

Laura Piazza

Teatro *en plein air* e autonomia della performance: Ricciardi, d'Annunzio e l'ipotesi siracusana

Il 1913, anno di preparazione del primo Ciclo di spettacoli classici al teatro greco di Siracusa, fa da scenario al dialogo tra l'Istituto del Dramma Antico e due personalità di rilievo del dibattito primonovecentesco sulla riforma della scena teatrale: una notissima, Gabriele d'Annunzio; l'altra meno conosciuta, Achille Ricciardi, tra i primi a impugnare in Italia la questione dell'autonomia della performance.

Procediamo a ritroso, citando la notizia – apparsa sulla rivista dell'Istituto nel giugno del 1928¹ – della mancata rappresentazione di *Fedra* di d'Annunzio al teatro greco di Siracusa. L'articolo è privo di riferimenti temporali precisi: l'allestimento avrebbe dovuto avere carattere d'eccezionalità, collocandosi al di fuori, dunque, della programmata periodicità dei cicli di spettacoli classici (il successivo ciclo, d'altra parte, si sarebbe svolto solo nel 1930). Come si dà conto nell'articolo, la proposta di allestire la tragedia al teatro greco è avanzata da Tomaso Monicelli, direttore artistico dell'Istituto Nazionale per la Rappresentazione dei Drammi di Gabriele d'Annunzio, che si trova a Siracusa con la Compagnia (istituita l'anno precedente) per alcune recite al Teatro comunale. Il suo proposito è mettere in scena alcune repliche all'aperto della tragedia prima dello scioglimento della Compagnia. Il poeta successivamente legittima le intenzioni di Monicelli inviando al Presidente dell'Istituto, Mario Tommaso Gargallo, un telegramma, il cui testo viene riportato integralmente nell'articolo, che recita: «Ieri Tommaso Monicelli mi parlava di una rappresentazione della mia Fedra nel divino Teatro. Se il bel sogno si animasse fra le belle pietre vorrei mi fosse concesso di sedermi oscuro

¹ s.a., *La mancata rappresentazione della Fedra di D'Annunzio*, «Istituto Nazionale del Dramma Antico. Bollettino», n.s., I, 1, giugno 1928, pp. 14-15.

fra gli spettatori»². Alla missiva del poeta si intona immediatamente la risposta di Gargallo, per cui: «il divino strumento concavo apparso in una lontana primavera dinanzi al vostro sogno nella sua imperiale bellezza, attende col fremito della sua anima sonora la voce di Fedra indimenticabile e la luce della vostra presenza»³. Tuttavia, un'attenta analisi delle difficoltà dell'allestimento costringe il comitato organizzatore dell'Istituto a accantonare il proposito, rimandandolo a data da destinarsi (non senza attirarsi qualche critica, come i toni dell'articolo lasciano intuire). Alla mancanza del tempo adeguato alla preparazione di «uno spettacolo veramente curato in ogni particolare e degno delle gloriose tradizioni artistiche del nostro Teatro e del nome del Poeta»⁴, si aggiunge la defezione per impegni pregressi di Giovacchino Forzano, regista tra l'altro della messa in scena all'aperto all'Anfiteatro del Vittoriale, l'11 settembre 1927, della *Figlia di Iorio*⁵, cui spetta, come stabilito dall'atto costitutivo dell'Istituto dei drammi dannunziani, l'incarico di dirigere gli spettacoli della compagnia. L'eventualità della messa in scena dannunziana al teatro greco di Siracusa rappresenta l'estrema sintesi di due percorsi intellettuali, progettuali e di pratica della messa in scena, quello del poeta e quello edificato nei primi anni di vita dell'Istituto dai suoi fondatori, che non potevano non giungere a incontrarsi e a alimentarsi.

Come è noto, la scrittura teatrale di d'Annunzio è parte di un disegno di rinnovamento globale della scena da compiersi attraverso tutti i suoi linguaggi⁶. Su un punto il poeta insiste particolarmente nel tentativo di affermare un nuovo modello spettacolare: la necessità del recupero della dimensione religiosa dello spettacolo al fine di ristabilire la filiazione diretta dall'irripetibile

² Ivi, p. 15. La minuta del telegramma, con poche varianti, è conservata nell'Archivio Personale del poeta al Vittoriale degli Italiani («Conte Mario Tomaso Gargallo//Siracusa di Sicilia//Ieri Tomaso Monicelli mi parlò d'una designata rappresentazione della mia Fedra nel sublime teatro. Stop. Se il bel sogno si animasse tra le belle pietre, vorrei mi fosse consentito di sedermi oscuro fra gli spettatori//Gabriele d'Annunzio», G. d'Annunzio, telegramma a M.T. Gargallo, s.d., Archivio Generale-Fondazione Vittoriale degli Italiani).

³ S.a. 1928, p. 15.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Lo spettacolo, che inaugura le attività in tutta Italia dell'Istituto nazionale per la rappresentazione dei drammi di Gabriele d'Annunzio, prevede alcuni espedienti già sperimentati nelle precedenti esperienze italiane e europee di teatro all'aperto, come l'impiego di grandi masse e di un doppio palcoscenico che muta a ogni atto. Ne sono interpreti, tra l'altro, protagonisti (passati e futuri) delle rappresentazioni siracusane come Maria Melato, Annibale Ninchi e il giovanissimo Salvo Randone.

⁶ Sulle teorie di rinnovamento dello spettacolo dal vivo elaborate da d'Annunzio si rimanda, tra la vasta bibliografia, a V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano 1992 e *Gabriele D'Annunzio: grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo. Atti del Convegno internazionale, Torino, 21-23 marzo 1988*, Genova 1989.

paradigma greco. Il teatro deve riappropriarsi della sua dimensione “festiva” e il tramite per ottenere il pieno recupero delle sue potenzialità rituali è offerto dalle prerogative formali della messinscena *en plein air*. Agli «angusti teatri urbani ove, nel calore soffocante e pregno di tutte le impurità, dinanzi a una schiera di crapuloni e di meretrici, gli attori fanno ufficio di spintrie»⁷, il poeta oppone il disegno di un teatro ispirato al *Festspielhaus* di Bayreuth. In marmo, di modello romano, il teatro sarebbe stato edificato sulle rive del lago di Albano, alle porte dell’Urbe ma distante abbastanza dal centro abitato da rendere necessaria una processione rituale per raggiungerlo. Il suo proposito di creare un «teatro della primavera»⁸ e del «culto dell’eterna Gioia»⁹ somiglia molto nelle premesse estetiche e perfino nelle stesse scelte lessicali di promozione dell’avvenimento, a quello rispecchiato dalle future rappresentazioni siracusane che, oltre a inneggiare al ritorno con esse della primavera («primavera d’arte»¹⁰, «primavera siracusana»¹¹) – le recuperate radici greche come novelle Proserpina restituite dagli Inferi – incita i popoli a diventare “pellegrini di bellezza”.

Tuttavia, lo studio in parallelo dell’Archivio della Fondazione Inda e degli Archivi del Vittoriale consente di ricostruire, prima del mancato incontro del 1928, un più antico e finora inedito tentativo di collaborazione tra il poeta e l’Istituto, veicolato all’impegno di Achille Ricciardi. Il 7 aprile 1913 Ricciardi annuncia a d’Annunzio l’avvio dei lavori per l’organizzazione del primo Ciclo di rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa e contestualmente gli comunica di avere avviato le trattative con il comitato per l’allestimento di *Fedra*, da rappresentarsi già in occasione del secondo Ciclo di rappresentazioni classiche, «in quanto a Siracusa sarà dato l’*Agamennone* ma pel 1915 gli amici accederanno al mio desiderio di rappresentare la più grande tragedia di ritmo classico dovuta al maggiore Poeta, al Rinnovatore di miti»¹². Il vate viene, inoltre, informato delle trattative avviate con Irma Gramatica, scelta per interpretare il ruolo dell’eroina protagonista¹³. Alcuni giorni dopo, Ricciardi scrive a Gargallo dichiarando apprezzamento per «la sua opera alta di ridona-

⁷ G. d’Annunzio, *Il fuoco*, Gardone Riviera 1939, p. 165.

⁸ Dichiarazioni di G. d’Annunzio in A. Orvieto, *Il teatro di Festa. Colloquio con Gabriele d’Annunzio*, «Il Marzocco», II, 12 dicembre 1987, p. 45.

⁹ G. d’Annunzio, *Dell’ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade*, in Id., *Tragedie, sogni e misteri*, Milano 1954, vol. I, p. 1074.

¹⁰ R. Pàntini, *Il ritorno di Dioniso sul teatro greco di Siracusa fra il 1914 e il 1927. Note raccolte da Romualdo Pàntini*, Vasto 1933, p. 16.

¹¹ Ivi, p. 51.

¹² A. Ricciardi, lettera a G. d’Annunzio, 7 aprile 1913, Archivio Generale-Fondazione Vittoriale degli Italiani.

¹³ «Ho parlato al telefono con Irma Gramatica circa le trattative per *Fedra en plein-air*» (*Ibidem*).

re al mondo il suo maggior tempio teatrale: quello di Siracusa»¹⁴ e incoraggiandolo a fare annualmente della città «il punto di partenza del movimento mediterraneo per ricongiungersi attraverso Roma a Orange e Béziers»¹⁵. In una successiva missiva, gli riferisce che il poeta, «felicissimo dell'iniziativa della nobile Siracusa»¹⁶, avrebbe dei suggerimenti sulla fisionomia ideale delle opere da mettere in scena: sono citate a tal proposito *Iphigénie en Tauride* di Jean Moréas e *Judith* di Frederich Hebbel, indicate sulla base del principio che «essendo il teatro di origine ellenica e poiché Siracusa fu nell'antichità uno dei centri più vivi e gloriosi della civiltà mediterranea, l'unico anzi che nel suo splendente momento sia rimasto al mondo, è necessario che il ciclo abbia un prevalente carattere greco-giudaico»¹⁷. Sempre per il tramite di Ricciardi, d'Annunzio proporrebbe, inoltre, di indire un concorso per la formazione di un repertorio di «letteratura mediterranea italiana, ispirata a qualche mito o alla storia, che abbia diretta attinenza di spirito e di razza con la Vostra città gloriosa»¹⁸, mentre, per quanto riguarda la composizione della compagnia di attori, suggerisce senz'altro di avvalersi di interpreti di giovane età, a garanzia di una professionalità ancora vergine. I consigli avanzati in questa occasione ricalcano fedelmente due delle bisettrici su cui insiste l'idea di riforma teatrale concepita dal poeta: l'edificazione di una rinnovata drammaturgia e di un moderno stile di recitazione. A proposito di quest'ultimo aspetto, nel 1927 d'Annunzio preciserà il suo progetto di svecchiamento dello stile recitativo a Monicelli e a Forzano, formalizzandolo nel contratto con cui avrebbe affidato loro la direzione dell'Istituto Nazionale per la Rappresentazione dei suoi drammi. A proposito di Forzano, infatti, scrive: «curerà gli allestimenti, otterrà dagli attori quello "stil novo" che lungamente considerammo sotto il segno della Semplicità»¹⁹. In ultimo, Ricciardi propone a Gargallo di allestire a Siracusa uno dei capolavori della drammaturgia dannunziana, non credendo «che nella letteratura contemporanea vi sia un'opera più grande e degna della *Fedra*: rinnovazione del mito attraverso un temperamento moderno»²⁰. Come è noto, lo scoppio della guerra costrinse il comitato siracusano non solo a rinunciare al prestigioso allestimento ma a interrompere i cicli di rap-

¹⁴ A. Ricciardi, lettera a M.T. Gargallo, 12 aprile 1913, Archivio Fondazione INDA.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Ricciardi, lettera a M. T. Gargallo, 26 aprile 1913, Archivio Fondazione INDA.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ G. d'Annunzio, lettera-contratto a T. Monicelli, 27 febbraio 1927, Archivio Generale-Fondazione Vittoriale degli Italiani.

²⁰ A. Ricciardi, lettera a M.T. Gargallo, 26 aprile 1913, Archivio Fondazione INDA.

presentazioni che ripresero solo nel 1921 con *Coefore* di Eschilo. Il «Bollettino» dell'Istituto, tuttavia, non fa menzione di questo evento mancato, scaturito dall'entusiasmo e dallo spirito d'iniziativa di Achille Ricciardi, il cui contributo alla valorizzazione delle esperienze di teatro all'aperto, intese come strumento di rinnovamento della scena e di emancipazione dalle redini del naturalismo, attende ancora di essere adeguatamente valorizzato.

La notorietà del teorico e organizzatore abruzzese, morto a nemmeno quarant'anni, è legata principalmente al saggio – pubblicato nel 1919 ma elaborato a partire dal 1911 – *Il teatro del colore*²¹, in cui si proclama il principio della luce-colore come elemento drammatico; un colore astratto, dinamico e ritmato, destinato a rivelare sulla scena la parte inespressa dell'azione. Un cromatismo, svincolato dalla realtà fenomenica e dal principio di realismo, da accostare alla posizione di Vasilij Kandinskij, che, proprio negli stessi anni, affrontava, anche da un punto di vista teorico, l'esperienza di una pittura astratta, motivata unicamente da una «necessità interiore»²². L'elaborazione della teoria sul colore era stata preceduta da una severa *pars destruens*, focalizzata sul tema della sudditanza della scena a Sire *Le Mot*²³. In un articolo intitolato *Il teatro è malato*, Ricciardi avvertiva che la malattia che affligge la scena è la «vecchiezza delle sue leggi», il «narrativo»²⁴, impresso dall'oratoria greca e innalzato come vessillo dal dramma logico francese, in cui si farebbe

²¹ Già nel 1906, Ricciardi aveva lanciato dalle pagine del «Secolo XIX» il suo appello per un rinnovamento delle scene teatrali (A. Ricciardi, *Il teatro del colore*, «Il Secolo XIX», 8 maggio 1906). L'articolo, in realtà, stando a quanto dichiarato dall'autore, risalirebbe all'anno precedente (Id., *Il teatro del colore, Estetica del dopo guerra*, Milano 1919, p. 59). Mentre, l'anno di pubblicazione de *Il teatro del colore*, edito nel 1919, segue di alcuni anni quelli di composizione (la stesura del saggio si estende dal 1911 al 1913).

²² S. Sinisi, *Una scena psichica*, introduzione a Ead., *Il teatro del colore di Achille Ricciardi*, Roma 1976, p. 15. Sulla questione e per una più ampia trattazione di alcune delle questioni legate alle vicende editoriali del saggio e alle teorie di Ricciardi, ci permettiamo di rimandare a L. Piazza, *Contro Sire Le Mot: Achille Ricciardi régisseur e riformatore*, «Il castello di Elsinore», XXXIV, 83, 2021, pp. 57-68.

²³ Il riferimento è al saggio del 1921 di Gaston Baty, *Contribution à une esthétique du théâtre*. *Sire le mot*, in cui, come osserva Franco Perrelli, il francese aveva contrapposto «*Madame la Scène* a *Sire Le Mot*, cioè all'«ipertrofia dell'elemento verbale», senza però – a ben leggere – svalutare l'importanza del verbo drammaturgico, che coincide propriamente con la parola che rende l'uomo umano» (F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Roma-Bari 2016, p. 153).

²⁴ «Data dai francesi la malattia più grave del teatro moderno: la logica. Questi maestri incontestabili del genere hanno stabilito il dramma logico: una premessa ed una conseguenza: un inizio, dei punti di sosta, la discussione: il quesito e la soluzione, una per ogni caso, per ogni tesi, per ogni dilemma. [...] Se il teatro greco nasce dall'oratoria, il teatro francese porta le stigmate dello spirito e dell'epoca: la filosofia, l'ipotesi, il dilemma, il caso, il procedimento logico» (A. Ricciardi, *Il teatro è malato*, in Id., *Scritti teatrali*, pref. di A.G. Bragaglia, Torino 1925; ripubblicato in Id., *Scritti teatrali*, postfazione di R. Tessari, Roma 2015, pp. 16-17; tutte le citazioni del saggio sono tratte da quest'ultima edizione).

largo uso del procedimento dimostrativo. Il teatro, per Ricciardi, sarà guarito quando al logico e all'ostacolo della parola si sostituirà la «sensazione pura»²⁵, da intendersi come regime di equilibrio tra le arti della scena, linguaggio autonomo. Nel libro sul colore scrive, infatti, che «il vero teatro è l'arte della rappresentazione. Ogni opera, concepita per la scena, consta di due parti o forme: il testo scritto e l'esecuzione. Questa seconda forma è più propriamente (ed anche etimologicamente) il drama. Mentre la prima parte è invariabile, questa seconda invece è sempre diversa. [...] L'arte della rappresentazione è il mezzo della vittoria diretta: è il giudizio del *régisseur*; è il testo scritto convertito attraverso un altro temperamento, diverso da quello dell'autore: è un'arte di trasposizione. A questo secondo momento del drama che è il vero Dionisiaco, concorrevano, in antico, le discipline del bello come elementi e non come valori»²⁶. Pur essendo priva di una precisa strategia teorico-programmatica, la riflessione sulla scena di Ricciardi è una risposta a alcune delle questioni salienti della prima avanguardia; tra queste, appunto, quella dell'autonomia del linguaggio della performance e dei suoi artefici. Roberto Tessari avverte che più che nel libro sul colore, definito dal suo stesso autore «confuso e violento»²⁷, sia utile cercare negli scritti (la maggior parte posteriori), la conferma «d'un pensiero sullo spettacolo in fondo sempre coerente con i propri principi di fondo», che eleva Ricciardi a tenace assertore di «un'arte della performance finalmente immune dal morboso dominio del logos»²⁸. Anche Enrico Prampolini e Anton Giulio Bragaglia, coinvolti direttamente da Ricciardi nelle sperimentazioni di teatro del colore, hanno posto in rilievo il contributo del teorico per il recupero della centralità della messa in scena. Entrambi segnalano la vocazione internazionale di Ricciardi, rievocando i suoi «pellegrinaggi compiuti intorno ai principali teatri europei»²⁹, e lo identificano con il *régisseur*, coordinatore delle forze in gioco sulla scena, funzione determinante per sfuggire all'ipertrofia della parola.

Quando nel 1920 Ricciardi compie finalmente il primo tentativo di allesti-

²⁵ Ivi, p. 22.

²⁶ Ricciardi 1919, pp. 132-133.

²⁷ A. Ricciardi, *Critiche al Teatro del Colore fatte dall'ideatore*, in Id. 2015, p. 81.

²⁸ R. Tessari, *Postfazione*, in Ricciardi 2015, p. 123.

²⁹ E. Prampolini, *Atmosfera scenica del teatro del colore rivive nel tempo e nello spazio*, «L'impero», 11 luglio 1923; ora in *Variété. Prampolini e la scena*, a cura di S. Sinisi, Torino 1974, p. 70. A proposito degli spettacoli all'Argentina, Prampolini ricorda: «non era l'opera di un elettricista che regolava questa "partitura luminosa", ma quasi la mano di un mago, che orchestrava, come un alchimista redivivo, la funzione dell'azione teatrale» (E. Prampolini, *Elementi formativi della scenografia contemporanea*, 1950, in *Variété*, cit., p. 106).

mento di teatro del colore al Teatro Argentina di Roma³⁰ – esperienza fallimentare, per motivi soprattutto di ordine pratico – non è sorpreso dai giudizi dei recensori, in cui rileva un diffuso preconconcetto: «gli spettacoli del colore sfuggono al controllo dei critici drammatici, perché qui non si tratta di giudicare lavori letterari, tanto più che le opere rappresentate portavano la sigla di autori ormai consacrati. Qui non si tratta di idee, dei valori e dello sviluppo di esse, di tesi e di analisi, di problemi dell'anima, ecc. Qui l'essenziale, come in tutte le arti non letterarie, è invece la sensazione: il suono, il colore»³¹. Ricciardi denuncia il testocentrismo della critica, che induce i recensori a analizzare in termini razionalistici e naturalistici persino le scelte cromatiche e avanza alcune proposte per il recupero dell'autonomia dello spettacolo, tentativi che lo collocano di diritto nell'alveo dello sperimentalismo europeo di primi Novecento. Tra queste, la proposta provocatoria di pervenire a una radicale dematerializzazione degli attori³² e la lucida coscienza dei limiti della scenotecnica italiana (principale responsabile della *défaillance* e della mancata ricezione da parte del pubblico delle sperimentazioni sul colore e di altre, più note, esperienze coeve³³).

Ma un'ulteriore occasione di riscatto della performance dal testo scritto e dalle sue leggi – e torniamo in questo modo a riferirci al modello paradigmatico della scena siracusana – viene indicata da Ricciardi nel teatro *en plein air*, di cui fu attivo organizzatore e acuto osservatore. Ricciardi, infatti, negli stessi anni della costruzione del progetto siracusano era stato l'ideatore e il direttore artistico del Festival dannunziano presso la pineta di Pescara. La prima edizione ebbe luogo dal 15 al 17 agosto del 1913 (anche se il progetto era stato avviato nel 1912), con gli allestimenti de *La fiaccola sotto il moggio*, *La Gioconda* e *La città morta*³⁴, a cura della Stabile romana di Ettore Berti e le inter-

³⁰ La programmazione del ciclo di spettacoli del colore al Teatro Argentina di Roma era inizialmente prevista tra il 18 e il 30 marzo 1920, ma la data del debutto fu posticipata al 20 per problemi tecnici.

³¹ A. Ricciardi, *Critiche al Teatro del Colore fatte dall'ideatore*, in Id. 2015, p. 87.

³² In uno scritto di autoanalisi – in cui si riferisce a sé stesso in terza persona – pubblicato all'indomani degli spettacoli romani e composto in polemica con la critica ufficiale, egli sostiene che tra i più gravi limiti dell'operazione vi è stato il non aver rinunciato del tutto alla «materia umana»: non «so spiegarvi come sostituendo alle carte la tela e la seta, ai cieli mobili i cieli vivi, l'autore non abbia sostituito anche gli attori, cioè la materia umana dello spettacolo. L'occhio del pubblico ha scoperto subito questo disaccordo» (A. Ricciardi, *Critiche al Teatro del Colore fatte dall'ideatore*, in Id. 2015, p. 81).

³³ Per esempio, come osserva Lia Lapini, «per varie ragioni, esterne ed interne al movimento marinettiano, la questione della realizzazione scenica del teatro futurista rimane problema irrisolto, costituendo una delle più marcate contraddizioni di un progetto teatrale rivoluzionario indebolito proprio sul terreno della verifica scenica» (L. Lapini, *Futurteatro. Saggi sul teatro futurista*, Corazzano 2009, p. 123).

³⁴ L'esito positivo della rassegna è comunicato al poeta con un telegramma diretto a Arcachon, dove d'Annunzio si trova in esilio volontario: «La pineta e [sic] consacrata città morta ha chiuso il

pretazioni dello stesso Berti e di Emilia Varini (futuri protagonisti dell'edizione del 1921 di *Coefore* a Siracusa), Goffredo Galliani e Carlo Rosaspina. Il progetto abruzzese di Ricciardi s'iscrive, dunque, in un più ampio tentativo di innovare la scena teatrale italiana: «il “Festival Dannunziano” porterà così i due caratteri principali eminenti, che resero il teatro nell'antichità, severo come un tempio ed orgiastico come un bacchanale, l'oblio estetico raggiunto con la semplicità dei mezzi, la ingenuità della natura, la voce ed il gesto, l'uomo e la terra, oltre quella divina impressione delle solitudini marine [...] e la *popolarità* cioè la realizzazione del minimo mezzo economico applicato allo spettacolo»³⁵. Le elaborazioni del Ricciardi teorico e le imprese del Ricciardi organizzatore tendono coerentemente a convergere. Fra le tante ragioni che possono determinare la scelta di investire sullo spettacolo all'aperto (il ritorno all'antico, la dimensione rituale, il quadro naturale inteso come ampliamento della scena), Ricciardi punta principalmente sull'opportunità di sfuggire attraverso esso alle strettoie del realismo, grazie alla «ricerca dell'elemento di poesia anche nell'accessorio, nel quadro scenico che a torto i poeti drammatici dell'epoca Elisabettiana ritennero inutile ed estraneo, che è trascurato ancora o pomposamente verista, e perciò ridicolo, nei nostri teatri lirici, poiché in quelli consacrati alla commedia il semplice impianto di un riflettore o di una cupola luminosa sono altrettante chimere»³⁶. Una funzione specifica riconosciuta al teatro all'aperto e enfatizzata dalla conclusione del libro sul colore. Rielaborata, nel passaggio dalle prime bozze inviate a d'Annunzio nel 1913 a quelle definitive del 1919, a essa l'autore consegna il suo auspicio per una rigenerazione del teatro attraverso il colore e per mezzo della scena *en plein air*. L'omaggio della prima versione a d'Annunzio e a *Fedra*, incoronata quale opera simbolo della nuova era, è sostituito, in quella definitiva, dalla profezia di un rinnovamento offerto da un teatro aperto al mare, in cui ridar vita finalmente alle grandi «feste greche, ultima luce dell'occidente»³⁷.

A dispetto dei toni entusiastici impiegati dallo sperimentatore abruzzese nelle lettere a Gargallo del 1913, gli spettacoli siracusani suscitano perplessità in Ricciardi, evidentemente non così dipendente dall'estetica dannunziana. Per d'Annunzio, la dimensione cerimoniale della “tragedia moderna” era accordata dalla fusione, sulla base dell'esempio greco, delle tre arti (poesia,

primo festival della vostra bejruth [sic] devotamente = Ricciardi =.» (A. Ricciardi, telegramma a G. D'Annunzio, Pescara, s.d., Archivio Generale-Fondazione Vittoriale degli Italiani).

³⁵ A. Ricciardi, *Il Festival Dannunziano e il teatro all'aperto*, in Ricciardi 2015, p. 42.

³⁶ Ivi, p. 40.

³⁷ Id. 1919, p. 155.

musica e danza). Alla poesia d'Annunzio riconosceva, tuttavia, come in parte faranno – al di là dei proclami teorici – Gargallo e Romagnoli, un ruolo preminente rispetto alle altre forme di espressione. Un sarcastico Ricciardi lo fa notare, in un saggio – che ha il gusto del paradosso – sul futuro delle scene italiane, in cui, oltre all'elenco delle cattive abitudini diffuse, si decreta che «il Prof. Romagnoli seguirà a scambiare il teatro all'aperto per un museo»³⁸.

Più che per Ricciardi, l'impresa dell'Istituto del Dramma Antico – che segue aspirazioni peculiari, rispondendo a tensioni estetiche extranazionali – materializza il sogno svanito di d'Annunzio del teatro di Albano (ridimensionato nelle attività *en plein air* dell'Anfiteatro del Vittoriale). Non sorprende che l'autorevole parere del vate venga esibito a sostegno delle voci critiche sul trasferimento della sede legale dell'Istituto a Roma, che sarebbe comunque avvenuto a seguito del varo del nuovo statuto del 2 marzo 1929 con l'assegnazione dell'Istituto, statalizzato nel 1925, al Ministero dell'Educazione Nazionale. D'Annunzio sembrerebbe contrario all'«irraggiarsi» delle attività dell'Istituto oltre il colle del Temenite, per il rischio di perdere il legame col suo massimo tempio e con una città che – sentenza – «è più greca della Grecia stessa»³⁹. L'articolo che riporta queste dichiarazioni si conclude con la previsione che quando si realizzerà la naturale – sebbene cauta – apertura delle produzioni dell'Istituto ai moderni, «perché la sua magnifica opera si completi e si armonizzi, allora il nome di Gabriele D'Annunzio suonerà primo nell'appello»⁴⁰. Eppure d'Annunzio – come abbiamo visto – rimane per l'Istituto del Dramma Antico un'occasione perduta. Gargallo allude probabilmente a questo evento fallito, in un articolo di commento al Convegno Volta sul Teatro Drammatico del 1934, quando avalla il disegno che fa di Siracusa il nuovo centro di ricerca teatrale di cui dotare la patria e in cui far convergere la grande drammaturgia antica e quella contemporanea: «avevo preparato tutto per dare le indicazioni opportune al poeta che avrebbe dovuto calcare la gloriosa via per primo [...]. Purtroppo sono le piccole cose che turbano i

³⁸ Id., *Il futuro teatro italiano ai giovani del nord e del sud*, in Id. 2015, p. 34.

³⁹ L'articolo, siglato G.B. (e da attribuire presumibilmente a Giovanni Boccadifuoco, membro del comitato organizzatore dell'Istituto e quell'anno direttore responsabile della rivista), rievoca una visita dell'autore al Vittoriale e l'incontro con d'Annunzio. È interessante che l'autore dello scritto ricordi lo stretto legame tra le istanze dannunziane e quelle che avevano guidato la nascita degli spettacoli classici siracusani: «[...] abbiamo trovato quanto ci attendevamo e speravamo, cioè a dire, l'approvazione per ciò che si fa a Siracusa dal 1914 intorno al mirabile Teatro [...]. “Ci attendevamo” – Sì, per quel tanto della nostra attività che ci accosta all'*habitus mentis* del Poeta e al carattere della sua opera» (G.B., *Al Vittoriale degli Italiani*, «Istituto Nazionale del Dramma Antico. Bollettino», n.s., I, 3, ottobre 1928, p. 23).

⁴⁰ Ivi, p. 25.

grandi progetti. E tutto cadde!»⁴¹. Anche nei ricordi del patrizio siracusano, la figura di Ricciardi e il suo ruolo catalizzatore rimangono nell'ombra. Ma se gli spettacoli concepiti dai padri fondatori dell'Istituto sono da considerare come alcuni dei più interessanti tentativi italiani di dialogo con le avanguardie europee, al polemico Ricciardi andrà riconosciuto il merito di essere stato tra i primi in Italia a aver insinuato il dubbio che il sistema di forze che insistono sulla scena dovesse trovare finalmente un nuovo equilibrio.

⁴¹ M.T. Gargallo, *Letteratura e arte. Convegno Volta e Teatro di Stato*, «Il nuovo stato», III, 20 novembre 1934, pp. 21-22.