Alfredo Barbina, che gli ha dedicato la rivista *Ariel*, 2/3, maggio-dicembre 2004.

maschere di gentiluomini tristi e segreti. Anche questa volta l'autore in cerca di attore e l'attore solitario e inafferrabile hanno molto da spartire e si rivelano l'uno all'altro: Luigi lo stava cercando da tempo dentro di sé e ne fa il proprio biografico alter-ego in *Quando si è Qualcuno* dopo avergli cucito addosso (o avergli 'rubato') Angelo Baldovino, Leone Gala, Martino Lori ed Enrico IV; Ruggero se ne serve per affinare ulteriormente la propria arte aristocratica. Con entrambi gli autori, però, egli lascia sempre sottintendere, con rispettosa fermezza, che la partita del dare e dell'avere è del tutto aperta.

L'altro protagonista di primo piano dello spettacolo fu Giorgio De Chirico, voluto da Silvio D'Amico e già legato a Pirandello per aver contribuito, nel 1924, all'allestimento della *Giara* agli Champs Élysées in forma di balletto musicato da Casella, e poi della *Morte di Niobe* del fratello Savinio all'Odescalchi. Neanche lui amava particolarmente d'Annunzio, annoverato fra «i poeti falsi e ibridi» (Quesada 1989, xiii), ma la sua presenza era altrettanto obbligata di quella di Ruggeri dopo il fiasco della sua partecipazione al Maggio Fiorentino dell'anno prima con i *Puritani*. L'impresa della *Figlia di Iorio*, come hanno dimostrato i lavori di Maria Alberti, si lega infatti strettamente con quell'appuntamento. Il Maggio era nato, nelle intenzioni dei modernisti promotori, come il primo ambizioso tentativo di fondare una tradizione registica in Italia, ma si era dovuto ricorrere al contributo di Copeau e di Reinhardt in assenza di candidati nostrani e si era supportato il lavoro di Salvini con l'apporto di una serie di famosi pittori da cavalletto (De Chirico, appunto, ma anche Aschieri, Sironi e Casorati),¹⁵ che D'Amico aveva visto all'opera nei teatrini d'Arte o negli spettacoli dei balletti russi, e che utilizza in scala maggiore per fornire alle messinscene delle cornici stilistiche 'alte' e unitarie di segno visivo e pittorico. De Chirico aveva ideato per l'opera di Bellini bozzetti in tonalità chiare e costumi che trasformavano i cantanti in manichini misteriosi dai volti imbiancati incorniciati con parrucche di spago, che non piacquero affatto agli spettatori, abituati alla spettacolarità e all'enfasi dell'opera lirica. Fu uno scandalo, su cui si divisero vivacemente avanguardisti e difensori della tradizione, e a cui la *Figlia di Iorio* si collegava come una correzione di tiro e una rivalsea. È D'Amico in persona, in un articolo intitolato «Un passo indietro» uscito su *Scenario* nel novembre 1934, a richiamare esplicitamente questo precedente:

Due anni fa [*sic!*] al Maggio Musicale Fiorentino, nel Politeama di Firenze, si ebbe uno spettacolo mai visto: quello di un pubblico immenso che, a ciascuna replica dei *Puritani*, ogni volta che il sipario si apriva sopra uno dei tanti quadri onde l'opera è composta, si levava in piedi

15 Cf. la preziosa ricostruzione di Alberti 1989.

vociferando e gesticolando, in una sorta di furore che durava lunghi minuti e soffocava orchestra e cantanti. Quale il motivo di così pertinace, inaudito, formidabile insuccesso? Il contrasto era altrove e il fenomeno era semplicemente quello d'un gretto e feroce misoneismo borghese. [...] Quel pubblico lì vuole il cielo vero, le stelle vere, le nuvole vere; vuole il vero cavallo di Brunilde, la vera foresta di Sigfrido, il fuoco vero dell'incanto, ecc... Immaginarsi l'accoglienza di un tal pubblico alle irreali stampe di De Chirico, con quei cannoni bianchi e quegli alabardieri di gesso, e quegli eroi stupefatti e transumani.

Bene, adesso il contrasto si è ripetuto – senza nessuna manifestazione rumorosa e nemmeno esteriore, ma fra la tacita insistenza di una sorda ostilità – alla rappresentazione della *Figlia di Iorio* messa in scena da Pirandello all'Argentina per il Convegno Volta. Pirandello, come si sa, ha inteso interpretare la tragedia dannunziana con criteri d'una fedeltà soprattutto spirituale.¹⁶

Non ci furono gazzarre, ma molti applausi (soprattutto al Duce presente in teatro), a dispetto della persistente «sorda ostilità» rimarcata dal recensore di fronte all'interpretazione «spirituale» di Pirandello. De Chirico, questa volta, aveva rispettato le didascalie dannunziane e tenuto presente il prototipo, cioè la messinscena pitto-realistica di Michetti del 1904 così viva nella memoria di tutti, ma 'asciugandola' e sbarazzandosi del *bric à brac* etnografico e dei preziosismi arcaizzanti per scegliere una chiave irreale sospesa fra favola e mito. I suoi bozzetti (l'interno della casa di Lazzaro, la grotta sul monte in cui troneggia l'angelo e l'esterno dell'aia), giocati su sfondi paesaggistici luminosi e su vivaci cromatismi, e i costumi essenziali, impreziositi da pochi dettagli decorativi, piacevano a Pirandello che li giudicava «perfetti».¹⁷

Non tutti, però, li apprezzarono altrettanto: l'artista fu accusato, in quanto «pittore di origine greca che vive a Parigi», di non aver capito lo «spirito italiano e terrestre del dramma, rinnegandone in chiave metafisica la sensuale solarità mediterranea con i suoi colori nebbiosi e i suoi costumi da operetta»;¹⁸ qualcuno lodò la nudità tragica dell'allestimento, altri lo giudicarono un'abile modernizzazione o una «bizzarria fastidiosa» troppo poco solenne. Gli spettatori stranieri non avevano paragoni da fare, ma rimasero tiepidi.

16 *Scenario*, novembre 1934, 589-91; il pezzo, anonimo, era già uscito a firma di D'Amico, con il titolo «*La figlia di Iorio* di d'Annunzio messa in scena da Pirandello all'Argentina», su *La Tribuna* del 13 ottobre 1934.

17 Come dichiarava a d'Annunzio in una lettera del 18 settembre (in Fried 2014, 246). Sull'allestimento cf. Terraroli 1990.

18 Così dichiara sul *Tevere* del 12 ottobre. Cf. Albertini 2005, 156.

Quest'interpretazione «spirituale» di Pirandello voleva essere dunque una riscrittura scenica, cioè, per l'appunto, la regia che gli era stata commissionata: non una «riesumazione» ma un'«interpretazione» (cf. Caponi-Doherty 2012), che egli descrive ai giornalisti, nelle interviste della vigilia, in termini di «una grande canzone popolare per dialoghi». ¹⁹ L'intento dichiarato era quello di «allontanare tutti quegli inutili fregi coreografici voluti dalle tendenze decorative del tempo», riportando la tragedia alla «sensibilità primitiva», per esempio restituendo realtà alle lamentatrici e ai loro atteggiamenti che, dichiara, «potrebbero sembrare perfino convenzionali e teatrali e che, invece, sono assolutamente spontanei», ²⁰ giacché il popolo italiano «nei momenti del maggior dolore sembra quasi fondere il pianto con la canzone» («Conversazione con Luigi Pirandello», in Pupo 2002, 548); nello sforzo di umanizzare la tragedia senza appiattirla realisticamente, come aveva fatto Forzano, ne fece dunque cantare alcune parti, e raccomandò agli attori una sobrietà anti-lirica che non venne recepita e che il pubblico non comprese: l'inerzia teatrale ebbe la meglio sulle sue direttive e ciascuno andò per conto proprio: Marta Abba ricevette elogi d'ufficio ma non si amalgamò con gli altri interpreti, ²¹ tutti già padroni del testo, che rimasero fedeli alla tradizione (trasognata e aspra la Franchini/Candia; lirica e calorosa la Domenici/Ornella; «ottimo» Donadio/Lazzaro - cf. Granatella 1993, 1: 405 - ecc.); Ruggeri si produsse nell'inimitabile performance di dizione «stupefatta» che ci si aspettava da lui, ²² ma vennero meno il lirismo e la polifonia dell'insieme: all'eccellenza dello spettacolo sarebbe bastata, a detta di qualche recensore, «una maggiore omogeneità fra gli attori, non tutti intonati sempre all'identico

19 Cf. «Conversazione con Luigi Pirandello» (*Giornale di Sicilia*, 4 ottobre 1934), in Pupo 2002, 548-50.

20 Cf. l'intervista rilasciata il 4 ottobre su *Quadrivio* (Granatella 1993, 1: 404).

21 Antonio Valenti rimarca questa mancata fusione fra la musicalità intrinseca del testo e il realismo della messinscena a partire proprio dall'interpretazione offerta dai due protagonisti: «la recitazione avvenne su due piani diversi. Aligi si lasciava andare al molle fluire dei versi immortali; invece Mila veleggiava attorno alla costa visibile della razionalità e i versi le cadevano ai piedi come vestimenta superflue» (1934, 9).

22 È interessante richiamare qui un'osservazione, ai limiti della censura, uscita sulla *Gazzetta del Popolo* di un anno prima (il 24 gennaio 1933), a proposito del progressivo raffinamento di Ruggeri in direzione di un'interiorità quasi decadente, in cui si stanno dissolvendo e fondendo insieme tutte le componenti della sua formazione, Aligi compreso: «Ruggero Ruggeri non ha colpa se la sua arte, essendo raffinata, sensibile, calda per fuoco interiore, è sembrata crepuscolare e decadente. È destino del grande attore presagire e dare corpo a certi atteggiamenti dello spirito quando ancora fremono senza manifestarsi, e sembrare, poi, fuori tono quando la vita, fatti suoi questi atteggiamenti, li consuma. Alla moda delle cose sentite succede allora la moda estetica, fredda ingenua dell'imitazione. Ruggero Ruggeri ha avuto molti imitatori, ma la sua arte rimane inimitabile. [...] Di Aligi non è rimasto più nulla in lui, se non un segno, una cicatrice» (Ferrone, Pieri 2004, 89). Il ritorno alle origini per l'attore non dovette dunque essere indolore.

stile, e una più metodica fusione delle masse» (Granatella 1993, 1: 405).

La parola poetica su cui contava tanto D'Amico, l'apparato fiabesco di De Chirico e la fisicità naturale degli attori che avrebbe voluto Pirandello rimasero reciprocamente irrelati. Nessuno si scatenò nelle critiche, e non si fecero troppi commenti. Fra il pubblico, come si è detto, c'era anche un irritato e perplesso Gordon Craig, che lo valutò un «teatro non buono» con scenografie ingenuie, una recitazione debole, una regia povera e alla fine un «risultato molto piccolo» (cf. Pedullà 1991, 31-51). In quei giorni egli cercò ripetutamente (e invano) di sollecitare all'interno del convegno una discussione a proposito di quello che gli appare un problema-chiave, e cioè la necessità di valorizzare il grande patrimonio del teatro italiano, identificato da lui nella recitazione degli attori dialettali, i migliori d'Europa, gli eredi autentici di una tradizione plurisecolare straordinaria che invece il regime ignorava ed emarginava. Naturalmente nessuno gli dà retta e i suoi interventi, un po' molesti, verranno cassati dagli atti.²³ Craig, ostinato e ingenuo, propone lo stesso cruciale quesito a Mussolini, che reagisce con vaghezza e con fastidio, lasciandolo così frustrato e deluso dall'incontro, in cui aveva riposto tante speranze, da farlo decidere ad abbandonare definitivamente l'Italia.

Ripensando a questa modesta *Figlia di Iorio*, egli continuerà a trovare assurdo e inspiegabile «che [Mussolini] preferisca i Ruggeri e le Marte Abbe a tutti quegli attori che parlano italiano e non dialetto» e resterà tenacemente di questa opinione, fino ad augurarsi, in una lettera di qualche anno dopo, che sia la famiglia De Filippo a rappresentare l'Italia all'Esposizione di Parigi, perché «sarebbe inutile che venisse il buon Ruggero Ruggeri - nonostante la sua pronuncia perfetta. Quello che ci vuole a Parigi è la recitazione, non una bella dizione!».²⁴

In fondo le idee di Pirandello, che aveva già scritto *Questa sera si recita a soggetto*, non erano tanto diverse dalle sue, come ribadisce organicamente nella prefazione del 1936 alla *Storia del teatro italiano* di Silvio D'Amico. I termini della triade testo/apparato/attore restano ancora relativamente disgiunti per lui, sempre più disilluso e amaro, eternamente preoccupato di difendere le proprie prerogative di autore dall'invadenza degli attori; persino l'alter-ego/antagonista Ruggeri finirà per deluderlo, come scrive a proposito di *Non si sa come*, l'ultimo testo che dirige in scena: «Batti e batti, dando loro la voce e quasi il respiro di questi personaggi, l'azione scenica, i movimenti, le pause espressive, insomma tutto, mi pare d'aver fatto il miracolo. Il più duro da plasmare è stato il Ruggeri, perché

23 Cf. Santeramo 1999, in cui è ricostruito anche il rapporto di sostanziale disistima nutrito da Craig nei confronti di Pirandello.

24 Il riferimento è contenuto in una lettera a Olga Signorelli del gennaio 1937, cf. Pedullà 1991, 39.

già plasmato a suo modo, al suo vecchio eterno modo, sempre lo stesso; scrostarlo, screpolargli addosso le ingiallite impostature è stata una fatica d'Ercole» (Ortolani 1995, 1243).

In Italia, per il momento, vecchio e nuovo si fronteggiano ad armi pari e Pirandello – con la sua cronica goffaggine ‘politica’ e il suo scarso realismo – non arriva neanche a identificare con chiarezza i termini del problema ed emerge dall’esperienza faticosa e poco riuscita del Convegno Volta sempre più pessimista, tanto da meditare seriamente, in questa fase finale della sua vita, di abbandonare il teatro per tornare alla narrativa, di cui può essere l’effettivo e unico responsabile e artefice.

Il 23 settembre 1936 scrive a Marta: «Vorrei ormai lavorar quieto al mio romanzo e alle mie novelle, e mi ritorna lo sdegno che avevo prima per il teatro» (Ortolani 1995, 1225); e il 18 ottobre dichiara ad Aldo Borelli, direttore del *Corriere della sera*: «Vi mando, appena tornato da New York, questa novella, e Vi prometto che riprenderò regolarmente la mia collaborazione perché è mia ferma intenzione compire le mie *Novelle per un anno*, tenendomi lontano dal teatro» (Zappulla Muscarà 1980, 248). Erano i suoi consueti malumori, ma è pur vero che per lui le incognite e i margini di rischio del palcoscenico si sono fatti quasi intollerabili; e questa è una delle ragioni che animano il suo estremo (e frustrato) progetto di realizzare una versione filmica dei *Sei personaggi* in cui avrebbe recitato nei panni di quel se stesso che ‘inventa’ il dramma sempre sottinteso nelle recite e alla fine ‘dimenticato’, consegnandone finalmente l’interpretazione assoluta, che tanto gli sta a cuore, e che sempre gli viene ‘scippata’ dagli interpreti (attori o registi che siano). Nei due anni che gli restano da vivere continuerà a inseguire il sogno di *recitarsi* come estrema riscrittura e messa in sicurezza della propria arte fra alti e bassi sempre tumultuosi e molte illusioni:²⁵ morirà di una polmonite fulminante proprio mentre si accinge a firmare un contratto per un film americano diretto da Reinhardt, che avrebbe forse quadrato finalmente il cerchio, e che alla fine rimase, ovviamente, nel cassetto. Nessun altro, in seguito, ha mai più portato sullo schermo gli ostici *Sei personaggi*; e la regia italiana, dal canto suo, aveva ancora da fare molta anticamera.

25 Le tre sceneggiature che scrisse inseguendo questo sogno sono state pubblicate da Callari 1991, 203-38. Sull’intera vicenda rimando a Pieri 1998.

Bibliografia

- Alberti, Maria (1989). «*I Puritani* di Giorgio De Chirico». Teatro Comunale di Firenze (a cura di), *I Puritani*. Firenze: Teatro Comunale di Firenze, 157-74.
- Albertini, Gabriella (2005). «*La Figlia di Iorio* nei principali allestimenti scenici». Di Carlo 2005, 143-62.
- Barbina, Alfredo (1993). «Dietro le quinte del Convegno Volta». *Ariel*, 2/3, 71-9.
- Barbina, Alfredo (2004a). «Carteggi. II Pirandello/Ruggeri». *Ariel*, 2/3, 333-70.
- Barbina, Alfredo (2004b). «Per una storia degli scritti di Ruggieri». *Ariel*, 2/3, 373-419.
- Borsellino, Nino (1999). «Pirandello e la crisi del teatro». *Biblioteca teatrale*, 52, 13-24.
- Bragaglia, Leonardo (1968). *Ruggero Ruggeri in sessantacinque anni di storia del teatro rappresentato*. Roma: Trevi Editore.
- Callari, Francesco (1991). *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*. Venezia: Marsilio.
- Caponi-Doherty, Gabriella (2012). «Pirandello's *Figlia di Iorio*. Transcription or Transpositions?». *Pirandello Studies*, 32, 71-86.
- Cappellini, Maria Ilva (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Figlia di Iorio*. A cura di Maria Ilva Cappellini. Milano: Mondadori.
- D'Amico, Silvio (1935). *Invito a teatro*. Brescia: Editrice Morcelliana.
- Di Carlo, Enrico (a cura di) (2005). *I cento anni de "La figlia di Iorio" = Atti del Convegno di Chieti* (Chieti, 18-19 marzo 2004). Napoli: Loffredo Editore. Studi Medievali e Moderni, nr. speciale.
- Di Carlo, Enrico (2005a). «Il Convegno Volta e l'allestimento del 1934». Di Carlo 2005, 307-25.
- Ferrone, Siro; Pieri, Marzia (2004). «La drammaturgia di Ruggeri». *Ariel*, 2/3, 75-110.
- Fried, Ilona (2014). *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*. Corazzano: Titivillus Edizioni.
- Giudice, Gaspare (1963). *Pirandello*. Torino: UTET.
- Granatella, Laura (1993). «*Arrestate l'autore!*». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*. 2 voll. Roma: Bulzoni Editore.
- Ledda, Elena (a cura di) (1989). «*La figlia di Iorio* di Giorgio De Chirico. Catalogo della mostra allestita presso il Museo del Vittoriale degli Italiani, 17 dicembre 1989-31 marzo 1990». Brescia: Il Vittoriale degli Italiani.
- Ledda, Elena (2005). «L'allestimento al Vittoriale del 1927. L'arte scenica rinnovata». Di Carlo 2005, 291-306.
- Meldolesi, Claudio (1987). *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*. Roma: Bulzoni Editore.

- Ortolani, Benito (1995). *Pirandello, Luigi: Lettere a Marta Abba*. A cura di Benito Ortolani. Milano: Mondadori.
- Pedullà, Gianfranco (1991). «Edward Gordon Craig e la mancata riforma del teatro italiano». *Il castello di Elsinore*, 4(10), 31-51.
- Pieri, Marzia (1998). *Effetti d'un sogno interrotto. Pirandello e un film da fare*. Venezia: Marsilio.
- Pupo, Ivan (2002) (a cura di). *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.
- Puppa, Paolo (1981). «*La Figlia di Iorio* tra Michetti e d'Annunzio. Per un'iconologia del teatro populista». *Quaderni del Vittoriale*, 14(4), 78-95.
- Puppa, Paolo (1990). *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Quesada, Mario (1989). «De Chirico ritrovato. Le scene e i costumi per *La figlia di Iorio*». Ledda 1989, xiii-xvii.
- Rosina, Tito (1955). *Mezzo secolo della "Figlia di Iorio"*. Milano: Principato.
- Santeramo, Donato (1999). «Craig contro. Dai primi manifesti futuristi al Convegno Volta». *Biblioteca teatrale*, 52, ottobre-dicembre, 69-85.
- Taviani, Ferdinando (2006). *Pirandello, Luigi: Saggi e interventi*. A cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello. Milano: Mondadori.
- Terraroli, Valerio (1990). «Giorgio De Chirico e *La figlia di Iorio*». Ledda 1989, xix-xx.
- Valenti, Antonio (1934). «Il Convegno Volta per il teatro drammatico». *Comoedia*, 11, 3-9.
- Valentini, Valentina (1988). «*La figlia di Iorio*. Una tragedia di popolo». *Biblioteca teatrale*, 9/10, 47-74.
- Valentini, Valentina (1993). *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*. Roma: Bulzoni Editore.
- Zappulla Muscarà, Sarah (1980). *Pirandello, Luigi: Carteggi inediti (con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo)*. A cura di Sarah Zappulla Muscarà. Roma: Bulzoni Editore.