

Claudio Vicentini

TEORICHE DELLA RICERCA TEATRALE
IN ITALIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO.
D'ANNUNZIO ALLA PRESE CON WAGNER

Quando D'Annunzio, nel 1885, teneva diligentemente sulla «Tribuna» la sua rubrica *Piccolo corriere*, Wagner era indiscutibilmente una delle figure più eminenti nel panorama culturale europeo. Per quanto riguardava il teatro costituiva il punto di riferimento essenziale per la prima fase del movimento di rinnovamento destinato a trasformare nel giro di un paio di decenni i presupposti stessi dell'arte della scena. La sua teoria esposta in *Das Kunstwerk der Zukunft*, apparso nel 1849 e poi in *Oper und Drama* del 1851, riproponendo in modo nuovo il problema della connessione delle arti – poesia musica danza architettura pittura scultura – nella creazione dell'opera totale prodotta da un artista unico, capace di schiudere sulla scena la visione di un mondo diverso dalla quotidianità e di rappresentare le figure del mito in cui un'intera stirpe si ritrova, era destinata ad alimentare la ricerca dei più significativi settori della sperimentazione teatrale nell'ultimo squarcio del secolo. E la realizzazione del teatro di Bayreuth, costruito secondo i principi dell'estetica wagneriana e inaugurato nell'agosto del 1876 con la rappresentazione dell'intera *Tetralogia* si imponeva alla società colta d'Europa come l'evento dell'epoca.

D'Annunzio, dal canto suo, non mostrava per il compositore tedesco un eccessivo entusiasmo. Nel '76, quando iniziava l'attività del Festspielhaus di Bayreuth, D'Annunzio, a tredici anni, era ancora un ragazzo. Intorno all'85, nel periodo della collaborazione alla «Tribuna», il teatro non rientrava tra i suoi principali interessi. Così quando il nome di Wagner appare nelle righe della sua rubrica si tratta soltanto

di un accenno, inserito in una rapida notazione dedicata a Maupassant e ai suoi ricordi di viaggio in Italia, e poi alla morte di Ferdinand Hiller «musicista di gran valore» nonché autore di una significativa biografia di Mendelssohn.¹ Poi, sempre di sfuggita, il nome di Wagner ritorna un mese dopo in uno degli articoli dannunziani ospitati dal «Fanfulla».²

Ma già nell'86 la figura wagneriana viene evocata, sia pure di passaggio, con una maggiore attenzione toccando il problema del rapporto di musica e poesia nella composizione dell'opera lirica. «Come Arrigo Boito», Wagner – riconosce D'Annunzio – possiede «tanta cultura letteraria» da poter comporre senza l'aiuto di un poeta una «duplice» opera d'arte, poetica e al tempo stesso musicale.³ Un anno dopo D'Annunzio è pronto quanto meno ad ammettere che Wagner possedeva «un concetto assai chiaro e preciso» delle riforme che intendeva attuare.⁴ Ma si tratta di riconoscimenti modesti, accompagnati da una buona dose di diffidenza. Se Wagner, come Boito, è in grado di scrivere il testo delle sue opere liriche, la pretesa avanzata dalla sua teoria dell'artista unico capace di fornire da solo musica e poesia, resta comunque assurda.⁵ Per quanto riguarda poi le riforme da attuare in campo artistico, l'idea wagneriana di realizzare la nuova opera d'arte attraverso la trasformazione della moderna opera lirica appare addirittura «pazza e illogica». Di fronte al dramma musicale moderno «troppo libero, troppo vasto, troppo indefinito», è assai meglio, scrive D'Annunzio, rifarsi ai modi nostri, dell'«antica *opera seria* italiana», o dell'«antica *burletta*».⁶

La posizione di D'Annunzio muta però qualche anno dopo, intorno al '93. Il suo interesse per la teoria di Wagner si approfondisce e trova una singolare applicazione. La dottrina della sintesi delle arti, fondamento dell'opera totale, scopre infatti per D'Annunzio la sua realizzazione in un genere insospettabile, il genere del romanzo.

¹ *Piccolo corriere*, «La tribuna», 18 maggio 1885, ora in *Scritti giornalistici*, v. I, 1882-1888, Mondadori, Milano 1996, pp. 334-336.

² *A proposito di spropositi*, «Fanfulla», 29-30 giugno 1885, ora in *Scritti giornalistici*, cit., p. 65.

³ *Un poeta melico*, «La tribuna», 28 giugno 1886, ora in *Scritti giornalistici*, cit., p. 592.

⁴ *A proposito della «Giuditta»*, «La tribuna», 14 marzo 1887, ora in *Scritti giornalistici*, cit., p. 855.

⁵ *Un poeta melico*, in *op. cit.*, pp. 592-593.

⁶ *A proposito della «Giuditta»*, in *op. cit.*, pp. 854-855.

Anzi, del romanzo dannunziano. In un articolo del gennaio del '92 D'Annunzio descrive infatti il «romanzo futuro» come un libro che avrebbe dovuto essere «dalla prima linea all'ultima organico armonico ritmico a similitudine d'un corpo perfetto, ma esistente d'una esistenza immortale».⁷ Il «ritmo» e «l'armonia» non sono per altro nozioni generiche, sono caratteri propri della «musicalità» che il testo letterario non può non possedere. Si apre allora, nell'ardimentosa ottica dannunziana, la via per cogliere nella prosa narrativa la possibilità di realizzare la sintesi di musica e poesia, auspicata da Wagner per la creazione dell'opera totale. Così, celebrando in un'autorecensione del 1893 la prosa dell'*Innocente* apparso l'anno prima, D'Annunzio si dilunga sulla «musicalità» del proprio testo per giungere alla fine a dichiarare, senza un'ombra di incertezza, che il libro sembra concepito «secondo la teoria esposta e praticata da Riccardo Wagner nell'elaborazione dell'opera d'arte».⁸ E nel 1894, insiste: nella celebre lettera al Michetti premessa al *Trionfo della morte*, dove illustra l'idea «d'un ideal libro di prosa moderno», sottolinea l'intenzione «di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica», ricca tanto «d'immagini» quanto «di musiche». E in proposito la lingua italiana appare preziosa, possedendo «elementi musicali così vari ed efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna».⁹

Il modello Wagneriano è destinato però ad assumere per D'Annunzio ben altra importanza quando si apre, nel '95, la sua stagione teatrale. È un lungo periodo in cui il suo interesse per la scena diventa predominante. Nel giro di dodici anni, tra il 1895 e il 1906, dalla concezione della *Città morta* alla rappresentazione di *Più che l'amore*, scrive e mette in scena ben undici drammi assumendo sovente un impegno diretto e minuzioso nella produzione, tanto da poter essere annoverato in Italia tra le più interessanti figure di «protoregista». Nel 1900, poi, proprio al centro di questo intenso periodo di lavoro, pubblica *Il fuoco* che costituisce com'è noto la più importante e ampia esposizione della sua estetica teatrale.

⁷ *Il romanzo futuro*, «La Domenica del Don Marzio», 31 gennaio 1892, ora in *Scritti giornalistici*, v. II, 1889-1938, Mondadori, Milano 2003, pp. 19-20.

⁸ *Gabriele D'Annunzio e la sua opera*, a firma Dr. Ugo Cafiero, «La tavola rotonda», 17 dicembre 1893, ora in *Scritti giornalistici*, v. II, cit., p. 148.

⁹ *Trionfo della morte*, in Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi*, v. I, Mondadori, Milano 1988 pp. 639-640, 642.

Il modello wagneriano, in questa fase, opera in una duplice direzione. Da un lato c'è l'imponente esempio del teatro di Bayreuth e il tentativo di D'Annunzio di appropriarsene, mentre lavora alla *Città morta*, contaminandolo con l'esempio delle rappresentazioni all'aperto che dal 1869 vengono allestite in Francia nell'antico teatro romano di Orange, e in particolare degli esperimenti di ricupero della tragedia greca, iniziati nel 1888 con la messa in scena dell'*Edipo re* interpretato da Monet Souilly. Da questa contaminazione nasce appunto l'idea dannunziana di un'istituzione teatrale ritagliata sulle proprie esigenze, che viene elaborata intorno al '97 e poi ripresa nelle pagine del *Fuoco*. Si tratta di un teatro all'aperto dove troverebbe una collocazione ideale la rappresentazione della tragedia moderna, quale appunto *La città morta*, radicata nelle forme e nel mito dell'antica tragedia classica. Ed è un progetto che – nello stesso tempo – mima l'idea del teatro di Bayreuth e vi si contrappone esplicitamente, rivendicando la nobiltà della tradizione latina di fronte ai modi e alle forme della cultura germanica.

Il nuovo teatro concepito da D'Annunzio, «più raffinato» di quello di Bayreuth, dovrà sorgere innanzi tutto sulle rive del lago di Albano, posto «ben altrimenti incantevole». Più tardi D'Annunzio penserà alle pendici del Gianicolo, collocazione ancora più illustre, un colle romano, si preoccupa di precisare, «dove un tempo scendevano le aquile a portare i presagi».¹⁰ Ma il luogo non basta, bisogna scegliere anche i materiali della costruzione. E anche qui la superiorità sarà evidente. «Non il legno e il mattone dell'Alta Franconia», proclama Stelio Efrena, l'alter ego di D'Annunzio protagonista del *Fuoco*, «noi avremo sul colle romano un teatro di marmo».¹¹

Ma, ciò che più importa, il nuovo teatro sarà destinato a realizzare opere non già fondate sul genio germanico: incarna i valori, le tradizioni e la genialità della stirpe latina.

L'opera di Riccardo Wagner [...] è fondata su lo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale. La sua riforma ha qualche analogia con quella di Lutero. Il suo drama non è se non il fiore supremo del genio d'una stirpe, non

¹⁰ Vedi in proposito l'intervista concessa a Mario Morasso, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897, ora in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, Franco Angeli, Milano 1992, pp. 80-83, e *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, v. II, Mondadori, Milano 1989, p. 286, 295.

¹¹ Ivi, p. 286.

è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affaticarono l'anima dei sinfoneti e dei poeti nazionali [...] Se voi immaginaste la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri svelti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi [...] io annunzio l'avvento di un'arte novella, o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore dei suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie, continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe eletta. Io mi glorio d'essere un latino e [...] riconosco un barbaro in ogni uomo di sangue diverso.¹²

D'altronde, insiste D'Annunzio, il tentativo wagneriano di un'opera drammatica nuova, capace di recuperare la sintesi originaria delle arti propria della tragedia greca, era già stato operato con spirito assai più acuto e profondo dai compositori e dagli artisti italiani che sul finire del cinquecento avevano promosso la nascita dell'opera lirica. Furono i fiorentini di Casa Bardi, dichiara Effrena in una pagina del *Fuoco*, «a penetrare assai più profondamente l'essenza della tragedia greca».¹³ È sempre nella tradizione italiana è già possibile trovare tanto l'esposizione dei principi che hanno guidato la realizzazione del teatro di Bayreuth, quanto il modello stesso dell'artista unico creatore dell'opera d'arte totale, teorizzato da Wagner.

Nel discorso preposto alla *Rappresentazione di Anima et di Corpo* Emilio del Cavaliere espone intorno alla formazione del teatro novello le medesime idee che furono attuate a Bayreuth, compresi i precetti del perfetto silenzio, dell'orchestra invisibile e dell'ombra favorevole [...] Il Bernino [...] fece rappresentare a Roma un'opera per la quale egli stesso costruì il teatro, dipinse le scene, scolpì le statue ornamentali, inventò le macchine, scrisse le parole, compose la musica, regolò le danze, ammaestrò gli attori, danzò, cantò, recitò.¹⁴

Insomma, Bayreuth non potrebbe risultare che una variante, in chiave minore e di spirito meramente germanico, dell'autentico nuovo grande teatro progettato da D'Annunzio: «rivelazione monumentale dell'idea verso di cui la nostra stirpe è condotta dal suo genio», e testimonianza del «privilegio onde la natura fece insigne il nostro sangue».¹⁵

¹² Ivi, pp. 286-287.

¹³ Ivi, p. 287.

¹⁴ Ivi, p. 288.

¹⁵ Ivi, p. 295.

Ma nonostante tutti i proclami un dato restava inoppugnabile. Il teatro di Bayreuth esisteva, quella sulle rive del lago di Albano o sulle pendici del Gianicolo rimaneva, al massimo, un auspicio, che si risolveva alla fine nella frustrazione di una competizione impossibile. E non restava che ammetterlo. Come Stelio Effrena nel *Fuoco*, D'Annunzio non può non provare per Wagner, accanto a una sincera ammirazione, «una specie di rancore istintivo, una oscura ostilità» che «lo sollevava avverso quel Germano pertinace che era riuscito a infiammare di sé il mondo».¹⁶

Il sogno mancato del teatro in cui celebrare la propria creazione della nuova tragedia latina non è comunque che una delle due direzioni in cui opera su D'Annunzio il modello wagneriano. L'altra, ben più importante, è la ricerca di un'effettiva realizzazione di una compiuta sintesi delle arti, che non si riduca modestamente nella musicalità della prosa del romanzo ma coinvolga, secondo il progetto wagneriano, tutte le espressioni artistiche nella concreta produzione teatrale. E in questa direzione nella nuova ottica dannunziana la dimensione musicale della parola anziché risolversi nello stile della pagina scritta, come appariva all'epoca dell'autoesaltazione della prosa dell'*Innocente*, viene riconosciuta nella effettiva sonorizzazione del testo operata dalla voce dell'attore, che traduce la frase del poeta in un dato concreto, oggettivo, all'interno del prodotto scenico. «Vi spedirò fra cinque o sei giorni» scrive D'Annunzio a Hérelle, il suo traduttore francese, «il primo atto [della *Città morta*]». E aggiunge, «vi è specialmente nei roles delle due donne una ricerca musicale che non vi sfuggirà. Ho nell'orecchio le frasi francesi pronunciate dalla voce incomparabile [di Sarah Bernhardt]».¹⁷

Dunque è nella voce dell'attrice l'esito della sonorità musicale della parola, e questo esito guida e ispira l'autore nell'atto stesso della composizione del testo. Ma la ricerca della sintesi della parola e del suono, impostata dallo stile del poeta e realizzata dalla voce reale dell'interprete, si estende poi all'impiego della musica, in una complessa e tormentata operazione che accompagna costantemente l'intera produzione drammatica dannunziana coinvolgendo, com'è noto, compositori come Pizzetti, Honegger, Debussy, Mascagni e via dicen-

¹⁶ Ivi, p. 294.

¹⁷ Lettera a Georges Hérelle, s.d., riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 118.

do. Non solo: accanto alla sperimentazione in forme diverse dell'intervento musicale come componente essenziale dello spettacolo, si colloca poi l'attenzione e l'impegno diretto di D'Annunzio nell'impiego delle immagini visive prodotte dalla scenografia, dai costumi, e dagli oggetti usati nell'azione. Per la *Francesca da Rimini* ossessiona Mariano Fortuny. «Dobbiamo costruire», gli scrive nell'estate del 1901, «armi, strumenti, arnesi donneschi. (Per esempio, su la loggia, ho trovato un effetto di grandi conocchie con pennecci multicolori, che a un certo punto si agitano come faci o tirsi, mentre le donne cantano). Dobbiamo trovare una forma speciale di rocche da filare. Ve n'erano d'avorio, meravigliose, nel Medio Evo».¹⁸ E per la *Figlia di Iorio* ossessiona invece Michetti. «Le venticinque pelli», lo informa in una lettera dell'autunno del 1903, «saranno pronte – conciate squisitamente – fra quattro o cinque giorni». E incalza:

Hai trovato la foggia per i pastori su la montagna? Ricordati di dare ai costumi un carattere arcaico, qualche cosa di barbarico e di remoto, che trasporti subitaneamente l'animo dello spettatore in un tempo lontano, quasi di leggenda [...] Hai pensato all'angelo scolpito nel ceppo? Dev'essere scolpito rozzamente fino alla cintura, e il resto involuppato nel tronco nudo. E per la mazza che si deve fare? La mazza è di crognale, di corniolo, scolpita minutamente. Ci pensi tu?».¹⁹

Tanta cura è del resto indispensabile perché negli effetti combinati di tutti gli elementi della rappresentazione il dramma deve porsi, appunto, come «una rivelazione di bellezza comunicata alla moltitudine», e «l'arco scenico come una finestra aperta su una ideale trasfigurazione della vita».²⁰ Ciò verso cui D'Annunzio muove è insomma – dichiaratamente – la realizzazione sulla scena della sintesi delle arti nei più stretti termini wagneriani, che si ritrovano puntuali in una riflessione consegnata proprio a una pagina del 1906, dopo dodici anni di impegno teatrale.

La triade geometrica delle arti, che si manifestano nello spazio, già tende a ricomporsi [...] L'architettura la scultura la pittura si ricongiunge-

¹⁸ Lettera a Mariano Fortuny dell'estate del 1901, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 171.

¹⁹ Lettera a Francesco Paolo Michetti, s.d. ma dell'autunno del 1903, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., pp. 194-195.

²⁰ Intervista concessa a Mario Morasso, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, cit., ora in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit. p. 81.

ranno in armonie durevoli. La ricerca faticosa dei nuovi temi decorativi n'è un indizio manifesto. Su la scena dovrà necessariamente ricomporsi la triade aritmetica delle arti, che si manifestano nel tempo [...] Quale forma semplice e complessa nascerà dalla musica dalla danza e dalla poesia? Taluno oggi la intravede, senza raggiungerla. Ma è certo che non potrà essere il risultato di una collaborazione ineguale. Il genio d'un solo artista, sapiente nell'arte triplice, potrà crearla attingendo la sua ispirazione alle più vive fonti popolari.²¹

Tuttavia, al di là delle dichiarazioni esplicite e dell'attivismo spesso affannoso nella cura di ogni dettaglio della messa in scena, i principi dell'impianto teorico wagneriano, alla prova dei fatti, nel concreto processo operativo di D'Annunzio, appaiono estremamente labili e provvisori. Funzionano come una sorta di estetica di comodo che occulta tensioni diverse, che agiscono in profondità nella concezione dannunziana del teatro senza giungere a una piena consapevolezza e a una coerente formulazione esplicita.

La nozione wagneriana della sintesi delle arti, realizzata nella creazione dell'autentica opera teatrale affidata a un autore unico, appare del resto compromessa fin dall'atto iniziale della gestazione. Per D'Annunzio la creazione dell'opera comincia con la composizione del testo verbale, e ciò di per sé sarebbe perfettamente legittimo. Ogni componente dell'opera totale può porsi come inizio del processo creativo. Ma ciò che importa è poi la sua capacità di sollecitare le arti diverse, in un processo di cooperazione inscindibile. E questo, per l'appunto, non avviene: il testo verbale composto dal poeta sembra rifiutare la piena coincidenza con la parola destinata a confluire sulla scena nell'intreccio di gesti, movimenti, suoni, musiche e immagini vive. Il dramma scritto, il tessuto della battute fissate sulla carta dall'autore e consegnate alla lettura, esige infatti una lunghezza impossibile al testo recitato. «Caro Giorgio», scrive D'Annunzio a Hérold nell'autunno del '96, «spedisco oggi il terzo atto e spedirò domani il quarto e il quinto [...] Non vi preoccupate per la *lunghezza*. Questa è la forma fissa *per il libro*. Alla rappresentazione potrò facilmente fare le "*coupsures*" necessarie».²²

²¹ *Della malattia e dell'arte della musica*, in *Le faville del maglio*, t. II., Milano, Treves, 1928, pp. 360-361.

²² Lettera a Georges Hérold, s.d. ma scritta verso il 22 novembre 1896, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 119.

Non meno importante è la questione delle didascalie, che costituiscono un momento fondamentale della connessione tra il linguaggio verbale e gli altri linguaggi della scena. È nota l'importanza delle didascalie nel testo dannunziano, ed è lo stesso D'Annunzio per altro a dichiararlo. «Ho spedito», scrive a Mario Fumagalli che si occupa dell'allestimento della *Fiaccola sotto il moggio*, «i primi due atti. Ripeto che il testo non è definitivo, e mancano le didascalie; le quali Ella sa quanto siano importanti nei miei drammi». ²³ E la dichiarazione è illuminante: mentre ribadisce l'importanza delle didascalie rivela come D'Annunzio abbia concepito e scritto il testo dei due atti senza precisarle: le aggiungerà dopo. Non solo. Può spedire i due atti al capocomico perché li utilizzi nello studio della rappresentazione, così come sono. Puro testo, senza relazione alla scena.

E poi c'è il problema della musica, costantemente studiata, meditata, sperimentata da D'Annunzio nel corso della sua attività teatrale come elemento fondamentale dell'opera. Ma nonostante tutti gli sforzi teorici e dichiarazioni d'intenti, la musica di fatto resta sempre pericolosamente esposta a ridursi ad elemento decorativo. Lo si vede quando anziché mettere opportunamente a posto le nozioni e i concetti teorici all'interno dei testi «ufficiali» della sua poetica, D'Annunzio spiega direttamente le sue intenzioni a intervistatori, amici, collaboratori. La musica, precisa illustrando ad Angelo Orvieto il suo progetto di nuovo teatro, «potrà adornare la tragedia con poemi e intermezzi o in certi momenti supremamente lirici accompagnando le parole dei singoli personaggi e del coro.» E anche la danza potrà «adornare», nello stesso modo, la tragedia. ²⁴ E pure tutti gli altri elementi, gli elementi visivi, come i costumi e gli oggetti di scena, così attentamente studiati e curati, possono sempre essere considerati ornamenti. Come, ad esempio, l'arca bizantina, elemento essenziale nella prima scena della *Francesca da Rimini*, su cui si dilunga D'Annunzio in una lettera a Fortuny.

è un'arca bizantina scoperchiata – e precisamente quella che è nel sepolcro di Braccioforte, ceduta anticamente la tomba del profeta Eliseo, nella quale fiorisce

²³ Lettera a Mario Fumagalli, 8 aprile 1904, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 231.

²⁴ Angelo Orvieto, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele D'Annunzio*, «Il Marzocco», 12 dicembre 1897, ora in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 86.

un gran rosaio di rose purpuree. È importante la collocazione di quest'arca. Probabilmente dovrebbe esser collocata non troppo lontana dalla scala e dalla chiusura marmorea che separa il giardino dalla corte coperta.

Ma l'arca, nonostante tanta cura di dettagli, viene comunque definita, nel corso della lettera, un «importante *accessorio*», un «motivo decorativo».²⁵ L'attenzione dedicata all'apparato scenico rischia del resto diventare, nelle concrete procedure dannunziane, l'analogo dell'attenzione che l'autore rivolge alla grafica del volume destinato ad accogliere il testo: una sorta di confezione teatrale della parola, che si colloca *accanto* alla confezione editoriale. E in questa chiave appare emblematica una lettera che D'Annunzio scrive ad Adolfo De Karolis nel momento della preparazione della *Francesca da Rimini*. Le indicazioni per la messa in scena si prolungano naturalmente – e nello stesso modo – nelle disposizioni per la messa a punto del volume da stampare.

La scena nuova, con la *colonna, la sedia, e la cassapanca* [...] deve trovarsi a Milano il 5, al Teatro Lirico, anzi il 4 [...] Ma quel che urge, mio caro, è l'ornamento del libro. A che punto sei? Si rinunci ai *finali* [le decorazioni in chiusura della pagina] degli atti, tanto più che l'atto primo finisce *in fin di pagina esattamente*. Ci vorrà un finale per l'ultimo atto: uno solo [...] Frontespizio, testata della Canzone, fregi dei sonetti, *incipit crimen amoris*, e la copertina. Se puoi, fai anche il Pegaso sulla cima del monte. Per grandezza, ti puoi regolare su *la mezza pagina all'incirca*.²⁶

In questo modo la sintesi delle arti ripetutamente indicata da D'Annunzio come presupposto e obiettivo dell'autentica creazione teatrale, nella concreta realizzazione dell'opera tende immancabilmente a sgretolarsi. Le musiche composte per *La Città Morta* destinate, come spiega un articolo apparso su «L'illustrazione italiana» nel marzo del 1901, a «inquadrare gli atti tra due sinfonie sceniche in cui tutti i motivi vi concordino ad esprimere l'intima essenza interiore dei caratteri che lottano nel dramma, a rivelare il fondo dell'azione», tendono a essere omesse per la difficoltà di integrare una vera orchestra in

²⁵ Lettera a Mariano Fortuny dell'estate del 1901, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 171. Il corsivo non è nell'originale.

²⁶ Lettera ad Adolfo De Karolis, 28 febbraio 1902, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 188.

uno spettacolo di teatro di prosa.²⁷ La *Fedra*, concepita come dramma musicale in stretta collaborazione con Pizzetti, si scinde in una *Fedra* «metrica» che va in scena nel 1909 e in una *Fedra* «musicale» prodotta nel 1915.²⁸ La *Francesca da Rimini* va in tournée, e l'esecuzione della musica con tutta l'orchestra diventa difficile. Bisogna rinunciare. Così come bisogna rinunciare al sipario appositamente dipinto da Alessandro Morani. Ma si va avanti lo stesso. «Dolorosamente», commenta D'Annunzio, «le tre arti – che avevamo ricongiunte – si sono disgiunte!»²⁹ In quanto alla cura maniacale per i costumi e gli oggetti della produzione della *Figlia di Iorio* – dalle pelli «conciate squisitamente» ai costumi dei pastori, all'angelo scolpito nel ceppo e alla «mazza di crognale scolpita minutamente» – alla fine bisogna pur concludere, e in fretta, perché il tempo stringe. «Ogni giorno di ritardo», scrive D'Annunzio a Michetti, «segna una perdita grave di denaro». Dunque «conviene rinunciare alle ricerche, e metter banda a ogni esitazione».³⁰

Certo tutto ciò – tutte queste facili rinunce di D'Annunzio, nel momento della messa in scena, al rigoroso rispetto di un progetto tanto accuratamente studiato – può essere interpretato come testimonianza delle immancabili difficoltà materiali in cui si scontra ogni progetto teatrale appena un po' complesso quando si tratta di realizzarlo davvero, in una sala, davanti agli spettatori. Ma non basta. Per quanto ogni autore possa essere disposto ad ammettere un numero considerevole di compromessi pur di veder rappresentata la sua opera, è assai difficile che accetti quelli che dissolvono il significato e il nucleo vitale del progetto. Sarebbe del resto impossibile immaginare Wagner, di fronte alle rinunce imposte da qualsiasi difficoltà pratica, constatare che le tre arti «congiunte» nella sua opera si sono disgiunte, e poi andare avanti lo stesso.

L'atteggiamento di D'Annunzio suggerisce perciò una spiegazione diversa, che rinvia a una concezione implicita, nascosta, e neppure del

²⁷ A. Tedeschi [Leporello], *La città morta*, «L'illustrazione italiana», 24 marzo 1901, citato in Valentina Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993, p. 174.

²⁸ Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 295.

²⁹ Lettera ad Antonio Scontrino, 29 dicembre 1901, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 187.

³⁰ Lettera a Francesco Paolo Michetti, 14 gennaio 1904, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 199.

tutto consapevole del fatto teatrale, dove può certo venir realizzata la sintesi delle arti, ma in una forma assai distante da quella immaginata da Wagner.

In un articolo apparso in tre puntate sulla «Tribuna» tra il luglio e l'agosto del 1893 e dedicato all'attacco di Nietzsche alla musica wagneriana, D'Annunzio si lascia andare a una singolare profezia.

Io penso che nel teatro di Bayreuth, quando il gusto della musica sarà più profondo, l'azione drammatica sarà velata e occultata come l'orchestra, ridotta a un'apparenza vaga, quasi retrocessa in una lontananza chimerica³¹

In un altro passo, in una lettera ad Angelo Conti del 1898, nell'indicare «l'essenza» della tragedia greca, osserva che «l'azione» vi è «sempre *extra*», è sempre «raccontata, *rappresentata* dalla parola, dal ritmo». ³² Dunque non è l'azione compiuta sulla scena a costituire il cuore dell'opera teatrale. L'azione è raccontata, «rappresentata dalla parola», non tanto «agita» quanto evocata e indicata dalle frasi del testo poetico. L'opera drammatica è infatti la «forma vitale» con cui «i poeti possono manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasfigurano subitamente la vita». ³³ L'opera teatrale, insomma, non consiste nella resa di un'azione sulla scena ma *nella comunicazione attraverso la parola di una visione trasfigurata*. È un rapporto a due, in cui il poeta «si manifesta» alla folla, e tramite le sue parole trasmette una visione di bellezza superiore alle immagini della quotidianità.

In questa prospettiva l'apparato tipicamente teatrale riduce il suo significato e la sua funzione. Il rapporto ideale per trasmettere alla folla la visione di una bellezza superiore consisterebbe nel contatto immediato, diretto con il poeta nell'atto di porgere la sua parola. Ed è questa in effetti la percezione dell'evento teatrale che sembra attirare irresistibilmente D'Annunzio. Quando lavora al suo dramma *La gloria* progetta una rappresentazione gratuita preceduta da un suo

³¹ *Il caso Wagner. III*, «La tribuna», 9 agosto 1893, ora in *Scritti giornalistici*, v. II, cit., p. 248.

³² Lettera ad Angelo Conti, s.d. ma del 1898, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 258.

³³ *La rinascenza della tragedia*, «La tribuna», 2 agosto 1897, ora in *Scritti giornalistici*, v. II, cit., p. 265.

discorso al popolo.³⁴ Ma soprattutto è noto quanto tenesse a far conoscere il dramma agli attori che dovevano rappresentarlo, leggendolo lui, di persona, a tutta la compagnia riunita: quasi che la recitazione sul palco non dovesse essere altro che l'eco della sua voce. Della lettura della *Figlia di Iorio* alla compagnia di Virgilio Talli restano, in proposito, diverse testimonianze.

D'Annunzio disse i tre atti con cadenze ritmiche. E di scena in scena, d'atto in atto, quelle cadenze rifuggenti da ogni speciale armonia, si foggiano invece in un crescendo di armonie, fino a diventare musica, musica liturgica, canto fermo. Nessun commento durante i silenzi degli intermezzi. Ognuno avrebbe voluto liberarsi della propria emozione, ma nessuno lo osò per rispetto a quelle ore di raccoglimento che assunsero imponenza di cerimonia.³⁵

E Irma Gramatica, interprete di Mila di Codra, la protagonista, avrebbe significativamente ricordato:

Risento ancora il modo con cui, mentre il poeta scandiva o mirabilmente cantilenava gli accenti della sua saga abruzzese, quelle cadenze letteralmente si imprimevano nella mia memoria [...] Posso dire, con modestia e orgoglio insieme, che la mia creazione fu opera sua: io fonografa i suoi ritmi.³⁶

Nell'aspirazione a risolvere l'evento teatrale nel rapporto diretto dell'autore con la folla, la figura dell'attore assume una funzione ambigua. Da un lato viene esaltata, insieme al pubblico, come principio cardine della rappresentazione. L'attore, «persona vivente in cui si incarna il verbo di un rivelatore», e «la folla» costituiscono infatti «i due elementi essenziali» dell'evento scenico inteso come un «culto», una «cerimonia», un «mistero».³⁷ Ma poi l'attore non fa, appunto, che incarnare il verbo dell'autore. E non è chiaro in che cosa consista la sua arte. Produce gesti, atteggiamenti, tonalità, movimenti e ogni sorta di espressioni esteriori che vivono e vibrano «come le melodie

³⁴ Vedi la lettera a Ermete Zacconi, 20 novembre 1900, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 164.

³⁵ Virgilio Talli, *La mia vita di teatro. Memorie*, Treves, Milano 1927, pp. 199-200.

³⁶ Irma Gramatica, *Nascita di Mila di Codra*, «Scenari», aprile 1938.

³⁷ Mario Morasso, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, cit.. ora in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit. p. 80, e vedi anche *Il fuoco*, cit., p. 286.

intorno alle corde che sogliono ripeterle».³⁸ Ma chi agisce sulle corde è comunque il poeta: l'attore non è che un sofisticato strumento in cui risuona l'arte dell'autore, calata nelle parole che ha composto e che attraggono, animano, trasportano l'interprete in una zona di vita superiore in cui viene ammesso provvisoriamente, ma che non controlla e non possiede. È questa l'esperienza della Foscarina, la grande attrice emblematica coprotagonista del *Fuoco*, le cui sensazioni nel mondo inteso e allucinato dell'arte non sono che il riflesso momentaneo della sensazioni provate e regolate dal poeta.

Le pareva di smarrire il senso della sua vita propria e d'esser sollevata in una specie di vita fittiva, intensa e allucinante, dove il suo respiro diventava difficile. Attratta in quell'atmosfera ardente come il campo d'una fucina, ella si sentiva passibile di tutte le trasformazioni che l'animatore volesse operare su lei per appagare il suo continuo bisogno di bellezza e di poesia [...] Non l'attraeva egli forse a vivere in quella stessa zona di vita superiore e, perché ella vi potesse figurare immemore della sua persona quotidiana, non la copriva egli di splendide larve? Ma mentre a lei non era dato persistere in un tal grado d'intensità se non per uno sforzo supremo, ella vedeva l'altro mantenersi facilmente come nella sua naturale maniera di essere e senza fine gioire d'un mondo portentoso ch'egli rinnovava con un atto di continua creazione.³⁹

Nient'altro che preziosa «vivente materia» adatta «a ricevere i ritmi dell'arte» e «a esser foggata secondo le figure della poesia», l'attore non appare mai nelle descrizioni dannunziane come una fonte di ispirazione per il poeta. Se la Foscarina ispira con la sua figura, con il suo abbigliamento, con i suoi gesti, le creazioni di Stelio Effrena è in quanto viene percepita come donna, nei suoi concreti comportamenti, nelle comuni situazioni della vita reale, e non in quanto attrice, padrona di un'arte propria capace di sollecitare e arricchire la creazione del poeta. E ciò che più conta, nel succedersi delle pagine dedicate alla figura dell'attrice in tutto lo svolgimento del *Fuoco* e, per altro, in genere nei testi di taglio più vario, D'Annunzio non si sofferma mai sulla comunicazione che interviene tra attore e pubblico nel momento della rappresentazione. L'attore è una *presenza* sulla scena, come gli oggetti e la scenografia; un elemento tra gli altri all'interno della «visione» creata dal poeta.

Tutto ciò suggerisce appunto come nell'ottica di D'Annunzio l'opera teatrale destinata a realizzare la sintesi delle arti si configuri in

³⁸ *Il fuoco*, p. 282.

³⁹ *Ivi*, p. 205.

termini assai diversi dalla *Gesamtkunstwerk* wagneriana. La sua descrizione si può trovare proprio all'inizio del *Fuoco*, quando Stelio Effrena pronuncia il suo celebre discorso di fronte a un pubblico d'occasione nella sala del palazzo ducale di Venezia.

Effrena è a tutta prima turbato dalla folla che lo attende, «mostro formidabile dagli innumerevoli volti umani», e l'evento si delinea immediatamente come un rapporto a due, intenso, immediato, diretto, tra il poeta e il suo pubblico.⁴⁰ Poi, appena comincia a parlare, le parole di Effrena assumono il carattere di una forma visiva e musicale. «Le parole», precisa D'Annunzio, «fluivano senza impedimento e la linea ritmica del periodo si chiudeva a similitudine di una figura disegnata con un solo tratto da una mano libera». Ciò che gli ascoltatori percepiscono immediatamente è una «fluidità armoniosa».⁴¹ Ma poi le parole, proiettate nella modulazione della voce, innescano il movimento delle mani di Effrena che rendono visibili, con il loro gesti, le scene e gli oggetti descritti, e addirittura le sensazioni che le parole suscitano nella folla.

Le mani dell'animatore resero visibile quell'atto del concupiscente, come se in verità esprimessero l'essenza dalla foglia aromale; e il modo della voce diede alla figura evocata un rilievo così forte che quanti erano giovani ad ascoltare crederettero di veder esternato il loro desiderio indicibile, di veder palesato il loro intimo sogno di piacere senza tregua e senza fine.⁴²

Ma non basta. L'incanto delle parole di Effrena, proiettate nei ritmi, nelle tonalità di voce e nei gesti da loro stesse suscitati, dopo aver reso visibili le scene ed oggetti immaginari e le sensazioni degli ascoltatori, illuminano e animano anche gli affreschi che ornano la sala e tutto l'ambiente circostante,⁴³ che riflette poi a sua volta la propria bellezza sul discorso che viene pronunciato.

L'eloquenza del poeta era secondata dalle espressioni di tutte le cose circostanti: essa pareva riprendere e continuare i ritmi a cui obbedivano tutta quella forza e quella grazia effigiare [...] Per ciò la voce aveva un tal potere; per ciò il gesto ampliava facilmente i contorni delle immagini; per ciò in ogni parola proferita la virtù suggestiva del suono innalzava di tanto il significato della lettera [...]

⁴⁰ Ivi, p. 214.

⁴¹ Ivi, p. 234.

⁴² Ivi, p. 248.

⁴³ Ivi, p. 236.

Il palpito della folla e la voce del poeta sembravano rednere alle mura secolarità vita primiera e rinnovellar nel freddo museo lo spirito originario: un nucleo d'idee possenti, concretate e organate nelle sostanze più durevoli a testimoniare la nobiltà d'una stirpe.⁴⁴

E si giunge così all'effetto finale. Lo spettatore coglie la bellezza della realtà che lo circonda, esaltata in una visione trasfigurata,⁴⁵ e nella comunicazione con il poeta il pubblico rivela in baleni improvvisi una propria segreta bellezza.

V'era dunque nella moltitudine una bellezza riposta, donde il porta e l'eroe soltanto potevano trarre baleni [...] La parola del poeta comunicata alla folla era dunque un atto, come il gesto dell'eroe. Era un atto che creava dall'oscurità dell'anima un'istantanea bellezza, come uno statuario portentoso potrebbe da una mole d'argilla trarre con un sol tocco del suo pollice plastico una statua divina.⁴⁶

Il processo che in cui si svolge il discorso di Effrena si scandisce quindi attraverso una successione di momenti accuratamente individuati. Le parole dette dal poeta acquistano il profilo di una figura e l'armonia di una musica, dettano i gesti e le tonalità dell'autore che si rivolge alla folla, animano illuminano fanno vibrare l'ambiente circostante rivelandone la bellezza architettonica e pittorica, entrano in contatto con l'anima del pubblico manifestandone in baleni la bellezza nascosta e dischiudendogli la visione trasfigurata di se stesso e della realtà. Ciò che Effrena in conclusione realizza con il suo discorso nella sala del palazzo ducale è dunque *l'opera d'arte totale*, capace di collegare il potere delle arti verbali, musicali e visive. Ma fa tutto lui, attraverso la parola che si fa suono, gesto, disegno, che anima la dimensione artistica dell'ambiente in cui il discorso si svolge, e apre visioni «trasfigurate» alla folla che assiste. È quindi solo la presenza fisica, attiva, immediata, reale, dell'autore che istituisce e garantisce tramite la sua parola la sintesi di tutte le arti. Tolta la sua presenza magnetica la sintesi appare provvisoria, labile, e del tutto precaria. Si disfa. Come capita alle faticose rappresentazioni delle opere dannunziane lasciate sulle scene, dove il testo scritto rinuncia alla dimensione che gli

⁴⁴ Ivi, p. 241.

⁴⁵ Ivi, p. 256.

⁴⁶ Ivi, pp. 297-298.

è propria divaricandosi nel più breve e succinto testo detto, la musica viene sacrificata alle difficoltà di sistemare un'orchestra in un teatro di prosa, i dettagli delle scene e dei costumi sfumano nell'approssimazione imposta dai tempi e dai costi di produzione, e via dicendo.

Sotto la proclamazione di principi estetici che riprendono in buona parte la lettera delle enunciazioni di Wagner, all'interno dell'estetica teatrale dannunziana opera quindi una semiconscia aspirazione a realizzare la sintesi delle arti e la creazione dell'opera nuova in una forma diversa, in cui tutti gli elementi della scena si risolvono nelle virtù magnetiche dell'arte oratoria esercitata dall'autore. Ed è proprio per questa duplicità nascosta che il tentativo esplicito, minuziosamente e appassionatamente illustrato da D'Annunzio, di tradurre le proposte wagneriane nei modi di uno spettacolo improntato non più alle esigenze dello spirito germanico, ma a quelle più nobili e antiche dell'anima latina, è destinato a fallire. Non solo per problemi d'ordine pratico. Ma per l'aspirazione a cercare la realizzazione della sintesi delle arti e dell'opera nuova, altrove, in un campo diverso, fondamentalmente estraneo alla complessità dei modi e delle forme proprie dell'arte del teatro.