

## Registi a confronto per *La figlia di Iorio*

Alberto Bentoglio  
(Università degli Studi di Milano, Italia)

**Abstract** During the twentieth century there were numerous productions of Gabriele d'Annunzio pastoral tragedy *La Figlia di Iorio*. Interpretations of the text have been offered in particular in the field of director's theatre, with diverse outcomes. This article analyses the theatre productions presented in Italy by Luigi Squarzina (1957), Paolo Giuranna (1972), Giancarlo Cobelli (1973) and Roberto De Simone (1982). They were directors who, through their work, confirmed the extraordinary vitality of d'Annunzio's text as an inexhaustible source of new interpretative *stimuli*

**Keywords** D'Annunzio. Theatre. Direction. Actor. Dramaturgy.

Ho già avuto occasione in altro luogo di illustrare come sia lo stesso d'Annunzio a volere che la traduzione scenica della *Figlia di Iorio* resti sospesa tra la forza espressiva dei colori della terra d'Abruzzo e la dolcezza lirica di un mondo arcaico senza tempo. Se, infatti, «per evitare che la rappresentazione affondi nel falso teatrale, d'Annunzio invoca iniezioni di realismo; nello stesso tempo sente che il calco mimetico, tuffando l'azione nel contingente, potrebbe spogliare l'evento della sua carica mitica» (Artioli 1995, 163). Chi volesse capacitarci di ciò, potrebbe, da un lato, scorrere le minuziose didascalie dannunziane presenti nel testo che ricreano un Abruzzo iper-reale e, d'altro lato, rileggere le parole indirizzate in più occasioni a Francesco Paolo Michetti da un d'Annunzio acceso fautore di uno spettacolo essenziale, che lasci nell'ombra l'Abruzzo vero, preferendone una rivisitazione di fantasia. Può essere, dunque, di qualche utilità verificare in che modo e con quali strumenti i registi che si sono impegnati a mettere in scena *La figlia di Iorio* nella seconda metà del secolo scorso abbiano valutato la doppia natura del testo e, soprattutto, quali scelte abbiano approntato ai fini della sua concreta messinscena. Prima di analizzare tale operato, sarà bene, tuttavia, ricordare che, già nel corso degli anni Trenta – quando, cioè, il teatro di regia come oggi lo intendiamo, è in Italia a uno stadio larvale – importanti personalità di allestitori sottraggono al mattatore la responsabilità dello spettacolo e si fanno garanti, anche nel caso della *Figlia di Iorio*, di una costruttiva fedeltà al testo, impegnandosi a sperimentare modelli di rappresentazione fino ad allora inediti. Infatti, in alcuni fra i principali allestimenti della tragedia realizzati negli anni immediatamente precedenti il secondo conflitto mondiale, si va a costitu-

ire una duplice e ben marcata linea interpretativa che, sulla scorta delle riflessioni dannunziane sopra esposte, vede prevalere la totale adesione ai dettami del realismo o, per converso, la ricerca di soluzioni stilistiche più raccolte, all'insegna di una rappresentazione lirico-simbolica.<sup>1</sup>

Alla schiera dei fedeli seguaci del realismo appartiene, senza dubbio, Giovacchino Forzano, il quale, forse per primo, inaugura, nelle diverse edizioni da lui curate, ma in special modo in quella allestita fra le colline del Vittoriale nel 1927,<sup>2</sup> una lettura scenica energicamente realistica, melodrammatica, tesa a valorizzare i momenti corali dell'azione. Nelle sue mani la *Figlia di Iorio* diviene un grandioso e commovente dramma di popolo, in cui approfondimento psicologico dei personaggi e sonorità poetiche del testo sembrano cedere il passo a un trionfale esperimento di teatro di massa. L'imponenza dell'impianto scenico naturale e la costante presenza di masse artistiche finiscono, infatti, per sommergere la recitazione, pur ardentemente declamata, degli attori chiamati a offrire una prova di intensa, quanto generica, drammaticità rusticana.

Sul versante diametralmente opposto si pone l'operato di Guido Salvini, il quale, facendo propria la lezione di Pirandello con il quale aveva collaborato nel 1934 approntando l'edizione della tragedia per il teatro Argentina in Roma con le scene e i costumi di Giorgio De Chirico, propone una lettura della *Figlia di Iorio* sostanzialmente anti realistica, in cui composizione stilizzata dei quadri scenici, precisione e ingegnosità degli intrecci corali, e ritmo sostenuto dell'azione risultano composti e ordinati con plastica armonia. Responsabile in più occasioni dell'allestimento della tragedia,<sup>3</sup> Salvini ne valorizza sempre - pur attraverso l'impiego di diffe-

1 Per una rassegna critica dei principali allestimenti della *Figlia di Iorio* dal 1904 agli anni '40, si vedano il volume di Tito Rosina (1955) e le pagine dedicate alla messinscena della tragedia da Laura Granatella (1993, 1: 395-534). Per una visione complessiva del lavoro svolto da d'Annunzio per le scene rimando agli atti del Convegno internazionale *Gabriele d'Annunzio. Grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo* (1989). Si vedano, infine, l'ampia introduzione e le note stilate da Milva Maria Cappellini (1995) per l'edizione Oscar Mondadori della tragedia e Zappulla Muscarà, Zappulla 1997.

2 Per un'analisi attenta della messinscena del 1927 si vedano in questo numero le pagine di Giovanni Isgrò. Negli anni successivi, Forzano allestisce *La figlia di Iorio* nel 1930 per le *tournées* dei Carri di Tespi e nel 1938 per il Teatro Comunale in Firenze nell'ambito delle manifestazioni promosse dal IV Maggio Musicale Fiorentino al fine di commemorare la recente scomparsa di d'Annunzio. Programmata originariamente per l'ampio spazio dei Giardini di Boboli, quest'ultima edizione consiste nel riadattamento all'interno della sala del Comunale dello spettacolo presentato al Vittoriale dieci anni prima. Fra gli interpreti principali, Maria Melato (Mila di Codra), Filippo Scelzo (Aligi), Annibale Betrone (Lazaro di Roio), Emilia Varini (Candia della Leonessa) e Maria Fabbri (Ornella); scene e costumi di Antonio Valente e Giancarlo Maroni, musiche di Alceo Toni.

3 Per un'analisi dettagliata della messinscena del 1934 si vedano in questo numero le pagine di Marzia Pieri. La prima edizione della *Figlia di Iorio* proposta da Salvini debutta nel gennaio 1936, al Teatro Lirico in Milano, con Marta Abba nei panni della protagonista.

renti procedimenti scenici – la dimensione lirico simbolica, prescrivendo una recitazione sommessa e interiore, volta a mettere in risalto i toni lirici e gli abbandoni musicali, in un'atmosfera ovattata e crepuscolare, lontana dai fragori popolari della terra d'Abruzzi.

Fra i registi impegnati nell'immediato dopoguerra nell'allestimento della *Figlia di Iorio*, si devono, inoltre, almeno menzionare Giulio Pacuvio e Corrado Pavolini. Presentando la tragedia nel 1945, Giulio Pacuvio<sup>4</sup> abbandona il rischio del *bric-à-brac* folclorico e i pesanti riferimenti realistici per comporre un affresco pre-giottesco, una lettura, cioè, equilibrata nel ritmo, nel tono e nell'assetto scenico. Cercando di interpretare concretamente la vaga indicazione cronologica fornita dal poeta con la formula «or è molt'anni», Pacuvio retrodata l'azione assai più del consueto, riconducendola a una suggestiva primitività di sentimenti, ambienti e costumi che gli consente di ricreare effetti semplici e armoniosi. In tale direzione, anche la recitazione appare liricamente intensa, ma sempre contenuta cosicché alla ricerca del vero storico si contrappone una solennità simbolica di marca liturgica.

Sulla medesima linea interpretativa si pone Corrado Pavolini,<sup>5</sup> il quale, avvalendosi delle stilizzate strutture architettoniche appositamente realizzate da Virgilio Marchi per lo spazio aperto della pineta di Pescara nel luglio 1949, propone una versione della tragedia che potremmo definire musicale, capace, cioè, di trovare il tono più convincente della messinscena nella cantabilità lirica del verso dannunziano. Ma se tale scelta si rivela ottima soprattutto nella realizzazione delle scene d'insieme, che divengono veri e propri concertati vocali, interpretati con grande suggestione da un

Salvini presenta la tragedia il 9 luglio 1938 all'aperto, al Licinium di Erba, con Laura Adani (Mila di Codra), Renzo Ricci (Aligi), Memo Benassi (Lazaro di Roio), Giovanna Scotto (Candia della Leonessa), Rina Morelli (Ornella); scene e arredi di Antonio Calvo e Antonio Stroppa (edizione ripresa il 2 luglio 1941 al Teatro Nuovo in Milano con il medesimo terzetto di protagonisti e Renata Seripa e Renata Negri, rispettivamente nei panni di Candia della Leonessa e Ornella, per la Compagnia degli spettacoli di ogni tempo, diretta da Annibale Betrone). Dopo dieci anni, Salvini ne cura una nuova edizione il 2 giugno 1951 alla Pergola di Firenze con Edda Albertini (Mila di Codra), Antonio Crast (Aligi) e Salvo Randone (Lazaro di Roio). Infine, ne presenta un allestimento all'aperto, il 5 agosto 1963, per l'inaugurazione del Teatro Monumento in Pescara con Elena Zareschi (Mila di Codra), Giulio Bosetti (Aligi), Salvo Randone (Lazaro di Roio), Laura Carli (Candia della Leonessa) e Giuliana Lojodice (Ornella); scene e arredi eseguiti sui bozzetti originali di Francesco Paolo Michetti, assistente alla regia Lucio Chiavarelli, musiche di Antonio Di Jorio.

4 Pacuvio presenta *La figlia di Iorio* il 3 febbraio 1945 al Teatro Nuovo in Milano con Sara Ferrati (Mila di Codra), Renzo Ricci (Aligi), Salvo Randone (Lazaro di Roio), Landa Galli (Candia della Leonessa), e Eva Magni (Ornella); scene di Luigi Broggi e Pietro Magni dai bozzetti di Enrico Kaneklin.

5 Pavolini presenta la tragedia il 29 luglio 1949 con Elena Zareschi (Mila di Codra), Salvo Randone (Aligi) Camillo Pilotto (Lazaro di Roio), Lola Braccini (Candia della Leonessa), Stella Aliquò (Ornella); scene e arredi di Virgilio Marchi, costumi Carafa d'Andria, musiche e cori abruzzesi diretti dal maestro Fiorentino.

coro abruzzese disposto lungo il palcoscenico per una quarantina di metri, meno convincente appare la recitazione dei singoli attori, costretti a toni genericamente melodici, ormai desueti.

A Luigi Squarzina spetta il merito di avere riproposto la tragedia con una coscienza critica fino ad allora inedita, volta a conciliare gli elementi realistici e il colore locale con la vena lirico-simbolica. Primo fra i maestri fondatori della regia critica in Italia ad affrontare *La figlia di Iorio*, Squarzina<sup>6</sup> si stacca dalla tradizione nella rappresentazione del testo, allestendo nel 1957 al Vittoriale uno spettacolo in cui palese appare il tentativo di riproporre la vicenda, riconducendola a proporzioni più vicine alla sensibilità di un pubblico moderno. In collaborazione con Luciano Damiani, il regista appronta, anzitutto, una scena essenziale, eliminando tutto quanto ritiene superfluo alla perspicuità del testo. Damiani sfrutta, infatti, lo scenario naturale del Vittoriale per realizzare tre xilografie costruite, riprese dalle prime edizioni in volume del teatro dannunziano di Adolfo De Carolis. Lontane dai consueti cromatismi pittorici, queste strutture sceniche appaiono funzionali alla caratterizzazione sociale e psicologica dei personaggi. Nel primo atto, la «stanza di terreno in una casa rustica», di colore grigio, è dilatata con le aggiunte di alcuni ambienti fino ad allora mai visti: una camera nuziale al primo piano, la stanza di Lazaro e un forno. Damiani vuole, in tale modo, focalizzare tre elementi presenti nel testo: la camera degli sposi, illuminata da una finestra e collegata al palcoscenico da una scala che sostituisce la tradizionale porta del piano terreno, vuole rappresentare l'imminente, ma impossibile, unione di Aligi con la promessa sposa; la stanza isolata di Lazaro, realizzata all'interno del tipico caseggiato abruzzese, intende sottolineare il distacco del padrone assoluto dal microcosmo domestico, preannunciando quasi la catastrofe finale; il forno, costruito sulla sinistra della scena, sta a sottolineare che l'azione principia nel mondo domestico governato dalla madre. Nel secondo atto, la cavernagrotta della Maiella è predisposta secondo una differente concezione dello spazio scenico, tale da consentire di prolungare anche all'esterno i dialoghi dei personaggi, al fine di meglio farne risaltare la grande drammaticità. Vasta e spoglia appare, infine, l'aia del terzo atto dove è posizionata la quercia venerabile dinanzi alla quale si erge, di taglio rispetto al punto di vista del pubblico, la dimora di Lazaro. Anche Ezio Frigerio,<sup>7</sup> nelle vesti di costumista, collabora alla rilettura scenica della tragedia, disegnando

6 Lo spettacolo debutta il 26 luglio 1957 al teatro all'aperto del Vittoriale con Anna Proclmer (Mila di Codra), Giorgio Albertazzi (Aligi), Arnoldo Foà (Lazaro di Roio), Maria Fabbri (Candia della Leonessa), Bianca Toccafondi (Ornella); scene di Luciano Damiani, costumi di Ezio Frigerio.

7 A Frigerio si devono, inoltre, scene e costumi di una successiva edizione della *Figlia di Iorio* allestita il 25 agosto 1961 presso il teatro all'aperto Parco Florida in Pescara per la regia di Mario Ferrero con Anna Miserocchi (Mila di Codra), Luigi Vannucchi (Aligi), Carlo

costumi di grande gusto e sobrietà, cromaticamente variati per i primi due atti, completamente neri per l'atto conclusivo.

Dal canto suo, Squarzina concede uno spazio ridotto ai movimenti di massa, abolendo le consuete processioni di figuranti e dilatando solo in rari momenti i movimenti nella periferia e nei piani superiori del quadro scenico, per concentrare tutta l'attenzione dello spettatore sull'azione principale e sui toni della recitazione. Una recitazione essenziale, che è lo stesso regista a definire in prosa, sostituendo all'incantato lirismo di maniera una forte e sofferta tragicità. Lontana da una vocalità virtuosistica, la recitazione assume così un ritmo intimo di poema funebre e una castigata scioltà dai limiti del gusto, a favore di una raccolta caratterizzazione dei personaggi, indagati nella loro indole più profonda. Squarzina cerca di approfondire la vicenda attraverso la chiave psicanalitica, affermando che quel continuo reclamare della folla che vuole Mila, la figlia del Mago all'estremo supplizio è, in realtà, una caccia alle streghe condotta per esorcizzare il male che ognuno porta dentro di sé. Il regista ipotizza altresì che Aligi è, suo malgrado, vittima del complesso dell'eroe ovvero che il medesimo, identificandosi inconsciamente con l'archetipo dell'eroe, trova la sua realizzazione nell'emulazione di un atto eroico che lo porta a una vita piena di sofferenza e depressione. In tale direzione, egli propone una nuova lettura della tragedia che, a una presunta liricità presente nel testo, sostituisce un vigore, una tensione e una teatralità di grande forza espressiva.

Approfondendo la lettura psicanalitica indicata da Squarzina, Paolo Giuranna<sup>8</sup> prende le mosse quindici anni più tardi nell'approntare una nuova edizione della tragedia per il teatro del Vittoriale. Impegnandosi a trasferire in scena i motivi dell'ipnotica inconsapevolezza di Aligi che individua la proiezione del suo io superiore, l'Angelo muto, in Mila, la donna da trivio, il regista mette in scena la progressiva e tragica presa di coscienza individuale di tre personaggi (Mila, Aligi e Ornella) che si distaccano dall'inconscio collettivo. Ma per fare ciò, essi devono opporsi ai legami del sangue e agli istinti ancestrali che dominano quella società rurale e primitiva. Così, in una dimensione anti realistica, i protagonisti e il coro si muovono di fronte a una grande scultura scenica dal carattere post-cubista, approntata da Gianni Polidori, quasi a cercare in loro stessi sogni e incubi. Depurata da ogni impennata retorica, anche la recitazione appare essenziale, semplice, quasi interiore, volta a ricreare, con pochi

Hintermann (Lazaro di Roio), Evi Maltagliati (Candia della Leonessa), Giuliana Lojodice (Ornella).

<sup>8</sup> L'edizione firmata da Giuranna va in scena il 14 luglio 1972 con Valentina Fortunato (Mila di Codra), Luigi Vannucchi (Aligi), Renzo Giovampietro (Lazaro di Roio), Gabriella Giacobbe (Candia della Leonessa), Daniela Gatti (Ornella); scene e costumi di Gianni Polidori, musiche di Silvano Spadaccino.

tratti, l'arcaica realtà campestre, sforzandosi di imbrigliare la sonorità del verso. Questo dramma di anime, tuttavia, questa ascesa poetica verso la conquista di una verità, immersa in canti e musiche raccolte in terra d'Abruzzo e rielaborate da Silvano Spadaccino, restano appena sussurrate e le idee, pur pregevoli, di Giuranna sembrano fermarsi a uno stadio embrionale, sfociando in una bella plasticità formale che, tuttavia, non va a indicare nuove vie interpretative.

Per un'interpretazione registica assai originale si deve attendere l'anno successivo, il 1973, quando Giancarlo Cobelli<sup>9</sup> realizza per il Teatro Stabile dell'Aquila *Prova per la messa in scena della Figlia di Iorio di Gabriele d'Annunzio proposta da Giancarlo Cobelli*. Sin dal titolo così formulato a seguito di un duro scontro tra il regista e la Fondazione del Vittoriale, titolare dei diritti teatrali dannunziani, scandalizzata dagli intenti dissacratori dell'allestimento, appare evidente la volontà di Cobelli di prendere le distanze sia dalla visione lirico-simbolica, sia dalla cornice pastorale codificata dall'oleografia michettiana. Convinto assertore della matrice borghese dell'opera dannunziana, il regista decide di restituire *La figlia di Iorio* ai componenti di quel mondo che, a suo dire, ne furono i primi e unici fruitori. La favola pastorale diviene così un dramma borghese dove la struttura familiare è salvaguardata dal sacrificio di una peccatrice innocente che si autoaccusa per scagionare l'erede di una famiglia borghese, colpevole di avere avuto un rapporto con Mila, la prostituta, e di avere ucciso il proprio padre. Un testo che richiama subito alla mente le vicende della *Dame aux camélias* di Dumas *filis* e, dunque, un dramma borghese disinvoltamente mistificato, in cui il fittizio mondo contadino-pastorale di d'Annunzio rappresenterebbe nient'altro che il mondo della borghesia italiana agli inizi del secolo. Dalla ruvidezza scontroso e barbarica dell'antica mitologia abruzzese, dalle scene pastorali, dagli abiti contadineschi, dalle pelli di pecora, dagli oggetti folclorici di una terra d'Abruzzo realisticamente intesa, si passa a un'emblematica nudità, gremita di simboli borghesi che gli interventi musicali, trionfalistici o patetici, estratti dal *Faust* di Gounod collaborano a amplificare. I personaggi del dramma, tutti riuniti nel salotto borghese primo Novecento, indossano abiti da cerimonia e mantelli in velluto bordati di pelliccia. Costoro, quali elegantissimi signori e signore, in volpi argentate, parlano di pecore ma, in effetti, appartengono alla ricca borghesia e recitano i versi con andamento prosastico, accentuandone le cadenze con gestualità espressionistica e tonalità grottesche. Il risultato di tale operazione non è forse entusiasmante: Cobelli più che un dissacratore o un provocatore appare soprattutto impegnato a scar-

9 Lo spettacolo va in scena al Teatro Gentile di Fabriano il 24 marzo 1973 con Piera Degli Esposti (Mila di Codra), Aldo Reggiani (Aligi), Tino Schirinzi (Lazaro di Roio) Gabriella Giacobbe (Candia della Leonessa), Antonietta Carbonetti (Ornella); scene e costumi di Giancarlo Bignardi.

dinare la struttura drammaturgica del testo, realizzando uno spettacolo che ha, in sostanza, i toni di una parodia, a volte un po' facile e scontata. Ma l'operazione ben si inserisce, non senza soggettività problematica, nel quadro di rinnovamento storico delle scene teatrali italiane che la regia critica sta mettendo in atto negli anni '70.

Di tutt'altra natura lo spettacolo allestito dal Teatro Regionale Toscano nel 1982 e affidato alle cure del regista, musicologo e compositore, Roberto De Simone.<sup>10</sup> Anche in questo caso, il regista rifiuta di mettere in scena la realtà regionale abruzzese: egli dichiara, in più occasioni, di non avere intenzione di ridurre la tragedia a un fatto di sangue dai vivi colori di ex voto ma di volerla rendere popolare, superando quel falso estetismo attraverso il quale si tende in più occasioni a rappresentare d'Annunzio. Se *La figlia di Iorio* è la visione delirante di una cultura contadina nei suoi archetipi, per rappresentarla efficacemente è necessario recuperare il mito che sta alla base della tragedia pastorale, utilizzando lo strumento a ciò più congeniale: la musica. De Simone, infatti, compone un'ampia partitura musicale per strumenti a percussione (timpani, gong, campane, tamburi, xilofoni), organo, coro e solisti, interpretata vocalmente dagli stessi attori e da un organico corale piazzato in orchestra, utilizzando i versi dannunziani come un libretto d'opera per ricreare un'atmosfera senza tempo, fatta di sentimenti corali e religiosi. *La figlia di Iorio* diviene così una sorta di sacra rappresentazione, collegata a elementi di carattere religioso, la cui celebrazione si avvale del canto corale dei protagonisti. È facilmente immaginabile che in tale contesto la recitazione assuma un ruolo inedito, lontano da qualsivoglia abbandono lirico, ma nello stesso tempo straniata, finalizzata a mostrare come i protagonisti Aligi e Mila siano, secondo De Simone, proiezioni dello stesso d'Annunzio, visionario, mistico e profondamente carnale. In tale rilettura, il regista è coadiuvato dallo scenografo e costumista Enrico Job, il quale predispone una struttura metallica fatta di ante e colonne girevoli su un'ampia scalinata che si ritrae poi a formare l'antro di una caverna o gira su se stessa nella giostra che chiude il secondo atto. Escluso, quindi, qualsiasi ricorso a una visività etno-folclorica e realistica, lo scenografo si rifà a una figurazione di stampo moderno, simbolica ed essenziale, atta a esprimere, attraverso il differente assemblaggio dei medesimi elementi scenici, un mutamento di situazioni drammaturgiche. I costumi appaiono invece più neutri: vesti nere e manto

<sup>10</sup> Lo spettacolo debutta al Teatro Metastasio di Prato il 22 marzo 1982 con Edmonda Aldini (Mila di Codra), Michele Placido (Aligi), Guido Leontini (Lazaro di Roio), Luisa Rossi (Candia della Leonessa), Stefania Spugnini (Ornella); scene e costumi Enrico Job, luci Sergio Rossi, maestro del coro Rosario Del Duca. Ricordo che Edmonda Aldini era già stata la protagonista, al fianco di Giuseppe Pambieri (Aligi) e Elena Zareschi (Candia Della Leonessa), di una edizione televisiva della tragedia prodotta dalla RAI con la regia di Silverio Blasi, le musiche di Bruno Nicolai e le scene e costumi di Gianni Polidori, trasmessa nel giugno 1974.

per le donne, tute bianche con lacci che avvinghiano il corpo come catene per gli uomini. Ne nasce uno spettacolo metafisico e astratto, anche se caratterizzato da un senso di incompletezza che scaturisce probabilmente da una seria ricerca antropologica degli archetipi della favola e del mito a cui non fa sempre riscontro un altrettanto valido lavoro sul testo poetico, ridotto in gran parte a semplice libretto, quasi pretesto per un'operazione intellettuale dove a prevalere è il gusto filologico musicale.

Negli anni successivi, la tragedia appare l'8 settembre 1985, al Teatro Comunale di Benevento, in una sintesi antologica di Pier Benedetto Bertoli dal titolo *I figli di Iorio*, prodotta dal Teatro Stabile di Torino, per la regia di Ugo Gregoretti<sup>11</sup> che mette in scena, nella stessa sera, un mix tra la tragedia pastorale di d'Annunzio e la commedia presepiana *Il figlio di Iorio* di Eduardo Scarpetta. Due anni dopo, il 29 luglio 1987, al Festival di Borgio Verezzi, Lorenzo Salvetti<sup>12</sup> firma una nuova edizione del testo, proponendo una regia sobria e misurata, dai toni arcaici e dai gesti simbolici, dove la recitazione dei protagonisti sembra valorizzare un lirismo asciutto e composto. Conclude il Novecento e la nostra rassegna il *Concerto d'autore. Poesia dalla Figlia di Iorio* che Carmelo Bene presenta a Roma nel 1999<sup>13</sup> con musiche originali di Gaetano Gianni Luporini. In quella occasione, Bene propone una nuova e interessante lettura critica della tragedia che, pur scostandosi dalle osservazioni sulla regia critica che abbiamo fin qui sviluppato, mostra ancora una volta la straordinaria vitalità di un testo, fonte inesauribile di stimoli interpretativi sempre nuovi e differenti.

11 Lo spettacolo debutta con le scene e i costumi di Carlo Giuliano, le musiche di Pasquale Scialò con Rosa di Lucia (Mila), Nello Mascia (Aligi), Franco Iavarone (Lazaro di Roio) e Maria Luisa Santella (Candia della Leonessa).

12 Lo spettacolo debutta il 29 luglio 1987 alla Cava dei Fossili di Borgio Verezzi con Ida di Benedetto (Mila di Codra), Franco Alpestre (Lazaro di Roio), Barbara Valmorin (Candia della Leonessa) Anna Lezzi (Ornella), Marco Maltauro (Aligi). Regia di Lorenzo Salvetti, scene di Bruno Buonincontri, costumi di Iolanda Stefanucci e le musiche di Paolo Terni.

13 La *performance* di Bene è oggetto del contributo di Alfredo Sgroi qui pubblicato. Roma, Teatro dell'Angelo, 26 novembre 1999.



## Bibliografia

- Alonge, Roberto (2004), *Donne terrifiche e fragili maschi. La linea teatrale d'Annunzio-Pirandello*. Roma-Bari: Laterza.
- Andreoli, Annamaria (2004). *D'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Artioli, Umberto (1995). *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*. Roma-Bari: Laterza.
- Bentoglio, Alberto (1997). «Interpretazioni registiche della *Figlia di Iorio* sulle scene italiane del Novecento». *Ariel*, 12(1), gennaio-aprile, 51-7.
- Bisicchia, Andrea (1991). *D'Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*. Milano: Mursia.
- Borelli, Maria Giacobbe (2015). *TeatroNatura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto Mila di Codra*. Prefazione di Dacia Maraini. Spoleto: Editoria & Spettacolo.
- Bosisio, Paolo (2000). «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini. Un'attrice per d'Annunzio*. Roma: Bulzoni Editore.
- Cappellini, Milva Maria (a cura di) (1995). *La figlia di Iorio*. Milano: Mondadori
- Centro nazionale di studi dannunziani (a cura di) (2004). *Gabriele d'Annunzio. "La figlia di Iorio". 1904-2004*. Pescara: Ediards.
- Centro regionale universitario per il teatro del Piemonte (a cura di) (1989). *Gabriele d'Annunzio. Grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo = Atti del Convegno internazionale* (Torino, 21-23 marzo 1988). Genova: Costa & Nolan.
- Granatella Laura (1993). «*Arrestate l'autore!*». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*. 2 voll. Roma: Bulzoni Editore.
- Groppali, Enrico (1977). *Il teatro di Trionfo, Missiroli, Cobelli. La disperazione travestita*. Venezia: Marsilio.
- Isgrò, Giovanni (2009). *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia. Da d'Annunzio agli anni Trenta*. Roma: Bulzoni Editore.
- Puppa, Paolo (1993). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza.
- Rosina, Tito (1955). *Mezzo secolo de "La Figlia di Iorio"*. Genova: Principato.
- Sinisi, Silvana (2007). *La scrittura segreta di d'Annunzio*. Roma: Bulzoni Editore.
- Zappulla, Enzo; Zappulla Muscarà, Sarah (1997). *Gabriele d'Annunzio. "La figlia di Iorio" tra lingua e dialetti*. Messina: la Cantinella.

