

Katia Trifirò\*

## La seduzione dell'eccesso. Sperimentalismi teatrali di Gabriele D'Annunzio

L'interesse per il teatro, così come quello per il cinema o il giornalismo, contribuisce in maniera determinante alla definizione del variegato profilo dannunziano, tanto più che al mondo della scena questo teatrante letteratissimo, secondo l'immagine che ne restituiscono sia le cronache coeve che la critica più avvertita, si accosta con un magistero formale profondamente innovatore, concependo la sfida di un "teatro poetico"<sup>1</sup> di ascendenza simbolista che, accolto con scoperto disagio dai palcoscenici dei salotti borghesi e del verismo conversazionale<sup>2</sup>, appare tuttavia destinato a giocare un ruolo rilevante nella trasformazione dei codici drammaturgici novecenteschi. «Questa parola troppo alta, rimasta parallela alla staticità del nostro teatro giolittiano»<sup>3</sup>, come osserva Paolo Puppa, ha infatti contribuito, pur nella sua eccentricità, a innervare di fermenti inediti la produzione teatrale degli anni Venti, «dalle

---

\* Università degli Studi di Messina

<sup>1</sup> V. A. Barsotti, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, in Aa. Vv., *Teatro contemporaneo*, vol. I, a cura di M. Verdone, Lucarini, Roma 1981.

<sup>2</sup> Tale risulta la cifra costituzionale del teatro italiano di inizio secolo, dominato dai grandi protagonisti della stagione naturalista. Sui tentativi di rinnovamento proposti in questo contesto da intellettuali, letterati, autori e uomini di scena, volti a superare sia le mediocri possibilità tecniche e organizzative offerte alla drammaturgia che i processi di scrittura scenica e spettacolarità, cfr. R. Alonge, Francesca Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in Aa. Vv., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2011.

<sup>3</sup> P. Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Utet, Torino 2003, p. 61. Per lo studioso, persino il più tardo teatro pasoliniano può riferirsi al modello dannunziano per l'analoga tensione lirica e visionaria, incompatibile con mode e convenzioni dialogiche e ispirato alla rivisitazione del mondo tragico greco. Cfr. anche Id., *La parola alta: sul teatro di Pirandello e di D'Annunzio*, Laterza, Roma-Bari 1993.

*soirées* futuriste ai ragionamenti grotteschi, dai miti metateatrali pirandelliani alle favole metafisiche e surreali di Bontempelli e San Secondo»<sup>4</sup>, eredi, nonostante l'aperto rifiuto ostentato talvolta, della lezione dannunziana.

L'attrazione per il mondo teatrale, d'altra parte, non è una fiamma effimera per D'Annunzio, ma presenta piuttosto i caratteri di una vocazione costante, iniziata precocemente e nutrita da molteplici stimoli e suggestioni, che il Vate pescarese rielabora continuamente, nella propria prassi drammaturgica, trasferendoli in nuclei tematici ricorrenti. Oggetto di una specifica ricognizione bibliografica, il viaggio in Grecia, compiuto dall'autore nel 1895, figura appunto tra questi *topoi*, sollecitando l'immaginario dannunziano ad una rinnovata attenzione per l'ellenismo, ma anche alla rilettura di Eschilo e Sofocle e alla meditazione sulla centralità del rito, della festa sacra e della presenza attiva del pubblico nello spettacolo. Tali principi, distintivi dell'antica tragedia greca, ispireranno a D'Annunzio anche l'utopico progetto di un grande teatro all'aperto ad Albano, una sorta di Bayreuth mediterranea che avrebbe oscurato la fama di Wagner, la cui costruzione, ripetutamente annunciata con enfasi, non sarebbe mai avvenuta<sup>5</sup>.

Il sogno di questo tempio, consacrato alla musa tragica sulle rive del lago, aveva ottenuto l'adesione entusiasta di Eleonora Duse, tanto da potersi annoverare tra le innumerevoli chimere, solo in parte realizzate sul palcoscenico, che accompagnarono il tormentato sodalizio erotico e professionale tra il giovane poeta e la grande attrice, già celebre al tempo del loro primo incontro. L'intenso *patto d'alleanza*<sup>6</sup> tra i due amanti influenzò profondamente la produzione drammaturgica dannunziana, non solo perché i difficili testi che la rappresentano vennero sostenuti dalla Duse, la quale li portò in scena vincendo i gusti del pubblico<sup>7</sup>, ma soprattutto perché le caratteristiche

---

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Sul progetto del teatro di Albano cfr. P. Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1999, pp. 113-137.

<sup>6</sup> Cfr. E. Mariano, *Il "patto di alleanza" tra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio*, in «Nuova Antologia», n. 451, genn.-febb. 1951, pp. 3144.

<sup>7</sup> Sebbene ne difendesse gli esiti, la Duse non poteva condividere interamente il progetto di riforma scenica auspicato da D'Annunzio, fondato su una rinnovata visione spettacolare piuttosto che sull'arte dell'attore. Entrambi si collocano, tuttavia, in un orizzonte creativo di netto rifiuto della tradizione: nel caso dell'attrice, si tratta di imporre al pubblico testi capaci di valicare i limiti dei gusti di maggioranza, lontani dai facili successi di botteghino. Tali erano spettacoli come *Francesca da Rimini*, messo in scena a Roma nel dicembre 1901, che è stato riconosciuto come

fisiche e performative dell'attrice divennero parti costitutive della scrittura, modellata sulle sue peculiarità recitative.

L'importanza di questo connubio teatrale e sentimentale, che contribuì in maniera determinante alla fama di D'Annunzio<sup>8</sup>, si svela innanzitutto nel fatale intreccio tra i due piani, tanto che la fine della relazione amorosa e la rottura della lunga e decisiva collaborazione artistica con la Duse finiscono per coincidere e sovrapporsi, e illumina un aspetto non secondario della storia del nostro palcoscenico, nel solco della durevole tradizione attoriale che la fonda. Specialmente per tutto l'Ottocento, attorno al perno centrale del grande attore ruotano, infatti, drammaturgia, scrittura scenica e, persino, la fortuna dell'evento teatrale, erede, in Italia, della Commedia dell'Arte e dei suoi presupposti spettacolari, legati alla preminenza della fisicità e del carisma dell'interprete. Sebbene l'epoca del suo declino sia inevitabilmente vicina, all'alba del nuovo secolo l'attore

non coincide affatto con la figura dell'abile e scaltrito gigione morso da tentazioni banalmente divistiche che soltanto la «nuova» visione del teatro proto-registica potrà finalmente addomesticare all'arte; al contrario, elabora una propria idea di teatro e una più complessiva concezione dell'arte; ma lo fa ovviamente a modo suo, e da par suo, guardando innanzi tutto al personaggio come unità stilistica e punto di sedimentazione di una poetica d'attore meditata e spesso consapevole, pensando in alcuni casi all'omogeneità dei diversi apporti recitativi, a colte anche alla lettura complessiva del testo drammatico pur se piegata quasi sempre all'espressione della propria poetica e

---

ambizioso tentativo di realizzare in Italia qualcosa di simile a ciò che avveniva, o era avvenuto, sulla grande scena europea. Il risultato fu, tuttavia, molto contrastato, come viene descritto, in particolare, in M. Schino, *La Duse contro il teatro del suo tempo*, postfazione a L. Rasi, *La Duse*, Bulzoni, Roma 1986.

<sup>8</sup> Utile, per dare la misura del grande fascino esercitato sul pubblico dalla coppia, appare un'annotazione del 1903 di Giacinta Pezzana, in cui l'attrice esprime, polemicamente, un giudizio eccessivamente severo nei confronti dei successi commerciali ottenuti dagli spettacoli dannunziani: «Oh! La grande-piccola Duse, ed il grandissimo-piccolissimo Gabriele come hanno saputo fondere l'anima e la cassetta!!! Che due eccelsi profanatori del Tempio! Due grandi Lama dell'arte! Che uno inzacchera l'altro con la propria penna, per renderne il nome mondiale, e trarne più gran profitto! Due begli ingegni che fingendo il più alto entusiasmo per l'Arte, battono moneta! Ed il pubblico ci sta...perché se lo merita... », lettera autografa custodita presso la Biblioteca e raccolta teatrale del Bucardo di Roma e riportata in A. Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di fine ottocento*, Accademia University Press, Torino 2012, pp. 9-10.

quasi mai alla poetica dello scrittore. Sono insomma degli ideali d'arte a muovere il grande attore, non una semplice necessità concreta di sopravvivenza o una banale esigenza di sfogo virtuosistico [...].<sup>9</sup>

Il bilancio del Novecento, recentemente definito età d'oro del teatro<sup>10</sup> anche per l'affermazione decisiva dell'istituto registico nelle pratiche creative e produttive che lo regolano, comporta sulle scene italiane, dominate dalle vicende peculiari dell'avvento tardivo della regia, a fronte della rutilante vitalità dell'attore mattatore<sup>11</sup>, un progressivo allontanamento tra il momento della scrittura e quello dell'esecuzione, frattura desinata a ricomporsi solo a partire dagli anni Ottanta. Sino ad allora, quando cioè il ritorno alla ribalta della drammaturgia nostrana corrisponde alla crisi della demiurgia del regista, il primato ideologico e morale di questa figura professionale, la più legata alla riforma della scena nel secondo dopoguerra per quanto «mai radicata comunque nella nostra tradizione»<sup>12</sup>, condiziona anche le nuove metamorfosi del ruolo attoriale, ridotto ad essere soltanto uno dei tanti elementi dello spettacolo.

Poiché, ancora alle soglie del secolo, le esigenze del testo vengono plasmate sul corpo scenico e sul protagonismo del grande attore, si comprende in che misura la Duse operi sulla creatività dannunziana, assumendo un valore assai più decisivo di quello di semplice musa ispiratrice e affascinante modello per la scrittura del suo giovane, e infedele, amante. Esclusivamente per lei D'Annunzio compose le sue opere, sino a *La figlia di Iorio*(1903), che sancì la rottura definitiva tra i due, mentre l'attrice, da parte sua, si fece interprete di quel repertorio, finanziando ella stessa le produzioni e assicurando loro il successo e l'attenzione della critica, anche fuori dai confini italiani.

L'apertura audace alle suggestioni e ai fermenti della scena internazionale è un altro dato dal quale non si può prescindere nella riconsiderazione complessiva della drammaturgia di D'Annunzio, il quale, accogliendo certe scoperte e novità del simbolismo d'oltralpe, oltre che di autori come Ibsen, Cechov, Strindberg, confrontava la propria scrittura con mutamenti ancora

---

<sup>9</sup> Ivi, p. X.

<sup>10</sup> M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.

<sup>11</sup> Su questi temi cfr. Aa. Vv, *Storia della regia teatrale in Italia*, a cura di P. Bosisio, Mondadori, Milano 2003.

<sup>12</sup> P. Puppa, *Il teatro dei testi*, cit., p. 160.

pressoché ignoti alla scena italiana coeva. L'eccesso sperimentale, «l'exasperazione, l'inverosimiglianza, l'enfasi, hanno contribuito, e contrario, a ingrigire irrevocabilmente il modello teatrale *fin-de-siècle*»<sup>13</sup>, introducendovi elementi «affini all'espressionismo e al tragico grottesco che, all'inizio del Novecento, costituivano la novità del teatro francese e tedesco, i più all'avanguardia nel demolire la grande macchina del naturalismo»<sup>14</sup>.

L'inedita cura per la vita psicologica e inconscia del personaggio si fonde, in sussulti combinatori, con l'evasione «nel sogno, nel mito»<sup>15</sup>, che specifica la natura delle *dramatis personae* delle sue tragedie moderne, immaginate come sintesi spettacolare di parola e immagine<sup>16</sup>, destinate a racchiudere la fusione sinestetica di diversi elementi coreografici, musicali, scenografici e pittorici, riflettendo, sul modello dell'ideale wagneriano, il principio dell'opera d'arte totale. In questa istanza trova origine la volontà di far convergere tutte le arti in un apparato drammaturgico complesso, che si pone come antidoto alla logora povertà del dramma borghese di facile successo, privilegiando la magniloquenza del dialogo e l'iperbole visiva, e che prepara il terreno necessario alle inquietudini innovative di Pirandello e della stagione italiana del grottesco, assumendo provocatoriamente una materia del tutto estranea al sistema scenico convenzionale.

Per tutto l'Ottocento, infatti, l'immagine che dello spettacolo viene offerta al pubblico coincide, pressoché inevitabilmente, con l'interno domestico, entro i cui angusti confini si situa l'immobile, e fortunatissimo, salotto borghese, struttura scenica e culturale connessa all'assoluta prevalenza tematica della antieroa quotidiana borghese<sup>17</sup>. In questo ambiente protetto da una invisibile "quarta parete", che la rende impenetrabile e la divide dalla sala, la drammaturgia «si arena su una geografia di interni, espressione della cesura

---

<sup>13</sup> M. Ariani, G. Taffon, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Carocci, Roma 2006, p. 25.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> G. Nicastro, «Sogni e favole io fingo». *Gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e Novecento*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, p. 217. Dello stesso autore si veda *Il poeta e la scena: saggio sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Prisma, Catania 1988.

<sup>16</sup> Sulle caratteristiche delle messe in scena dannunziane cfr. V. Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993 e G. Isgrò, *D'Annunzio e la «mise en scène»*, Palumbo, Palermo 1993.

<sup>17</sup> Cfr. L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma-Bari 2006.

netta tra spazio pubblico e spazio privato»<sup>18</sup>, mentre la scenografia ricorre a quinte e fondali in tela dipinta, adattabili a rappresentare pochi ambienti generici, indipendentemente dalle ragioni del testo. Consapevole delle esigenze e delle risorse del linguaggio scenico, D'Annunzio è tra i primi a concepire la necessità di una visione d'insieme dello spettacolo, affidata ad «una successione di quadri iconograficamente perfetti»<sup>19</sup> e determinati dalla sintesi di elementi coreografici e scenografici, oltre che drammaturgici.

A sancire la complementarietà fra il debito della scrittura scenica dannunziana nei confronti del versante letterario della sua produzione e l'emersione di una autentica vocazione spettacolare è, primariamente, la trasfigurazione, verbale e visiva, di un immaginario attinto, nella ricerca inesausta di innumerevoli modelli figurativi, dall'ampio repertorio del mito, costruito, come ha suggerito Artioli, sulle quinte di un potente dramma dell'io<sup>20</sup>. La parola poetica e i suoi simulacri visivi appaiono, nella imponente macchina spettacolare allestita dalla scrittura, come i cardini del rinnovamento tentato dal teatro dannunziano, che, in questo anelito a trasferire in immagini forti e seducenti la tensione tragica dei testi, assume su di sé una funzione proto-registica anticipatrice, per certi versi, di una concezione totale della scena destinata ad essere prerogativa esclusiva dei futuri registi di professione.

L'accuratezza dei dettagli allusivi a dimensioni irreali, di cui la scena è disseminata, rinvia con sicurezza a tale carattere della drammaturgia di D'Annunzio, come rivela un'analisi attenta del corredo didascalico, che si presenta estremamente curato e persino ipertrofico, «costantemente alla ricerca di un equilibrio cromatico, plastico, sonoro, dunque assolutamente teatrale»<sup>21</sup>. La volontà di ricostruzione storica e la precisione filologica degli ambienti da riprodurre sulla scena costituiscono, in questo senso, il crinale suggestivo tra i rimandi ad una visione dello spettacolo che aspira a riflettere, in chiave perfettamente mimetica, le indicazioni suggerite in didascalia e la carica, fortemente simbolica, che gli oggetti rappresentati, assunti come metafore visive, tendono ad assumere.

---

<sup>18</sup> C. Titomanlio, *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)*, ETS, Pisa 2012, pp. 32-33.

<sup>19</sup> Ivi, p. 35.

<sup>20</sup> Cfr. U. Artioli, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995.

<sup>21</sup> C. Titomanlio, *Dalla parola all'azione*, cit., p. 37.

È quanto avviene, ad esempio, con la messa in scena della “tragedia pastorale” *La figlia di Iorio*, per la quale D’Annunzio si avvale della collaborazione del pittore conterraneo Francesco Paolo Michetti, al quale, come ricorda Virgilio Talli nelle proprie memorie di teatro (Treves, Milano 1927), è demandato un notevole sforzo di documentazione, testimoniato dalle didascalie, nonché quello di resa visuale di una materia poetica complessa e stratificata. La ricerca nelle terre d’Abruzzo del raro corredo adeguato a rappresentare ambienti e personaggi, e, quindi, come recita la didascalia iniziale, “stipi, sconcie, trespoli, aspi, fusi, matasse di canapa e di lana appese a una cordella tirata fra due chiodi, mortai, boccali, scodelle, alberelli e fiasche fatti di zucche votate e secche”, comporta l’epifania di oggetti che, seppur iperrealistici, trascendono il proprio valore d’uso rimandando ad uno spazio caricato di tensioni allegoriche:

così, se i personaggi somigliano talora a statue parlanti, simboli a una dimensione come le forme del mito, [...] gli oggetti mostrano una sorta di abbandono glossolalico, raccontando con la loro presenza la materia viva degli ambienti in cui sono posizionati come punti di fuga.<sup>22</sup>

Dal punto di vista formale, neppure l’intrusione di dialettalismi, su una versificazione estremamente ricca, come avverrà a più riprese nel Novecento teatrale, contamina in chiave realistica la vicenda della coppia di amanti maledetti, Mila di Codra e Aligi, che qui si racconta e che, sebbene inserita in una piccola comunità pastorale gretta e superstiziosa, descritta visivamente con minuzie folkloriche, non sfugge al travestimento arcaico, distante e irraggiungibile, impresso al testo drammatico. A prevalere, in definitiva, è il senso di sospensione temporale, leggendario e favolistico, che trasforma i personaggi in figure immobili e fisse, poiché «i comportamenti della società agricola sono riferibili a esemplari archetipici, i quali conferiscono ai comportamenti stessi una realtà enorme»<sup>23</sup>, divenendo esemplari: «la madre, il padre, le sorelle, il focolare, il figlio, le nozze, [...]»<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 43.

<sup>23</sup> E. Mariano, *Il primo autografo della “Figlia di Iorio”*, in Aa. Vv., *La figlia di Iorio. Atti del VII Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara 24-26 ottobre 1985)*, a cura di E. Tiboni, Ediards, Pescara 1993, p. 9.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

Esito di uno sforzo artistico, produttivo e organizzativo che non aveva precedenti nella scena italiana, ma, soprattutto, che compiva una mirabile sintesi tra «il poeta e il drammaturgo»<sup>25</sup>, *La figlia di Iorio* fu accolto dal pubblico come un «fenomeno insieme drammaturgico e spettacolare, il capolavoro di un nuovo teatro»<sup>26</sup>. Quest'ultimo riferimento chiarisce la pertinenza della descrizione del profilo drammaturgico di D'Annunzio come artista attento a tutti i livelli e a tutti gli aspetti dello spettacolo, in linea con la rivoluzione teatrale primonovecentesca che si scaglia contro il sortilegio monotematico dello statico dramma borghese. Nell'inventario ricchissimo di proposte inedite, tese tutte, come abbiamo visto, al superamento del naturalismo sulla scena, risiede il contributo fondamentale offerto dalla drammaturgia dannunziana al teatro contemporaneo, inaugurato dal rifiuto delle convenzioni sceniche e dalla convergenza sinestetica dei linguaggi artistici che, accomunando esperimenti anche assai differenti, ritrova in questa istanza di rinnovamento i suoi codici privilegiati.

---

<sup>25</sup> G. Antonucci, *Nota introduttiva* a G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, Newton & Compton, Roma 2012.

<sup>26</sup> *Ibidem*.