

D'Annunzio e il teatro fuori dal teatro

La messinscena della *Figlia di Iorio* al Vittoriale (1927) e della *Nave* a Venezia (1938)

Giovanni Isgrò
(Università degli Studi di Palermo, Italia)

Abstract At the origin of the two stage shows there is the idea of commemoration: September 11, the anniversary of the march on Ronchi, for *La Figlia di Iorio* to Vittoriale in 1927 and the homage to the Vate who has disappeared for a few months to represent *La Nave* in Venice in 1938; two different ways of celebrating and ritualising the event/theatre out of the theatre. And while in the first case, in a celebratory context he himself cared for, d'Annunzio became an enthusiastic promoter of a significant updating of the theatrical practice, in 1938 the regime finalised the event to an exaggeration of the duce's politics in the lagoon marking a substantial distance from the ideological motives that had prompted the author to carry out his work.


Keywords D'Annunzio. Dramatist. Theatre. *Figlia di Iorio*. *La Nave*.

All'origine delle due messinscena vi è l'idea della commemorazione: 11 settembre, anniversario della marcia su Ronchi, per la *Figlia di Iorio* al Vittoriale nel 1927 e l'omaggio al Vate da pochi mesi scomparso, per la rappresentazione della *Nave* a Venezia nel 1938; due modi diversi di celebrare e di ritualizzare l'evento/teatro fuori dal teatro. E mentre nel primo caso, pur in un contesto celebrativo da lui stesso curato, d'Annunzio si fece entusiasta promotore di un significativo aggiornamento della pratica teatrale, nel 1938 il regime finalizzò l'evento a una esaltazione della politica del duce in laguna segnando di fatto una sostanziale distanza rispetto alle motivazioni ideologiche che avevano spinto l'autore alla realizzazione della sua opera.

Per comprendere la posizione di d'Annunzio rispetto alla preparazione della messinscena del 1927 bisogna distinguere le diverse componenti che determinarono la realizzazione del progetto. Innanzitutto si trattò di un'ideale convergenza di due significativi processi in atto. Da un lato, un percorso già avviato nel 1921 quando d'Annunzio decise di trasformare il Vittoriale nel luogo consacrato alla virtù eroica della patria; dall'altro, il progetto per la creazione dell'Istituto Nazionale per le Rappresentazioni dei Drammi di Gabriele d'Annunzio presentato al Vate proprio al Vittoriale l'11 settembre 1926 dal commissario straordinario della Società Italiana degli Autori, il senatore Morello, e che avrebbe segnato l'inizio della carriera di Giovacchino Forzano nella qualità di regista strutturato nei programmi artistici del regime.

DOI 10.14277/2421-292X/AdA-4-17-3

Submission 2016-12-12 | Acceptance 2017-05-03

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

È nota la meticolosa opera di sistemazione del parco del Vittoriale voluta da d'Annunzio nel quinquennio 1921-6 con la collaborazione dell'architetto Maroni (Ledda 1988). Le 27 colonne marmoree delle vittorie nell'impresa di 'redenzione' e in quella di Fiume, la connotazione celebrativa dei massi del Grappa, la colonna di marmo nero, simbolo della riscossa di Caporetto, collocata al centro dell'Arengo, la sistemazione della nave Puglia ecc. furono il risultato di una vigilanza assidua del Vate accompagnata da messaggi, biglietti, schizzi. Una consuetudine che, senza soluzione di continuità, approdò all'allestimento della *Figlia di Iorio*, per il quale Maroni seguì personalmente il lavoro dei suoi operai prestati al teatro.

Proprio le caratteristiche anomale di questo laboratorio di carpenteria e di costruzione dell'effimero e le aspettative stesse della messa in opera del progetto scenico cominciavano a configurare la dimensione del nuovo. Non a caso l'evento attrasse alcuni protagonisti della rivoluzione scenica del primo Novecento: da Reinhardt a Mejerchol'd, da Stanislavskij a Tairov che assistettero alla rappresentazione. Al di là della apparente semplicità del tutto, considerare la costruzione e la collocazione degli elementi di scena come un occasionale *transfert* dalla cantieristica legata alla realizzazione della 'sacra' dimora del Vate è riduttivo, oltre che fuorviante.

I progetti riguardanti la casa/patio di Lazaro di Roio negli atti 1 e 3 e la grotta nell'atto secondo si inseriscono in un contesto di radicale rinnovamento dei criteri di messinscena, e al tempo stesso, portano il teatro alla soglia del set cinematografico.

La novità è innanzitutto nelle due strutture sceniche in scala 1:1, improponibili per un palcoscenico all'italiana, contestualizzate in un paesaggio che d'Annunzio vuole come riproduzione 'naturale' di quello d'Abruzzo. Dichiarava d'Annunzio: «Niente lo spettacolo [...] dovrà avere di fittizio. Niente carta, niente tela. Natura, soltanto natura, co' suoi prati, i suoi boschi, i fianchi scoscesi e selvaggi del monte, ed una casa di pastori abruzzesi vera ed una vera grotta» (Lari 1927, 66).

La diversità di quell'effimero così vicino alla dimensione reale rispetto alle regole del teatro istituzionale consistette nei materiali e nella tecnica di costruzione, mentre del tutto inedito fu il rapporto fra lo spazio destinato allo spettatore e la molteplicità dei luoghi scenici che proponevano punti di fuga fra essi contrapposti. Escluso l'uso della scena dipinta su tela, per il sistema roccioso al centro del quale si apriva la grotta, si ricorse a un'armatura interamente in legno ricoperta di superfici in gesso. Tecnica, questa, che sarebbe diventata la costante delle rappresentazioni all'aperto degli anni successivi. Per volontà di d'Annunzio un vero e proprio terrapieno costituiva l'estensione intera del piano di calpestio antistante la grotta stessa che il Vate preferì al tavolato teatrale fornito dall'Arena di Verona. Tutto infatti doveva apparire incastonato nel paesaggio naturale e mimetizzato da una copertura di frasche e zolle verdi. Il realismo della grotta costruita, dove si installarono le stalattiti e le stalagmiti vere, mimetizzate peraltro

per ottenere spettacolari effetti di luce, consentiva un ideale connubio tra effimero e paesaggio. Oltre lo sfondato della spelonca, nella direzione della nave Puglia, d'Annunzio raddoppiava per la prima volta la sua idea di teatro *en plein air* aprendo ulteriormente verso uno spazio ancora più esterno quel cielo azzurro sovrastante le acque del lago, che consentiva di intravedere il monte Baldo (in sostituzione della Maiella). Si realizzava in questo modo, al di fuori dalla consuetudine della tela dipinta, l'aspirazione dannunziana alla visione *en ciel* di alcune fra le sue più significative messe in scena costrette nello spazio chiuso del teatro all'italiana (Isgrò 1993).

La costruzione scenica della casa di Lazaro di Roio, realizzata in pietra e travi con tetto d'embrici, presentava a sua volta la sezione dell'interno di un vano con tre pareti, posto al centro del lato maggiore di un patio i cui due lati minori racchiudevano lo spazio esterno della casa, utilizzato anch'esso come luogo scenico, e che dai critici dell'epoca fu indicato come «palcoscenico». Come dire che, nonostante gli sforzi di d'Annunzio per aprire gli steccati della tradizione teatrale, rimaneva ancora nella mente degli osservatori la definizione in uso nel teatro all'italiana. Riuscì, il Vate, a eliminare al tempo stesso la visione della tradizionale buca del suggeritore ricorrendo, con la complicità di Forzano, a nascondigli creati in luoghi diversi: nella casa di Lazzaro, dietro un gigantesco paiolo collocato nel vano del focolare, nella grotta, nell'aia tra una colonna e un pagliaio (Pirlo 2002).

Il «palcoscenico», a sua volta, creato con i massi delle colline del Vittoriale, presentava all'esterno una scaletta anch'essa in pietra sì da favorire il rapporto diretto scena/platea. Sull'area collinare sovrastante la casa e il patio avrebbe dovuto svilupparsi il movimento scenico dei mietitori ubriachi di sole e di vino, inseguenti per la montagna Mila di Codra fino al suo ingresso presso il focolare di Aligi. Per la prima volta, in questo modo, lo spettatore ebbe modo di vedere quanto nei teatri al chiuso era stato affidato all'incalzante susseguirsi 'fuori campo' di grida e di minacce.

L'uso dello spazio collinare, in particolare quello che si vedeva alla destra del patio, degradante dall'alto fino a pochi metri dagli spettatori, consentì a sua volta il mirabile effetto scenico dell'atto terzo, quando per il colle delle Arche Sante si vide scendere il popolo nei costumi d'Abruzzo visibile con un sol colpo d'occhio nell'imponenza di una massa di 600 figuranti esaltata dai terrazzamenti della collina.

L'abbandono delle scene di tradizione si legò così alla realizzazione di un teatro di massa, inteso come partecipazione attiva ed entusiasta di una folla composta da abitanti dei comuni gardonesi dalle più diverse estrazioni sociali (operai, contadini, impiegati, sartine e persino nobildonne), coesa nella sua configurazione di comunità locale portata a interpretare il ruolo di un'altra comunità antropologicamente definita, ossia quella dei pastori della terra d'Abruzzo. Come ricorda Eugenio Bertuetti, «non c'era casa o casolare da Santa Eufemia a Riva, da Vestone a Lonato, in cui non fossero entrati a modo loro i personaggi della tragedia. [...] Quando poi

Forzano lanciò l'appello per le masse - centinaia di persone da impiegare nei tre cori e nella turba - in certe case fu il pandemonio. Nessuno voleva essere escluso» (Bertuetti 1938).

Lungi dal proporre una forma di rito come espressione diretta della cultura di un popolo, d'Annunzio nel suo progetto innovativo del teatro non soltanto italiano misurò la distanza anche da coloro che si erano fatti promotori di un teatro di massa, in particolare da Rolland, Gémier, Kerzencev (Copeau, Puppa, Rolland 1979; Isgrò 2014) come pure dalle molteplici espressioni di teatro politico (in particolare quello della Russia Sovietica) fino alle forme parateatrali a esso collegate. Fu così che la rappresentazione del 1927 diventò espressione di una nuova ritualità di massa grazie al coinvolgimento di una folla in buona parte non adulterata dalle consuetudini della società borghese.

D'Annunzio pensò in effetti alle potenzialità per la concretizzazione di una nuova regola festiva da sovrapporre a un rito preesistente. Quella massa di gardonesi che non a caso iniziava il suo percorso processionale dalla tomba di Italo Conci, sul colle Arche Sante, si prestò così alla costruzione di uno scenario al centro del quale stava il Vate, sommo sacerdote di quell'area sacra il cui tempio non poteva non essere l'architettura del Vittoriale. E poiché la componente parateatrale del rito festivo non era bastevole per elevare l'evento alla soglia dell'arte, la presenza degli attori, interpreti di un testo intenso, per la prima volta tuttavia sottoposto dallo stesso autore a tagli notevoli per rendere più agile e veloce il ritmo della rappresentazione, divenne strumento di un progetto adeguato all'importanza dell'evento. Come dire che la ritualità convisse con il ritmo richiesto da un aggiornamento all'evoluzione del tempo teatrale.

In questo senso notevole fu il contributo di Forzano, con il suo stile registico rapido, energico, persuasivo. Particolarmente apprezzata fu la sua ormai nota esperienza di 'ammaestratore di masse'. Il poeta, da parte sua, nell'aderire con entusiasmo alle idee innovatrici di Forzano, sentì egli stesso di approdare a nuova vita. Lo testimonia la lettera inviata dal Vate al suo regista il 27 febbraio 1927: «Mio caro Giovacchino, voglio dirti quanto mi sia cara la schiettezza della tua amicizia, pari a quella del tuo limpido dio pistoiese. [...] E nel ricordo della mia giovinezza, confermo il nostro patto fraterno. La mia *renovata iuventus* ti affida le antiche opere e le nuove. Certo troverai - e inventerai, nel senso vero - gli attori e le attrici. Vincerai la falsità della declamazione che per tanti anni gonfiò e difformò i miei drammi ben costruiti. Ridurrai a semplicità essenziale gli allestimenti» (Archivio Generale del Vittoriale).

Del resto l'invenzione dannunziana andava ben oltre qualsiasi forma di catalogazione 'chiusa', e comunque non doveva rinunciare a ulteriori aperture. Sicché lo stesso rito della festa teatrale a Gardone, scandito dal colpo di cannone all'inizio di ogni atto, rispose a un'altra vocazione artistica di d'Annunzio, ossia quella del cinema. E in effetti tutto il piazzato scenico predisposto da d'Annunzio insieme a Forzano fu concepito come un'artico-

lazione di set gestibili autonomamente. L'occhio dello spettatore rivolto in successione in direzioni opposte grazie alla rotazione delle sedie di platea, era omologabile a quello di una macchina da presa con l'obiettivo rivolto di volta in volta in direzioni diverse. Fu così che la stessa casa di Lazzaro di Roio, con l'assenza della quarta parete, rassomigliò allo spaccato di un interno destinato a una ripresa cinematografica. A precisare la vocazione filmica di quell'evento del 1927 contribuì inoltre non poco il piazzato delle luci di scena, tale da assicurare l'effetto dell'«aia assolata» durante l'incanata della mietitura, con i fari nascosti tra gli anfratti della collina, piuttosto che collocati a vista, secondo la tradizione teatrale. E veramente fra teatro d'avanguardia e cinema fu quella risoluzione luminotecnica. Nel 1923 Antonio Valente infatti per la rappresentazione della *Vetrata azzurra*, balletto musicato da Santoliquido al teatro degli Indipendenti aveva inventato il sistema della 'scenalampada' con i fari nascosti dagli elementi architettonici di scena, mentre la scelta dannunziana sembrava orientata verso quella 'settima arte' fino a quel momento da lui rifiutata perché ritenuta ancora *en enfance*, nonostante lo sfruttamento produttivo (vedasi *Cabiria*).

Sin dal 1909, come è noto, aveva avuto inizio infatti un lungo, tormentato susseguirsi di richieste al Vate perché consentisse l'adattamento di sue opere teatrali al cinema o affinché egli stesso realizzasse nuove opere cinematografiche. In realtà d'Annunzio nel suo saggio «Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione» (Usai 1986) aveva indicato le ragioni dell'attrazione che in lui suscitava il cinematografo. Ma si trattava di argomenti ben distanti dalla logica commerciale e da tecniche di tipo industriale. Il 'teatro cinematografico' cercato da d'Annunzio aveva come soggetto dominante quello del mito e del rito mediterraneo, e soprattutto non avrebbe potuto fare a meno di ambientazioni naturali, con un'apertura semmai a quelle «truccherie» in grado di rendere la magia della metamorfosi.

E in effetti simile a una trasfigurazione fu il suo sogno di vedere gli alberi dello spazio del Vittoriale destinato alla messinscena della *Figlia di Iorio* improvvisamente sradicarsi dal suolo e fuggir via, come disse a Maroni: «Gian Carlo, non potresti inventare una macchina perché gli alberi si sradicassero e fuggissero per la valle?» (Pirlo 2002), o ancora il suo desiderio di smontare la Maiella per collocarla là, sullo sfondo della grotta di Aligi. In questo senso, la stessa nave Puglia interrata e rivolta verso il colle Mastio, rispondeva alla vocazione trasfigurante del Vate, desideroso di raccogliere nel suo Vittoriale tutto ciò che maggiormente gli stava a cuore.

Al di là dell'immaginario, un effetto speciale di ispirazione cinematografica realmente realizzato fu, tuttavia, quello che animò il finale dell'atto terzo e dell'intera tragedia. Il fatto che la scena si effettuasse già in ora notturna spinse il Vate a un'invenzione impossibile da realizzarsi in un normale palcoscenico e fu il buio assoluto creato improvvisamente, cui corrisposero alcuni momenti di silenzio intanto che i 600 pastori «abruzzesi» erano

spariti di scena «rincorrendosi e urlando su pel colle all'inseguimento della magalda trascinata alle fiamme» (Emmepì 1927). Fu quello il preludio di un effetto straordinario per imponenza, accostabile a quelli cinematografici: il sollevarsi improvviso di una fiamma gigantesca sulle cime del colle, il rogo, che lasciò stupiti gli spettatori prima dell'ovazione finale.

Come la rappresentazione della *Figlia di Iorio* del 1927, anche quella della *Nave* del 1938 a Venezia è il risultato di componenti, in questo caso talmente varie e diverse che sarebbe sbagliato fermarsi tout court, e soltanto, su considerazioni teatrologiche. Paolo Puppa (2015) ha già messo bene in evidenza, fra l'altro, come l'interpretazione degli attori (nonché il testo stesso) sia stata fortemente compromessa dall'ampiezza delle dimensioni dello spazio scenico e dalla straripante presenza delle masse in ragione di una ritualità contestualizzata nel clima della propaganda politica fascista finalizzata alla sublimazione dei destini dell'impero e alla esaltazione nazionalpopolare delle classi laboriose impegnate a esaltare il mito di fondazione di Venezia e al tempo stesso quello della città che si rinnova sulle orme della sua aristocratica, antica bellezza.

Dal canto suo Alessandro Tinterri (2009) ha centrato l'attenzione sull'azione organizzativa del regista Guido Salvini e sulle distorsioni della cronaca teatrale vicina al regime. All'attento studioso del fondo Salvini, conservato presso il Museo dell'Attore di Genova, al tempo stesso va riconosciuto il merito di aver ripubblicato la relazione a stampa del regista al ministro della Cultura Popolare, contenente numerose foto di preparazione dell'evento, alle quali si riferisce parte della nostra analisi che proponiamo nelle prossime pagine.

Certamente la messinscena del 1938 non venne dal nulla. Al di là del 'sogno' dannunziano di vedere rappresentata la sua opera sulla laguna veneta, paragonabile nella prospettiva utopica a quello del 'teatro di festa' sul lago di Albano e del 'Théâtre de Fêtes' sulla spianata del Trocadero a Parigi, vi è una molteplicità di coincidenze che determinarono l'eccezionalità della rappresentazione, al punto da farne un *unicum*, anche a confronto con l'imponente, ormai decennale, messa in opera da parte del regime di una programmazione caratterizzata dall'idea dello spettacolo *en plein air* in tutta la sua articolazione paesaggistica, urbana, archeologica, rurale, lacustre, marina che fosse (Isgrò 2009, 2014).

La specificità dell'impresa fu determinata da due componenti fra loro interrelate. Innanzitutto vi fu il processo di trasformazione appositamente attuato nell'area destinata alla rappresentazione: una sorta di radicale costruzione dello spazio scenico su scala urbana mai riscontrata fino a quel momento per gli spettacoli all'aperto promossi in Italia dal regime e distribuiti nel 1938 in 243 località diverse. È noto infatti che per nessuno degli spettacoli all'aperto inscenati in quei febbrili anni Trenta, da Roma a Milano a Firenze, a Genova, a Napoli, a Palermo ecc., ci fu un movimento di terra o/e una trasformazione dell'area urbana destinata a durare nel tempo (Isgrò 2009, 2014).

Di fronte a questo, i 20 giorni (12-31 agosto) nei quali si svolse la preparazione scenica della *Nave* segnano una vera e propria metamorfosi dello spazio. Una rapida analisi delle foto riportate da Guido Salvini nella sua citata relazione al ministro della Cultura Popolare ci consente di passare in rassegna, oltre alla progressiva realizzazione degli allestimenti scenici, la successione quotidiana delle fasi della trasformazione dell'area lagunare all'estremo lembo orientale della città, che Celso Salvini, fratello del regista, nel suo articolo pubblicato ne *Il popolo d'Italia*, il 3 settembre 1938 ricorda «fra le fronde e i marmi dell'isola di S. Andrea alla Certosa, da un lato, e dall'altro la vetusta cupola di S. Pietro in Castello e le braccia delle grue all'Arsenale».

Nel suo minuzioso contributo fotografico, il regista/organizzatore, sulla base del plastico realizzato dallo scenografo Aldo Calvo, fissa il lavoro di scavo effettuato da una ventina di operai, necessario per creare il canale che avrebbe dovuto circoscrivere l'isola artificiale sulla quale, in un terreno che «conservava ancora il colore fangoso delle origini, quando era il luogo prediletto degli uccelli palustri nelle alterne vicende delle maree» avrebbe dovuto avvenire la rappresentazione della *Nave*. Questa puntualizzazione di Leonida Repaci nel suo articolo dell'11 settembre 1938 pubblicato su *L'illustrazione italiana*, è rivolta a sottolineare come la gran parte dell'isola di Sant'Elena era diventata invece «un'isola civilizzata, ricca di magnifici viali, di giardini profumati, di palazzotti arieggianti le merlettature dello stile ogivale», spazio idoneo a ospitare una grande platea di una massa interclassista in grado di apprezzare un evento eccezionale in una città eccezionale dove l'immagine del grande evento si coniugava, come si vedrà, con i segni del progresso in tutti i campi.

Ma torniamo al canale artificiale. In primo luogo, il 12 agosto fu tracciata la larghezza del canale che, come descrive Salvini, doveva circoscrivere la scena, creando in questo modo l'illusione della prima isola sulla quale sorse Venezia. Si procedette, quindi, il 14 agosto, a raggiungere in alcuni tratti la profondità voluta, per poi proseguire nei due giorni successivi verso la laguna da cui il canale doveva essere alimentato, mentre lo scavo raggiungeva al centro la massima profondità superiore a 6 metri circa. Intanto che si era prossimi alla rottura degli argini, il 17 agosto cominciava il montaggio del lato destro della scena, per proseguire il giorno dopo con la realizzazione di una piattaforma sorretta da tavole di legno sulla quale sarebbe sorta la basilica. Intanto, il 19 agosto, si iniziava, a cura della Biennale di Venezia, il montaggio dell'armatura in tubi metallici destinata a sostenere la tribuna per il pubblico, vera e propria proiezione 'in piccolo' del sistema costruttivo di nuove ma importanti infrastrutture (rotte marittime, canali, ferrovie, autostrade). Era la prima volta che in ambito teatrale si ricorreva a questo sistema di facile montaggio e smontaggio che superava quello in uso fino a quel momento per i grandi spettacoli all'aperto, come quelli di Milano e di Roma, dove il materiale di sostegno destinato ai dispositivi per la platea era ancora in legno. Non a caso l'uso

moderno del metallo era 'mostrato' al pubblico come testimonianza di modernità, intanto che cartapesta e gesso continuavano a mascherare quelle armature in legno che il pubblico non poteva vedere.

Il 20 agosto era la volta del montaggio del seggio tribunizio e della costruzione delle gradinate della basilica. Intanto un'altra nutrita squadra di operai al cantiere Papette, utilizzando scafi preesistenti, procedeva a fissare le armature in legno delle navi sì da mascherarle con alte fiancate riproducenti il disegno delle navi d'epoca. In particolare le prue apparivano gigantesche e orientate a determinare un poderoso effetto scenico.

Giorno dopo giorno apparve così la maestosità della liburna di Basiliola (giorno 22), della nave grande di Marco Gratico (giorno 23), della Totus Mundus, ecc. E mentre tutte le navi erano condotte presso l'isola di Sant'Elena per essere dipinte, il lavoro degli altri operai si avviava a terminare l'allestimento della Basilica (giorno 25), della Fossa Fuia (giorno 26), del Mulino (giorno 27), fino a quando il 29 agosto tutte le opere non furono ultimate. Si fecero quindi le prove di navigazione delle navi maggiori, mentre la notte del 31 agosto si piazzarono tutte le imbarcazioni che avrebbero fatto da fondale alla scena. Dopo la prova generale del 1° settembre, fu la volta della prima, il 2 settembre.

Fin qui la cronaca della preparazione materiale dell'evento: quasi 100 operai distribuiti fra il movimento terra per la realizzazione del canale artificiale, il laboratorio a cielo aperto per gli allestimenti scenici, il cantiere navale, la creazione delle tribune, senza considerare le prove di recitazione e quelle musicali effettuate presso il teatro La Fenice, sede centrale dell'organizzazione artistica.

C'è d'Annunzio in tutto questo febbrile percorso preparatorio, se si pensa all'idea di un laboratorio multiplo e a spazio totale che il Vate cercò di attuare negli angusti spazi del teatro al chiuso, in particolare all'Argentina, proprio per la prima messa in scena della *Nave* nel 1908, costretto come fu a scardinare l'assetto tradizionale dell'edificio per il teatro, quando tutte le poltrone della platea furono tolte per consentire le prove dell'orchestra e gli attori furono costretti ad uscire fuori dai canoni del 'bel teatro', per misurarsi con i calcinacci e le tavole della carpenteria attivata sul palcoscenico all'italiana. Per non parlare dell'impiego di operai prestati al teatro, come del resto era avvenuto per *La figlia di Iorio*, abbiamo detto, e come era già avvenuto per la stessa rappresentazione del 1908, con i battitori veri della laguna veneta, chiamati a piantare le palafitte sul palcoscenico o il barcarolo del Tevere, Cupellini, ad allestire la nave Tuttolomondo.

Nella rappresentazione del 1938 il metodo dannunziano della messin-scena fu a tal punto portato alla concretezza ma anche al debordamento del livello estremo, che si venne a creare una malvista convergenza con gli orientamenti di regime e con l'eccezionale progetto di promozione e rinnovamento dell'immagine di Venezia, che finirono per assorbire *post mortem*, adulterandolo, il sogno del Vate.

Il successo dell'Opera Nazionale Dopolavoro a Venezia aveva costituito, come è stato detto, la base del processo di reinvenzione della città della laguna (Crovato, Mariani, Stocco 2007), con un'attenzione particolare alla riconquista del mare, sotto tutti i profili: da quello commerciale a quello sportivo, a quello artistico, a quello epico ed eroico, ma anche militare, come se tutto dovesse contribuire a fare della città portuale il luogo simbolo di una ricolonizzazione dell'Adriatico e dell'Egeo. Fu una sorta di recupero dell'identità storica della città, con un occhio particolare alla spettacolarità e, soprattutto nel campo dello sport, all'aspetto partecipativo di tutte le categorie di lavoratori. E mentre l'*élite* veneziana e internazionale si gratificava assistendo ai grandi appuntamenti del golf e dell'ippica, alle sfilate di moda al Lido e alle serate di gala ai palazzi, e viveva di ottima salute la Biennale d'Arte nata nel 1895, la musica, il teatro e il cinema si aprivano al nuovo pubblico popolare fra proiezioni su schermi giganti con attrezzature d'avanguardia e grandi concerti in piazza San Marco, spettacoli goldoniani (e non solo) nei campi, esecuzioni di bande musicali con repertori patriottici.

La piazza si trasformava così da salotto borghese a spazio di esaltazione collettiva, è stato detto, intanto che nella città si moltiplicavano sagre e luminarie fra serenate galleggianti e naumachie in una crescente estensione di allestimenti scenografici. Particolare partecipazione suscitavano le competizioni di natanti e nuotatori contestualizzate in cerimoniali solenni, a esaltazione dell'era fascista. E non mancavano, da parte dell'OND, le iniziative di ispirazione dannunziana volte a scoprire le bellezze, ma anche il mito dell'Adriatico, con escursioni nella laguna e in mare aperto, come una sorta di presa di possesso del mare italico, mentre gare di motoscafi da corsa aperte anche alla visione di un pubblico popolare e a turisti si aggiungevano al clima di esaltazione della città d'acqua, intesa anche come luogo di sosta di pellegrinaggi patriottici diretti verso le zone alpine, teatro del mito eroico del primo conflitto mondiale.

Nella prima metà degli stessi anni Trenta, alla spettacolare cerimonialità volta alla valorizzazione della componente acquatica dell'urbe, si aggiunsero iniziative volte ad aprire la comunicazione fra Venezia e l'entroterra e a esaltarne l'immagine moderna e industrializzata, mentre prendevano sempre più campo i movimenti imprenditoriali dei Cini-Volpi col coinvolgimento di architetti neogotici alla Torres. Era l'altra faccia di Venezia intanto che si avviavano orientamenti e progetti nuovi di bonifica della laguna.

È proprio in questa fine degli anni Trenta che l'epopea adriatica della città della laguna si teatralizza congiungendo l'antico col moderno. Fu così che l'esibizione delle capacità costruttive e di movimento terra messe in atto per la rappresentazione della *Nave* evidenziò in controluce la possibilità di attuare metamorfosi urbane a carattere epocale da parte della macchina del regime.

L'azione celebrativa in onore del Vate, oltre a assolvere il fascismo dalla colpa di avere relegato d'Annunzio nella liminarietà del Vittoriale, fu dunque occasione di messaggi che andarono ben oltre la rappresentazione teatrale.

La stessa idea cinematografica del teatro del nostro artista così appassionato di metamorfosi rimase schiacciata dalla macchina progettuale urbana che non aveva nulla a che vedere con l'arte dannunziana. Soltanto quella disposizione di più set, uno accanto all'altro (la basilica, il trono, il mulino, la nave di Marco Gratico, ecc.), rimase inavvertita testimonianza di un possibile *trait-d'union* fra teatro e cinema che avrebbe portato presto, da Visconti in avanti, dopo la regia di Guido Salvini, a un radicale rinnovamento e a risultati ben maggiori.

Bibliografia

- Bertuetti, Eugenio (1938). «Si prova *La Figlia di Iorio* nella platea erbosa al Vittoriale». *Scenario*, 7(4), 227-8.
- Cherchi Usai, Paolo (a cura di) (1986). *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*. Torino: UTET.
- Ciani, Ivanos (1999). *Fotogrammi dannunziani*. Pescara: EDIARS.
- Crovato, Giorgio; Mariani, Filippo; Stocco, Francesco (2007). *La reinvenzione di Venezia. Tradizioni cittadine negli anni ruggenti*. Padova: Il Poligrafo.
- Emmepi (1927). «*La figlia di Iorio* al Vittoriale». *L'Illustrazione italiana*, anno 54, sem. 2, 225-30.
- Isgrò, Giovanni (1993). *D'Annunzio e la mise en scène*. Palermo: Palumbo.
- Isgrò, Giovanni (2009). *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia da d'Annunzio agli anni Trenta*. Roma: Bulzoni Editore.
- Isgrò, Giovanni (2014). *Tra le forme del teatro en plein air*. Roma: Bulzoni Editore.
- Lari, Carlo (1927). *Teatro Dannunziano*. Milano: Libreria Editrice Milanese.
- Ledda, Elena (1988). «Gabriele d'Annunzio e l'arte scenica del giardino». *Eco. Il notiziario dell'ecologia*, 10, 15-8.
- Pirlo, Vittorio (2007). «Con la mazza del pastore e la camicia bianca. Dalla 'platea erbosa' al 'parlaggio'». *Quaderni de il Garda*, 1(3), 27-34.
- Praz, Mario (2013). *Il patto col serpente*. Milano: Adelphi.
- Puppa, Paolo (2015). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e di d'Annunzio*. Imola: Cue Press.
- Copeau, Jacques; Puppa, Paolo; Rolland, Romain (1979). *Eroi e massa. Il teatro del popolo. Il teatro popolare. Scena e tribuna da Dreyfus a Pétain*. Bologna: Patron Editore.
- Rorina, Tito (1955). *Mezzo secolo della Figlia di Iorio*. Messina: Principato Editore.
- Tinterri, Alessandro (2009). *Arlecchino a Palazzo Venezia. Momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*. Perugia: Morlacchi Editore.