

Carlo Santoli

Fedra di d'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito

Adriana Guarnieri
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Santoli, C. (2019). *Fedra di d'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito*. Venezia: Marsilio, 86 pp.

Il libro di Carlo Santoli, uscito con una prefazione di Annamaria Andreoli (7-10) e corredato da diciotto riproduzioni di bozzetti di scena e figurini (59-66), tratta la rappresentazione della *Fedra* di d'Annunzio in forma di tragedia di parola (nella traduzione francese di André Dauderet), con Ida Rubinstein nella parte principale e scene, costumi e regia di Léon Bakst, avvenuta all'Opéra di Parigi il 7 giugno 1923 e seguita da quattro repliche. Le musiche di scena erano di Ildebrando Pizzetti: autore della tragedia in musica omonima intonata sul testo originale di d'Annunzio (appena qua e là tagliato dal poeta, in accordo con l'operista) e rappresentata al Teatro alla Scala di Milano il 20 marzo 1915. Di quella storica rappresentazione parigina del 1923 l'autore del volume illustra tutte le caratteristiche: da un lato, e principalmente, la messa in scena (alla luce di alcuni bozzetti di scenari e disegni di costumi di Bakst conservati presso la Fondazione Thyssen-Bornemisza di Lugano); dall'altro, specularmente, nella prospettiva della riscoperta di un arcaico mediterraneo effettuata da d'Annunzio in occasione del viaggio in Grecia del 1895 (alla sorgente della sua produzione tragica) e replicata, con analoga rivelazione, dal viaggio effettuato nel Mediterraneo dallo stesso Bakst nel 1907. Donde, a Parigi, la collaborazione dei due artisti (e della stessa Rubinstein) per il *Martyre de Saint Sébastien* (con musiche di sce-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted
Published

2020-05-11
2020-10-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Guarnieri, A. (2020). Review of *Fedra di d'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito*, by Santoli, C. *Archivio d'Annunzio*, 7, 149-158.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/010

na di Debussy) nel 1911 e poi nel 1913 per *La Pisanelle* (con musiche di scena di Pizzetti): nella comune prospettiva di un teatro europeo sperimentale di parola musica e scena - alla maniera antica - particolarmente interessato all'uso scenografico della luce.

Con puntuale sensibilità storica Annamaria Andreoli nella Prefazione traccia il quadro culturale di riferimento della rappresentazione del 1923: gli anni parigini del poeta, caratterizzati dalla collaborazione con i Ballets Russes, Ida Rubinstein, Debussy, Pizzetti e, in precedenza, il personale «itinerario mitico» (7) del poeta, con il mito minoico già esperito nella *Fedra* tragica del 1909, in un quadro di «storia culturale europea» (10) animato anche dalla presenza di Joyce e successivamente da esiti (neo)classici quali *Pénélope* di Fauré (1913) e *Les mamelles de Tirésias* di Apollinaire (1917). Richiama infine altre importanti riprese dannunziane di quel dopoguerra italiano quali la *Francesca da Rimini* del 1922 (nella versione operistica di Zandonai del 1914) e il *Martyre de Saint Sébastien* del 1911 (con le musiche di scena di Debussy) diretto da Toscanini alla Scala di Milano nel 1926. Nella sua ampia introduzione («Il poeta, la folla e l'attrice divina») all'edizione critica del teatro dannunziano (Milano: Mondadori 2013) e poi nelle «Note e notizie» contenute nel secondo volume, la stessa studiosa aveva trattato, tra molti altri aspetti dell'intera produzione tragica dell'autore, anche il nucleo del testo di Santoli: la centralità dell'elemento antico-arcaico e mediterraneo-orientale nel dramma di d'Annunzio e negli scenari creati da Bakst per l'evento parigino del 1923, arricchito da una scelta di musiche di Pizzetti, e per quello romano successivo del 1926, arricchito in quel caso da musiche di scena di Honegger, entrambi sempre con Ida Rubinstein quale interprete principale.

Per l'autore del libro si tratta di un ritorno: per meglio dire, di un approfondimento mirato. La sua produzione critica si è aperta nel 1997 con il volume *Gabriele D'Annunzio la musica e i musicisti* (Roma: Bulzoni), nel quale veniva trattato ad ampio raggio, nella prima parte, l'intero argomento della musicalità della poesia dannunziana e della sua messa in musica nelle forme della lirica da camera. La seconda parte era dedicata interamente al teatro e alle sue numerose trasposizioni operistiche (*Sogno d'un tramonto d'autunno* di Malipiero, *Francesca da Rimini* di Zandonai, *La figlia di Iorio* di Franchetti, *Fedra* di Pizzetti, *Parisina* di Mascagni, *La Nave* di Montemezzi) e ai drammi con musiche di scena originali (tra cui *La Nave* del 1909 con i cori di Pizzetti, il *Martyre*, *La Pisanelle*). Due successive parti del volume erano dedicate alla produzione in prosa del poeta, sia narrativa sia critica o estetica, nei suoi frequenti passi e contenuti musicali. Nel libro compariva quindi anche il teatro degli anni francesi, che diventava però oggetto di uno studio specifico nel volume successivo di Santoli (*Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du «Martyre de saint Sébastien», de «La Pisanelle» et de «Phèdre» à travers «Cabiria»*. Paris:

PUPS, 2009), in quanto considerato in un'ottica 'totale' che puntava sulla messa in scena e sulla danza, dunque sulle figure e sulle estetiche di Ida Rubinstein e Léon Bakst messe in opera nel *Martyre*, nella *Pisanelle* e nella *Phèdre*.

Nell'Introduzione a quel secondo volume (9-13) Santoli - curatore in quegli anni di numerose miscellanee di studi o pubblicazioni di atti (tra cui *L'arte del tragico. L'avventura scenica del 'Martyre de Saint Sébastien' di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi nel 2000; Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djakilev nel 2010*) - sottolineava la necessità di un'indagine su quei tre esiti teatrali con musiche di scena condotto alla luce delle innovazioni scenografiche introdotte dai Ballets Russes: una nuova estetica fondata per un verso sul colore e sulla luce quali componenti di un'azione drammatica totale, per altro verso strettamente legata ai viaggi in Grecia di d'Annunzio e Bakst, alla scoperta e riproposta drammaturgica di un Oriente incontaminato (ancora arcaico), coincidente - secondo l'autore - con l'archetipo junghiano. Il presente studio riprende questi temi sviluppando precisamente la terza parte di quel libro («La scena del mito», 73-131).

Negli studi storici sulla *Fedra* dannunziana il richiamo al mondo classico antico o moderno (il confronto con le tragedie di Euripide e Racine) ha sempre avuto inevitabilmente un grande peso, parallelamente al riferimento a esiti contemporanei quali il «dramma lirico» *Phaedra* di Swinburne (raccolto in *Poems and Ballades*, 1866) e il *Tristan und Isolde* di Wagner (in modo particolare nella figura di Isotta). Tutti temi già presenti nelle giornate di studio torinesi del 1984, i cui atti sono stati pubblicati nel 1990 a cura di Renato Uglione (Torino, CELID). Negli stessi anni Pietro Gibellini impostava la propria lettura (*Fedra da Euripide a d'Annunzio*), ospitata negli Atti del convegno omonimo usciti in *Quaderni dannunziani* (V-VI, 1989, 99-116), articolandola poi via via nel tempo in lavori successivi («Gabriele e Fedra», in *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano: Mursia, 1995 e altri), a coinvolgere sempre più anche il tema archeologico mediterraneo-cretese da un lato, dall'altro la contiguità della protagonista dannunziana con l'Isotta di Wagner.

La diversa ottica dei due lavori di Santoli (2009, 2019), che punta sullo spettacolo anziché sul testo letterario, rinforza di fatto quella tradizione critica. Fornendola dell'elemento scenico-visivo in quanto osservatorio privilegiato ribadisce e rinsalda le conclusioni di quelle letture: la centralità del tema arcaico-mediterraneo già potenziato dieci anni prima dall'aggregazione d'Annunzio-Bakst-Rubinstein, cioè, rispettivamente, dall'elemento poetico/registico, scenografico e attoriale. Si trattava, anche nel 1923, di una dimensione spettacolare decisamente caratterizzata dall'elemento 'luce', emerso in anni più recenti negli studi sulle messinscene dannunziane analizzate da Giovanni Isgrò nel suo *D'Annunzio e la 'mise en scène'* (Palermo:

Palumbo, 1993) e in molti altri lavori successivi. Il tema della luce risulta inoltre l'anello di congiunzione tra il teatro dannunziano degli anni francesi e l'idea scenica di Mariano Fortuny: a ridosso del *Martyre* stava per il poeta una stagione incentrata sul progetto del Théâtre de Fête (coronamento ideale del Teatro di Festa - mancato - di Albano), annunciato da d'Annunzio in molte interviste parigine e italiane (e ancor prima nel *Fuoco*) quale contraltare al Festspielhaus della 'collina Bávara'. Un disegno discusso e progettato insieme con Fortuny: descritto nei dettagli, in quegli articoli, come un teatro tale da riprodurre in terra latina il teatro wagneriano ma destinato a grandi spazi aperti e pertanto riproponibile su altre piazze europee.

Aggiungendo questo elemento 'tutto si tiene': Fortuny era anche un importante pittore wagneriano, e il fattore luce era un tassello fondativo della ricezione del teatro wagneriano: a partire dal notissimo scritto di Baudelaire sul Preludio del *Lohengrin* del 1861 sul piano letterario e dai progetti di messinscena del wagneriano Appia sul piano della rappresentazione. Su questi temi si sono già diffusi gli studi ospitati negli Atti del convegno *La scena di Mariano Fortuny* curati da Maria Ida Biggi, Claudio Franzini, Cristina Grazioli, Marzia Maini (Roma: Bulzoni, 2016) e volumi quali *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, curato da Paolo Bolpagni (Ginevra; Milano: Skira, 2012), lo studio di Cristina Grazioli intitolato *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale* (Roma; Bari: Laterza, 2008) e quello di Marzia Maino (*Con gli occhi della luce. Fonti di formazione, teoria e prassi nella poetica teatrale di Mariano Fortuny* (Padova: CLEUP, 2014). Per parte sua, nei due decenni precedenti l'arrivo in Francia d'Annunzio era emerso quale romanziere europeo 'wagneriano' con *L'innocente* e *Il piacere*, in seguito come romanziere 'wagneriano alternativo' con *Il fuoco*. Il *Martyre* e *La Pisanelle* risultavano pertanto il coronamento di un percorso di wagnerismo alternativo proprio in quanto elemento essenziale ne era l'approdo mediterraneo: quel Sud che il Nietzsche postwagneriano aveva già indicato come la culla della civiltà musicale europea, incarnata dalla *Carmen* di Bizet.

Se torniamo all'oggetto dell'analisi di Santoli ci troviamo dunque di fronte a una *Phaedre* del 1923 retta e animata dagli stessi protagonisti. La ferma volontà di Ida Rubinstein ha ricreato il terzetto: di fatto già tre anni prima, con una ripresa del *Martyre* a dir vero infelice quale quella ricostruita, per tutti, da Silvana Sinisi ne *L'interprete totale. Ida Rubinstein tra teatro e danza* (Torino: UTET, 2011): un testo tragico privato del secondo atto da Bakst e Rubinstein per eccesso di lunghezza, prove d'orchestra più che scarse, un coro talmente impreparato da far fuggire il direttore d'orchestra designato (André Caplet) e lo stesso Bakst offeso da una pubblicità avara nei propri confronti spiegano del resto perfettamente l'insuccesso della *prima*, andata in scena all'Opéra il 19 giugno 1920.

Per la *Phaedre* del 1923 le cose alla *prima* non vanno meglio: colpiscono più che positivamente le scene ‘barbariche’ e la regia di Bakst, così come i suoi costumi (i due bozzetti di scena e molti figurini erano riprodotti splendidamente, a colori, nel libro di Santoli del 2019 e vengono riproposti anche qui). D’Annunzio, tradotto in un eccellente francese (a detta dei critici) ma non più regista dello spettacolo, è assente. Quanto alla musica di scena di Pizzetti, si tratta solo di una scelta di momenti corali e orchestrali significativi ricavati dalla tragedia in musica *Fedra*, che ha debuttato al Teatro alla Scala di Milano nel 1915 con esito incerto e non è stata più ripresa. Un corposo studio di Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci, *Il bacio della Sfinge. D’Annunzio, Pizzetti e “Fedra”* (Torino: EDT-Istituto Nazionale Tostiano, 1998), in cui si può trovare una storia puntuale della collaborazione tra il poeta e il musicista in quell’occasione e un’accurata analisi del libretto-tragedia e della partitura, riporta in Appendice l’interessante recensione di Gaetano Cesari di quella prima (237-43), uscita nel *Corriere della Sera*. Per quanto riguarda la musica si tratta invece, come accennato, di pochi interventi seppure in presenza di una grande orchestra: donde le critiche della stampa parigina alla scarsità di musica prodotta nel corso dello spettacolo. A completamento delle citazioni di Santoli dalla recensione uscita nel *Corriere della Sera*, che formulava giudizi entusiastici sulle scene di Bakst (cap. 2, «Arte e teatro», 25-57: 25 nota 3) può essere perciò utile leggere alcuni passi di recensioni francesi in merito alla componente musicale. Louis Schneider per esempio così scriveva:

En attendant que notre éminent collaborateur M. Claude Farrère publie le compte rendu de la *Phaedre* de M. Gabriele d’Annunzio, je vais essayer de donner un aperçu de la partition qui accompagne cette tragédie.

C’est M. Ildebrando Pizzetti, directeur du Conservatoire de Florence, un des musiciens les plus célèbres de la jeune école italienne, qui s’est chargé d’écrire la musique. On pouvait s’attendre à des extravagances modernistes, telles que l’annonçait l’œuvre récente du maître, *Jaël*, jouée à la Scala de Milan. Il n’en est rien. Sa *Phaedre* est conçue dans le style le plus classique, avec un parti pris très louable de simplicité dans l’expression. Par exemple, le prélude débute par un unisson de violons ; le mouvement s’élargie sans faire appel aux cuivres ; l’orchestration est sobre et solide à la fois et prépare bien la lamentation des pleureuses qui ouvre le rideau. La sortie des pleureuses est accompagnée de musique, et c’est encore une mélodie funèbre qui escorte les mères douloureuses au baisser du rideau du premier acte. [...] Le prélude du deuxième acte est animé ; il est d’une riche sonorité ; la carrure des rythmes est bien établie et s’accorde parfaitement avec l’architecture massive de la demeure de Phèdre. Plus loin, le ser-

ment de vengeance de Thésée est souligné par une phrase obstinée, ardente, confiée aux contrebasses et aux cuivres. [...] On ne peut que regretter que M. Pizzetti n'ait pas développé davantage son commentaire musical qui adoucit l'accent âpre de l'œuvre et met en relief les attitudes harmonieuses de Mme Ida Rubinstein.

M. Philippe Gaubert a dirigé les divers fragments de *Phaedre* avec autorité, avec précision ; et il n'y a que des éloges à accorder aux chœurs, ainsi qu'à la belle voix de soprano qui a chanté au prélude du troisième acte la lamentation d'Hyppolite. (*Opéra-Phaedre*, tragédie en trois actes [...], *Le Gaulois*, jeudi 7 juin 1923, 3)

dove risulta notevole, per l'argomento trattato nel libro di Santoli, il richiamo alla 'quadratura' ritmica che accompagna l'apparizione (splendida in tutte le testimonianze) del secondo scenario.

Molto interessante, per motivi diversi, è la pagina che *Comoedia* riservava, in apertura, all'evento: consisteva in una prima, diffusa recensione della tragedia e dello spettacolo di Gabriel Boissy, completata da una recensione della musica affidata a Raymond Charpentier. Nella prima si iniziava col deplorare da un lato lo spettacolo offerto da Ida Rubinstein soprattutto in merito alla sua «toccante ostinazione» a «primeggiare in francese» (accompagnata in sala da «sarcasmi e lazzi scortesii»), tenuto conto dell'importanza di Gabriele d'Annunzio, «grande poeta e cittadino». Seguiva un esame della tragedia e l'inevitabile confronto con il testo di Racine, che mostrava una Fedra «cristiana» e «innamorata» di contro a una Fedra dannunziana «mitica e istintiva». Il pezzo seguiva poi la tragedia atto per atto, con estensioni anche alla pittura (Gustave Moreau) e al dramma musicale wagneriano (parlando di un Ippolito quale 'assaggio' di Parsifal); terminava riprendendo il confronto con la Fedra di Racine, così umana rispetto a quella «frenetica» dell'autore italiano, il cui dramma era risultato «surchargé et même noyé» dall' «apparato storico», dalle «enormi genealogie», dall'accumulo degli «eventi favolosi» (Gabriel Boissy, «*Phaedre*». *Tragédie en 3 actes de M. Gabriele d'Annunzio. Musique de M. Pizzetti, Comoedia*, vendredi 8 juin 1923, 1-2: 1) [trad. dell'Autore].

Dell'aspetto musicale si occupava nel dettaglio, come abbiamo detto, Raymond Charpentier, con un intervento distinto che richiamava ugualmente in apertura la figura del poeta: «ex dittatore di Fiume» e «principe delle lettere» che «nessuna difficoltà materiale intimidisce»; cosicché non ha solo concepito la sua Fedra «dentro le scene più ricche, adorne di tutte le seduzioni della luce e contornate da debordanti figurazioni»; l'ha anche «collocata in un ambiente musicale sontuoso»: un'orchestra «colma di strumenti» che interviene a tempo debito e cori, «necessariamente imponenti», che «rilevano la sintesi dell'azione» (Raymond Charpentier, *La Musique, Comoedia*, vendredi 8 juin 1923, 1-2:2) [trad. dell'Autore]. In definitiva però anche

questo recensore lamenta - da musicista - la scarsa presenza della componente musicale:

Gabriele d'Annunzio n'ignore certes pas que le torrent des mots, fussent-ils les plus impétueux, ne possède jamais la puissance du flot sonore. Et l'on est presque surpris que tant de musiciens, une fois réunis, ne conclurent pas avec plus de constance et de fougue au cortège des situations. Une musique, mais moins tempérée que celle-ci, eût volontiers habillé maintes autres attitudes que celle qu'elle pare et souligne de multiples effets. Jusqu'au troisième acte, elle ne se décèle guère que pour dissimuler le lever et le baisser du rideau, car je n'irais même pas jusqu'à prétendre que, dans les deux premiers tableaux, les notes qui s'égrènent dans la salle et non sur le plateau fermé par « l'avant-scène », enluminent le texte avec une saisissante vérité... (1-2:2)

per concludere necessariamente con un giudizio frenato, sostanzialmente sospeso, su quell'insufficiente presenza della musica nella tragedia:

Sans contester les qualités expressives ni les finesses d'orchestration de ces quelques morceaux, ni surtout la noble tenue des chœurs au 3^e acte, nous n'y avons pas toujours trouvé le ferme et plein lyrisme : que le sujet aurait pû, semble-t-il, libérer de la plume de l'auteur. M. Pizzetti a-t-il composé ces fragments depuis longtemps [qui il recensore coglie nel segno] et sa personnalité s'est-elle développée depuis lors? Probablement. A la première audition de cette brève partition pour *Phaedre*, on reste en définitive sur une bonne impression, mais insuffisamment définie, et avec le regret qu'elle soit de courte durée. (1-2:2)

La ripresa dello spettacolo a Roma nel 1926 (voluta fermamente anche in questo caso da Ida Rubinstein) avverrà perciò con musiche di scena di Honegger, come riferisce Santoli nel terzo capitolo («Nota teatrale. Di altre *Fedre*», 67-8). Neanche questa volta d'Annunzio assiste alla prima, mentre ha gradito la ripresa del *Martyre* diretta da Toscanini nello stesso anno: un Toscanini invero arrabbiatissimo per il comportamento del poeta, dilungatosi enormemente durante un intervento orale concessogli tra il secondo e il terzo atto che viene interrotto dopo quasi un'ora da un Toscanini furente con l'attacco perentorio all'orchestra per il terzo. Tutto questo sta a monte del libro di Santoli, che punta da un lato sui presupposti estetici e concettuali dell'evento del 1923, dall'altro sulla sua reale consistenza scenica, restituita dalle immagini e considerata nella prospettiva delle esperienze culturali del drammaturgo e dello scenografo in quanto correlate alla cultura del tempo.

Il volume si apre con un primo capitolo («Dall'Ellade all'interpretazione del mito», 15-24) nel quale si ripercorre l'itinerario seguito da d'Annunzio nel viaggio del 1895 sulla base degli epistolari, dei diari del viaggio in Grecia e dei *Taccuini*: il poeta scrive di «peregrinazione dell'anima», di «armonia prodigiosa» delle cose viste (16-17), di «meravigliosa e aulente aridità», di «profondità dello spazio» e «lontananza nel tempo» (18). L'autore passa successivamente, con felice comparazione, a citazioni dalle *Note di viaggio* di Bakst (20), arrivando per questa via a parlare di 'dramma' (anche negli addentellati con Euripide e Wagner) e poi della *Fedra* musicata da Pizzetti (con riferimento a una settantina di carte del poeta conservate al Vittoriale).

Segue il secondo capitolo («Arte e teatro», 25-57), che snodandosi in sei paragrafi viene a costituire il corpo principale del discorso dell'autore. Si parte *in media res* con l'evento scenico del 1923 («Un grandioso spettacolo», 25-9), ricostruito e commentato nel dettaglio attraverso i testimoni: in modo particolare gli scenari, commentati sulla base dei bozzetti e disegni di Bakst successivamente riprodotti (59-60). Il secondo paragrafo («Il gioco delle linee e dei colori», 29-31) ci porta poi ancor più direttamente nel cuore dell'operazione culturale di Bakst: l'evocazione di un'atmosfera che, partendo dalla dimensione architettonica, realizza una realtà viva «misteriosa e magica» (30), cui contribuisce l'«originalissima trovata scenica [...] dell'enorme tenda» del secondo atto: una «tenda-palo» o «tenda-colonna» che allude alla «dimensione della realtà fisica e immaginaria del passato mitico» (31). Segue un terzo paragrafo («La ricerca estetica e le lontane origini ritrovate», 32-4) che richiama in apertura un'osservazione di Théodore de Wyzewa sul nucleo della filosofia drammaturgica wagneriana («suggerire un'idea del mondo anziché esprimerla apertamente») e passa poi a riassumere il senso del viaggio in Grecia di d'Annunzio e di Bakst in quanto ricerca della propria identità: un recupero del «tempo remoto» (o «tempo perduto», con Proust) (34). Donde, nel quarto paragrafo («La concezione scenica», 35-40), l'esame di quella «nuova metrica scenico-visiva»: una tecnica pittorico-architettonica «prospettica» che a detta dell'autore in Bakst non si presenta come un «rifugio» alla Gauguin ma come «un'andata e ritorno» (36).

Questa tesi è supportata dalle immagini, che a conclusione del capitolo produrranno anche disegni di costumi di scena (61, figg. 7-9). Si introduce in questo modo un secondo livello di lettura con figurini ispirati all'Hera di Samo: a una bellezza carnale ma apollinea, in quanto «semplice e serena» (la schiava tebana) (38) oppure fisica e al contempo spirituale (Teseo).

Con il quinto paragrafo («Il misterioso fascino delle immagini scenografiche», 40-8) si passa a riferimenti più ampi alle scenografie dell'artista chiaramente ispirate al mondo egeo, greco-orientale (per esempio in *Cléopâtre* e *Hélène de Sparte*), in quanto rispettivamente

te «splendide evocazioni storiche» e «collage di ricordi greci» (40). Il discorso si riallaccia allora inizialmente a d'Annunzio (con il 'motivo del mirto' accanto al grifone), per estendersi poi per un verso alle arti decorative del tempo (nei nomi di Matisse, Klimt, Chini), per altro verso a una teoria psicanalitica (l'archetipo di Jung) utile a indicare, nella collaborazione di d'Annunzio e Bakst, il comune sentire. La compresenza di psichico e somatico, istinto e dimensione spirituale sarebbero comuni, secondo l'autore, al Prologo dannunziano e alle scene e ai costumi di Bakst.

Nel paragrafo finale («Un teatro del colore e della luce», 48-57) l'autore richiama tutti questi elementi: colore, «ritmo grafico» (49), contiguità con il dramma musicale wagneriano («con le scene per *Fedra* siamo vicini al sogno di Wagner») (50), ribadendo il carattere 'totale' di quella *Fedra*: un teatro di parola, musica, luce e colore. Mentre l'ultimo capitolo («Nota teatrale. Di altre *Fedre*», 67-71) guarderà brevemente oltre quello spettacolo, richiamando successive rappresentazioni con musica di scena di quello stesso dramma dannunziano.

Conclude il lavoro un'ampia bibliografia.

