

Dalla visionarietà didascalica dannunziana alla scena

Silvia De Min
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract D'Annunzio wrote *ékphrasis* and stage directions with a strong literary connotation. His descriptions of paintings as well as opening scenes stress in particular the details, giving a poetic aura to the vision, which is at the same time hyper-realistic and elusive. The linguistic vividness of d'Annunzio is examined in these two forms of speech, the *ékphrasis* and the stage directions, to bring out the characteristics of a 'pictorial' theatre. The centre of this analysis is the tension between word and image, between the contents communicated by the first and the contents expressed or evoked by the latter. The article proposes the analysis of some theoretical writings and theatrical texts. At the end we suggest a contemporary feature of d'Annunzio's theatre in term of "denarrativisation" of the theatrical scenes in a visual way.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Di figurazione in figurazione: dall'*ékphrasis* al dramma. – 3 La costruzione di quadri visivi per via linguistica. – 4 Pose e gesti: formule di *pathos* in arresto. – 5 Conclusione. La denarrativizzazione della scena per via visiva.

Keywords D'Annunzio. *Ekphrasis*. Theatre. Stage directions. Denarrativisation.

1 Introduzione

D'Annunzio è scrittore di *ékphrasis* ed è scrittore di didascalie dalla forte componente letteraria. Se egli esprime tutta la propria vivacità linguistica in queste due forme del discorso, è a partire da uno studio su di esse che cercheremo di far emergere le caratteristiche di un teatro 'pittorico'.

L'intera opera dannunziana è intessuta di rimandi, echi, consonanze con l'arte pittorica e la questione, tanto vasta da poter costituire il centro o il procedimento di tutta la sua scrittura, verrà qui solo indagata in un contributo preliminare che oscilla tra alcuni campioni concreti della drammaturgia e alcuni scritti di carattere teorico. Se l'*ékphrasis* è una forma del discorso che pone dinnanzi agli occhi della mente del lettore o dell'ascoltatore, in modo particolarmente vivo, una visione, proprio le didascalie teatrali, nel contesto drammatico, si rivelano essere lo spazio testuale di massima espressione di tale forma del discorso.

Prendendo spunto dalla penetrazione dello sguardo dannunziano nell'opera di Francesco Paolo Michetti, verrà fatto emergere il principio

dell'*ékphrasis* secondo cui qualsiasi descrizione vivida immette un'immagine nel tempo del racconto, potenzialmente percorrendo gli imprevedibili sentieri dell'immaginazione. Scrive a questo proposito Puppa:

D'Annunzio, allorché guarda un quadro, [...] tende a trasfigurare e iperbolizzare il referente iconografico in un processo di mitizzazione e di allucinazione narrativa. Si pensi al modo con cui Gabriele ha satanizzato le innocenti e un po' oleografiche *tranches de vie* rurali-pastorali di Francesco Paolo Michetti, in un crescendo di paganizzazione demoniaca, dalle recensioni sulle prime mostre dell'amico pittore, quindi attraverso le novelle *Gli idolatri* e *L'eroe*, contenute nella raccolta *San Pantaleone* del 1886, fino all'ossessione tardoromantica de *La figlia di Iorio* del 1904. (1996, 38)

2 Di figurazione in figurazione: dall'*ékphrasis* al dramma

Nel maggio 1893, ne *La Tribuna Illustrata*, d'Annunzio riflette sull'arte dell'amico artista Francesco Paolo Michetti e sulla sua prima fonte di ispirazione: la terra d'Abruzzo. Leggiamo:

Qui è tutta la nostra razza, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale [...]. Qui sono le immagini eterne della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare. [...] Qui gli uomini accesi da una brama inestinguibile seguono a torme la femmina bella e possente che emana dal suo corpo una malia sconosciuta; e si battono a colpi di falce, tra le biche gigantesche, in un tramonto sanguigno al cui lume si fan più nere e più tragiche le loro ombre sul suolo raso. [...] Tutti i drammi e tutti gli idilli, tutte le immagini della gioia e del dolore di nostra gente sono qui come in un visibile poema. E in ognuno di questi esseri l'artefice lascia intravedere un'anima senza limiti, il mistero delle sensazioni confuse, le profondità della vita inconsapevole, le meraviglie del sogno involontario ereditato. (Andreoli 2003, 2: 189-90)

Di figurazione in figurazione: una decina di anni prima, Michetti e d'Annunzio avevano assistito, nelle valli d'Abruzzo, all'inseguimento di una giovane donna da parte di contadini ubriachi, nodo cruciale, com'è noto, de *La figlia di Iorio*, quadro del Michetti prima, dramma dannunziano poi. A distanza di anni, un momento di realtà, nella rimembranza giornalistico-letteraria, diventa episodio simbolico capace di rendere il cuore drammatico dell'Abruzzo rurale: la contraddizione di una natura incontaminata ad un tempo brutta e gioiosa. L'immagine della giovane Mila, figlia del mago Iorio, inseguita da «uomini accesi da una brama inestinguibile» sembra

quindi far parte di un elenco di immagini che d'Annunzio attinge al contesto rurale dell'«antica razza d'Abruzzi».

Davanti a una tela, l'occhio è libero di costruire il proprio percorso, poiché la visione non impone una ferrea logica narrativa nello scorrere da un dettaglio all'altro: come scrive Oliver Py, «un tableau n'est jamais immobile, puisque l'oeil qui le contemple a toute liberté en se déplaçant de déjouer sa perspective, de nuancer ses lumières; le tableau attend toujours que l'oeil le dramatise» (2014, 9). Una scrittura che racconta una visione, la cui natura appartiene dunque al dominio dell'*ékphrasis*, è una scrittura che mette in atto un processo di drammatizzazione dell'immagine, immettendo nel tempo dettagli che hanno preso forma, anzitutto, nello spazio.

A seguito della vittoria del Michetti alla prima Biennale d'Arte di Venezia con la seconda versione dell'opera, nel 1896, nelle pagine de *Il Convito*, d'Annunzio torna a parlare dell'arte dell'amico, riprendendo ampiamente le pagine del 1893. Prima di leggere le righe dedicate a *La figlia di Iorio*, sarà interessante riconoscere, nel pensiero dannunziano, i principi di quella che possiamo definire una personale teoria dell'*ékphrasis*:

Quanti sono scrittori curiosi dello stile conoscono, nell'esercizio della scrittura, quell'ineffabile tormento ch'io chiamerei "la ricerca dell'Assoluto", cioè a dire la ricerca dell'espressione unica, immutabile, perfetta, immortale. A rendere esattamente un pensiero non vi può essere se non un'espressione sola, la *seule qui convient*, di cui parla La Bruyère. E un pensiero esattamente espresso è un pensiero che già esisteva, dirò così, *preformato*, nella oscura profondità della lingua. Estratto dallo scrittore, *seguita* ad esistere nella coscienza degli uomini. Più grande scrittore è dunque colui che sa scoprire, disviluppare, estrarre un maggior numero di queste preformazioni ideali. (Andreoli 2003, 2: 338)

Platonicamente, l'espressione unica, immutabile e perfetta pre-esiste ai contenuti in cui si palesa e, per mostrarsi allo scrittore e poi al lettore, deve scoprirsi in realizzazione concreta. La parte dello scritto pubblicato ne *La Tribuna Illustrata*, che abbiamo letto in precedenza, si sviluppa esattamente secondo questo principio: l'espressione unica e perfetta della terra d'Abruzzo viene resa dall'arte del Michetti, in un primo livello di drammatizzazione del pensiero profondo, per via puramente visiva; l'espressione pittorica viene poi trasformata, in un secondo livello di drammatizzazione, dalla parola del poeta che, come l'occhio di cui parla Py, scorre tra l'opera e le personali visualizzazioni interiori.

Dopo aver spiegato i meccanismi 'estrattivi' della parola disvelatrice, in un altro passaggio dello scritto del 1896, d'Annunzio mostra esplicitamente come avvenga, nell'arte figurativa, il medesimo processo di estrazione della verità:

Fra tutte le varie rappresentazioni pittoriche d'un qualunque oggetto reale, una sola è la vera, la propria, l'assoluta. [...] L'apparenza visibile di un oggetto si compone di un mistero di linee innumerevoli, in mezzo a cui l'artista deve saper scoprire e determinare le linee fondamentali. Il disegnare non sta nel veder semplicemente 'quel che è'; sta bensì nell'estrarre dalla realtà complessa delle cose quel che merita di esser distinto, quel che dà il 'carattere' a quella data forma, a quel dato aspetto del vero. Il disegnare sta, sopra tutto, nello scegliere. [...] L'arte è dunque la rappresentazione di ciò che un sottile analista chiama audacemente 'il pensiero oscurato della natura'. [...] Un'opera d'arte, se è perfettamente concepita ed eseguita secondo un tal principio, entra nel mondo non come un'opera ma come un vivente organismo, al paro degli altri viventi organismi, e nella coscienza degli uomini seguita a vivere, eterno soggetto di studio come la Vita. (2: 338-9)

Proprio Michetti è per d'Annunzio colui che tra tutti ha saputo meglio rappresentare «il pensiero oscurato dalla natura» e, ricorrendo alle parole di Puppa, «la prostituta che corre tra i boschi sarebbe allora una scena primaria, un frammento di sogno da completare» ([1989] 2015, 76).

Il processo, per scrittura drammatica e pittura, è lo stesso: da un'apparenza esteriore a una figurazione interiore, per giungere infine a una nuova, esatta e vivificante figurazione esteriore. In conclusione del suo articolo, infatti, d'Annunzio parla di Michetti come di colui che, «conciliando ciò che sembra inconciliabile, abbracciando e fondendo sempre con uno sforzo felice i due termini d'ogni antitesi, non ha messo l'Ideale fuori della realtà ma gli ha dato per fulcro le leggi della Vita» (Andreoli 2003, 2: 344).

I passaggi degli scritti che abbiamo analizzato possono dirci qualcosa a proposito della componente pittorica del teatro dannunziano: ci parlano dei meccanismi della 'messa in forma' come possibilità disvelatrice del pensiero profondo; ci parlano della volontà di sintetizzare il cuore drammatico in una cellula che poi si sviluppa per scene fluide, su cui l'occhio scorre; ci parlano infine, tra le righe, del rapporto dialettico, necessario, tra la parola che si drammatizza nel tempo e l'immagine che si drammatizza nello spazio. Principi questi ultimi che andremo ora a esplorare entrando nelle pagine del teatro dannunziano.

3 La costruzione di quadri visivi per via linguistica

Nel 1903, d'Annunzio sviluppa i temi del quadro di Michetti nei tre atti de *La figlia di Iorio*. All'amico pittore viene affidata la realizzazione di scenografie e costumi e dalle memorie di Virginio Talli, direttore della compagnia che per prima mise in scena la *pièce*, leggiamo:

Fin dall'autunno a novembre inoltrato, Michetti [...] si era accinto a preparare tutto quanto sarebbe occorso all'allestimento scenico del poema del suo fratello spirituale. Ma dopo una settimana di lavoro a tu per tu con le sole didascalie del testo, l'impegno si era rivelato di una vastità preoccupante. [...] Ferraguti [Arnaldo Ferraguti, pittore verista e aiutante di Michetti] non si era fatto pregare e da Milano era corso a Francavilla; e per un mese maestro e allievo, armati del copione della tragedia, avevano camminato le terre d'Abruzzo [...] per requisire abiti antichi, tappeti rustici, arnesi pastorali, culle, zampogne, aratri, sacchi di cuoio, zucche, maioliche, mestoli, tutto un raro corredo adatto a stilizzare ambienti e creature. (Talli 1927, 194-5)

La messinscena fu straordinaria e questo passaggio testimonia non solo lo sforzo del Michetti ma, prima di tutto, il lavoro filologico di documentazione su usi e costumi dell'Abruzzo rurale compiuto da d'Annunzio e confluito nelle didascalie. Ne *La figlia di Iorio*, dunque, la relazione ecfrastica tra parola e immagine viene da Talli ricondotta alla relazione profonda tra due artisti: «*La figlia di Iorio*, nella sua sintesi scenica, è un'opera armonica di due artisti magnifici: un Pittore poeta e un Poeta pittore» (196).

L'intera drammaturgia dannunziana rivela l'incontro sublime tra arte e poesia, tra immagine e parola e le didascalie sono, senza dubbio, il luogo del testo attraverso cui è possibile ricostruire i quadri visivi che il poeta aveva in mente per le proprie messe in scena. Il teatro di d'Annunzio è del resto un teatro pittorico anche quando non mette direttamente in scena il *tableau*, ma suggerisce visioni attraverso una parola dei personaggi che sembra duplicare il portato didascalico. Siamo cioè di fronte a un caso eclatante in cui la voce dell'autore si manifesta con carica visionaria tanto nelle didascalie, quanto nelle voci dei personaggi, al punto che potremmo parlare di una sola voce poetica che contiene tante voci.

Troviamo un chiarissimo esempio in questo senso ne *La città morta*, moderna tragedia catartica ispirata alla grande classicità greca, composta nel 1896. Qui la visionarietà drammatica di d'Annunzio si esprime in maniera preponderante attraverso una parola che, più che produrre azioni, suggerisce visioni mentali. Il tono aulico di una scrittura che non si diversifica nelle voci dei personaggi si coglie, per esempio, nelle catene metaforiche che passano e si sviluppano dalle battute alle didascalie: come dire che, per il poeta, il luogo d'origine della visualizzazione, interiore o esteriore che sia, rimane il linguaggio. Seguiamo un esempio nel primo atto de *La città morta*. Anna, donna la cui sensibilità è forse acuita dall'essere cieca, «*mette le mani sui capelli*» dell'amica Bianca Maria, «*reclinata, accarezzandoli, poi ve le affonda*» (Andreoli 2013, 1: 112; corsivi dell'Autore):¹

1 Se non diversamente specificato, tutti i corsivi all'interno delle citazioni sono originali.

ANNA Quanti capelli! Quanti capelli! Sono dolci alle dita come un'acqua tiepida che scorra. [...] Se ti si sciogliessero, ti vestirebbero fino ai piedi. Ah ecco che si sciolgono.

I capelli disciolti si spargono lungo le spalle di Bianca Maria, si riversano giù per la veste di Anna, fluendo come un'onda copiosa. Le mani della cieca ne seguono i rivi.

Sono un torrente. Ti coprono tutta. [...] Hanno un profumo, hanno mille profumi... Un torrente di fiori! Ah, tu sei bella, tu hai i doni! (112-3)

Al tatto di Anna, i capelli diventano rivi e questa associazione metaforica subito attiva la visualizzazione mentale del lettore delle didascalie e produce una forma di astrazione visiva della medesima natura per lo spettatore che ascolta le parole del personaggio.

Un altro esempio di suggestione visiva, questa volta a carico delle sole parole del personaggio, lo troviamo nel secondo atto. In seguito a un dialogo tra Bianca Maria e Alessandro, sposo di Anna ma segretamente innamorato (e corrisposto) di Bianca Maria, trattenendo angosciosamente l'attrazione che lo spingerebbe tra le braccia della donna, Alessandro si sposta al balcone e guarda alcuni istanti il paese, il fuori-scena:

ALESSANDRO Ha veramente l'aspetto febrile del sitibondo, questo paese inaridito. Ogni paese si addolcisce e respira, quando s'approssima la notte. Questo racconta il supplizio della sua sete pur alla notte. Fin nel più tardo crepuscolo si vedono biancheggiare dolorosamente i letti dei suoi fiumi disseccati. Le montagne laggiù non vi danno imagine d'una mandra di enormi onagri, con quei dorsi aspri che s'accavallano? Si sente che laggiù, dietro il Pontino, vapora la palude di Lerna. Guardate laggiù l'Aracnè come s'infiamma! Quasi tutte le sere ha la cima rossa, in memoria del fuoco che annunziò alle vedette di Clitemnestra la caduta di Troja. Dall'Ida all'Aracnè, che lungo ordine di messaggi ardenti! Rileggevamo ieri quella meravigliosa enumerazione di roghi montani accesi dalla Vittoria... E ora voi potete far scorrere tra le vostre dita la cenere di colui che annunziò con tali segni il suo ritorno! Voi portate nei capelli gli ornamenti della schiava regale ch'egli scelse fra le prede di guerra! (136)

La voce del personaggio che descrive e commenta è indistinguibile da quella del proprio autore perché didascalica alla maniera dannunziana: attenta ai dettagli e continuamente propensa a rimandare a significati simbolici ulteriori. Scrive a questo proposito Morena Pagliai:

Con un processo abbastanza singolare, quel che l'autore non può affidare alle didascalie come segnale rappresentabile, lo affida alle parole dei protagonisti, quasi che essi stessi assumessero il ruolo di porre davanti allo spettatore ciò che non può essere rappresentato nella scena. (1994, 117)²

Le battute dei personaggi, dunque, più che produrre azioni, producono immagini, investendosi di una delle possibilità del pittorico del teatro dannunziano.

Passando alla costruzione di quadri visivi, nell'ipotetica realizzazione spettacolare in ottica pittorica, che d'Annunzio immagina per i suoi testi e che possiamo dedurre proprio dalla scrittura didascalica, c'è in particolare un aspetto attorno al quale si vorrebbe condurre l'analisi: ne *La figlia di Iorio*, che assumiamo qui come campione, l'intero testo è percorso dall'oscillazione tra pose immobili e movimenti bruschi dei personaggi.

Vianda, nonostante l'immaginabile coinvolgimento emotivo per la vicenda amorosa tra il suo sposo Aligi e la figlia del mago Iorio, è un personaggio appena accennato sullo sfondo dell'opera. Nel primo atto le didascalie che la riguardano, ritraendola al fianco dello sposo, non fanno che sottolinearne l'immobilismo. Le nozze sono nel pieno dei preparativi e Aligi, già in scena ma «*come trasognato*», «*smarrito*», con «*il capo assorto*», viene raggiunto dalla sposa; i due, «*composti e immobili si guarderanno*» (Andreoli 2013, 1: 774-80).

All'annuncio dell'arrivo della madre, Vianda si alza di scatto facendo cadere il pane spezzato che Candia della Leonessa, madre dello sposo, le aveva posto in grembo in segno benaugurante. Ad un movimento rapido, l'alzarsi di scatto, corrisponde però subito un arresto brusco della giovane «*impietrita dal terrore superstizioso*» (781). Sarà Ornella, la più giovane delle sorelle di Aligi, a raccogliere i due pezzi di pane, a compiere nuovi gesti di buon auspicio per poi trarre ancora gli sposi a sedere, immobili. Tutta la scena, con le donne del paese che recano offerte frumentarie agli sposi, ha le movenze geometriche di una danza rituale: solo gli sposi sono immobili e muti.

Il quadro ordinato del rituale delle nozze viene interrotto dall'improvvisa entrata in scena di Mila, la giovane figlia del mago Iorio inseguita da un manipolo d'uomini, ubriachi di vino e di sole, spinti dalla brama per le sue carni. La didascalia descrive il movimento della scena:

In corsa, ansante di fatica e di spavento, coperta di polvere e di pruni, simile alla preda di caccia inseguita dalla muta, una donna col volto tutto nasco-

2 Sul fatto che non si tratti di un processo singolare, ma che l'assunzione del portato didascalico nella voce dei personaggi sia un fenomeno frequente nella letteratura drammatica, si veda De Min 2013, 145-52.

sto dall'ammantatura entrerà per la porta aperta e si ritrarrà in un canto, dalla parte avversa a quella degli sposi, presso il focolare inviolato. (785)

Il primo quadro scenico vede dunque Mila, ansante, da una parte, e gli sposi, sempre immobili, dall'altra. Le didascalie successive, interrompendo il flusso di parole di Mila, compongono una serie di quadri scenici dai differenti equilibri:

Ella [Mila] starà sola presso il focolare. Tutte le altre donne saranno adunate dalla parte avversa. [...] Aligi sarà in piedi, fuori dallo stuolo donnesco; e guaterà senza batter ciglio, poggiato alla sua mazza. Subitamente Ornella si precipiterà alla porta, chiuderà le imposte, metterà la spranga. (786)

Al di là dunque del movimento di Ornella, il quadro composto vede da una parte Mila, dall'altra le donne e Aligi, immobile, in posizione leggermente avanzata. Infine l'ultimo quadro recita:

Affranta ella si lascerà cadere su la pietra del focolare; e, tutta curva in sé medesima, con il viso quasi tra le ginocchia, romperà in singhiozzi. Ma le donne resteranno adunate, in guisa di greggia, diffidenti. Soltanto Ornella farà un passo verso la sconosciuta. (786)

A distaccarsi dal gruppo è Ornella, secondo una dinamica di disposizione dei personaggi 'gruppo-singolo' che percorre l'intera scena. Quando il gruppo di uomini bramosi spinge alle porte della casa, le donne si agitano sbigottite, mentre Mila, che «*resterà laggiù nell'ombra*» ancora sconosciuta, «*sembrerà che si sforzi di seppellirsi nel muro*» (793).

Le scene successive, in cui assistiamo allo svelamento dell'identità di Mila, alla rabbia di Aligi pronto a colpire quella donna di cattiva fama e al suo repentino pentimento dopo aver visto alle sue spalle l'Angelo muto, si compongono a loro volta in quadri: gli spostamenti dei personaggi, il loro aderire a luoghi sacri della casa (il focolare tra tutti), ridefiniscono continuamente la scena sulla base di equilibri visivi (e relazionali) che conducono lo sviluppo del dramma. L'atto si definisce, in sintesi, per un rapporto di continua tensione tra la stasi, quasi statutaria, di certi personaggi e il movimento di altri.

Anche nel secondo atto, in cui vediamo gli sviluppi del rapporto d'amore tra Mila e Aligi, le poche didascalie che descrivono le scene tendono a riprodurre la medesima tensione e sembra essere ancora più chiaro che a determinare pause e movimenti bruschi siano forme di ritualità e devozione. Il dialogo tra Mila e Ornella, la giovane sorella di Aligi desiderosa di riportare il fratello in famiglia, è privo di didascalie, lasciando supporre una scena fissa, un *tableau* in cui il movimento è retto dalla sola parola poetica. Soltanto alla fine leggiamo:

Ella [Mila] così parlando si ritrarrà di continuo verso l'ombra del fondo; mentre la giovanetta, soffocata dal singulto, si allontanerà fuggendo. (842)

L'indietreggiare di Mila, questo suo tentativo di far perdere le proprie tracce nella scena di fondo, che già compare nel primo atto, si ritrova ancora all'entrata in scena di Lazaro. Al tentativo di quest'ultimo, padre di Aligi, di sedurla con la forza, Mila reagisce infatti rifugiandosi «*nell'ombra del fondo*». La brama volgare e pericolosa di Lazaro provoca, poi, ancora una volta, il congelamento del gesto di Mila che «*resterà immobile, addossata alla roccia, senza rispondere*» (845-6).

Gli equilibri mutano all'entrata in scena di Aligi, in seguito alla quale, per comprendere le dinamiche relazionali tra i personaggi, d'Annunzio inframmezza i dialoghi di poche didascalie che definiscono quadri scenici, al centro dei quali pone gesti emblematici, quasi in arresto: lo sguardo tra Aligi e Lazaro; i «*passi obliqui*» di Aligi per fraporsi «*fra il padre e la donna, coprendo lei della sua persona*»; l'accostarsi di Lazaro che, «*senza più contenere il furore, levando la corda, lo percoterà su la spalla*»; la caduta di Aligi «*su i ginocchi*»; le percosse; il sollevarsi di Aligi «*tutto tremante*» (850-2); la cattura di Aligi da parte di uomini di Lazaro; il conclusivo tentativo di Lazaro di gettarsi su Mila.

L'epilogo, con Aligi che si libera dai lacci e accorre nella caverna uccidendo il padre, vede una scena che si costruisce tutta in relazione all'Angelo intagliato nel ceppo di noce. Il secondo atto, infatti, ambientato nella caverna dei monti di Abruzzo dove si sono rifugiati Mila e Aligi, si era aperto mostrando Aligi intento a intagliare in un ceppo l'effigie dell'angelo muto. Il rapporto con la statua, di pietra o di legno come in questo caso, fa parte di un *topos* di aderenza a un varco che mette in comunicazione mondi e tempi che percorre il teatro dannunziano. Come antichi *kolossoi*, le statue e i calchi sull'antico, presenti in gran parte delle opere dannunziane, sembrano tenere aperto il contatto tra il mondo dei morti e quello dei vivi, tra due temporalità, un prima e un dopo che si fanno sintesi visiva in un'immagine.

Alla statua dell'Angelo muto si aggrappa Mila per sfuggire alla violenza di Lazaro; da esso Aligi prende l'ascia con cui colpirà a morte il padre, ai piedi di esso cadrà infine, morto, Lazaro.

Una scena concitata dunque che si svolge tutta attorno alla fissità della statua: i gesti ampi e precisi dei personaggi rievocano la tragicità del rito sacrificale, con un *kolossòs* per testimone.

Per tirare le somme di quanto detto, individuiamo almeno due modalità di costruzione dell'immagine teatrale nelle didascalie: la composizione drammatica come successione di quadri dagli equilibri variabili in base alla disposizione dei personaggi, e la definizione di pose e gesti che possono potenzialmente rappersersi in istanti di immobilità.

4 Pose e gesti: formule di *pathos* in arresto

Le pose, pause iconografiche che gli attori assumono all'apice di una scena, conferiscono all'evento spettacolare una dimensione sacrale: il gesto, nel teatro dannunziano, non è mai gesto quotidiano, ma è un gesto ampio, riflettuto, tenuto per un tempo lungo che lo ritualizza. Il gesto corrisponde all'assunzione di una forma esteriore capace di svelare il pensiero «*pre-formato*» di cui sopra.

La sospensione dei gesti e l'ostentazione di un'estetica statuaria potrebbero essere una chiave di lettura anche per le didascalie della *Francesca da Rimini*, tragedia in cinque atti che percorre le passioni umane di un episodio dantesco così celebre da assurgere alla potenza del mito. Se ci limitiamo a una breve analisi delle poche didascalie degli ultimi due atti, il quarto e il quinto, vedremo come esse restituiscano ancora l'oscillazione tra stasi e movimento, con processi di focalizzazione sui gesti.

Il quarto atto è aperto da una lunga didascalia che, come è solito fare d'Annunzio, con dovizia di dettagli, descrive minutamente l'ambiente:

Appare una sala ottagonale, di pietra bigia, con cinque suoi lati in prospettiva. In alto, su la nudità della pietra, ricorre un fregio di licorni in campo d'oro. Nella parete di fondo è un finestrone invetriato che guarda le montagne, fornito di sedili nello strombo. Nella parete che con quella fa angolo obliquo, a destra, è un usciolo ferrato per ove si discende alle prigioni sotterranee. Contro la corrispondente parete, a sinistra, è una panca con alta spalliera, dinanzi a cui sta una tavola lunga e stretta, apparecchiata di cibi e vini. In ciascuna delle altre pareti a rimpetto è un uscio: il sinistro, prossimo alla mensa, conduce alle camere di Francesca; il destro, ai corridoi e alle scale. Torno torno sono distribuiti torcieri di ferro; ai beccatelli sono appesi budrieri coregge turcassi, pezzi d'armature diversi, e poggiate armi in asta: picche bigordi spuntoni verruti mannaie mazzafrusti. (Andreoli 2013, 1: 614)

Lo spazio è geometrico, costruito secondo una disposizione di entrate e uscite che definiscono un immediato equilibrio visivo. L'elemento della pietra prevale in un'architettura classica che facilmente ricorda «*la stanza quadrata e calma*» de *La Gioconda* o la «*stanza vasta e luminosa*», dall'«*aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale, nell'immobilità della luce mattutina*» de *La città morta*. Francesca per tutto l'atto occuperà una posizione rasente al muro, come a cercare protezione, a divenire anch'essa, con i suoi gesti, parte di quella statuaria antica che decora le pareti. All'inizio dell'atto, infatti, la donna «*è seduta nel vano del finestrone*», mentre Malatestino, il più giovane dei fratelli di Gianciotto, minaccioso, sta «*in piedi davanti a lei*». Quando nel giovane cognato aumenta l'impeto, «*Francesca si leva ed esce dal vano della finestra*» ma, ci dice ancora la

didascalia, «*ella rimane presso il muro, ove brillano le armi in asta ordinate*». I movimenti di Francesca si compongono dunque tutti lungo le pareti e, poco dopo, incalzata da Malatestino, «*ritraendosi lungo il muro, giunge all'uscio ferrato cui dà le spalle*» (616-7).

Per tutta la durata della scena, dunque, d'Annunzio immagina il corpo di Francesca nel tentativo di aderire alla pietra e spesso ricorre l'aggettivo «*immobile*». Soltanto nel momento in cui Malatestino esce di scena, Francesca avanzerà qualche passo, «*a capo chino, come gravata da un gran peso*» (622).

In un dialogo successivo tra Paolo e Gianciotto, quest'ultimo, benché in animo trami per cogliere in fallo il fratello e la moglie, cela il proprio odio ed è la didascalia che chiude la scena a esprimere nel gesto la potenzialità della tragedia che sta per compiersi:

Egli [Gianciotto] si leva e pone leggermente la mano su l'omero del fratello come per sospingerlo. Paolo si avvia all'uscio. Lo Sciancato, in piedi, immobile, con lo sguardo micidiale segue fino alla soglia la bella persona. Appena Paolo è scomparso, egli tende la mano prona come per fargli giuramento. (644)

Quello sguardo micidiale e quel gesto ieratico, che racchiude una vendetta assai prossima, si dilatano nell'immobilità della posa plastica.

Ma vediamo ora come d'Annunzio riflette attorno alla questione in alcune pagine dal respiro teorico. Dopo la prima di *Più che l'Amore*, tragedia non apprezzata dal pubblico, il solo critico dal parere favorevole sembrò essere Vincenzo Morello che colse la tragedia non come esaltazione del delitto e del vizio, ma come una «rappresentazione degli stati più acuti dell'anima umana, in un momento supremo di conflitto con la società e con la vita» («Difendo Corrado Brando», *La Tribuna*, 30 ottobre 1906). È proprio a Morello che d'Annunzio dedica la prosa *Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade*, un «intervento autoapologetico ed esplicativo di quella sua arte moderna pura e inimitabile» (Andreoli 2013, 2: 1540), che fungerà da prologo all'edizione Treves di *Più che l'Amore* del 1907. Scrive d'Annunzio:

Ho detto che il giorno della mia tragedia è un giorno di trasfigurazione. Meglio forse avrei potuto chiamarlo: un giorno d'invenzione eroica. Qui ciascun personaggio, sotto l'urto dei fati, *inventa* la sua virtù; che diviene la sua difesa, la sua necessità e la sua bellezza. [...] Se non mi fosse impedito dall'angustia e dalla povertà della moderna scena, io vorrei porre davanti agli occhi dello spettatore non soltanto l'immagine del Fiume fidiaco ma quella della Donna michelangelolesca che si sveglia su l'arca, ai piedi del Pensieroso, con in tutte le membra la pesantezza di un dolore titanico; il qual non è se non l'ingombro dei pensieri e degli

atti ancor costretti nell'impronta materna perché troppo ancora immeritevole di riceverli si mostra il popolo degli schiavi, non pur degno di far da strame al sonno della sorella Notte che là di contro dorme senza riposarsi. (Andreoli 2013, 2: 21)

Alludendo all'incapacità del pubblico di guardare a *Più che l'Amore* attraverso il filtro dell'astrazione poetica, d'Annunzio sottolinea l'importanza di comprendere il dramma come la messa in scena non della vita reale ma di un mondo poetico e ideale. L'immagine del Fiume fidiaco rimanda al fatto che la scena del primo episodio, ambientato nello studio dell'ingegnere d'acque Virginio Vesta, è decorata dal «calco della statua mutilata che fu tratta dal frontone occidentale del Partenone, creduta da taluno il simulacro fluviale dell'Ilisso attico» (Andreoli 2013, 2: 41). A questo decoro d'arte classica, d'Annunzio avrebbe voluto aggiungere l'*Aurora*, una delle due figure che giacciono sul sarcofago di Lorenzo duca d'Urbino nella Cappella Medicea a San Lorenzo a Firenze. Nonostante la tragedia sia di ambientazione moderna, insomma, d'Annunzio vorrebbe ricostruire gli ambienti decorandoli con allusioni alla statuaria classica, arte pura e ideale. Continua infatti poco dopo:

Una scena ornata di statue non comporta se non la più severa nudità. L'arte del tragedo, come quella dello statuario, ha per oggetto il nudo. Obbedendo alla legge della mia arte, con non timida mano io ho spogliato di ciò ch'era vile e fugace l'anima dei miei simulacri e ho potuto talvolta sollevarla fino alla regione del canto. (2: 21-2)

In questa riflessione troviamo il senso profondo del rapporto tra l'arte teatrale dannunziana e la statuaria: «la più severa nudità» corrisponde all'innalzamento del tono poetico, alla ricerca del gesto essenziale. Nell'articolo sull'arte del Michetti del 1896 di cui abbiamo parlato nel primo paragrafo, d'Annunzio, riprendendo le parole utilizzate da Taine nella *Philosophie de l'art*, definisce l'unico vero sforzo dell'Arte moderna in termini di «MANIFESTARE CONCENTRANDO» ([sic] in Andreoli 2003, 2: 342). La nudità della statuaria e la concentrazione artistica riassumono dunque il cuore della ricerca drammatica dannunziana che vuole sollevarsi dal contingente, per raggiungere l'essenza delle pulsioni umane, l'essenza del gesto e del canto.

Appena conclusa la scrittura de *La figlia di Iorio*, il 31 agosto 1903, d'Annunzio scrive al Michetti:

Tutto è nuovo in questa tragedia e tutto è semplice; tutto è violento e tutto è pacato nel tempo medesimo. L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari. [...] L'azione è quasi fuor del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria [...]. Per

rappresentare una tale tragedia sono necessari attori vergini, pieni di vita raccolta, di gesti sobri ed eloquenti, con una voce retta dalle leggi del canto interiore. Perché qui tutto è canto e mimica. Dove trovarli? [...] Bisogna assolutamente rifiutare ogni falsità teatrale; cercare utensili, robe, suppellettili che abbian l'impronta della vita vera, e nel tempo medesimo diffondere su la realtà dei quadri un velo di sogno antico. (Lettera riportata in Sillani 1932, 113-4)

Ci sono due tensioni spettacolari che fanno della visione teatrale dannunziana una visione molto vicina a certi esiti contemporanei: da un lato c'è il rifiuto della «falsità teatrale» con una ricerca filologica di oggetti a riempire gli ambienti di una sorta di autentica adesione al reale; dall'altra c'è però una forte volontà di astrazione dalla «vita vera». Questi due poli definiscono quell'ideale di atemporalità che permea la scrittura dannunziana, come presupposto all'espressione del vero: tra affidabile realtà storica e leggenda, tra aderenza al reale e narrazione popolare o favola mitologica, l'immagine sembra non appartenere a nessuna epoca definita e, allo stesso tempo, sembra caricarsi di una temporalità stratificata. A questo proposito, leggendo il passo che segue, tratto ancora dallo scritto *A Vincenzo Morello*, viene in mente un rapporto con l'antico da cui sorgono inattese warburghiane formule di *pathos*:

Nessuna delle mie opere fu mai tanto vituperata, e nessuna mi sembra più nobile di questa. Col canto senza musica ella si accorda agli esemplari augusti. Sorta dalla mia più vigile angoscia con la spontaneità di un grido, ella sembra composta sotto l'insegnamento assiduo dei primi Tragedi. Ma gli accordi e i riscontri, che io discopro in lei se la contemplo, sono per me stesso inattesi: mi significano le divine analogie della vita ideale, le comunioni misteriose e quasi direi sotterranee che affratellano le creature dello spirito. Quando su la mano pallida ma forte di Maria Vesta che alza il suo velo intravvedo l'ombra del braccio di Eracle che discopre il viso fedele d'Alcesti tornante dall'Ade, io riconosco l'eternità della poesia che abolisce l'errore del tempo. Anche riconosco la verità e la purità della mia arte moderna; che cammina col suo passo inimitabile, con la movenza che è propria di lei sola, ma sempre su la vasta via diritta segnata dai monumenti dei poeti padri. Per ciò io mi considero maestro legittimo; [...]. Le figure della mia poesia insegnano la necessità dell'eroismo. (Andreoli 2013, 2: 30-1)

Il gesto ieratico, che nell'atto della sospensione visiva si carica di tempo, di echi e rimandi che attivano la coscienza iconica dello spettatore, in d'Annunzio ha chiaramente un risvolto politico nel richiamo finale all'impeto eroico. Ciò non toglie però che il tipo di figurazione e il processo drammaturgico sottesi siano riconducibili a forme di drammaturgia con-

temporanea in cui domina la componente visiva, sulle quali concluderemo l'intervento.

5 Conclusione. La denarrativizzazione della scena per via visiva

Scrive Gabriele Frasca:

La 'letteratura' può occorrere a tracciare la storia da un lato del processo di 'denarrativizzazione' della cultura occidentale (se la 'narrativa' diviene un intrattenimento, i processi culturali dominanti non potranno che svolgersi secondo tecniche alternative di immagazzinamento dati) e dall'altro di quella lenta riemersione della voce che l'ha infine dissolta fra stanche ritualità e nuove incerte configurazioni. (2005, 83)

Guardando alle riflessioni che abbiamo fin qui condotto sul teatro di d'Annunzio, individueremo un seme di contemporaneità in almeno due poli investiti da «nuove e incerte configurazioni»: la voce che stimola visioni da una parte e l'esposizione pittorica dell'immagine dall'altra.

La ricerca iniziata in queste pagine, sulla base di questi due elementi, andrebbe chiaramente approfondita e allora guarderemmo al *Martyre de Saint Sebastien* come a un'opera in cui la trama narrativa è appena accennata, quasi fosse un pretesto per dare tempo e spazio alla composizione di quadri visivi, statici, autonomi, stratificati nei rimandi iconografici di formule di *pathos*. O guarderemmo ancora alla *Fedra* come tragedia di un personaggio che incarna, in qualche modo, il *kolossòs*, nell'essenzialità delle pose statuarie espresse nelle didascalie.³

D'Annunzio, in un senso molto contemporaneo, scrive *drammaturgie di confine*, drammaturgie a cavallo di arti diverse. In d'Annunzio non interviene una nuova tecnologia, ma la sua presa di distanza dalla tradizione teatrale ottocentesca e la sua fase di esaltazione wagneriana hanno determinato un modo nuovo di pensare l'immagine, il tempo e lo spazio teatrali.

Nel pensare le scene come quadri visivi giustapposti, d'Annunzio aderisce a una pratica espositiva che sostituisce l'esplicitazione dei nessi logici su cui si fonda una narrazione tradizionale. Certo, in lui, le storie sono ancora presenti, ma si potrebbe ipotizzare un indebolimento della narrazione, che definiamo appunto in termini di 'denarrativizzazione'. Il tempo della parola si affianca alla spazialità vissuta dal corpo: secondo un principio efrastico, parola e immagine convivono e si sviluppano contemporaneamente. Le visioni si susseguono, forniscono tracce di dram-

3 Per uno studio delle didascalie della *Fedra*, si veda Puppa [1989] (2015), 86-100.

maturgie ulteriori e si moltiplicano in pieghe ipertestuali nelle quali lo spettatore si addentra.

Se azzardiamo a usare per il teatro di d'Annunzio il termine 'denarrativizzazione', lo si farà quindi non per indicare un teatro che nega la narrazione, ma per cogliere una forma che, nel montaggio visivo (ancora, di parola o di immagine), aderisce al vero diffondendo, allo stesso tempo, un velo di sogno antico. Nonostante quella di d'Annunzio non sia una forma contemporanea di montaggio che sfugge alle teleologie, dal momento che sempre traspare in filigrana l'esaltazione di un io capace di dare ordine al caos, il suo rimane un esperimento interessante di rottura della continuità, dell'unità stilistica e complessiva della forma drammatica.

Bibliografia

- Alonge, Roberto (1988). *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*. Roma-Bari: Laterza.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici 1889-1938*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Artioli, Umberto (1995). *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*. Roma-Bari: Laterza.
- Centro nazionale di studi dannunziani (a cura di) (1999). *D'Annunzio e il teatro in Italia fra Ottocento e Novecento = Convegno di studio* (Chieti-Francavilla al mare, 28-29 maggio 1999). Pescara: Edians.
- Centro regionale universitario per il teatro del Piemonte (a cura di) (1989). *Gabriele d'Annunzio. Grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo = Atti del Convegno internazionale* (Torino, 21-23 marzo 1988). Presentazione di Roberto Alonge e Gigi Livio. Genova: Costa & Nolan.
- De Min, Silvia (2013). *Leggere le didascalie. Narrazione, commento e immaginazione nella drammaturgia moderna*. Bologna: Archetipolibri.
- Frasca, Gabriele (2005). *La lettera che muore. La 'letteratura' nel reticolo mediale*. Roma: Meltemi Editore.
- 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.
- Pagliai, Morena (1994). *Didascalie teatrali tra Otto e Novecento*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Puppa, Paolo (1996). «D'Annunzio mette a fuoco Tintoretto». Puppi, Lionello; Rossi, Paola (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*. Padova: Il Poligrafo, 37-45.
- Puppa, Paolo [1989] (2015). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*. Bologna: Cue Press.

Py, Oliver (2014). «Préface». Ramos, Julie (éd.), *Le tableau vivant ou l'image performée*. Paris: INHA; Mare&Martin, 9-10.

Santoli, Carlo (2009). *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du "Martyre de saint Sébastien", de "La Pisanelle" et de la "Phèdre" à travers Cabiria*. Paris: PUPS.

Sillani, Tommaso (1932). *Francesco Paolo Michetti*. Milano; Roma: Bestetti e Tumminelli.

Talli, Virgilio (1927). *La mia vita di teatro*. Milano: Treves.