

La figlia di Iorio di Gabriele D'Annunzio e Francesco Paolo Michetti: la rappresentazione letteraria e visiva come "pre-testo" per una lettura musicale.

*Anna Maria Ioannoni Fiore**

Abstract. In the first half of the XX century the knowledge and the recovery of faraway cultures or those normally foreign to the western cultivated milieus brought about the development of a musical style characterized by the taste of exoticism and archaism. This aspect was not only perceived in the musical field but also in the arts in general.

At Francavilla al Mare (Chieti) in the former Franciscan convent of Santa Maria del Gesù, the painter Francesco Paolo Michetti together with other artists shared the project to reach a form of art which would synthesize their different experiences and focus on the theme of nature and the Abruzzo people. These common interests brought about the meeting between Gabriele D'Annunzio and Michetti, opening the way to the rustic tragedy The daughter of Iorio. This play, full of visual and musical expressions, was characterized by an exotic dimension, overflowing with colour, rhythm, light and folk songs.

This paper focuses on the link between visual, literary and musical representations of La figlia di Iorio, with particular emphasis on the music and on the several recreations stimulated by this subject playing the role of 'pre-text' during the twentieth century.

Riassunto. Nella prima metà del XX secolo la conoscenza, il recupero e la considerazione di culture distanti o normalmente estranee all'ambito occidentale colto, costituirono la spinta verso un'espressione musicale caratterizzata dall'arcaismo, dal gusto del primordiale e dell'esotico. Tale urgenza fu avvertita non solo nell'ambito musicale ma anche in quello più generale delle arti tutte.

A Francavilla al Mare, (Chieti) nell'ex convento francescano di S. Maria del Gesù, il pittore Francesco Paolo Michetti condivise con altri artisti il progetto di giungere a una forma d'arte che sintetizzasse le loro diverse esperienze e che avesse come temi la natura e la gente d'Abruzzo. Da questi interessi comuni si generò l'incontro tra Gabriele D'Annunzio e Michetti, aprendo la strada alla tragedia rustica La figlia di Iorio, densa di espressioni visive e musicali caratterizzate da una dimensione esotica e multiforme, traboccante di colori, ritmo, luce e canti popolari.

Il contributo intende indagare su La figlia di Iorio, con particolare riguardo al rapporto che intercorre tra le rappresentazioni visive, letterarie e musicali ad essa relative e con uno sguardo privilegiato alla musica e alle numerose ricreazioni che tale soggetto ha sollecitato nel corso del Novecento, giocando il ruolo di 'pre-testo'.

La presente riflessione ha come principale oggetto di riferimento un testimone iconografico apparentemente estraneo all'ambito musicale che, grazie al percorso preliminarmente affrontato, rivela una carica e una dimensione musicale elevate, individuando in esse i motivi ispiratori di ulteriori prodotti artistici con i quali condivide il ruolo documentario di particolari aspetti della cultura musicale a cavallo tra Ottocento e Novecento e degli orientamenti estetici propri di quel periodo storico.

La Figlia di Iorio, oggetto di studio multiforme, trova le sue origini nell'ultimo decennio del XIX secolo e sviluppa a tutto tondo la propria dimensione artistica in un arco temporale che si estende a tutto il XX secolo e oltre. Seguendo lo sviluppo di tale soggetto artistico, secondo un criterio cronologico, sembra che il percorso compiuto abbia origine da un'invenzione pittorica – la famosa tela che Francesco Paolo Michetti espose nel 1895 alla Biennale di Venezia –, passi per la letteratura – l'omonima tragedia che Gabriele D'Annunzio scrisse durante l'estate del 1903 – e giunga solo alla fine alla musica nelle versioni operistiche di Alberto Franchetti prima (1906) e di Ildebrando Pizzetti poi (1954) e in tutte quelle musiche di scena che per l'intero arco del XX secolo e più ne hanno variamente animato le produzioni teatrali, coreutiche e cinematografiche. In realtà la musica, nel suo elemento primordiale ritmico-melodico, costituisce l'anima delle espressioni visive e poetiche che sembrano precederla: essa si cela in un livello primitivo e profondo come può esserlo solo quello intimamente legato alle espressioni popolari. Al primitivo, all'arcaico e al 'non-colto' si rivolge spesso l'esperienza artistica dei primordi del XX secolo, animata dall'esigenza di rinnovare linguaggi oramai erosi dalle istanze degli artisti radicali, in una comune esigenza che muove, unendole, tutte le arti.

A Francavilla al mare, in Abruzzo, il pittore Francesco Paolo Michetti si rende fautore della costituzione di un cenacolo artistico: nel 1883 acquista l'antico convento francescano di Santa Maria del Gesù per stabilirvi la sua dimora e proseguire nell'intento già avviato tre anni prima di condividere con artisti diversi idee, tecniche e segreti propri di ogni esperienza artistica, al fine di sperimentare un'elevata compenetrazione tra letteratura, pittura, musica e scultura¹. L'influenza che esercita su di lui come sul suo giovane amico Gabriele D'Annunzio, la poetica del *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale di Richard Wagner, cui si somma certamente la suggestione del romanzo *l'Histoire du Romantisme* di Théophile Gautier, che esce nel 1872, mentre Michetti espone per la prima volta in un *salon* parigino, origina senza dubbio nel pittore abruzzese come in D'Annunzio, il desiderio di vivere in prima persona il clima del *Petit Cénacle* rievocato dal poeta francese, ove si discuteva di nuovi modi di vita e di espressione artistica². Tra i

* Conservatorio Statale di Musica L. D'Annunzio³, Pescara, annamaria.ioannonifiore@poste.it

¹ Cfr. V. MORETTI, «La figlia di Iorio» fra memoria e progetto, in A. ANDREOLI, a cura di, *La figlia di Iorio cent'anni di passione*, Pescara, De Luca, [2004], p. 11.

² Cfr. P. SORGE, *Sogno di una sera d'estate. D'Annunzio e il cenacolo michettiano*, Pescara, Ianieri Editore, 2004, p. 31.

frequentatori del ‘conventino’ accanto a D’Annunzio, *in primis* i conterranei Francesco Paolo Tosti autore, tra l’altro, della prima trascrizione musicale per i tipi della casa Ricordi di *Canti popolari abruzzesi* (1880), lo scultore Costantino Barbella, il pittore Paolo De Cecco, Antonio De Nino – il più noto studioso di usi, costumi e tradizioni abruzzesi –, e numerosi altri, tra i quali spicca la coppia di intellettuali Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, fondatori, a Napoli, del quotidiano «Il Mattino». La musica costituisce il vero collante del sodalizio artistico: «[...] i dipinti di Michetti, così come le sculture dello stesso artista e di Barbella, trasmettono ritmi musicali, malinconici o brillanti a seconda dei soggetti, al pari dei versi del Vate, dei pionieristici studi etnografici di Antonio De Nino e degl’incalzanti resoconti giornalistici della celebre coppia che viveva a Napoli»³.

Come mai la musica aveva assunto un ruolo così importante per questi artisti? La seduzione dell’espressione musicale è consequenziale all’attenzione che i protagonisti del cenacolo michettiano rivolgono alla natura e alla gente d’Abruzzo: un popolo ‘cantante’, come spesso viene ritratto nei dipinti di quel periodo. Proprio a partire da Michetti infatti, è possibile osservare nell’immagine di tante opere pittoriche quella particolare attitudine degli abruzzesi (figg. 1-2).

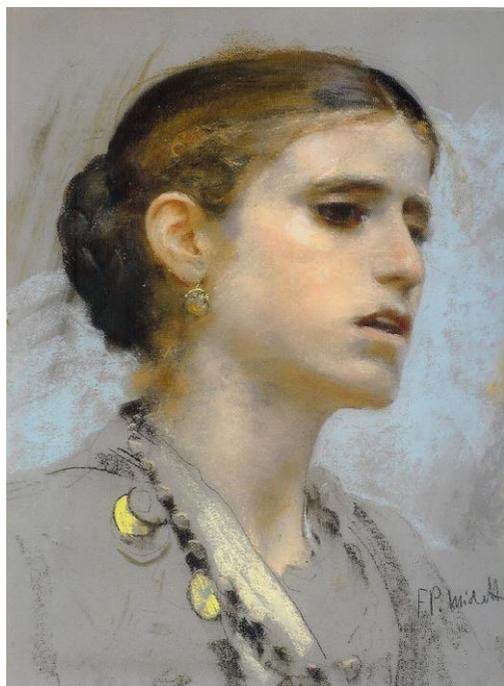


Fig. 1. Francesco Paolo Michetti, Volto di fanciulla, Ortona, Istituto Nazionale Tostiano, Museo Musicale d’Abruzzo.



Fig. 2. Francesco Paolo Michetti, Ragazzo che canta, Giulianova, Pinacoteca Civica “V. Bindi”.

³ L. ARBACE, *A Vucchella e il canto di due vite*, in L. ARBACE, a cura di, *A Vucchella e altre romanze. Gabriele D’Annunzio, Francesco Paolo Tosti*, in «Quaderni a cura della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici dell’Abruzzo», 3, 2010, p. 7.

I disegni o le tele ‘musicali’ di Michetti si configurano quale contrappunto ‘visuale’ delle considerazioni con le quali Gennaro Finamore – altro appassionato studioso di usi e tradizioni locali – nel 1886 apriva la sua raccolta di *Canti popolari abruzzesi*:

Principali depositari del nostro tesoro poetico, le donne. [...] tutta la serie de’ canti fanciulleschi e religiosi, la massima parte degli amorosi, narrativi e leggendari, bisogna cercarla presso le donne: cantatrici instancabili sia tra le mura domestiche sia nell’attendere, per lo più in molte, a’ lavori campestri. [...] e chi vuole attingere alla fonte viva della nostra poesia [...] deve cercare specialmente nella bocca delle donne attempate, nelle campagne de’ comuni più piccoli e meno noti, quella vena di poesia schietta e limpida [...]. Siffatto genere di poesia, riflesso fedele delle attitudini psicologiche, che ci sono proprie, è, a stretto senso, la *nostra* poesia popolare⁴.

La particolare inclinazione alla musica che il popolo abruzzese mostra di possedere balza immediatamente agli occhi di qualsiasi osservatore esterno, come anche nel caso del colonnello De Ferdinandi che già nel 1806 nelle sue *Osservazioni sopra lo stato attuale del Regno di Napoli*, riferiva al sovrano Bonaparte: «tra tutte le nazioni i nostri Regnicoli si distinguono per la musica. La Nazione è tutta cantante: le province di Puglia e d’Abruzzo piucchè le Calabrie amano la musica»⁵. La musica e il canto nascono prepotenti dagli affetti interiori e proporzionalmente all’età ne esprimono tutta la variegata e umana carica emotiva. Infatti,

La facoltà poetica – essenzialmente muliebre [...] –, è ferace in particolar modo di canti d’amore, e in generale di quelli nei quali un motivo affettuoso prevale. Ma il sentimento non nasce adulto, né, è forma definitiva dell’attività dello spirito. Prima di essere pieno lume e massima vibrazione dell’essere umano, è aurora e quasi anticipazione di sé, in altre forme, più miti e vaghe. Prima di concepir l’amore, [...] l’animo è poco più che infante, e la poesia – rudimentale e ingenua – espressione de’ moti che suscita in esso il vario atteggiarsi della scena esteriore. Documenti di siffatta prima forma della poesia popolare sono i canti fanciulleschi. [...] Seguono i canti d’amore, nelle svariate fasi e modulazioni di questa affezione dell’animo, e formano, nel nostro, come in tutti i canzonieri popolari, il maggior numero⁶.

Le immagini ‘sonore’ di una popolazione indagata e rappresentata da intellettuali e artisti, costituiscono oggi il prezioso bagaglio imprescindibile per una profonda comprensione del fenomeno culturale che stiamo indagando, all’interno del quale ha origine *La figlia di Iorio* e dal quale si dipartono tutte le esperienze ad esso successive. Anche D’Annunzio con le sue opere letterarie se ne prospetta interprete privilegiato, affermandosi quale autorevole riferimento per la lettura delle fonti iconografico-musicali che hanno relazione profonda con ciò che *La*

⁴ G. FINAMORE, *Canti popolari abruzzesi*, Nuova edizione a cura di E. GIANCRISTOFARO, Lanciano, Rocco Barabba, 1976, pp. 26-27.

⁵ Il testo è stato trascritto da P. MAIONE, *Organizzazione e repertorio musicale della corte nel decennio francese a Napoli (1806-1815)*, in «Fonti musicali italiane», 11, 2006, p. 119.

⁶ G. FINAMORE, *Canti popolari abruzzesi*, cit., pp. 22-23.

figlia di Iorio ha significato e rappresentato nel panorama culturale del primo scorcio del Novecento. Attingendo al *Trionfo della morte* (Libro IV cap. III), si nota come il Poeta partecipi alla definizione e alla divulgazione dei tratti caratteristici della popolazione abruzzese:

Uomini e donne esprimevano di continuo la loro anima col canto, accompagnavano col canto tutte le loro opere al chiuso e all'aperto, celebravano col canto la vita e la morte. Intorno alle culle e intorno alle bare ondeggiavano le melopée lente e iterate, antichissime [...] Si trasmettevano di generazione in generazione come un'eredità interiore, inerente alla sostanza corporea; e ciascuno svegliandosi alla vita le udiva risonare in sé medesimo come un linguaggio innato a cui la voce dava le forme sensibili⁷.

Le pagine letterarie di D'Annunzio si rendono a tratti didascaliche e propedeutiche alla comprensione di ciò che altri artisti hanno espresso con linguaggi diversi e in un ideale gioco in contrappunto imitato le stesse impressioni letterarie vengono spesso fissate in immagini visive. È il caso di una cartolina disegnata da Basilio Cascella, *La cantatrice di S. Vito* (fig. 3),



Fig. 3. Basilio Cascella, *La cantatrice di S. Vito*, collezione privata.

che trova la sua ispirazione nel passo che Gabriele D'Annunzio dedica alle coglitrici di ginestre nel *Trionfo della morte* (Libro III cap. VII) e in esso ritrova la migliore illustrazione possibile:

Giorgio [...] trovò il ginestreto. Era un pianoro dove le ginestre fiorivano con tal densità da formare alla vista un sol manto giallo, d'un colore sulfureo, splendidissimo. Le cinque fanciulle coglievano il fiore per riempire le ceste, e cantavano. Cantavano un canto spiegato, con accordi di

⁷ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 244-245.

terza e di quinta perfetti. Quando giungevano a una certa cadenza, sollevavano la persona di sul cespuglio perché la nota sgorgasse più libera dal petto aperto: e tenevano la nota, a lungo, a lungo, guardandosi negli occhi, protendendo le mani piene di fiori. [...] Favetta intonò, sul principio malsicura, ma di nota in nota rassicurandosi. La sua voce era limpida, fluida, cristallina come una polla. Cantava un distico; e le compagne cantavano in coro un ritornello. Prolungavano la cadenza, concordi, riavvicinando le bocche per formare un sol flutto vocale; che si svolgeva nella luce con la lentezza delle cadenze liturgiche⁸.

Sono immagini ispirate da ricordi personali e naturali impressioni che i componenti del Cenacolo condividono e che corrono e ricorrono nelle pagine e nelle riproduzioni di un'intera generazione e oltre. Da Costantino Barbella a Pasquale Celommi (figg. 4-5)



Fig. 4. Costantino Barbella, Canto d'amore, collezione privata.

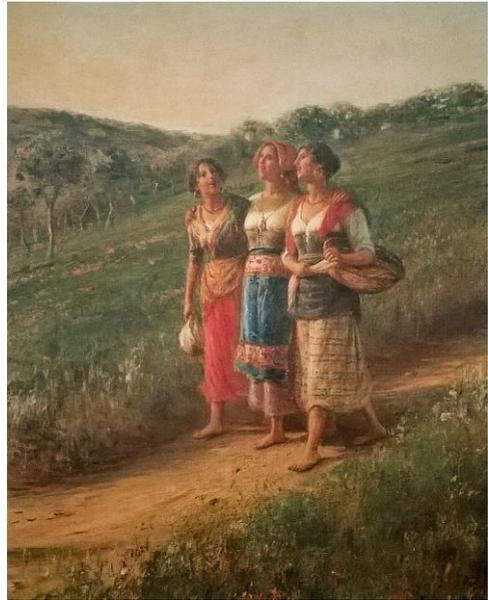


Fig. 5. Pasquale Celommi, Ritorno dai campi, collezione privata.

possiamo inseguire ulteriormente il percorso delle 'cicale' abruzzesi che D'Annunzio nella *Figlia di Iorio* impersona nelle tre sorelle Splendora, Favetta e Ornella⁹ e farci impressionare insieme al Poeta dal fascino del canto tradizionale:

Io studio le canzoni popolari abruzzesi. Che sublimità di ispirazione, Elda! Che melodie profonde e affascinanti! Non sembrano prodotti di un uomo, ma voci della stessa Natura! Nessuna parte d'Italia ha *Canzoni* così belle e così splendidamente musicali; te ne manderò qualcuna. Ma bisognerebbe

⁸ *Ivi*, pp. 197-198.

⁹ «Ah, cicale, mie cicale / una a furia di cantare / è scoppiata in cima al pioppo. / Or non cantano più i galli / a destar chi dorme troppo. / Ora cantan le cicale, / tre cicale di mezzogiorno, / che m'han preso un uscio chiuso / per un albero di fronda!» (G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio* - Candia della Leonessa, atto I, scena I).

sentirle cantare dalle nostre contadine nei tramonti di porpora, ne' gialli silenzi di mezzogiorno, nei plenilunî fatati... Che fascino, Elda! Vengon le lacrime agli occhi, e il cuore palpita forte in un desiderio ignoto. È la Natura che canta!¹⁰.

Inspirarsi agli stessi soggetti tratti dalla natura e dalla vita del popolo abruzzese, comporta, dunque, per i componenti del Cenacolo una fertile 'esposizione' all'irresistibile bellezza del canto popolare abruzzese che si costituisce *leitmotiv* del sodalizio e corre come una vena d'acqua "libera, fresca, senza età" tra pittura, poesia e musica.

Giungendo finalmente a *La figlia di Iorio*, (fig. 6)



Fig. 6. Francesco Paolo Michetti, *La figlia di Iorio*, Pescara, Palazzo della Provincia.

la dimensione musicale del soggetto pittorico michettiano è ben definita in una nota esplicativa di D'Annunzio: «In una delle terre interne, alle falde della Maiella, dov'è ancora forte la impronta della razza originale e quasi immutato il costume antico, *La figlia di Iorio* – colei che peccò per amore e che dal suo peccato è cinta d'infamia e di fascino – passa pel sentiero della montagna, mentre la seguono le irrisioni e i desideri degli uomini ozianti in varie attitudini sul ciglione sassoso»¹¹.

¹⁰ Così D'Annunzio in una lettera a Elda Zucconi il 18 luglio 1881, ora in G. D'ANNUNZIO, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di IVANOS CIANI, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1985, p.138.

¹¹ Si cita da R. CHIESA, *Le versioni musicali della «Figlia di Iorio»*, in *La figlia di Iorio*, Atti del 7 convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 24-26 ottobre 1985, Pescara, Fabiani, 1986, p. 202. L'autore del saggio rammenta come la tela michettiana non abbia sollecitato solo D'Annunzio, ma in precedenza avesse già ispirato un dramma lirico in due atti musicato da Guglielmo Branca su libretto di Pompeo Sansoni che andò in scena al Teatro "Ponchielli" di Cremona nella stagione del carnevale 1897. I due artisti citarono sia nel libretto che nello spartito la suggestiva descrizione del Vate (*Ivi*, p. 193). La situazione dipinta da Michetti e commentata da D'Annunzio si riferisce all'abitudine secondo la quale «Per diritto consuetudinario, è permesso ai mietitori di dire quante più male parole vogliono a chi passa [...] E questo gridare, come farebbero i cani, si dicono *incanâte*. Il brutto uso oggi va scomparendo [...]»; A. DE NINO, *Usi abruzzesi*, II, Firenze, Olschki, 1963, rist.

Qui il Poeta mostra di possedere la capacità di saper estrarre dalla realtà l'essenza musicale nascosta negli elementi pittorici della tela. Nella sua descrizione sollecita, infatti, più che la vista, l'orecchio di chi guarda a porsi in ascolto di quei passi dal ritmo svelto e fuggitivo della giovane donna, cui fanno da contrappunto, in un'ebbrezza poliritmica, le risa e le sconce invettive dei mietitori sui quali "[...] il gran sole gli impazza, e come cani abbaiano a chi passa"¹². Quando D'Annunzio presenterà a Michetti la propria tragedia sul medesimo soggetto, sottolineerà come nell'uomo arcaico, che si esprime col gergo delle "passioni elementari" sgorga impetuoso il canto, espressione di intime e incontenibili emozioni, quelle stesse che il Vate traduce in "canto dell'antico sangue", come lo definisce nella dedica che consacra la sua opera "Alla terra d'Abruzzi", ai familiari, "a tutta la mia gente fra la montagna e il mare". Si percepisce in D'Annunzio l'unità di spirito che lo lega al maestro Michetti, il quale sosteneva: «L'artista deve saper scoprire e determinare le linee fondamentali. Il disegnare non sta nel vedere semplicemente quel che è; sta bensì nell'estrarre dalla realtà quel che merita d'essere distinto»¹³. L'essenza musicale che D'Annunzio estrae dalla tela diviene nella tragedia "una grande canzone popolare in forma drammatica"¹⁴ perché:

dell'edizione Barbera 1881, p. 156. V. MORETTI, «*La figlia di Iorio*» fra memoria e progetto, cit., a p. 16 riporta un altro passo di D'Annunzio scritto per la nota di catalogo compilata per l'esposizione veneziana del 1895, in cui si legge: «[...] Qui è tutta la nostra razza, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale: la vivace antica razza d'Abruzzi, così gagliarda, così pensosa, così canora intorno alla sua montagna materna, d'onde scendono in perenni fiumi all'Adriatico la poesia delle leggende e l'acqua delle nevi. Qui sono le immagini eterne della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare. [...] Qui si svolgono lungo i campi del lino fiorento, lungo i campi del frumento maturo, le pompe delle nozze, dei voti e dei mortorii. Qui gli uomini accesi da una brama inestinguibile seguono a torme la femmina bella e possente che emana dal suo corpo una malia sconosciuta [...]».

¹² Così recita Favetta (atto I, scena I) nella tragedia dannunziana *La figlia di Iorio*.

¹³ Si cita da P. SORGE, *Sogno di una sera d'estate. D'Annunzio e il cenacolo michettiano*, cit., p. 95.

¹⁴ Gabriele D'Annunzio scrive a proposito della sua tragedia a Francesco Paolo Michetti (31 agosto 1903): «La tua *Figlia di Iorio* fece la prima apparizione or è più di vent'anni col capo sotto un dramma di nubi. Poi, d'improvviso si mostrò compiuta e possente nella gran tela, con una perfezione definitiva che ha qualche analogia con la cristallizzazione dei minerali nel ventre delle montagne. [...] Un processo non dissimile s'è svolto in me. Ho sentito vivere le mie radici nella terra natale, e n'ho avuto una felicità indicibile. Tutto è nuovo in questa tragedia e tutto è semplice: tutto è violento e tutto è pacato nel tempo medesimo. L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari. L'indicazione del tempo è questa: *Nella terra d'Abruzzo, or è molti anni*. La sostanza di queste figure è l'eterna sostanza umana: quella di oggi, quella di duemila anni fa. L'azione è quasi fuor del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari. Le canzoni del popolo e del contado mi hanno dato i modi e gli accenti» (Si cita da I. CIANI, *Sulla genesi della «Figlia di Iorio»*, in *La figlia di Iorio*, Atti del 7 convegno internazionale di studi dannunziani, cit., p. 43). Più avanti il Poeta prosegue: «Per rappresentare una tale tragedia sono necessari attori vergini, pieni di vita raccolta, con gesti sobri ed eloquenti, con una voce retta dalle leggi del canto interiore. Perché qui tutto è canto e mimica» (Si cita da R. CHIESA, *Le versioni musicali della «Figlia di Iorio»*, cit., p.192). Pochi giorni dopo (3 settembre 1903), a Giovanni Pascoli, al quale inizialmente D'Annunzio aveva pensato di dedicare la tragedia, dice: «Immagina una grande canzone popolare in forma drammatica. L'argomento è abruzzese. E questa volta ho sentito salire la poesia dalle radici profonde». (Si cita da O. GIANNANGELI, «*La Figlia di Iorio*» e il canto popolare, in *La figlia di Iorio*,

La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo. In ogni canzone popolare [vera, terrestre, nata di popolo] è una immagine di sogno che interpreta l'Apparenza. La melodia primordiale, che si manifesta nelle canzoni popolari ed è modulata in diversi modi dall'istinto del popolo, mi sembra la più profonda parola su l'Essenza del mondo. Ora, l'alto valore del drama 'La figlia di Iorio' consiste nel suo disegno melodico, nell'essere cantato come una schietta canzone popolare, nel contenere la rappresentazione musicale di un'antica gente. Il mio sforzo [in verità mal dico 'sforzo' ché io composi l'intera tragedia pastorale in diciotto giorni, tra cielo e mare, quasi obbedendo al demone della stirpe che ripeteva in me i suoi canti] la mia obbedienza consisteva nel seguire la musica, col sentimento d'inventarla¹⁵.

Questa non è la sede per attardarsi sulla dimensione musicale della tragedia dannunziana in questione, tuttavia non ci si può esimere dal sottolineare la musicalità del verso che la costituisce, nel suo modo di essere ritmica e melodica grazie alle assonanze, agli accenti e alle cadenze. "Le canzoni del popolo e del contado mi hanno dato i modi e gli accenti" aveva detto il poeta a Michetti, mostrando la volontà di 'agire' drammaticamente quel materiale sonoro oltre che ricrearlo nell'atmosfera¹⁶. 'Agire' e/o 'ricreare' la tradizione musicale popolare sono le parole chiave che conducono D'Annunzio, e con lui, e dopo di lui, molti dei musicisti che si cimenteranno ne *La figlia di Iorio*.

Il dipinto di Francesco Paolo Michetti si configura a questo punto con un duplice ruolo: quello di archetipo visuale cui si ispirerà Adolfo De Carolis nel 1906 per la composizione del manifesto e dei figurini relativi alla messa in scena dell'opera di Alberto Franchetti (il primo lavoro musicale ispirato dalla tragedia dannunziana) (figg. 7-8) e delle successive reinterpretazioni visive, (fig. 9); quello di "pre-testo", nel quale quello stesso melodramma trova i propri motivi musicali: prima nella veste letteraria della tragedia cui si ispira, quindi nel libretto che lo stesso D'Annunzio appronterà per la versione operistica del dramma¹⁷.

Atti del 7 convegno internazionale di studi dannunziani, cit., p. 119). Più tardi (9 settembre 1934), a Luigi Pirandello che avrebbe curato la regia della tragedia al Teatro Argentina di Roma, il Vate specificherà: «[La] *Figlia di Iorio* [...] non è se non una grande canzone popolare per dialoghi»; *Ivi*, p.120. Infine, a Ildebrando Pizzetti (5 luglio 1936) nella lettera consegnatagli in occasione dell'ultima visita del musicista a D'Annunzio, lo stesso scriverà: «Ildebrando, io ti dono, la *Figlia di Iorio*, libera, fresca, senza età come una canzone popolare»; *Ivi*, p.120.

¹⁵ G. D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, Verona, Mondadori, 1935, pp. 100-101.

¹⁶ Cfr. O. GIANNANGELI, «*La Figlia di Iorio*» nel ritmo di una canzone popolare, in A. ANDREOLI, a cura di, *La figlia di Iorio cent'anni di passione*, cit., p. 43. L'autore del saggio, in un'interessante disamina della musicalità dannunziana afferma: «Quando [...] andiamo ad ascoltare D'Annunzio con orecchio attento, e ad *eseguirlo*, ci accorgiamo che, se anche egli non citi canti popolari, in momenti determinanti del dialogo, nei trapassi di scena, egli *musicalmente* ci avverte che siamo entrati nella cadenza del canto popolare. Ma [...] notiamo che brevi derivanti dalla tradizione, stornelli, cantilene, quasi letteralmente trascritti in alcuni versi o ridotti, parafrasati, figurano come *chiavi musicali, creatrici d'atmosfera*.»; *Ivi*, p.45.

¹⁷ Cfr. P. SORGE, *La musica nell'opera di D'Annunzio*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 4, 1984, pp. 614-615.



Fig. 7. Adolfo de Carolis, Manifesto per la prima rappresentazione dell'opera di Alberto Franchetti su libretto di Gabriele D'Annunzio (Milano, Teatro alla Scala, 29 marzo 1906).



Fig. 8. Adolfo De Carolis, Figurino di Mila per la prima rappresentazione dell'opera di Alberto Franchetti su libretto di Gabriele D'Annunzio (Milano, Teatro alla Scala, 29 marzo 1906).



Fig. 9. Renato Guttuso, Figurino di Mila per la rappresentazione milanese dell'opera *La figlia di Iorio* di Ildebrando Pizzetti (Milano, Teatro alla Scala, 24 marzo 1956). Milano - Archivio Storico "Teatro alla Scala".

Uno dei tanti aspetti che ha caratterizzato l'esperienza musicale del XX secolo è, come sappiamo, quello relativo al folklorismo che, nel caso della *Figlia di Iorio*, ha causato il riproporsi nel tempo di rivestimenti musicali diversamente in relazione con la dimensione esotica di questa tragedia traboccante di colori, ritmo, luce e canto popolari. Uno studioso di questi aspetti della versificazione dannunziana – Ottaviano Giannangeli –, ha analizzato *La figlia di Iorio* cercando di comparare le strategie del Vate con le diverse modalità di sfruttamento degli stilemi popolari che Béla Bartók, nella sua riflessione sull'*Influenza della musica contadina sulla musica colta moderna*, ha a suo tempo individuato:

- «[...] usare la musica contadina senza portarle alcuna modifica oppure variandola lievemente limitandosi ad aggiungere un accompagnamento o, secondo l'occasione, includendola fra un preludio e un postludio»;
- Usare la musica contadina «non testualmente, ma inventando [il musicista stesso] l'imitazione di una melodia popolare» (ad es. Beethoven per il tema che apre la *Sinfonia Pastorale*);

- Non elaborare melodie popolari o farne imitazioni ma «[...] dare alla [propria] musica la stessa atmosfera che distingue la musica popolare»¹⁸.

La considerazione di queste modalità efficacemente prestate alla strategia di osservazione analitica del testo dannunziano – nel quale di volta in volta il Giannangeli rintraccia ciascuno dei modi d'azione descritti da Bartók¹⁹ – può essere, a maggior ragione, più utilmente adottata nella valutazione dei testi musicali che hanno interpretato la tragedia del Vate²⁰. Tale termine di paragone però, lungi dal voler costringere le considerazioni in una griglia di giudizio di retaggio puramente folklorico, intende piuttosto evidenziare sinteticamente come la dimensione esotica sia stata interpretata di volta in volta in maniera più o meno libera dai compositori che a vario titolo si sono cimentati con *La Figlia di Iorio*. Ovviamente questa riflessione suggerisce la possibilità di realizzazione di un progetto di indagine storico-musicale – anche di tipo interpretativo – più ampio, nel quale l'importanza del ruolo giocato dai testimoni iconografici che rappresentano visivamente situazioni, fenomeni e particolari eventi storici, appare in tutta la sua evidenza per quanto fin qui rilevato²¹.

¹⁸ O. GIANNANGELI, «*La Figlia di Iorio*» e il canto popolare, cit., p. 129 e seguenti. Per un sintetico inquadramento dell'influenza che i canti popolari e le danze folkloristiche ebbero sul linguaggio musicale del Novecento può essere ulteriormente utile O. KAROLY, *La musica moderna*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 249-251.

¹⁹ Cfr. O. GIANNANGELI, «*La Figlia di Iorio*» e il canto popolare, cit., pp. 130-132.

²⁰ Nel corso del Novecento si sono avute le seguenti composizioni musicali su *La figlia di Iorio*: OPERE - 1906 Alberto Franchetti su libretto di D'Annunzio: Milano, Teatro alla Scala, 29 marzo; 1954 Ildebrando Pizzetti su testo proprio: Napoli, Teatro S. Carlo, 4 dicembre. MUSICHE DI SCENA - 1923 Guido Albanese per l'allestimento a Castellammare Adriatico della tragedia dannunziana nella traduzione in dialetto abruzzese di Cesare De Titta con la regia di Luigi Antonelli; 1927 Alceo Toni per la rappresentazione della tragedia al Vittoriale degli italiani l'11 settembre di quell'anno; 1929 Renzo Bossi *Tre interludi per la tragedia "La figlia di Iorio"*; nel 1934 di nuovo Guido Albanese insieme a Renzo Massarani per la rappresentazione diretta da Luigi Pirandello al Teatro Argentina di Roma, con la scenografia e i costumi disegnati da Giorgio De Chirico; 1949 Giorgio Nataletti per una rappresentazione a Pescara; 1957 Angelo Musco per la ripresa della tragedia al Vittoriale con la regia di Luigi Squarzina; 1963 Antonio Di Jorio adatta musiche della tradizione abruzzese alla tragedia; 1982 Roberto De Simone anche nel ruolo di regista dello spettacolo; 1999 Gaetano Gianni Luporini per una rappresentazione con testi adattati da Carmelo Bene che ne cura anche la regia. BALLETTI - 1976 Roberto Hazon per Casa D'Annunzio, 12 luglio, con Carla Fracci nel ruolo di Mila. Da questo balletto, l'anno successivo, l'autore trae due raccolte vocali composte da *Sei canti* per soprano e pianoforte e *Tre canti di Aligi* per baritono e pianoforte. MUSICHE DA FILM – 1933 Ottorino Respighi; 2013 Angelo Valori. Per la ricostruzione della cronologia, unitamente alle risorse per la ricerca in linea, sono state d'aiuto le seguenti fonti bibliografiche: R. CHIESA, *Le versioni musicali della «Figlia di Iorio»*, cit.; C. SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio, la musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni, 1997; M. DELLA SCIUCCA, *Antonio Di Jorio. Percorsi della vita e dell'arte*, Lucca, LIM/Akademios, 1999; F. SANVITALE, *Le avarizie della fortuna. Guido Albanese musicista popolare*, Torino, Edt, 1999.

²¹ La scrivente, docente titolare della Cattedra di Storia della musica per Didattica presso il Conservatorio Statale di Musica "L. D'Annunzio" di Pescara, ha proposto alla propria istituzione la realizzazione di un progetto interdisciplinare variamente articolato che prende l'abbrivio dalla complessa dimensione artistica che le diverse immagini mostrate in questo studio posseggono e verso cui ulteriormente indirizzano, prima fra tutte la tela michettiana *La figlia di Iorio*.

Data la costrizione degli spazi a disposizione e il contesto di riflessione nel quale si inserisce questo studio, specificamente volto all'indagine sulle fonti iconografiche, ci si limita a sottolineare solo qualche aspetto relativo alle produzioni più importanti o per qualche motivo particolari, avendo come riferimento la griglia precedente e, quando è possibile, le impressioni della critica coeva. Nell'opera del Franchetti, leggiamo su «Ars et Labor»: «il valore artistico spicca sovrano anche per una cura attenta del colore locale, che spande su tutto lo spartito una certa tinta di tragedia»²². Non del tutto concordi con questo positivo commento altri critici che successivamente e senza mezzi termini dichiareranno:

Presa in blocco, la musica di Alberto Franchetti imbruttisce inequivocabilmente la Figlia di Iorio e ne fa un assai brutto melodrammatico. [...] questa musica, faciletta e banaletta anzichè, ma che viene presentata pomposamente paludata con un'orchestrazione tronfia e con una armonia che vuol essere sapiente ed elegante, [...] sa di scuola lontano un chilometro. [...] i temi sono buttati là, intermessi tra le melodie che talvolta rasentano la canzonetta. Vedasi per esempio quella di Ornella sulle parole: *Tutta di verde mi voglio vestire*, [...] dove il musicista per l'equivoco del canto popolare scade in una faciloneria non mai abbastanza deprecabile²³.



Fig. 10. Vignetta satirica apparsa su «Ars et Labor. Musica e musicisti. Rivista mensile illustrata», A. 61 - vol. 1, 15 maggio 1906, p. 447.

Forse è questo il motivo per cui certa satira coeva raffigura una Mila che questa volta scappa a gambe levate da una macchina in corsa alla cui guida è Franchetti con D'Annunzio al suo fianco (fig.10)!

Una parodia offerta probabilmente dalla circostanza di una festa in onore di Franchetti organizzata a Milano presso la sede dell'Automobil Club, cui D'Annunzio, forse non totalmente soddisfatto dell'esito dell'opera, non intervenne, scusandosi in tono burlesco: «molto mi duole di dover rinunciare alla gioia e all'onore di ritrovarmi nel nobile convito in cui si festeggia un mio fratello d'arte, che ha la mano ugualmente ferma e ardita nel condurre la forza del ritmo e quella d'una "sessanta cavalli"»²⁴. Sta di fatto che Franchetti, sulla scia di un oramai consunto modello ottocentesco, sembra abbia scelto la seconda strategia illustrata da Bartók: usare la musica contadina come riferimento per l'invenzione di una

²² «Ars et Labor», I, a. 62, 15 gennaio 1907, p. 43.

²³ Così L. TOMELLERI, *Gabriele D'Annunzio e i musicisti*, in *Gabriele D'Annunzio e la musica*, Collezione «Letteratura musicale» n.15, Milano, Fratelli Bocca, 1939, pp. 38-39. Una disamina dell'opera di Franchetti e del suo rapporto con il testo dannunziano si rintraccia in V. BORGHETTI, R. PECCI, *Il bacio della sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"*, Torino, Edt/Istituto Nazionale Tostiano, 1998, pp. 23-37.

²⁴ Si cita da S. CELLUCCI MARCONE, *D'Annunzio e la musica*, L'Aquila, Japadre, 1972, p. 56.

musica a imitazione di una melodia popolare, cui va aggiunta una buona dose di 'wagnerismo' che, all'epoca, tanto faceva discutere nella nostra Penisola.

Probabilmente va rintracciato in tutto ciò il motivo per cui D'Annunzio nel 1936, in occasione di una visita di Ildebrando Pizzetti al Vittoriale (ultima occasione di incontro tra il Vate e il compositore parmense) gli offre come "*pignus ac monumentum amoris*" la sua *Figlia di Iorio*, che il compositore realizzerà in un nuovo melodramma solo nel 1954²⁵.

La critica coeva ancora una volta appare discordante nell'accordare un successo che le numerose rappresentazioni tenutesi nell'arco di pochi mesi in tutta Italia e in molti importanti teatri internazionali sembrarono decretare. Il motivo di talune riserve non è relativo al testo dannunziano, che Pizzetti si è limitato ad abbreviare in alcune parti e nel quale sono conservati "i modi e gli accenti" musicali popolari che D'Annunzio vi ha trasfuso; piuttosto, il linguaggio compositivo, nella severità e nella solennità del recitativo ampiamente adottato, appare alla critica di sovente "noioso". Nelle intenzioni del parmense «L'arte vuol essere rivelatrice della verità» ritenendo che la musica debba «assumere la forma di un "recitativo" continuo, che, per mezzo di varie figurazioni ritmiche e di elevamenti d'intonazione, si limiti ad intensificare i valori poetici del testo. Tale "recitativo" Pizzetti circonda di atmosfere orchestrali derivate, in gran parte dal canto gregoriano [...] sia pur "riascoltato" attraverso le esperienze di Debussy e dei musicisti russi, di Mussorgsky in particolare»²⁶. I modi ecclesiastici e il canto gregoriano, nel primitivismo della loro dimensione espressiva e canora, costituiscono il linguaggio attraverso il quale Pizzetti individua il veicolo di trasmissione prediletto – come in molte delle sue opere musicali precedenti – per rappresentare l'arcaismo contenuto nel soggetto dannunziano. Attenzione particolare hanno attirato le scenografie e i costumi disegnati per la rappresentazione scaligera: «[...] scene e costumi di Renato Guttuso, [erano] altro che "tagliati" secondo gli schemi della scenografia di opera lirica, ma d'una viva e cruda immediatezza prosastica. [...] Quell'Abruzzo dannunziano era difficile da fare senza evocare ombre alla De Karolis; ma Guttuso ne ha fatto una tagliente rievocazione, basata su conflitti particolarmente aspri di colore e su forti e tormentati disegni»²⁷ (figg. 11-12-13).

Tra le musiche di scena che sono state prodotte per le diverse rappresentazioni drammatiche de *La Figlia di Iorio* mi limito a segnalare quelle composte da Guido Albanese per la recita al Teatro Argentina di Roma nel 1934. Questo compositore abruzzese, noto per essere l'autore di quello che oggi è considerato l'inno della canzone popolare abruzzese – il canto *Vola, vola, vola* –, in realtà si era cimentato già in precedenza con il dramma dannunziano, nel 1923 quando a Castellammare Adriatico curò le musiche di scena per l'allestimento della *Figlia di Iorio* nella traduzione in dialetto abruzzese di Cesare De Titta, sotto la regia del commediografo Luigi Antonelli²⁸.

²⁵ Cfr. C. SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio, la musica e i musicisti*, cit., p. 112.

²⁶ T. CELLI, *Con la musica di Pizzetti D'Annunzio ritorna alla Scala*, in «Oggi», 5 aprile 1956.

²⁷ G.G. SEVERI, *Attori prima che cantanti*, in «Settimo giorno», 3 aprile 1956.

²⁸ Cfr. F. SANVITALE, *Le avarizie della fortuna. Guido Albanese musicista popolare*, cit., p. 29.



Fig. 11. Renato Guttuso, Figurino di una Lamentatrice per la rappresentazione milanese dell'opera *La figlia di Iorio* di Ildebrando Pizzetti (Milano, Teatro alla Scala, 24 marzo 1956). Milano - Archivio Storico "Teatro alla Scala".



Fig. 12. Renato Guttuso, Figurino di Iona di Midia per la rappresentazione milanese dell'opera *La figlia di Iorio* di Ildebrando Pizzetti (Milano, Teatro alla Scala, 24 marzo 1956). Milano - Archivio Storico "Teatro alla Scala".

Probabilmente per l'esperienza passata e per la riconosciuta valentia compositiva nell'ambito della musica popolare – per inciso, Albanese nel 1927 pubblica una raccolta di venti canzoni abruzzesi, *Nuovi Canti Popolari d'Abruzzo* che dedica a Gabriele D'Annunzio "Mastre cantore di sta Terra nostre"²⁹ –, nel '34, appunto, lo vediamo affiancato a Renzo Massarani nella composizione delle musiche di scena per l'allestimento de *La Figlia di Iorio* sotto la regia di Luigi Pirandello coadiuvato da Guido Salvini, e la scenografia e i costumi disegnati da Giorgio De Chirico³⁰. (fig. 14) Il manoscritto autografo, rintracciato presso gli archivi della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, testimonia i numeri musicali che vennero curati da Albanese: le briose e ingenue canzoni intonate da Ornella nella I scena del I atto *Tutta di verde...* e *Tonta e pitonta* – ambedue suggerite a D'Annunzio dagli studi e dalle novelle dei maggiori studiosi di tradizioni

²⁹ *Ivi*, p.38.

³⁰ Il regista Salvini si avvale anche successivamente della collaborazione di Albanese per altri allestimenti della tragedia dannunziana nelle stagioni 1951 e 1952 a cura della Compagnia del Teatro Nazionale diretta dallo stesso regista; *Ivi*, p. 57. Invece, come si vedrà in seguito, per un'altra occasione Guido Salvini collaborò con altro compositore abruzzese, Antonio Di Jorio.

abruzzesi, Finamore e De Nino³¹ –, il *Canto dei pellegrini* “Evviva Maria” – un antico canto processionario delle genti d’Abruzzo che si ripete nella I e V scena del II atto³² – e il *Coro delle lamentatrici* (I scena III atto) che Silvio D’Amico nella sua recensione su «La Tribuna» (13 ottobre 1934) giudicò “bellissimo”.



Fig. 13. Renato Guttuso, Figurino della Vecchia dell’Erbe per la rappresentazione milanese dell’opera *La figlia di Iorio* di Ildebrando Pizzetti (Milano, Teatro alla Scala, 24 marzo 1956). Milano - Archivio Storico “Teatro alla Scala”.



Fig. 14. Giorgio De Chirico, Figurino di Mila per la messa in scena de *La figlia di Iorio* a Roma, Teatro Argentina, 10 ottobre 1934.

Premesso che tutti questi interventi musicali necessitano di uno studio approfondito e di una comparazione con la tradizione folcloristica locale – il manoscritto veneziano non è citato in alcuna delle fonti che riguardano il maestro Albanese o le messe in scena della *Figlia di Iorio* –, ci sembra che il maestro Albanese si sia relazionato con il patrimonio della tradizione popolare abruzzese applicando la prima modalità di azione delineata da Bartòk che individua l’utilizzo della musica contadina senza apporto di sostanziali modifiche o con leggere variazioni. Un’operazione simile, ci limitiamo ad accennarla, fu fatta da Antonio Di Jorio, altro musicista abruzzese, che nell’agosto del 1963, sotto la regia di

³¹ *Ivi*, p.57n.

³² Il canto sarà riprodotto anche nel balletto *La grotta di Aligi* che il compositore abruzzese comporrà nel 1949, «includendovi nel II quadro l’intera III scena del II atto della *Figlia di Iorio* di Gabriele D’Annunzio». *Ivi*, pp.76-77.

Guido Salvini, adattò “musiche originali abruzzesi” alla rappresentazione allestita presso il Teatro Monumento a Gabriele D’Annunzio a Pescara, in occasione del Centenario della nascita del Vate³³.

Qualche considerazione, infine, sulle musiche composte da Roberto Hazon per il balletto *La figlia di Iorio*. Questo fu proposto dal regista Beppe Menegatti, affascinato dalla protagonista del dramma Mila di Codra. Hazon concepì un’opera-balletto: non volendo limitarsi a uno spettacolo puramente coreografico, mantenne sostanziosi interventi di solisti vocali relativi alle più importanti parti poetiche. E’ lo stesso compositore che in una sua intervista parla dell’operazione compiuta da un punto di vista squisitamente musicale: «[...] i problemi musicali da risolvere erano molti, tra cui, ad esempio, importante, quello del folclore implicito nell’ambiente abruzzese: sono vagamente ricorso ad una serie di giri armonici presenti in tutta la musica popolare italiana centro-meridionale risultandone così melodie che mi sembravano stilisticamente appropriate sebbene non platealmente etnofoniche e folcloristiche»³⁴. Le stesse parole che l’autore ha speso sugli elementi musicali utilizzati quale base compositiva, riconducono in chiusura a considerare prepotentemente lo *status* di ‘pre-testo’ de *La Figlia di Iorio*, che presenta in questo caso un’operazione assolutamente soggettiva in un fertile e interessante piano di ri-creazione artistica in cui all’elemento armonico è affidata la costruzione della “stessa atmosfera che distingue la musica popolare” (terza modalità in Bartòk) in cui si esercitano libere contaminazioni tra stili e repertori³⁵.

Tutto quanto detto, mira ad aprire uno spazio di riflessione che consideri la simbiosi profonda esistente tra la riflessione teorica – che specula sui valori umani e indirizza i principi musicali – e la prassi musicale – che si realizza negli atti creativi della composizione e della esecuzione –, al fine di restaurare e favorire nel moderno ambito della Ricerca Artistica una dimensione di buone pratiche di scambio tra differenti settori disciplinari, così come appare agita nell’esperienza del cenacolo michettiano.

³³ «[...] le musiche e i cori “abruzzesi” rintracciati dal Maestro Antonio Di Iorio hanno contribuito a creare quell’atmosfera di sogno, fra i confini della realtà e della leggenda, senza di cui non è possibile rendere nella sua “essenza” veritiera “La figlia di Iorio”». M. MASCI, *Rivive a Pescara con “La Figlia di Iorio” tutta l’armoniosa poesia dannunziana*, in «Il Messaggero», martedì 6 agosto 1963.

³⁴ Si cita da C. SANTOLI, *Gabriele D’Annunzio, la musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni, 1997, pp.127-128.

³⁵ Si tratta di una forma ulteriore di “lettura” di una composizione musicale che la filologia musicale riflettendo sul complesso rapporto tra “testo” e “prassi”, ammette come opere assolutamente originali che potrebbero «mettere in moto un nuovo percorso di *tradizione* nel tempo, a cui, quindi, applicare un nuovo interesse filologico, allo scopo di comprenderne le ragioni costruttive, le motivazioni storiche, gli orientamenti estetici, la genesi, la natura delle componenti». M. CARACI VELA, *La filologia Musicale*, I, Lucca, LIM, 2005, pp. 16-17.