

Lucia Strappini

Gabriele D'Annunzio

Francesca da Rimini

A cura di Donato Pirovano

Roma

Salerno editrice

2018

ISBN: 978-88-6973-296-6

La sera del 9 dicembre 1901 al Teatro Costanzi di Roma andò in scena, in prima assoluta, la tragedia *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio con Eleonora Duse principale interprete. Data la celebrità dell'autore e dell'attrice, si trattò di un grande evento mondano e tuttavia fu un insuccesso di pubblico e di critica, non significativamente modificato nelle rappresentazioni successive a Roma e nei teatri di Milano e di altre città.

Le critiche investirono il testo, la rappresentazione ma anche l'interpretazione. A distanza di molti anni Pirandello rievocò l'effetto prodotto in lui dallo spettacolo al quale aveva assistito nel 1901 e in particolare dalla performance della Duse: «Credo di non aver mai sofferto tanto a teatro [...] L'arte della grande attrice pareva paralizzata, anzi addirittura frantumata dal personaggio disegnato a tratti pesanti dal poeta». I «tratti pesanti» sono precisamente quelli della scrittura drammaturgica di D'Annunzio in questa tragedia che doveva rispondere nelle sue intenzioni (intenzioni condivise allora da Eleonora Duse) al rinnovamento del teatro, sotto ogni profilo, nella scrittura, nella scenografia, nei costumi, nella musica, e soprattutto nella recitazione.

Questo proposito risulta con chiarezza nella *Nota*, aggiunta dall'Autore alla prima edizione della *Francesca da Rimini*, Milano, Treves, 1902 (qui, pp. 207-208), dove si legge: «Sotto l'auspicio nobilissimo di Eleonora Duse, all'apparato della tragedia concorse insolitamente l'opera del pittore dello scultore del cesellatore dell'orafo dell'armaiuolo del drappiere condotta con disciplina e con amore sagaci; cosicché quasi tutte le arti maggiori e minori furono chiamate a porre un'impronta di bellezza e di ricchezza su la suppellettile scenica» (p. 208). Sono stati documentati scrupolosamente dagli studiosi (in particolare Valentina Valentini in *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, 1993) tutti i dati dell'investimento totalizzante di D'Annunzio sul teatro, arrivando anche a sostituirsi al capocomico nelle indicazioni dettagliate per la messinscena. Un'intenzione che risulta, del resto, manifesta nelle note contenute nelle didascalie; non solo minuziose sui piani scenografico, coreografico, musicale e ambientale, ma soprattutto precisamente modellate sull'arte comprovata della Duse, sulla quale manifestamente contava. Due soli esempi (ma si potrebbero agevolmente moltiplicare): «Ella dà alle ultime parole quasi la cadenza d'una cantilena; poi ride d'un riso arido e amaro, quasi tutta fuor di sé repentinamente. Ma si sbigottisce al suono stesso del suo riso, mentre la schiava balza in piedi tremante» (p. 122). «Le passano sul viso visioni in guisa di baleni» (p. 195).

Altrettanto meticolosamente sono stati segnalati dai critici e dagli studiosi, fin dall'esordio, tutti i prestiti, i calchi, le citazioni (spesso letterali) da una folta schiera di autori e opere della letteratura italiana ed europea: si va da Dante, ovviamente, a Boccaccio, a Sacchetti, ai trovatori, a Tommaseo, ai poemi arturiano e carolingio, ma anche Swinburne, ecc., per la composizione di quello che si potrebbe definire un vero e proprio centone, benché più propriamente appaia riconducibile a un'operazione riassumibile nella «più compiuta tematizzazione poetica di Dante nell'opera di D'Annunzio», come ha scritto Paolo Valesio in un saggio (*Dante e D'Annunzio*, in «Quaderni dannunziani», 1988, pp. 191-222, qui p. 202), che analizza con grande finezza l'operazione dannunziana, un «laboratorio di scrittura», caratterizzato da una «densa, continua sottotestualità dantesca» (p. 191). Niente di nuovo in questo rilievo, come si è detto. Ma è invece nuovo l'accento posto da Valesio sul carattere parodistico della *Francesca*, sulla determinazione di D'Annunzio di

porsi, con questa opera, «come rivale di Dante, come fratel minore, ma quanto alacre e quanto ambizioso» (p. 211), una lettura, a giudizio di Valesio, ben confermata dal sonetto anteposto alla tragedia intitolato *Dante Alighieri a tutti fedeli d'amore*.

È perciò massimamente in questo senso che la presente edizione del testo dannunziano risulta oltremodo pregevole, per la estrema cura e completezza con le quali tutte le fonti e i rimandi vengono annotati dal curatore Donato Pirovano, che, forte della propria larga perizia di filologo e dantista, riprende e arricchisce lo straordinario serbatoio al quale D'Annunzio ha attinto per l'edificazione di questo vero e proprio monumento di scrittura poetica e di struttura drammaturgica, ricostruendone, nella *Introduzione*, la genesi e la fortuna. Il testo della tragedia, riccamente annotato da Donato Pirovano, riproduce, come specificato nella *Nota al testo*, la lezione fissata dall'«Istituto Nazionale per la Edizione di *Tutte le Opere di Gabriele d'Annunzio*» (Verona, Bodoni, 1927); il volume comprende, come già nella prima edizione, la dedica *Alla divina Eleonora Duse*, i componimenti poetici *Paolo Malatesta a Dante Alighieri*, *Dante Alighieri a tutti i fedeli d'amore*, il *Commiato* e la *Nota* dello stesso D'Annunzio già citata. Proprio in questa *Nota* viene esplicitamente proposta dallo stesso D'Annunzio la distinzione tra lo studioso e il poeta: «Paziente ed infaticabile fu lo studioso, appunto perché il poeta si sentisse più libero» (p. 207). Distinti dunque ma convergenti a creare «un'opera di pura poesia»; sicché «non invano il poeta s'era sforzato di commutare pur le sue ricerche più faticose in immagini vive ed integre che subito entrassero e s'imprimessero, con forma di colore e di ritmo, negli spiriti più ingenui e più avidi» (p. 208). Non è naturalmente questa l'occasione per ripercorrere i complessi passaggi dell'arte drammaturgica dannunziana e il posto che in quel percorso ha occupato e occupa la *Francesca da Rimini*. Tuttavia questi rapidi cenni allo sfondo della costruzione del testo e alle intenzioni della rappresentazione sono indispensabili per considerare il valore della riproposta editoriale della tragedia. Direi che l'edizione della casa editrice Salerno è più che opportuna, preziosa, innanzitutto per la puntuale cura del testo della quale si è già detto; e poi perché consente di rileggere, così ben inquadrata, un'opera che già dai contemporanei fu giudicata in modi diversi e addirittura opposti e che, in fondo, si presta ancora oggi a fungere da occasione significativa per una riflessione sul rinnovamento del teatro italiano (ed europeo) all'inizio del secolo scorso.

In un saggio intitolato *Pirandello, D'Annunzio e il teatro: storia di un rapporto* (il saggio è del 1989, ed è stato ripubblicato nel volume *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Marsilio, Venezia, 1990, con il titolo *Architettura e musica., Pirandello e D'Annunzio*, pp. 197-215), Franca Angelini ha centrato l'attenzione su quelle che ha indicato come «due vocazioni», ovvero le intenzioni che i due autori hanno messo in opera nelle loro drammaturgie. Dove i critici avevano per lo più scorto una fredda operazione citazionistica di sapore preziosamente archeologico – valga per tutti Mario Praz: si tratta di «molti eleganti manichini senza volto, di suoni uditi e non di parole, insomma d'una sontuosa coreografia» (*La "Francesca da Rimini" di Gabriele D'Annunzio*, in *Ricerche anglo-italiane*, Roma, 1944, pp. 321-361, qui p. 323) –, Angelini vede, per quanto riguarda D'Annunzio, un'idea di drammaturgia e più complessivamente di teatro, diversa se non addirittura opposta a quella di Pirandello, che raggiungerà la piena espressività (nonché il successo) a partire da *La figlia di Iorio*, ma che si è andata formando attraverso le prove degli anni precedenti. Un teatro, quello dannunziano, in cui «la scena deve dire tutto sul personaggio e questo deve fondare, con le parole, il mondo», mentre «in Pirandello è il personaggio che imprime un senso agli scialbi segni scenici» (p. 209).

Tenendo conto di questa più ampia prospettiva, la riproposizione di questa singolare sperimentazione dannunziana appare non solo giustificata, ma decisamente apprezzabile, se si vogliono considerare le numerose (e spesso contrastanti) modalità di scrittura letteraria e drammaturgica che hanno inteso aprire alla modernità.